



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

**TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANAT PİYASASININ GELİŞİMİ:
2001 KRİZİ VE İKTİSAT BANKASI KOLEKSİYONUNUN SATILIŞI**

Güher Gamze Rastgeldi

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019

**TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANAT PİYASASININ GELİŞİMİ:
2001 KRİZİ VE İKTİSAT BANKASI KOLEKSİYONUNUN SATILIŞI**

Güher Gamze Rastgeldi

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019

KABUL VE ONAY

Güher Gamze Rastgeldi tarafından hazırlanan "Türkiye'de Çağdaş Sanat Piyasasının Gelişimi: 2001 Krizi ve İktisat Bankası Koleksiyonunun Satılışı" başlıklı bu çalışma, 26.06.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.



Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman (Başkan ve Danışman)



Doç. Dr. Pelin Şahin Tekinalp (Üye)



Dr. Öğretim Üyesi Güler Bek Arat (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Musa Yaşar SAĞLAM
Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan "**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**" kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir.
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir.
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir.

14.08.2019
Gözde Restoeldi
Gözde

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğini, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında zgn olduğunu, Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Güher Gamze Rastgeldi



TEŞEKKÜR

Sanat tarihi alanındaki araştırmacılara faydalı olmasını umduğum bu çalışmayı hazırlama sürecinde benden umudunu hiç kesmeyen Değerli Hocam Zeynep Yasa Yaman; dayanışmanın her türlüsünü birlikte tecrübe ettiğim sevgili dostlarım (onlar kendilerini biliyor); desteğini esirgemeyen ailem ve hiç ummadığım bir anda yanımda belirip, bana tünelin sonundaki Işık'ı gösteren yol arkadaşım; hepinize teşekkür ediyorum.

Siz olmasanız bu satırları yazıyor olamazdım.

Gamze Rastgeldi
17 Haziran 2019 - İzmir

ÖZET

Rastgeldi, Gamze. "*Türkiye'de Çağdaş Sanat Piyasasının Gelişimi: 2001 Krizi ve İktisat Bankası Koleksiyonunun Satılışı*", Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2019.

Bu çalışmada, Türkiye'de çağdaş sanat piyasasının gelişimi süreci ele alınmıştır. Sanat piyasasının oluşumu, Osmanlı İmparatorluğu'ndan günümüze tarihsel toplumsal bağlam içinde değerlendirilmiştir. Tezin odağında, Türkiye'de 2001 ekonomik krizinin sanat piyasasının gelişimine etkisi ve kriz sonrası İktisat Bankası Koleksiyonu'nun satılışı yer almaktadır.

1950'li yıllardan itibaren Türkiye'de devletin kültür sanat alanındaki etkinliği azalmaya başlamıştır. Sermaye ve sahiplerinin ve şirketlerin kültür alanındaki ve daha sonra çağdaş sanat alanındaki etkinliklerinin artışı 1970'li yıllarda gerçekleşmiştir. 1980 darbesi sonrası ülkenin küresel kapitalist sisteme entegrasyonu ile paralel şekilde, sanat alanında ulusal ve uluslararası etkinlikler hızla yükselişe geçmiş, özel sektörün de bu alana ilgisi yoğunlaşarak yükselmiştir.

İktisat Bankası Koleksiyonu'na Tasarruf Mevduat Sigorta Fonu tarafından el konulması ve koleksiyonun satışı bu süreçte önem taşıyan bir gelişmedir. 2001 ekonomik krizi sonrası iflas eden bankalar arasında yer alan İktisat Bankası'na ait sanat koleksiyonu, eserlerin nasıl değerlendirileceği üzerine uzun tartışmaların ardından müzayede yolu ile satılmış, koleksiyonda yer alan bazı eserlerin rekor fiyatlara alıcı bulması kamuoyunda geniş ilgi görmüştür.

Bu çalışmada, İktisat Bankası Koleksiyonu'nun satılışı, Türkiye sanat piyasasının önemli gelişim evrelerinden biri olan 2001-2010 arasındaki dönemin manzarası içinde devlet dışı aktörlerin artan etkinliği bağlamında değerlendiriliyor. Ayrıca, sermaye sahiplerinin kültür-sanat alanındaki etkinliğinin artışı hazırlayan gelişmelerin tarihsel ekonomi-politik tahlili çalışmanın temel çerçevesini oluşturuyor.

Anahtar Sözcükler

Çağdaş Türk sanatı, sanat piyasası, kültür politikaları, 2001 Krizi, İktisat Bankası Koleksiyonu, Erol Aksoy, müzayede, Kaplumbağa Terbiyecisi, rekor fiyat, özel sanat kurumları, özel müzeler.

ABSTRACT

Rastgeldi, Gamze. "*Development of Contemporary Art Market in Turkey: 2001 Economic Crisis and the sale of the Iktisat Bank Collection*", Master Thesis, Ankara, 2019.

In this study, the process of development of the contemporary art market in Turkey is discussed. The formation of the art market has been evaluated within the historical and social context from the Ottoman Empire era to the present. The focus of the thesis is the sale of Iktisat Bank Art Collection after 2001 crisis and its impact to the development of the art market in Turkey.

From the beginning of 1950s, the state's cultural and artistic activities in Turkey began to decline. The increase of the activities of the capital and companies in the field of culture took place in the 1970s. In parallel with the integration of the country into the global capitalist system after the 1980 coup, national and international activities in the field of art increased rapidly and the interest of the private sector in this field increased.

The acquisition of Iktisat Bank Collection by the TMSF (Savings Deposit Insurance Fund) and the sale of this collection are important developments in this process. Art collection of Iktisat Bank, which is among the banks that went bankrupt after the 2001 economic crisis, was sold through auctions after long discussions on how to evaluate the works.

In this study, the sale of the Iktisat Bank's Collection, considered in the context of increased activity by non-state actors in the period between 2001-2010. In addition, the historical economic-political analysis of the developments that prepare the increase of the efficiency of the capital in the field of culture and art constitutes the basic framework of the study.

Keywords

Contemporary Turkish art, art market, cultural policies, 2001 Crisis, Iktisat Bank Collection, Erol Aksoy, auction, Kaplumbağa Terbiyecisi (Turtle Trainer), record price, private art institutions, private museums.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	ii
ETİK BEYAN	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GİRİŞ.....	1
1. SANAT PİYASASININ GELİŞİMİ.....	7
1.1. Güncel Küresel Sanat Piyasası.....	12
2. TÜRKİYE’NİN İKTİSADİ DÖNÜŞÜMÜ.....	16
2.1. 2001 Krizi ve Ekonomik Etkileri.....	24
3. TÜRKİYE’DE SANAT PİYASASININ GELİŞİMİ.....	26
3.1. Osmanlı İmparatorluğu: Nüveler.....	26
3.2. 1923 Sonrası Dönem: Sanat Hamisi Devlet.....	36
3.3. 1950 Sonrası Dönem: Devlet Himayesi Geriliyor.....	44
3.4. 1960’dan 1980’e: Piyasa Gelişiyor	48
3.5. 1980 Sonrası: Küresel Sisteme Entegrasyon	58
3.6. 1980-1990 Döneminde Sanat Etkinlikleri.....	62
3.7. 1990’lı Yıllarda Çağdaş Sanat	67
4. TÜRKİYE’DE 2000 SONRASI ÇAĞDAŞ SANAT PİYASASI	72
4.1. Özel Sanat Müzeleri ve Merkezleri	72
4.1.1. İstanbul Modern.....	75
4.1.2. Proje4L	79
4.1.3. Sabancı Müzesi.....	81
4.1.4. Pera Müzesi.....	82
4.1.5. ARTER.....	83
4.1.6. Cer Modern.....	85
4.1.7. Santral İstanbul	87
4.1.8. Borusan ArtCenter/Istanbul.....	90
4.1.9. SALT İstanbul	91
4.2. 2000’den Sonra Müzayedeler	97
5. 2001 KRİZİ SONRASI BATAN İKTİSAT BANKASI KOLEKSİYONU’NUN SATILIŞI.....	101

SONUÇ	118
KAYNAKÇA	124
EK 1. ORJİNALLİK RAPORU	140
EK 2. ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU	141



GİRİŞ

AMAC

Bu araştırma, Türkiye’de çağdaş sanat için önemli dönüm noktalarından kabul edilen 2000-2010 yılları arasındaki süreçte sanat alanında öne çıkan gelişmelere ve 2001 ekonomik krizi sonrasında, İktisat Bankası Koleksiyonu’nun satılması ile özel girişimlerin çağdaş sanat alanında artan etkinliklerine odaklanıyor.

Sanat piyasası; üretim, tüketim, işletme, değerlendirme, pazarlama, finansman, yönetim ve serbest dolaşım aşamalarıyla çok boyutlu ve karmaşık bir yapıdır. Türkiye’de, küresel tarihsel süreçle bağlantılı olarak sanat piyasasının ortaya çıkışı Cumhuriyet öncesi döneme dek uzansa da günümüzde hâlâ tüm unsurlarıyla varlık gösteren ve ileri kapitalist toplumlardaki örneklerle tam olarak örtüşen “gelişmiş” bir sanat piyasasından söz edilemez. Ancak piyasayı oluşturan unsurların farklı boyutlarda varlık göstermeye başlaması, dolaşıma giren yapıtların hızla artması ve bu alana yönelmiş kamuoyu ilgisiyle artık bilimsel olarak inceleme konusu olabilecek gelişkinlikte bir sanat piyasası oluşmuştur.

Türkiye’de çağdaş sanat kurumlarının kurulması ve çağdaş yapıtların el değiştirdiği bir sanat piyasasının gelişimini etkileyen gelişmeler, 1950’lerden itibaren devletin kültür ve sanat alanındaki etkinliğinin azalmaya başlaması ve 1980 sonrasında giderek hızlanan küresel sermayeye entegrasyon süreci ile bağlantılıdır. Tarihsel süreç içinde kültür ve sanat politikalarının değişmesiyle, özellikle 1970’lerden itibaren devletin himayeci rolünden uzaklaşması, sanat alanında yatırım yapan özel sektörün ve sermayenin tüketici ve hamisi olarak sanat piyasasındaki etkisinin ve belirleyiciliğinin artmasına neden olmuştur. Ancak bu, sadece devletin kültür-sanat alanındaki etkinliğinin azalmasıyla belirlenen tek yanlı bir süreç değil, aynı zamanda özel sektörün, çağdaş sanat alanını keşfetmesi ve bu alanda faaliyetlerini artırma çabasının da sonucudur.

Devletin kültür sanat alanındaki etkinliğinin azalmasıyla başlayan süreçte, sermaye sahiplerinin ve şirketlerin “çağdaş sanat” alanındaki etkinliğinin artması bağlamında İktisat Bankası Koleksiyonu’na Tasarruf Mevduat Sigorta Fonu tarafından el konulması ve

koleksiyonun satışı önem taşıyan bir gelişmedir. 2001 ekonomik krizi sonrası iflas eden bankalar arasında yer alan İktisat Bankası'na ait sanat koleksiyonu, eserlerin nasıl değerlendirileceği üzerine uzun tartışmaların ardından müzayede yolu ile satılmış, koleksiyonda yer alan bazı eserlerin rekor fiyatlara alıcı bulması kamuoyunda geniş ilgi görmüştür.

Araştırma kapsamında, krizden sonraki on yıllık süreçte özel sektörün çağdaş sanat alanındaki etkinlikleri ve kurumsallaşma girişimleriyle paralel olarak, İktisat Bankası Koleksiyonu'nun devlet tarafından korunması ya da müzayede yoluyla satılması etrafında yürütülen tartışmalara odaklanıldı. Bu çalışma ile İktisat Bankası Koleksiyonu ve satışının, Türkiye sanat piyasasının önemli gelişim evrelerinden biri olan 2001-2010 arasındaki dönemin manzarası içinde devlet dışı aktörlerin artan etkinliği bağlamında değerlendirilmesi amaçlandı. Ayrıca, sermaye sahiplerinin kültür-sanat alanındaki etkinliğinin artışını hazırlayan gelişmelerin ekonomi-politik tahlili çalışmanın temel çerçevesini oluşturmaktadır.

Araştırmada, Türkiye'deki "sanat piyasası" kapsamındaki gelişmeler oldukça geniş bir çerçevede ele alınmıştır. Ancak, özel sektörün doğrudan yürüttüğü süreklileşmiş ya da kurumsallaşmış kültür sanat etkinlikleri ile 2000 yılından sonra art arda faaliyete geçirilen çağdaş sanat kurumlarına odaklanılarak, araştırma nispeten belirgin sınırlar içinde yürütülmüştür.

ARAŞTIRMA ve YÖNTEM

Araştırmada öncelikli olarak kütüphane araştırmaları, tez ve literatür taraması yoluyla verilerin toplanması, daha sonra bu verilerin değerlendirilerek elenmesi, öne çıkan soru ve sorunların belirlenmesine çalışıldı.

Yakın tarihli bir döneme odaklandığı için veri olarak büyük oranda süreli yayınlar ve basında çıkan haberlerin kullanıldığı bu çalışmada, ayrıca konu ile ilgili daha önce yapılmış bilimsel araştırmalar, yayımlanmış kitaplar ve kurumsal web siteleri gibi internet kaynakları kullanıldı.

YÖK Tez Tarama Merkezi, kütüphaneler ve arşivlerde yapılan araştırmada doğrudan konuyla ilgili kapsamlı bir çalışmaya rastlanmadığı için çok çeşitli yayın ve kaynaklardan bilgi edinilmiş, pek çok konuda bu bilgiler farklı kaynakların karşılaştırılması yoluyla sınanarak doğrulanmıştır.

Yazılı ve basılı materyallerin dışında sergiler ve müzayedeler üzerine yayımlanmış kataloglardan yararlanılmış, ayrıca konu hakkında az sayıda kişiyle yönlendirici görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

YAYINLAR

Sanat tarihi disiplini kapsamında, Türkiye’de 1980 sonrası sanat piyasası ve ortamına ya da sanat yapıtlarına odaklanan çalışmalar dışında; özel sektörün ve sermayenin 2000’li yıllardan itibaren giderek artan biçimde kültür-sanat ortamında etkili olması bağlamında İktisat Bankası Koleksiyonu’nun satışına odaklanmış bir araştırma ya da tez bulunmamaktadır.

Türkiye’de sanat piyasasını konu alan en kapsamlı çalışma, Mehmet Üstünipek’in “Cumhuriyet’ten Günümüze Türkiye’de Sanat Yapıtı Piyasası” başlıklı doktora tezidir. Üstünipek’in 1998 yılında tamamladığı bu tezde, Cumhuriyet’in ilk yıllarından 1990’lı yıllara uzanan süreçte sanat piyasasındaki gelişmeler ele alınmıştır. Daha yakın tarihli manzarayı ele alan bir başka çalışma ise Sabriye Çelik’in “Türkiye’nin Toplumsal ve Ekonomik Dönüşümünde Sanat Piyasasının Oluşumu, Plastik Sanatların Rolü ve Osman Hamdi Bey Örneği” başlığını taşıyan tezidir. 2008 tarihli bu doktora tezinde, 2000’li yıllardaki gelişmelere kısaca değinilmiş ve Osman Hamdi Bey’in İktisat Bankası Koleksiyonu’nda yer alan ve rekor fiyata satılan eserlerine odaklanan bir tahlil yapılmıştır.

Türkiye’de sanat piyasası bağlamındaki gelişmeleri konu alan ve koleksiyonerlik olgusuna odaklanan bir başka çalışma ise Ebru Nalan Sülün’ün “Türkiye’de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu (1990-2010)” başlıklı doktora tezidir. Bu çalışma kapsamında Erol Aksoy’un koleksiyonu 2000’li yıllarda sanat piyasasındaki gelişmeler ve Türkiye’deki koleksiyonerlik tarihi içinde değerlendirilmiş olsa da, koleksiyonunun satışı etrafındaki ve sonrasındaki tartışmalara yer verilmemiştir.

Tezdeki tarihsel arka planı oluştururken yararlanılan kaynakların başında Güler Bek'in "1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam" adlı doktora tezi gelmektedir. 2007 tarihli bu tezde, kapsamı içindeki dönemde faal olan kurumlar ve sanat ortamı ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Bek'in tezi, Osmanlı'dan günümüze Türkiye'de sanat piyasasının genel çerçevesi oluşturulurken referans alınan çalışmalardan biridir. Sanat piyasasındaki önemli gelişmeler, bu kronoloji ile karşılaştırma yapılarak incelenmiştir.

1980 sonrasında Türkiye'de sanat piyasasındaki gelişmeler ele alınırken yararlanılan diğer kaynaklar arasında Ayşe Nahide Yılmaz'ın hazırladığı 1980'li yıllarda Türkiye'de Sanat ve Siyaset İlişkisi başlıklı doktora tezi yer almaktadır. 2014 yılında tamamlanmış bu çalışma, odaklandığı dönemde sanat piyasasındaki gelişmelerin değerlendirilmesi için önemli bir çerçeve sunmaktadır.

Türkiye'de sanat piyasasının gelişiminde etkili olan koleksiyonculuk olgusunun değerlendirildiği bölümlerde, Seçil Serpil'in yazdığı "Türkiye'de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi" başlıklı yüksek lisans tezi, kullanılan önemli kaynaklar arasındadır.

Sayılan çalışmaların dışında, Başak Bugay'ın "1923'ten Günümüze Sosyo-Politik Durumun Türk Resim Sanatına Yansımaları" (2006), Ebru Turan'ın "İstanbul'da 2000 Yılından Sonra Kurulan Özel Sanat Müzelerinin Sanat ve Sosyal Ortama Etkisi" (2011), Bora Gürdaş'ın "1960-1970 Yılları Arasında Türkiye'de Kültür ve Sanat Ortamı"(2008), Özge Gençel'in "Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri: 1980-2011" (2014), Azime Savaş'ın 2008 tarihli "Maya Sanat Galerisi", Serra Rodoplu'nun "DYO Resim Yarışmaları ve Sergileri" (2015) başlıklı tezleri de konuyla ilgili ulaşılan ve bu çalışmada yararlanılan kaynaklar arasında sayılabilir.

Tez çalışmalarının dışında, yayımlanmış bazı kitaplardan da belli başlı kaynaklar olarak bahsetmek gerekir. Larry Shiner'in "Sanatın İcadı" (2004) kitabı, modern sanat sisteminin oluşmasının arkasındaki tarihsel toplumsal sürece ışık tutan bir kaynak olarak bu çalışmada yararlanılmıştır. Kitap, günümüz sanat sistemini ve himaye sisteminden piyasaya geçişin nasıl gerçekleştiğinin kavranmasında önemli bir kaynak

görevi görmektedir.

Chin-ao Wu'nun "Kültürün Özelleştirilmesi" adlı geniş kapsamlı kitabı, ABD'de 1980'lerden sonra şirketlerin sanata müdahalesini konu almaktadır. Bu kitap, sermayenin kültür ve sanat faaliyetleriyle ilişkisini açığa çıkarmak bağlamında izlenecek yöntemler konusunda önemli bir rehber ve ilham kaynağı olmuştur. Aynı zamanda, sanat alanında meydana gelen gelişmelerin, özerk ve kapalı bir alan içinde gerçekleşmediğini, toplumun dönüşümüyle derinden ilişkili olduğunu ortaya koyan önemli bir eserdir. Kitapta ayrıca, sermaye sahiplerinin sanat yatırımlarının motivasyonları konusunda da çarpıcı örnekler yer almaktadır.

Don Thompson'un (2011) "Sanat Mezat" adlı kitabı da küresel çağdaş sanat piyasasının dinamiklerini ve özel sektörün alandaki faaliyetlerini kavramak açısından öne çıkan bir kaynaktır. Sarah Thornton (2012) imzalı "Sanat Dünyasında Yedi Gün" ve Michael Hutter ile David Thorsby (2010) tarafından hazırlanan "Paha Bıçilemez" adlı kitaplar da özel olarak ismi anılması gereken önemli yayınlar arasındadır.

SORU VE SORUNSALLAR

Bu çalışmanın ana sorunsalı, Türkiye Cumhuriyeti'nin toplumsal ve kültürel dönüşüm sürecinde sanat piyasasının gelişimini özetlemek, bu çerçevede özel sektör ile sermaye sahiplerinin kültür sanat alanındaki etkinliklerinin artışı görünür kılmaktır. Bu amaç doğrultusunda, 2000'li yıllardan bu yana sermayenin bu alandaki varlığının giderek artmasında önemli bir eşik olarak tespit edilen 2001 krizi ve sonrasındaki gelişmeler ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Kriz sonrasında batan İktisat Bankası'nın devlet tarafından el konulan sanat koleksiyonunun satılışı etrafında yürütülen tartışmalar ve aynı dönemde hayata geçirilen projeler sermaye/sanat ilişkisinin dönüşen içeriğine dair bilgi veren önemli gelişmelerdir.

Araştırma kapsamında karşılaşılan en önemli sorun, yakın döneme odaklanan bir çalışma olması nedeniyle kaynakların ağırlıklı olarak süreli yayınlar ve gazeteler olmasıdır. Bu yayınlar içindeki ihtilafli bilgiler, karşılaştırmalar yapılarak doğrulanmış, mümkün olduğunca farklı referans kullanılarak gerçek verilere ulaşılmaya çalışılmıştır.

Türkiye’de sanat piyasasının gelişimi ve 2000’li yıllardan sonraki durum üzerine daha önce yapılmış kapsamlı bilimsel çalışma olmaması, yöntem ve kapsamın belirlenmesinde zorlayıcı olmuştur. Ayrıca araştırmanın odağındaki sanat piyasası aktörler arasındaki ilişkilerin her zaman açık olmadığı, pazarlama ve satış süreçleri hakkında belgelemenin yapılmadığı, rakamsal verilerin gizlendiği ya da manipüle edildiği, "kayıtdışı" olarak tanımlanan, iktisadi olarak ölçülmesi güç bir alandır. Özellikle ekonomik verilerin kaynağı, çoğunlukla piyasadaki aktörler değil; alan üzerine çalışmalar yapan kurumlar ya da kişilerin derlediği bilgilerdir. Bunun dışında, kurumsallaşma girişimlerinin henüz başlangıç aşamasında olduğu bir döneme odaklanıldığı için, veri ve belgelere ulaşmak sorun olmuştur.



1. SANAT PİYASASININ GELİŞİMİ

Modern anlamda sanat üretiminin ve piyasasının gelişimi, yalnızca zenginleşen ülkeler arasında giderek artan ticaret ve sermaye birikimi ile açıklanabilecek bir olgu değildir. Modern sanat sistemi, çok sayıda sosyal ve toplumsal değişimin sonucunda güncel görünümüne ulaşmıştır. Avrupa’da Rönesans, Reform, Aydınlanma Düşüncesi ve Sanayi Devrimi; sanat yapıtının üretim koşulları, kavranışı ve felsefesi yanında sanatçının toplumsal kimliğini de kökünden dönüştüren milatlar olmuştur.

Güncel sanat piyasası, günümüzde küresel kapitalist sistem içinde, oldukça yüksek toplam değere sahip bir pazardır. Sanat yapıtı; koleksiyonerler, sermayedarlar, şirketler ya da kurumlar tarafından gün geçtikçe daha fazla ilgi gören bir yatırım aracı olarak görülmektedir. Sanat piyasasının dönüşümünü kavrayabilmek için öncelikle sanat yapıtının yüksek değişim değerleri ile pazarlanan bir metaya dönüşmesi sürecini görünür kılmak gerekir. Yüzyılları bulan bir zaman diliminde Tanrı’ya ya da egemen sınıfa hizmet eden sanatçılar hangi etkenlerle bağımsız üreticilere dönüşmüşlerdir? Sanat yapıtını saraylar, kutsal mabedler ya da aristokrat mülklerinden çıkarıp müzelerde sergilenen koleksiyon nesnelere; müzayedelerde, galerilerde, fuarlarda pazarlanan metalar haline dönüştüren nedir?

“Sanatın İcadı” (2004) kitabında bu dönüşüm sürecine odaklanan Shiner “genel olarak anladığımız haliyle sanatın, hemen hemen iki yüz yıllık geçmişi olan bir Avrupa icadı” olduğunu belirtir (Shiner, 2004, s. 21). Avrupalı sanat düşüncesinin, bütün halkların ve eskiçağların etkinlikleri ile elişlerinin asimile edilmesi sonucu evrensel olarak kabul gördüğünü vurgulayan Shiner, anladığımız anlamda “güzel sanatlar” düşüncesinin oldukça yakın tarihli bir kavram olduğunu ortaya koyar (Shiner, 2004, s. 21).

18. yüzyıla kadar ressam, besteci, ayakkabıcı, simyacı için ve birbirlerinin yerine kullanılan sanatçı ve zanaatçı kelimelerinin anlamı, 18. yüzyılın sonuna gelindiğinde birbirinin zıddı olacak kadar ayrılmıştır. Sanatçı güzel sanat eserlerinin yaratıcısı olmuş, zanaatçı ise sadece faydalı ya da eğlenceli şeyler üreten kişiler için kullanılmaya başlamıştır. 19. yüzyılın başlarına gelindiğinde güzel sanatlara, yüce hakikati ortaya çıkarmak ya da ruhu iyileştirmek gibi aşkın bir tinsel görev verildiğine değinen Shiner şöyle bir tespitte bulunur: “O güne kadar, tarafsız bir derin düşünme fikri öncelikli olarak Tanrı’ya hasredilmişti.

Halbuki artık sanat, kültürlü seçkinlerin birçoğu için yeni bir tinsel yatırım alanı haline gelmek üzereydi” (Shiner, 2004, s. 25).

Bu kavramsal devrimden önceki dönemde sanatçılar da “çoğunlukla sipariş üzerine çalışan, üretimi işbirliği içinde geliştiren” kişilerdir (Shiner, 2004, s. 26). Modern sanat sisteminin hâkim normlarında ise ideal olan, “Yaratıcı işbirliği değil bireysel yaratımdır. Eserler nadiren özel bir mekân ya da amaca yöneliktir ve aslında varoluş amaçları bizatihi kendileridir; sanat eserlerinin herhangi bir işlevsel bağlamdan yalıtılmaları, konser salonlarında, sanat müzelerinde, tiyatrolarda ve okuma salonlarında sessiz ve saygılı dikkat idealine yol açmıştır” (Shiner, 2004, s.26).

Himaye sisteminden piyasaya geçişin -ülkeden ülkeye farklı şekillerde gerçekleştiği bu dönemde- sanatçının “serbestleşmesi” olarak tanımlandığını belirten Shiner, yeni piyasa sistemindeki sanatçının özgürlüğünün abartılmaması gerektiğini de vurgular. Eserleriyle geçinebilmek isteyen sanatçılar, “belirli bir yelpaze içinde kalarak piyasaya, kamuoyunun ve eleştirmenlerin bir kısmının benimseyeceği eserler sürmek yahut da kamuoyuna yeni bir akımı dayatmak için başka sanatçı ve eleştirmenlerle güç birliği yapmak zorunda kalacaklardır” (Shiner, 2004, s.203).

İlerleyen bölümlerde görüleceği üzere güncel sanat piyasasında, sanatçının işbirliği yapmak ya da birlikte çalışmak zorunda olduğu aktörler sadece eleştirmenler ya da diğer sanatçılar değildir.

Janet Wolff da, “Sanatın Toplumsal Üretimi” (2000) adlı kitabında günümüz sanat dünyasının baş aktörü olan bağımsız, yaratıcı sanatçı kimliğini belirleyen iki ana tarihsel gelişmeye değinir: Bunlardan ilki sanayi kapitalizminin doğal sonucu olarak bireyciliğin ortaya çıkışı, ikincisi ise “sanatçının belirli bir toplumsal grup ya da sınıfla kurduğu özel bağının kopması; tüccar-eleştirmen sisteminin eski hamilik sisteminin yerini alması; dolayısıyla sanatçının hamilik sisteminin sağladığı güvenlikten yoksun kalması ve böylece belirsizliğin egemen olduğu piyasa ilişkileri içerisinde davranmak zorunda kalması” olarak tanımlanır. Ancak çağdaş sanatçı kimliğinin bu şekilde tanımlanmasında eksiklikler vardır. Yeni hamilik sistemleri ve işe alma olanaklarının varlığını görmezden gelmemek gerekir. “Sanatçıların çoğu bugün de kapitalist üretim süreci içinde toplumsal iş örgütlenmesinin değişik dallarında görev üstlenerek sistemle bütünleşmiş” durumdadır (Wolff, 2000, s. 15-

18).

“Sanat Dünyaları” (2013) kitabında Howard Becker sanat türlerinde ayırma gitmeden hamilik sistemindeki dönüşümü ve güncel sanat piyasasının genel işleyişini şöyle özetler: Bu sistemde yer alan ve sanat üretiminde tarihsel olarak da en önemli rolü oynayan ilk olgu hamilik sistemidir. Hamilik sisteminde bir kimse ya da kurum, belli eserler veya sadece çeşitli eserler üretmesi için sanatçıyı anlaşma süresi boyunca bütünüyle destekler. Hami, belirli kamusal alanlar için heykel ve resim sipariş eden ya da icra edilen hizmetler karşılığında sanatçıya düzenli bir aylık bağlayan hükümet olabilir. Rönesans’tan başlayarak sanatçılar büyük resimler ve heykeller üretirken ya da kutsal mekânların süslemelerini yaparken papalar, kardinaller ve dini tarikatlar onları desteklemişlerdir. Kiliseler günümüzde de hamilik yapmaktadır ancak bugün bu rolü daha çok genel merkezlerini sanat yapıtlarıyla donatmak ya da iş merkezlerine sanat yapıtları koymak isteyen ve imaj çalışmalarının bir parçası olarak sergilenen eserleri satın alan şirketler oynamaktadır. Sermaye sahipleri halen özel koleksiyonları için veya sivil kuruluşlara, dinsel kurumlara armağan etmek için eser siparişi vermekte ya da hiçbir bağlayıcı koşul olmadan sanatçılara burs sağlamaktadır (Becker, 2013, s. 141-142).

Dünyada, hamilerin siparişleri ya da dolaysız destekleri dışında, sanat yapıtının doğrudan satışına dayanan sanat piyasası; Belçika, Hollanda ve Lüksemburg’un içinde bulunduğu bölgede giderek zenginleşen 17. yüzyıl orta sınıfının altın çağını yaşadığı; evleri için resimler, elle boyanmış kitaplar ve çiniler satın aldıkları dönemde gelişmiştir. Bu dönemde aristokratların ya da sarayın dışında sanat yapıtları doğrudan satış için üreilmeye başlanmış, bazı sanatçılar, büyük miktarlarda üretim yapmanın dışında başka sanatçıların da yapıtlarını pazarlayacak kadar girişimci olmuşlardır. Rembrandt kendi atölyesini de çalıştıran bir sanat simsarı olarak da bilinirken, Rubens bir adım öne geçerek sadece boyaları karıştırmak için değil, fazla sayıda üretilen resimlerin arka planlarını boyamak gibi bütün “rutin” işleri yapacak yardımcılar da çalıştırmaya başlamıştır. Sanat piyasası Belçika, Hollanda, Lüksemburg, İtalya ve Almanya arasındaki dikkate değer sanat ticareti ve sanatçı hareketliliği sayesinde küreselleşmiştir. “Sanatçılar, parayı takip etmiş” ve 17. yüzyılda Hollanda, 18. yüzyılda İngiltere, 19. ve 20. yüzyıllarda ise Fransa ve ABD sanat piyasasının merkezi haline gelmiştir (Towse, 2010, s. 66).

Himaye sisteminde sipariş ve talep üretimden önce gelirken piyasa sisteminde en basit

tanımla sanatçılar önce üretim yapar, daha sonra da genellikle bir satıcı ya da aracı yoluyla eserleri anonim alıcılara satarlar. Piyasa sisteminde de daha önce değindiğimiz gibi belirli projeler, mekânlar ya da kişisel koleksiyonlar için siparişler söz konusu olsa da sistemin genel işleyişinde üretim önce gelir. Bu bağlamda, “Özgül bir sipariş ya da önceden belirtilmiş bir kullanım bağlamının olmayışı, sanatçıların kendi yönelimlerini izlemekte tamamen özgür oldukları izlenimini vermektedir” (Shiner, 2004, s. 202). Sanat eserinin fiyatı eserin kendisiyle -kullanılan malzeme, işçilik ya da yapım zorluğuyla- nadiren ilişkilidir. “Eser artık bir inşa değil, kendiliğinden bir yaratımdır” (Shiner, 2004, s. 203).

Ancak üretim ve satış etkinliklerinin geçmişten farklı olsa da günümüz piyasasında da alışılmışın dışında bir tarzda denetlendiğini gözden kaçırmamak gerekir. “Sanat tacirleri çoğu zaman sanatçılarla özel sözleşmeler yaparlar ve sanatçılar böylece belli türde, boyutlarda ve miktarlarda iş üretmek için cesaretlendirilir ya da yönlendirilirler” (Stallabrass, 2009, s. 94).

Güncel sanat piyasasında, zanaat usulleriyle üretim yapıldığı döneme benzer şekilde sanatçı sınırlı sayıda eser üretmektedir. Sanat eserleri arzına konulan sınırlama ise sanat piyasasının “hat safhada sıradışı” olmasına neden olur. Fiyatların arz ve talep doğrultusunda dalgalandığı diğer piyasalardan farklı olarak sanat piyasasında bu mekanizma işlemez. “Sanat piyasasında fayda hesapları değil moda büyük etki yaratır, böylece fayda ile arzu arasındaki alışılmış ilişki bozulur; pek çok sanat eseri biriciktir, bu ise arz kanunlarının işleyişini engeller, ya hep ya hiç kanunu işler; böylece arz ve talep arasında karşılıklı tepki vermeye dayalı bir denge kurulamaz” (Stallabrass, 2009, s. 97).

Basit bir anlatımla sanat piyasası, çok sayıda alıcı ve satıcının olduğu diğer rekabetçi piyasalarda olduğu gibi, talepte fiyatın ana belirleyen olduğu bir pazar değildir. Ancak tersine bir işleyişle, sanat yapıtının ya da herhangi bir işlevselliği, kullanım değeri olmayan bu “soyut emek”in değerinin belirlenmesinde, belki de diğer hiçbir üründe olmadığı kadar sanat alanındaki tüm aktörlerin ve ilişkilerinin payı vardır. Sanat yapıtının estetik değerinin ilanında sanat tarihçileri, sanat eleştirmenleri, kültür kurumları, uzmanlar ve sanat izleyicisi rol oynar. Yapıtın maddi değeri ise her zaman estetik değeriyle paralel olmayan bir biçimde piyasa aktörlerinin hükümleri, müdahalesi ve çok çeşitli dışsal etkenlerle şekillenir. Shiner’in edebiyat tarihçisi Annie Becq’den aktardığı gibi “Himaye sisteminden piyasa sistemine geçiş, kullanım değerinden değişim değerine yönelinmesiyle birlikte bir

zorunluluk olarak ortaya çıkan ‘somut emek’ten, ‘soyut emek’e geçiştir. Eski sanat sisteminde üreticinin emeği somuttu; yani hüner, zekâ ve yaratıcılık genellikle özgül bir işlevi ve üzerinde anlaşılan bir konusu olan bir siparişin yerine getirilmesinde kullanılıyordu. Yeni ortaya çıkan piyasa sisteminde ise emek soyutlaşıyordu; yani, özgül bir mekân ya da amaçla ilgisi, daha önceden belirlenmiş olan herhangi bir konusu ve dolayısıyla da genel bir yaratıcılık haricinde üretim sırasında yerine getirilmesi gereken özgül herhangi bir görevi yoktu” (Shiner, 2004, s. 204).

Shiner eski sanat sisteminden yeni güzel sanat sistemine geçişin genellikle bir “serbestleşme” olarak tarif edildiğini belirterek bunun anlaşıldığı kadar sanatçıyı özgürleştiren bir değişim olmadığını da vurgular. Geçimini eserlerinden kazanmak isteyen sanatçılar; yeni sistem içinde herkesin eserlerini yargılayabileceği bir kamuoyunun, eleştirmenlerin, aracı kurumların ve alıcıların beğenisine hitap eden yapıtlar üretmek durumundadır. Bu beğeniye ya da sanat yapıtının değerini belirleyen yalnızca estetik ölçütler değildir. Güncel sanat piyasası pratikleriyle ilgili gözlemlerini “Sanat Dünyasında Yedi Gün” (2012) adıyla kitaplaştıran Sarah Thornton’un tespit ettiği bir dizi aktörün üretimleri, etkileşimleri ve müdahaleleridir. Sanatçı, sanat simsarı, küratör, eleştirmen, koleksiyoner ya da müzayede evi eksperleri temel piyasa aktörleri arasında sayılırlar ve yapıtın değerinin belirlenmesinde büyük rol oynarlar. “Sanat Mezat” (2011) kitabının yazarı Don Thompson estetik değer boyutuna hiç değinmeden, “Hangi çağdaş sanat eserleri değerlidir?” sorusunun cevabını belirleyenlerin “en başta büyük tacirler, ondan sonra markalaşmış müzayede evleri, bir ölçüde özel sergiler düzenleyen müze küratörleri, çok sınırlı bir ölçüde de sanat eleştirmenleri” olduğunu belirterek, alıcıların bu süreçte hemen hemen hiç rolü olmadığını öne sürer (Thompson, 2011, s. 47).

Sanat yapıtının değeri, aslında çok görünür olmamakla birlikte piyasadaki bütün oyuncuların rızasıyla belirlenir. Sanat piyasasında beğeni de değere etki eden önemli unsurlardan biridir, ancak ortaya çıkışı ve değişimi daha uzun zaman alır. Beğeniyle yakın ilişkisi olan güç ilişkileri, sürecin sonunda değer üzerinde etkili olurlar.

Özellikle çağdaş sanat yapıtı piyasası güçlü bir şekilde ticari oyuncular tarafından şekillendirilir. Satıcılar sanat yapıtını seçer, piyasaya girişini sınırlar ve kamu sektörünü ve eleştiri dünyasını bilgilendirir. Kamu müzeleri, galeriler ve eleştirmenler özel sektörün seçimlerini değerlendirir ve zamanla (ama her koşulda görünmeyen bir sürecin sonunda) bir

sanat yapıtı geleceğin “eski ustaları” statüsüne yükseltilir (Robertson, 2005, s. 22-23).

Çağdaş sanat yapıtının değeri, yukarıda belirtildiği gibi piyasanın dışsal dinamikleriyle belirleniyor olsa da, “değer sorunu” bu çalışmanın kapsamı dışında kalıyor. Değer sorusu sanat piyasasının dönüşümüyle de paralel şekilde, sanat tarihi ve estetik felsefenin konusu olmaktan çıkıp günümüzde ekonomistler, kültür araştırmacıları, sosyologlar, sanat yönetmenleri, sanat yazarları, antropologlar ve siyaset kuramcıları gibi farklı alanlardan uzmanların çalışma yürüttüğü, disiplinlerarası bir araştırma alanı haline gelmiştir. “Sanatta estetik ve maddi değerin nasıl olduğu” sorusuna verilen yanıtlar, genel olarak ekonomistlerin sanat yapıtının ticari kullanımına odaklanan iktisadi analizleri ile sosyal bilimcilerin anlatsal kanıtlara dayanan kavramsal çözümlemeleri çerçevesinde şekillenmektedir.

1.1. Güncel Küresel Sanat Piyasası

Güncel sanat piyasasında sanat yapıtlarının, yerel, bölgesel ya da uluslararası olarak ticareti yapılabilir. Tüm sanat nesnelерinin bir kaynak piyasası, kökeni vardır. Yerin altından çıkarılan mezarlar yani arkeolojik buluntular ya da atölyelerinde çalışan sanatçılar bu kaynakları oluşturur.

Sanat piyasası günümüzde oldukça karmaşık, dışarıya karşı yüksek bariyerleri olan sınırlı bir piyasadır ancak girişin sınırlı olduğu diğer piyasalarda, bu sınırlama alıcılardan çok satıcıların yararınadır. Oysa sanat piyasasında ticaretin sınırlanması hem alıcılar hem de satıcılara yarar. Sanat piyasasındaki fiyat hareketi dışsal etkenlere bağlıdır. Fiyatlardaki iniş ve çıkışlar, özel ve kamusal kuruluşları temsil eden oyuncuların etki alanındadır.

Güncel sanat piyasası, birincil, ikincil ve üçüncül olmak üzere üç belirgin ticaret aşamasından oluşur. Birincil aşama, piyasaya ilk kez çıkan sanat yapıtlarıyla ilgilidir. Bu aşamada sanat yapıtı daha önce hiç satın alınmamış ya da satılmamıştır. Bu pazarda faaliyet gösteren satıcılar çok küçük marjlarda, çok küçük ya da hiç olmayan stoklarla çalışırlar. Günümüz çağdaş sanat piyasasında sahiplik çok kısa sürebilir ve aynı yapıtlar çok kısa süre içinde ikincil pazarda başka bir satıcıyla boy gösterebilir. İkincil aşamada piyasa, önemli miktarda nakit ve stokla iş yapan kurumsal galerilerden oluşur. Bu aşamada eser daha fazla

önem kazanır ve fiyatı belirgin bir şekilde artar. Üçüncül aşamada pazar olarak başlangıçta daha belirgin faaliyet yürüten müzayede pazarı, günümüzde ikincil aşamadaki pazardan çok ayrılabilir değildir.

Çağdaş sanat yapıtlarının piyasada en genel anlamda, “ıvır-zıvır ya da çöp” (*junk*) yani yatırım değeri olmayan, “ileri, gelişmiş, modern” (*cutting-edge*) yani Batı’daki kültürel sektörün desteğini almış ya da alternatif (*alternative*) yani bu desteğe ulaşmamış olarak tanımlandıklarını belirten Iain Robertson (Robertson 2005, s. 15) bir sanat yapıtının değerinin aynı zamanda içinde yaratıldığı çevre tarafından da belirlendiğini kaydeder. Bu bağlamda, geçiş aşamasındaki ya da kalkınmakta olan ekonomilerin sanat piyasaları da geridedir ve bu çevrede üretilen bir sanat yapıtına daha az değer ekleyebilirler. Bölgesel bir sanat piyasasının uluslararası sanat piyasasını geçebildiği tek an, bölgesel bir sanatçıya ya da nesneye yönelmiş belirgin bir ilginin oluştuğu zamandır. Örneğin Hong Kong, Çin sanatının uluslararası ticaret merkezidir ve yerel bir koleksiyoncu zenginliği olmasa da aynı zamanda uluslararası sanat merkezidir.

Ekonomistler, sanat yapıtlarının ithalinde Gayri Safi Yurtiçi Hasılanın, toplam ticaret hacminden daha fazla etkili olduğunu tespit etmişlerdir. Bu nedenle New York, Londra, Paris ve Basel gibi kentler günümüzdeki en gelişkin sanat piyasalarına sahiptir. Sanat piyasasındaki başarıları şu makro-ekonomik koşullara bağlıdır: uluslararası alanda güçlü politik yönetim, genel ekonomik refah, gözetim altında ekonomik yapı, spekülasyon çevre ve yüksek yaşam standardı. Bu piyasa yapısını destekleyen diğer koşullar ise uluslararası fiyatlara ulaşabilme, özgün ya da sınır aşırı talebi ve uluslararası rekabeti etkileyebilme gücü, ılımlı ticaret koşulları ve düzenlemeleri yaratabilmeleri, kamusal kültürel yatırım ve destek sağlama, kentsel yatırımlar ve halkın kültürel eğitimine yatırım yapmaları olarak sayılabilir (Robertson, 2005, s. 17).

Sanat piyasasında genel bölünme, “kategori, sektör, tip ve ürün” olarak dört ana başlık altında yapılır. Örneğin resim ve desen kategorisindeki eserler, eski ustalar, modern ve çağdaş olarak sektörlere ayrılır. Eserin tipi daha çok ait olduğu dönemi ya da ekolü, ürün de doğrudan kendisidir. Modern sanat piyasası Empresyonistlerden başlayarak İkinci Dünya Savaşı’nın başlangıcıyla sonlanır. Çağdaş sanat ise savaş sonrası dönemi tanımlamak için kullanılır. Ancak güzel sanatlar kategorileri ve dönemleri genellikle subjektif olarak belirlenir. Örneğin New York’taki müzayedelerde Constable ve Turner “eski ustalar”

sektöründe değerlendirilir. Bunun yanında, “çağdaş sanat tanımı, sanat dünyasında en fazla suiistimal edilen terimdir çünkü çoğunlukla *cutting-edge* (ileri) sanat yapıtları için kullanılır” (Robertson, 2005, s. 19).

Sanat piyasası kurumsal ve ticari “oyunculardan” (aktörler) oluşmaktadır. Kurumsal aktörler arasında, UNESCO ve Interpol gibi ulusüstü yapılar yer alır. Ulusal kurumlar ise kültür bakanlıkları, kültür ajansları, gümrük, kamu müzeleri, galeriler ve sanat okulları gibi kurumlardır. Dünyanın en güçlü ekonomilerine sahip ABD, Japonya, Almanya, İngiltere ve Fransa, aktif olarak ulusal kültürlerinin yurtdışında tanıtımını yapıp yayılımını teşvik etmektedir.

Piyasadaki ticari aktörler, özel ya da vakıf koleksiyonları, galeriler, müzayede evleri, süreli sanat yayınları ve satıcılardan oluşur. Uluslararası kurumlar sanatçıların, sanat yapıtlarının, tarihi eserlerin ve antikaların sanat pazarına girişini sınırlayan, erteleyen ya da kontrol eden bir sistem oluşturmuşlardır. Vergilendirme ya da stoklama yoluyla “kamu yararına” uygun ya da milli zenginliklerini artıracak yönde hareket ederler. Ayrıca halka açık sergiler ya da kamu galerilerinde sergileme yoluyla yapıtların “değerlenmesine” katkıda bulunurlar.

Sarah Thornton güncel sanat piyasasının “kulisinde” yaptığı gözlemlerini anlattığı kitabında güncel sanat dünyasının içinde yer alanların altı farklı rolden birini oynamaya eğilimli olduğunu belirtir: “Sanatçı, sanat simsarı, küratör, eleştirmen, koleksiyoner ya da müzayede evi eksper” (Thornton, 2012, s.11). Ancak sanat dünyasındaki bütün rol sahipleri, sanat pazarında yer almaz. Sanat pazarında eserleri alıp satanlar yer alırken, pek çok sanat dünyası oyuncusu (eleştirmenler, küratörler ve sanatçılar) düzenli bir şekilde bu ticari eylemde yer almayabilir.

Sanat tarihi açısından sanatın ilk bağlamları ve atölyeden bir müze koleksiyonuna ya da çöp konteynırına veya müzeleri de kapsayan başka lokasyonlara geçişindeki değerlendirme süreçleri de her zamankinden büyük önem taşımaktadır. Thornton’ın altını çizdiği gibi, “büyük eserler kendiliklerinden ortaya çıkmazlar, yapılırlar; sadece sanatçılar ve onların asistanları tarafından değil, aynı zamanda sanat simsarları, küratörler ve eleştirmenler ve koleksiyonerlerin ‘desteğiyle’ ortaya çıkarlar” (Thornton, 2012, s. 16).

Thornton sanatın popülerleşmesi dediği sürecin nedenlerini, eğitim seviyesindeki yükseliş,

görsel okuryazarlığın artışı ve küreselleşen dünyada sanatın sınırları aşarak daha çok paylaşılan bir ilgi alanı haline gelmesi olarak sıralamaktadır. Sanatın popülerlik kazanmasının bir diğer nedeni ise sanat yapıtlarının çok yüksek fiyatlara el değiştirmesi ve bu paraların haber niteliği taşımasıdır. Bunun karşılığında “lüks meta ve statü sembolü olarak sanat nosyonu popülerleşmektedir”. Thornton “klonlanabilir kültürel metaların dijital dünyasında benzersiz sanat nesnelерinin gayri menkullerle kıyaslandığını” vurgular (Thornton, 2012, s. 16). Sanat yapıtları eriyip gitmeyecek somut varlıklar olarak konumlandırılmıştır. Yeniden satılabilir olmaları çağdaş sanatın iyi bir yatırım olduğu fikrini beslemiş ve pazara daha büyük bir hareketlilik getirmiştir.



2. TÜRKİYE’NİN İKTİSADİ DÖNÜŞÜMÜ

Türkiye’de sermaye gruplarının ve özel girişimlerin çağdaş sanat alanındaki etkisini değerlendirebilmek için öncelikle ülke ekonomisinin tarihsel gelişimini ve niteliklerini ortaya koymak yararlı olacaktır.

Türkiye kapitalizmi, geç kapitalistleşen bütün ülkelerde yaşanan problemleri bünyesinde barındırmıştır. Sermaye birikimi sorunu, en temel sorun olarak öne çıkmış ve bu sorun yapısal bir karakter göstermiştir. Türkiye ekonomisinin günümüzdeki görünümüne ulaşan süreçte, özellikle 1908’de İttihat ve Terakki’nin iktidara gelişi önemli bir dönüm noktası olarak görülebilir. 1908, 19. yüzyılın ikinci çeyreğinde gelişmeye başlayan kapitalist ilişkilerin, uluslararası işbölümüne uygun ve kapitalist rasyonlara uyumlu adımların atıldığı ya da bir programın devreye sokulduğu süreci işaretler.

Türkiye’de kapitalizmin biçimlenişini, Korkut Boratav kendi ifadesiyle, “yarı sömürge” olarak tanımlar ve sanayinin ağırlıkta Batı Anadolu, Marmara Bölgesi ve Çukurova’da yoğunlaştığını belirtir. Boratav sermayenin, komprodor karakterli olduğunu ve ağırlıkta gayrimüslim unsurlardan oluştuğunun altını çizer (Boratav, 2009, s. 20-21).

1912 Balkan Savaşı, ardından 1914-1918 1. Dünya Savaşı ülke için yıkım yılları olmuştur. Aynı zamanda bu dönem Osmanlı İmparatorluğu’nun çöküş dönemidir. Savaş yılları, ekonomide şiddetli daralmalara ve zafiyetlere yol açarken, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşu kapitalizmin gelişim sürecinde yeni bir tarihsel dönemin başlangıcı olmuştur.

Ali Gevgilli, Türkiye kapitalizminin gelişimini incelediği çalışmasında Osmanlı İmparatorluğu’ndan Türkiye Cumhuriyeti’ne son derece cılız bir sanayi kaldığını belirtir: “Kurtuluş Savaşı Türkiye’si’nin devraldığı sanayi mirası, toplam olarak 76 bin 216 işçi çalıştıran, çoğu manifaktür düzeyindeki 386 sanayi kuruluşundan ibarettir” (Gevgilili, 1989, s. 44). Sanayinin yapısı ise sadece yakın pazar için üretim yapan hafif tüketim mallarından oluşmaktadır.

Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte, özellikle İzmir İktisat Kongresi’yle (1923) Türkiye Cumhuriyeti’nin ekonomik yol haritası oluşturuldu. İktisat Kongresi, “milli iktisat”ekolünü simgeleyen düzenlemeleri beraberinde getirdi. İş Bankası, sermaye birikimini sağlamada

kritik bir misyon üstlendi. Devlet ekonomik bir aktör olarak devreye girdi ve “yerli” sermayenin yaratılmasını hedefledi. Boratav, milli iktisat okulu ya da ekolünün korumacı ve sanayileşmeci olduğunu belirterek gelişmeleri şöyle açıklar: “Devlet desteği ile bir yerli ve milli burjuvazi yetiştirilmesini kalkınma ve modernleşmenin temel mekanizması olarak gören yaklaşım, 1923 sonrasının iktisat politikalarına ve atmosferine tamamen damgasını vurmuştur” (Boratav, 2009, s. 40).

1923-1929 yılları Türkiye kapitalizmi açısından açık ekonomi ya da liberalizm dönemini simgeler. Devlet, ekonominin gelişmesinde rol oynamış ve sermayeyi fiilen ve aktif olarak desteklemiştir. Bu süreç Türkiye kapitalizminin sermaye birikim sorununa yanıtlar üretme çabasını kapsar.

Küresel düzeyde kapitalizmin ikinci yapısal-organik krizinin (ilki 1873-96 arası) gerçekleştiği 1929 yılından sonraki on yıllık süreçte tüm dünyada büyük alt üst oluşlar görülür. Türkiye de krizin sarsıcı sonuçlarından şiddetle etkilenmiş, aynı yıl içinde özelde Osmanlı borçlarının ilk takviminin ödenmesi ekonomiyi yıkım noktasına getirmiştir. Bu dönemde devletçilik politikalarının ya da devlet kapitalizminin önünü açan uygulamalar hayata geçirildi: “1929 ile 1931 yılları arasında hükümet ekonomiyi, özellikle de dış ticareti korumacı bir yaklaşımla devletin denetimi altına sokmak için önlemler aldı” (Ahmad, 2000, s. 117-118). Bu önlemleri, ekonomide devletin sıkı denetimini sağlayan adımlar izledi.

Devletçilik dönemini Mustafa Sönmez, devletin ekonomideki rolüne bağlı olarak 1929-1932 ve 1932-1939 yılları olarak iki döneme ayırır: Özel sektöre dayalı ithal ikameci dönem ve devletçi ithal ikameci dönem (Sönmez, 2004 s. 127-130). Devletçilik özünde ithal ikameci politikaları kapsamaktaydı. Devlet teşvikleriyle ve korumacı dış politikayla yeni bir sermaye birikim modeli hedeflenmiştir.

1930’lu yıllar, Türkiye’de kapitalizmin sermaye birikim sürecinin en önemli dönemi olarak iz bırakmıştır. Planlı ekonomi sürece damgasını vurmuş, 1933 yılında birinci beş yıllık sanayi planı hayata geçirilmiştir. Bu dönem Türkiye’de devlet ve sermaye arasındaki ilişkide bir sıçramayı gösterir. Devlet kapitalizmi yıllarında “... bürokratlar (devlet sınıfı) ile sanayi burjuvazisinin homojen bir koalisyon içinde birleşmesiyle sanayi üretiminin artmasına yol açtı. Yerli sanayi sektörünün büyümesinin ekonomi üzerinde siyasi kontrolün

artmasıyla sonuçlandırıldığı bir dönemde, bu iki grubun çıkarları birbirine denk düştü” (Keyder, 2007, s. 147-149).

Aynı yıllarda Türkiye’de sanayileşme manifaktür aşamasından çıkıp modern sanayiye evrilmiş, böylece Türkiye kapitalizminin gelişmesinde ciddi bir sıçrama sağlanmıştır. Devletçilik politikalarıyla ekonominin taşıyıcılığını her ne kadar kamu sektörü yapsa da özel sermayenin önü bu dönemde açılmış, ticarete ve sanayide özel sermayenin varlığı ve gelişimi gözetilmiştir. Özellikle savaş yıllarında (1939-1945) olağanüstü kârlar ve birikimler sağlanarak sermayenin yapısal değişikliğine giden yolların kapıları aralanmıştır. 1960’lı yıllarda ortaya çıkan büyük sermaye gruplarının (Koç, Sabancı, Karamehmet vb.) temelleri, 1930’lu yıllardaki devlet ihalelerinden kazançlar ve savaş yıllarında elde edilen olağanüstü kârlara dayanmaktadır (Gevgilili, 1989, s. 47-49; Sönmez, 2004, s. 135-136, Boratav, 2009, s. 65).

1939-1945 yılları arasındaki dönem, yani II. Dünya Savaşı yılları Türkiye kapitalizminin dönüşümünde bir başka önemli dönemdir. Savaş ekonomisi, çıkarılan kanun ve vergiler ile birlikte rant, talan ve yağmaya dayanan önemli bir sermaye birikimi yaratmıştır. Sermayenin yoğunlaşmasının hızlandığı bu dönemde, ticaret burjuvazisinin veya sermayesinin gelişimi dikkat çekicidir (Gevgilili, 1989, s. 47, Sönmez, 2004, s. 138-139).

1946-1953 yılları arasındaki dönemde izlenen politikalar, Türkiye kapitalizminin küresel kapitalizmle eklemlenmesi ve entegrasyonunu hızlandırmıştır. Savaş sonrası dönem küresel düzeyde kendini iki kutuplu dünya olarak gösterir. ABD kapitalist dünyanın yeni hegemon gücü olurken, SSCB reel sosyalist sistemin lideridir. Küresel finans kapitalin en önemli kurumları olan IMF (1945) ve Dünya Bankası da (1944) bu dönemde kurulmuştur.

Truman doktrini ve Marshall Planı, Türkiye kapitalizminin yönelimini belirler. 1947 yılında IMF, Dünya Bankası gibi küresel finans kapitalin örgütlerine angaje olan Türkiye, 1952 yılında NATO’ya üye olmuştur (Boratav, 2009, s. 100). Türkiye, küresel kapitalizme hammadde sağlayan bir ülke olarak eklemlenir. Sistematik bir borçlanma ekseninde hareket eden Türkiye, iç pazara yönelik, ihracata kapalı, korumacı dış ticaretin himayesiyle tekelleşmeyi besleyen ekonomik politikaları hayata geçirmeye başlar (Sönmez, 2004 s. 140).

1946-1953 yılları aynı zamanda ekonomik anlamda hızlı büyüme ve genişleme dönemidir. Siyasal bağlamda, tek partili dönemin sonunda 1950 seçimleriyle Demokrat Parti iktidara taşındı. Piyasa ekonomisi yönünde adımlar atan Demokrat Parti, küresel kapitalist sisteme angaje olmuştur (Çavdar, 2000, s. 62, 67, Boratav, 2009, s. 102).

1954-1961 dönemi, ekonomik politikalarda değişimin yaşandığı, liberal uygulamalardan vazgeçildiği bir dönem oldu. Aynı yıllarda büyük KİT'ler kuruldu. Kamu kesiminin özel sermaye ile işlevsel bütünlüğü yönünde politikalar hayata geçirildi. Ekonomik tıkanma, durgunluk, kamu yatırımlarının genişletilmesini beraberinde getirdi (Boratav, 2009, s. 108-109, Sönmez, 2004, s. 146; Çavdar, 2000, s.66).

1960'lı yıllar Türkiye kapitalizminin yakın tarihteki en büyük genişleme dönemi olarak tanımlanabilir. Sermaye birikimi yönünde hızlı bir yoğunlaşmanın yaşandığı bu yıllar, kapitalist dönüşümün kritik bir eşiği olarak önem taşır. Dönemi belirleyen en önemli eğilim, beş yıllık planlamalar olmuştur. Planlamalar ithal ikameci bir politika içermektedir. Yurt içi yatırımların yoğunlaştırılması ve sanayi sektörünün büyümesi amaçlanmıştır. Ekonomide her yıl ciddi büyümeler görülmüş, uzun bir periyotta büyüme istikrarını korumuş, 1962-1977 döneminde Gayri Safi Yurtiçi Hasılda yüzde 6,7 oranında artış olmuştur (Sönmez, 2004, s. 153).

60'lı yıllar aynı zamanda 27 Mayıs askeri müdahalesi ve Demokrat Parti'nin iktidardan düşmesiyle yeni bir döneme geçişi simgeler. Bu dönemin en önemli simgesi burjuva demokratik normlar içeren 1961 Anayasası'ydı. Türkiye'deki sosyo-ekonomik değişimlere bağlı olarak işçi sınıfının nicel ve nitel gelişiminde önemli aşamalara gelindi. Aynı zamanda işçi sınıfı ve emekçi yığınlar Saraçhane Mitingi (1961), Kavel Grevi (1963), Paşabahçe Grevi ve DİSK'in kurulmasıyla toplumsal maddi bir güç olduğunu göstermeye başladı. Bu süreç kapitalist modernleşmenin bir yansımasıydı. Aynı dönem kapitalist entegrasyonun derinleştiği ve sermayenin yapısında değişimlerin yaşandığı yıllar oldu. Literatürde "finans kapital" olarak tanımlanan sanayi ve banka sermayesinin birleşimini ifade eden büyük/tekelci sermayenin hâkimiyeti arttı. Süreç bir yanıyla da sermayenin yoğunlaşması, merkezileşmesi olarak kendisini dışa vurdu. Özellikle 1960'ların ortaları, bu anlamda yeni bir eşik olarak dikkat çekmektedir.

1970'de Cumhuriyet tarihinin en büyük devalüasyonlarından (yüzde 66) birisi yapıldı.

Aynı dönemde uluslararası finans kuruluşlarından 950 milyon dolar borç alındı. Türkiye kapitalizminin yapısal sorunu olan dış kaynak ihtiyacı, uygulanan ekonomik politikalar ile arttı. “Uygulanan ithal ikameci sanayileşme stratejisi, temel olarak iç pazarı hedeflediğinden sınai ürün ihracatı çok düşük düzeyde kalmıştır. Öte yandan, sabit tutulan döviz kuru da ihracatı değil ithalatı karlı kılmıştır” (Sönmez, 2004, s. 158).

1973 Dünya Petrol Krizi, küresel etkileri yanında Türkiye ekonomisinde de önemli alt üst oluşlara neden oldu. 70’lerin ortalarına doğru dış ticaret açığı büyüdü. Ekonomi hızla bir bunalım sürecine girdi. 1962’de 830 milyon olan dış borç, 1975’de 4,8 milyar dolara yükseldi. 1977’de ise 11,5 milyar dolara ulaştı (Boratav, 2009, s. 135; Sönmez, 2004, s. 159).

1970’li yılların ortasında kapitalizmin sistemik yapısal krizinin patlak vermesinin ardından 1974’ten sonra küresel krizin etkileri her ülkede kendini hissettirmeye başladı. Krizin temel faktörlerden birisi, petrol fiyatlarında görülen hızlı yükseliş oldu. Türkiye de bu dönemde kriz sarmalı içine girdi. Türkiye ekonomisinde bazı yapay yöntemlerle ve ağırlıkta seçim ekonomisine dayanan taktiklerle 1975-1976 arasında spekülatif bir büyüme trendi yaşandı. Aslında bu krizin ötelenmesiydi ve 1977 yılı ötelenen krizin patladığı yıl oldu (Boratav, 2009, s. 129).

1977 yılında dış borç 11,5 milyar dolara yükseldi. 1978’de Dünya Bankası, Avrupa Yatırım Bankası ve OECD’den uzun vadeli krediler sağlanarak ve IMF ile yeni *stand-by* anlaşması imzalanarak krize “yanıt” üretilmeye çalışıldı. Türkiye, 1977-1979 yılları arasında Boratav’ın tanımlamasıyla içe dönük, dışa bağımlı, müdahaleci, ithal ikameci ve popülist modelin bunalımını şiddetle yaşıyordu (Boratav, 2009, s. 139).

1977-1979 arasında Türkiye’de aynı zamanda derin bir siyasal kriz açığa çıkmıştır. Toplumsal olarak çok çalkantılı olan bu dönem, önce CHP iktidarı ve daha sonra Milliyetçi Cephe iktidarlarına sahne oldu. Toplumsal muhalefetin yükselişi, 1 Mayıs 1977 katliamı gibi operasyonlarla engellenmeye çalışıldı. Sokak çatışmalarının tırmandığı bu süreci Maraş, Çorum, Malatya katliamları izledi. Siyasal olarak istikrarsız bir ortam yaratıldı. Derin devlet ve sivil uzantılarının operasyonları şiddetlendi. Bu toplumsal atmosfer, 12 Eylül askeri müdahalesinin meşrulaştırılması için gereken zemini de hazırladı.

1978 yılında ekonomik kriz kendini çıplak bir biçimde dışa vurdu ve gündelik hayatı etkileyecek düzeye ulaştı. Karaborsa ve kıtlık, temel ihtiyaç malzemelerinin bulunmaması gibi sorunlar yaşanmaya başlandı. Aynı yıllarda dış kaynak olanakları tıkanarak, ithalat durma noktasına geldi. Ekonomi bir çöküş sürecine giriyordu. Krizin bütün yıkıcılığı ile kendini göstermeye başladığı bu noktada 24 Ocak 1980 kararları diye ifade edilen radikal neoliberal uygulamaları içeren paket gündeme sokuldu. Program IMF'nin küresel ve yerel finans kapitalin “şok tedavisini” içeriyordu. Sermayenin her düzeydeki yol haritasını içeren 24 Ocak kararları, ülkedeki toplumsal muhalefet nedeniyle istenen düzeyde hayata geçirilemedi. Oysaki Türkiye ekonomisinin yeniden yapılanması ve küresel sermaye ile yeniden entegrasyonunu ifade eden uygulamaların her şart altında hayata geçirilmesi gerekiyordu. 12 Eylül darbesi bu ihtiyacın üzerinde şekillenmiştir. 12 Eylül darbesi ve 24 Ocak kararları aslında dönemin ekonomi politikasının hayata geçirilmesi anlamına gelmektedir. Benzer gelişmeler, bu dönemde neredeyse bütün Latin Amerika ülkelerinde de tecrübe edilmiştir.

“Türkiye’de neoliberalizm 24 Ocak 1980 kararları olarak adlandırılan yeni ekonomi politikalarının uygulanmasıyla hayat bulmuştur. Bu kararlar Türkiye ekonomisinde yeni bir dönemi başlattı. Artık ithal ikameci, devlet merkezli sanayileşme anlayışı geçerli değildir. Yeni dönemde dışa açık, ihracat merkezli ve piyasa temelli ekonomi anlayışı geçerlidir. Yani Türkiye ekonomi yönetiminde 1980 kararları ile birlikte devletçi sanayileşme anlayışı yerini liberal dışa açık politikaya bırakmıştır” (Kırmızıaltın, 2012, s. 127).

1980 yılı Türkiye'nin siyasi tarihinde ve ekonomisinde bir milat olarak kabul edilebilir. Yakın tarihin en önemli kırılma dönemlerinden olan bu sürece, 24 Ocak Kararları ve 12 Eylül askeri darbesi damgasını vurmuştur. Türkiye kapitalizminin yeniden yapılanmasındaki önemli dönemeçler olan bu iki olay, sermayenin tahakkümünü toplumsal yaşamın bütününde hissettirmesinin önünü açmıştır. Darbenin ardından, 1981-1984 yıllarında askeri yönetim, toplumsal muhalefeti şiddetle bastırdı. 1981-1983 yılları arasında yıllık ortalama yüzde 31 oranında enflasyon gerçekleşti, yıllık büyüme ise yüzde 5 oldu. Bu süreçte neoliberal politikaların altyapısı oluşturuldu. 1977’de patlak veren ekonomik kriz atmosferinden 1981 yılından sonra çıkılmaya başlandı (Sönmez, 2004, s. 164).

1984 yılında ANAP ve Turgut Özal’ın iktidara gelmesi, radikal neoliberal politikalara hız

kazandırdı. Özünde devletin ekonomik aktör olarak devre dışı bırakılması, bir tarihsel döneme damgasını vuran sosyal devlet uygulamalarından vazgeçilmesi ve devletin sosyal yönünün tasfiye edilip metalaştırılarak, güvenlik devleti statüsüne konumlandırılması ve deregülasyon ile sermayeye yeni kâr alanlarının açılarak sermaye önündeki her türlü engelin kaldırılması amaçlandı. Bu süreçlerin tümünün sonuçlarını kültür alanındaki gelişmelerde de izlemek mümkündür. Hükümetlerin kültür sanat programlarında, destek verici rolün sürdüğü görülse de pek çok plan hayata geçirilememiş, uygulamada resim heykel müzeleri örneğinde olduğu gibi giderek azalan bütçeler, küçülen programlar, kültür sanat alanında gerekli yasal düzenlemelerin eksikliği gibi sorunlar çoğalmıştır.

Türkiye’de sanat piyasasında hareketliliğin ve yatırımların artmasının nedenlerinden birisi olan sermaye birikimi süreci de 1980 sonrasında hızlandı. Bunun ekonomik bileşenleri şöyle özetlenebilir: Özal liderliğindeki ANAP iktidarı, hızlı bir özelleştirme dalgası başlattı. Finansal serbestleşme sağlandı. 1986 yılında İstanbul Menkul Kıymetler Borsası faaliyete başladı. 1988’de finansal araçların çeşitlenmesinin önü açıldı. Kredi kartı uygulamaları ve tüketici kredilerinin kullanılması yaygınlaştı. Yeni vergi sistemleri ile sermayenin hareket kabiliyeti artırıldı. 1985 yılında katma değer vergisinin kabulüyle vergiler ağırlıkta ücretliler ve tüketiciler üzerine yıkıldı (Sönmez, 2004, s. 153-154). Sermaye sınıfına yeni olanaklar sunularak, bu dönemde özellikle finanslaşma politikaları yoğunlaştırıldı. Bunun en somut yansıması bankacılık sektöründe kendisini göstermiştir: “1980 sonrası yapısal uyum ve dışa açık, piyasa ekonomisinin güdümünde liberalizasyon programı finansal kesimdeki reformların da belirleyicisi olmuştur. Finans kesiminde yapılan reformlar ile sektöre derinlik kazandırılmaya çalışılmıştır” (Köne, 2003, s. 238).

Aynı dönemde kolaylaştırıcı yasal düzenlemelerin de etkisiyle özel bankalar kurularak ekonomik faaliyetleri hızla artmaya başladı: “Finansal liberalizasyon uygulamaları çerçevesinde, 1985 yılında çıkarılan Bankalar Kanunu ile sektöre banka girişi ile ilgili bazı önemli engellerin kaldırılması sonucunda, banka sayısında hızlı bir genişleme süreci yaşanmıştır. 1980 yılında 43 olan banka sayısı, 1990 yılında 64’e, 1999 yılında ise en yüksek değeri olan 81’e yükselmiştir. 1999-2002 arasında ise yaşanan krize bağlı olarak tasfiye ve birleşmelerle banka sayısında hızlı bir azalma görülmüştür. Eylül 2002 itibarıyla banka sayısı 55’e düşmüştür” (Köne, 2003, s. 241). Özel bankaların sayısının artması, kültür sanat alanında faaliyet gösteren aktörlerin de sayısının artması anlamına geldi. Türkiye’de bu dönemde, çok sayıda özel bankanın kurdukları galeriler ya da kurumlar

aracılığıyla sanat alanında faaliyet gösterdiği bilinmektedir.

1980’li yıllar hızlı finanslaşma süreci, spekülasyon, rant, tüketim kültürünün, toplum devlet birey ilişkisine sirayet ettiği dönemdir. Bu dönemde bankerler skandalı patlak vermiş, hayali ihracat ve yolsuzluk vakaları hızla yükselmiştir. Kayıt dışı ekonominin yaygınlaşması olarak tanımlanabilecek bu dönemde, yine kayıt dışı şekilde sürdürülebilen eski eser ve sanat yapıtı ticaretinin de yükselişe geçmesi şaşırtıcı değildir.¹

Türkiye’nin Batı yakasında bu gelişmeler yaşanırken, Doğu yakasında uzun sürecek bir olağanüstü hal rejimi kuruldu. 1980 sonrası dönemde başlayan silahlı eylemler ve saldırılar sonrasında bölgede çatışmalar giderek ağırlaştı. Metropollere doğru yoğun bir göç dalgası yaşandı. 1990’lı yıllarda özellikle Diyarbakır kökenli genç Kürt sanatçıların çağdaş sanat alanındaki üretimleri dikkat çekicidir. Bu yıllarda neoliberal politikaların etkileri toplumsal yaşamın içine kök salmaya başladı. Piyasa aktörleri ekonominin bütününe hâkim olurken, toplum piyasanın ihtiyaçlarına göre yeniden yapılandırıldı. Ülkede sıcak para olarak tanımlanan spekülâtif sermaye hareketleri arttı. Ayrıca, sıcak paranın ülkeye girişi teşvik edildi.

1990’lı yıllarda neoliberal yapısal uyum politikalarıyla birlikte sermaye hareketleri üzerindeki tüm kısıtlamalar kaldırıldı. 1995 yılında, AB ile Gümrük Birliğinin sağlanması, dış ticaretteki liberalleşmeyi sembolize eder. 1990’lı yıllar radikal özelleştirmelere sahne olmuş, böylece finans kapitale olağanüstü sermaye aktarımı sağlanmıştır. Sıcak paraya dayanan büyüme ile borçlanmaya dayalı bir büyüme gerçekleşmiştir. 5 Nisan 1994 kararları, bu döngünün ilk krizine yanıt olarak uygulamaya konmuştur.

5 Nisan kararları ile IMF ile 16. *stand-by* anlaşması yapılarak yeni krediler alındı. Şok uygulamalarla mali piyasalara istikrar sağlanmaya çalışıldı. 1997’den 1999’un sonuna

¹1984 yılında Sunday Times gazetesinin dünyanın en zengin 11. kişisi sıralamasına koyduğu Kıbrıslı Türk işadamı Asil Nadir ve eşi Ayşegül Nadir (Tecimer) o dönemde tarihi eser koleksiyonerliği denilince akla gelen ilk isimler arasındaydı. Başbakan Özal’ın tavsiyesi ile 1988 yılında Günaydın gazetesini alarak medya sektörüne adım atan Nadir, 1989’da tarım, gıda, tekstil, elektronik, denizcilik ve turizm sektörlerinde imparator olarak kabul edilmişti. Asil Nadir, 1990’lı yıllarda aleyhine açılan hırsızlık dolandırıcılık davaları nedeniyle uzun yıllar kaçak hayatı sürdürdü. Ayşegül Nadir ise tarihi eser kaçakçılığı suçlaması nedeniyle aldığı hapis cezasının ardından Türkiye’den kaçtı. Nadir çiftinin antika ve eski eser merakı, dünya çapında bilinmekteydi. Sotheby’s ve Christie’s müzayedelerinden yaptıkları büyük alımlarla tanınan Ayşegül Nadir, ayrıca sahip olduğu eserleri sergileyen sansasyonel basın haberleriyle de kamuoyunda tanınmıştır (<https://www.eskihayatlar.com/aysegul-nadir-tecimer-tarihi-eser-kacakciligi-0265/>).

kadar Türkiye’de ciddi bir cari açık sorunu olmadı. Ne var ki sermaye hareketlerinin serbestleşmesi, farklı yapısal sorunları beraberinde getirdi. Türkiye finansal piyasaları, kısa vadede spekülâtif kazançlar hedefleyen uluslararası sermaye hareketlerine açıldı. Bunun somut sonucu, dış borç stokunun yükselmesi oldu. Cari açık, giderek yükseldi. Ekonomide iç ve dış kırılma arttı (Boratav, 2009, s. 187).

2001 yılına gelindiğinde zemini oluşan ekonomik kriz, siyasal bir gelişme ile patlak verdi. Kriz sürecinde büyük oranda sermaye çıkışları yaşandı. Bu gelişme hem cari açığı artırdı hem de Türkiye’nin yapısal sorunu olan dış kaynak problemini yoğunlaştırdı. Aynı süreçte borsa, tarihi çöküşlerinden birini yaşadı. Gecelik faiz oranı rekor seviyelere yükseldi. Dövizin ani yükselişiyile de birlikte 15 bine yakın şirket kısa sürede iflas etti. 1,5 milyon kişi işsiz kaldı ve özellikle sermaye hareketlerindeki kaçış, bankacılık sektöründe ciddi yıkımları beraberinde getirdi. Çok sayıda özel banka birbiri ardına iflas etti.

2001 krizi, yarattığı yıkımın boyutu anlamında Türkiye tarihinin en derin krizi olarak tarihe geçti.

2.1. 2001 Krizi ve Ekonomik Etkileri

Türkiye Cumhuriyeti tarihinin en büyük krizi olarak öne çıkan 2001 krizi, bir yanıyla da Türkiye ekonomisinin kapitalist sistemle entegrasyonunda bir sıçrama dönemi olarak okunabilir. Krizin ardından Türkiye ekonomisi, yeni ve radikal neoliberal düzenlemelerle yeniden yapılandırılmıştır.

Küresel konjunktürde de bu dönemde ABD Merkez Bankası, parasal genişleme politikalarına başladı. Bu süreç dünya ekonomisinde sermaye hareketlerinin canlanmasına yol açtı. Türkiye bu gelişmeden son derece etkin bir şekilde yararlandı. Hızlı dış kaynak girişleri yaşandı. Bu politikanın somut yansıması likidite bolluğu oldu. Yani bir anlamda bol ve ucuz döviz dönemi yaşandı (Boratav, 2009, s. 219). Aynı dönem, siyasal iktidar değişikliğini beraberinde getirdiği gibi sert kriz yönetiminin yarattığı sosyal sonuçlar ve sosyal öfke, 3 Kasım 2002’de Adalet ve Kalkınma Partisini iktidara taşıdı.

2001 krizi sonrası dikkat çeken gelişmelerden birisi spekülâtif sermaye hareketlerinin hızlanması ve finansal enstrümanların artmasıdır. Bol ve ucuz döviz döneminin başlaması

şirketlerin hızla döviz borçlanmasını beraberinde getirmiştir. Aynı dönemde dış borç ve cari açık yükseliş içine girmiştir.

2001 krizi sonrasında inşaat ve emlak sektörü ekonominin taşıyıcı sektörüne dönüşmüştür. Büyük inşaat projeleri yeni sermaye gruplarının palazlanmasının önünü açmış, devlet ihalelerine giren bu sermaye grubu hızla büyümüştür. Sermayenin tahakkümünün arttığı ve sermayenin sonsuz serbestlik kazandığı bu dönem, finans kapital için olağanüstü kârlar kazanılması anlamına gelmiştir.

Sermaye bolluğu, spekülatif enstrümanlara olan ilginin artışı, ülkenin çok büyük sermaye gruplarının, özel müzeler, büyük popüler sergiler ya da uluslararası sanat etkinliklerine sponsorluklar yoluyla sanat alanında yatırımlar ve girişimlere imza atmasına paralel bir şekilde sanat yapıtı da bir yatırım enstrümanı olarak bu dönemde yükselişe geçmiştir.

Özelleştirmelerin tamamlanması ve yapılan düzenlemelerin ardından devletin ekonomik aktör olarak etkisinin gerilemesi ile paralel olarak, kültür ve sanat alanındaki etkisinin ve yatırımlarının da azaldığı görülebilir. Bu süreçte giderek güçlenen ve sayısı artan sermaye grupları da dahil olmak üzere, özel sektör sanat yönetimi alanını keşfetmiş ve buradaki nüfuzunu artırmaya başlamıştır.

Doğrudan özel sektör ve şirketler tarafından hayata geçirilen müze, sanat merkezleri ya da sponsorluk yoluyla destek verilen sanat girişimleri dikkate alındığında Türkiye'nin ekonomik olarak küresel entegrasyonunun tamamlandığı ya da zirveye ulaştığı yıllarda, küresel çağdaş sanat piyasasının da "keşfedildiği" ya da bu alanda hem sosyal hem de maddi yatırımlar yapıldığı görülebilir.

3. TÜRKİYE'DE SANAT PİYASASININ GELİŞİMİ

3.1. Osmanlı İmparatorluğu: Nüveler

Türkiye’de Batılı anlamda bir sanat piyasasının ortaya çıkışı son yüzyılda ülkenin geçirdiği iktisadi ve politik dönüşümle paralel bir gelişim gösterse de sanat alıcılarının varlığı Osmanlı İmparatorluğu’na kadar uzanır.

Osmanlı Sarayı’nda 16. yüzyıldan itibaren halife unvanı alan yöneticilerin eşyaları, silahları ve kıyafetleri saklanarak korunmuş, ayrıca savaş ganimetleri olan antika eserler, minyatürler, el yazmaları gibi yapıtlar da Saray’da saklanmıştır. Bunların dışında Osmanlı’nın en güçlü isimlerinden Fatih Sultan Mehmet’in birden fazla portresinin yapıldığı ve bu portrelerin bir kısmının günümüze dek ulaştığı bilinmektedir. Venedikli ressam Gentile Bellini, Venedik Cumhuriyeti tarafından diplomatik ilişkilerin geliştirilmesi amacıyla 1479 yılında İstanbul’a gönderilmiş, burada yaşadığı yıllar boyunca Padişah’ın portrelerini yapmıştır. Bu portrelerden en çok bilineni, sanatçının imzasını taşıyan ve orijinalinin bir kopyası olduğu düşünülen resimdir. 1480 tarihli bu resim, Londra’daki National Gallery’de sergilenmektedir. Fatih Sultan Mehmet’in ayrıca, daha sonradan albüm haline getirdiği bir minyatür koleksiyonu yaptığı bilinmektedir. Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman da porselen eserler biriktirmişler, II. Abdülhamit değerli taş ve mücevher koleksiyonu yapmıştır (Serpil, 2006, s. 38).

1718-1730 yılları arasındaki Lale Devri’nin çatışmasızlık ortamı, İmparatorluğun toprak ve güç kaybı ile birlikte yenileşme hareketlerinin de başladığı dönemdir. Kültür, sanat, edebiyat alanında önemli isimlerin yetiştiği, saray çevresinde Avrupa ve Doğu kültürüne duyulan ilginin arttığı, 1727’de Osmanlıca baskı yapacak ilk matbaanın kurulduğu bu dönemde Aydınlanma düşüncesi Osmanlı İmparatorluğu’nun düşünce ve kültür dünyasında etkili olmaya başlamıştır. Batı kaynaklı sanat eserlerinin ve güzel sanatlar anlayışının yaygınlaşması ise hem Fransa’ya gönderilen elçiler ve devlet adamları hem de 18. yüzyılda doğu kültürüne artan ilgiyle birlikte Osmanlı coğrafyasını ziyaret eden sanatçılar yoluyla olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu’nun son döneminde, özellikle İstanbul’da yerleşik olan gayrimüslim tebaanın da sanat üreticisi ve alıcısı olarak etkinliğinin oldukça fazla olduğu çeşitli kaynaklardan anlaşılabilir.

18. yüzyılda ülkenin Batı ile ilişkilerinin yoğunlaşması ve ilginin artması, “sanat yapıtına yönelik ilginin niteliğini ve kapsamını değiştirecek olan bir aşamayı beraberinde getirir” (Üstünipek, 1998, s. 57). Ziyaret ettiği ülkenin sosyo-kültürel durumu, gündelik yaşamı ve sanatı üzerine ayrıntılı bilgiler içeren “Fransa Sefaretnamesi”nin yazarı 28 Çelebi Mehmet Efendi’nin 1720-1722 yılları arasında Paris’e gönderilmesi, ayrıca yaklaşık on yıl içinde Moskova, Viyana, Lehistan’a başka elçi heyetlerinin gönderilmesi, İmparatorluğu çok sayıda Hıristiyan tüccar, gezgin ve konsolosun ziyaret etmesi ya da burada yaşamaya başlaması, 1727’de matbaanın kurulması ve Lale Devri süresince inşa edilen köşk, kasırlar ile birlikte Kağıthane’deki dönüşüm, yaşam tarzındaki dönüşümü hızlandıran ve simgeleyen gelişmelerdir (Yasa Yaman, 2012; Cezar, 1971; Üstünipek, 1994).

Osmanlı İmparatorluğu döneminde, Saray merkezli yürütölen sanat faaliyetleri dışında Avrupa’da gelişene benzer sanat izleyicisi ya da alıcısının varlığına dair yeterli belge ya da araştırma mevcut değildir. Ancak özellikle Avrupa’daki gelişmelere, düşünce ve kültür dünyasına ilgi duyan, bu konuda araştırmalar yapan yöneticiler eliyle ya da onların teşvikiyle çeşitli sanat etkinlikleri düzenlendiği bilinmektedir. Örneğın Sultan Abdülmecid (1823-1861) döneminde düzenlenen iki sergi, bu teşvik çabaları kapsamında değerlendirilebilir. Sergilerin ilki 1845’de Çırağan Sarayı’nda açılan ve Avusturyalı bir ressamın (Oreker ya da Odeker) şehir manzaralarından oluşan dışarıya kapalı sergi, diğeri ise 1849’da Harbiye ve Harbiye İdadisi öğrencilerinin resimlerinden oluşan amatör sergidir. Bu sergi kamuya açık yapılmıştır (Yasa Yaman, 2012).

Batılı sanatçıların da 1845’lerden itibaren Saray’a eserlerini tanıtmaya ve pazarlama yoluna girdikleri bilinmektedir. Resim alınmasına aracılık eden sanatçılar arasında yer alan Jean Leon Gerome gibi oryantalist ressamlar yoluyla, Saray’da ağırlıklı oryantalist resimlerden oluşan küçük bir koleksiyon oluşmaya başlamıştır. Saray için bir resim koleksiyonu oluşturma fikri Abdülaziz Dönemi’ne aittir. Sanayi Nefise Mektebi’nin kuruluşu yolunda çabalar ve ilk müze girişimleri de bu dönemin önemli gelişmeleri arasında sayılabilir. 1846’da kurulan ilk resmi müze, Abdülaziz döneminde Müze-i Hümayun adını almıştır. Bu müze 1876’da Aya İrini’deki eserlerin Çinili Köşke taşınmasının ardından ziyarete açılmıştır (Çetintaş, 2015).

Ali Artun, Türkiye’de sanatın müzeleşmesine etki eden süreci aktardığı yazısında (2010),

“19. yüzyıl ortalarında İstanbul’da sergilerin açılmaya başlaması, Pera Salonu’nun kurulması, özel akademilerin ortaya çıkması, atölyelerin ve koleksiyonculuğun yayılması ve bunlar sonucunda bir sanat piyasasının filizlenmesi”nden bahseder. Sanat çevresinin geliştiği ana merkez “magazinleri, pasajları, tiyatroları, operaları, otel ve restoranları ile son derecede Parizyen bir çevre oluşturan ve 1877’den itibaren bir dönem belediye başkanlığını Osman Hamdi’nin yaptığı Pera’dır” (Artun, 2010). Tanzimat Döneminde İstanbul’a göç eden Batılı sanatçıların ve Batı’da eğitim alarak kente dönen aydın, sanatçı ve yazarların yaşadığı ya da etkinlikte bulunduğu bu bölgede, bir süre sonra sanat izleyicisine ulaşmak yolunda da arayışlar başlar. Pera ve çevresinde 1870’lerden itibaren sergi mekânları ortaya çıkar (Hitzel, 2010).

1882’de Sanayi-i Nefise Mektebinin açılması ve 1890’lardan başlayarak 1910’a kadar uzanan sürede resim eğitiminin düzenli ve programlı olarak verilmesiyle artan sanatçı etkinliği ve sergilerin çoğalmasıyla Pera, İstanbul’un güzel sanatlar merkezine dönüşmeye başlamıştır (Sinanlar Uslu, 2010, s. 12). "Türk resim tarihinin 1873-1908 dilimini oluşturan Pera döneminde Türk, yerli gayrimüslim, levanten ve yabancı sanatçıların etkinlikleri, güzel sanatları, özellikle resim sanatını, Osmanlı aydınları, bürokratları ve sınırlı da olsa halk için bir olgu olarak ortaya koymuştur." (Duben, 1990, s. 197)

“Türkiye’de açılan ve milli bir karakter arz ettiği belirtilen ilk resim sergisi” Nisan 1873’de düzenlenmiştir (Yasa Yaman, 2012, s. 101). “Sanayi Mektebi Sergisi” olarak tanımlanan ve dönemin gazetelerinde bir “ilk” olarak tanımlanan sergiye, Tıbbiye Mektebi, Mekteb-i Sultani ve Mekteb-Sanayi öğrencileri ağırlıklı olarak katılır. Ayrıca, resim öğretmeni Hayette, Sait Efendi, Mesut Bey, Palombo, Moretti, Ali Bey, Naim Bey, Şeker Ahmed Paşa gibi dönemin isimlerinin de sergide eserleri bulunur (Sinanlar Uslu, 2010, s. 12-13).

1875’de, II. Mahmut Türbesi yakınındaki Darülfünun binasında yani üniversitede açılan ikinci sergiye büyük çoğunluğu gayrimüslimlerden oluşan 30 sanatçı katılır. Gazetelerde övgüyle bahsedilen ve ilkinden çok üstün olduğu belirtilen bu ikinci sergide, Şeker Ahmed Paşa, Bedri Halil Paşa, Osman Hamdi ve Nuri Bey’in de eserleri yer alır. Sergi ile ilgili uzun bir süre sonra çıkan haberlerde Sultan Abdülaziz’in büyük ilgisinden bahsedilerek, Sultan’ın bazı eserleri Saray’a getirttiği belirtilir. Sultan Abdülaziz’in ayrıca, beğendiği sanatçılara da çeşitli ödüller dağıttığı kaydedilir (Yasa Yaman, 2012; Sinanlar Uslu, 2010)

Osmanlı dönemi resim etkinlikleri arasında önem taşıyan bu iki serginin dışında, Şeker Ahmed Paşa'nın girişimiyle üçüncü bir sergi düzenlendiği bilinmektedir. "Petit-Champs Sergisi" olarak adlandırılan bu sergi 1877 yılında Tepebaşı Belediye Köşkü'nde yapılır. Sergide Guillemet Akademisi öğrencileri başta olmak üzere sanatçıların yaklaşık 250 resmi yer alır (Sinanlar Uslu, s. 13, 2010). 1874 yılında açılan Akademi'nin idarecisi, Sultan Abdülaziz'in portrelerini yapmak üzere İstanbul'a gelen bir sanatçıdır. Guillemet, Saray siparişlerinin uzaması üzerine İstanbul'da bir okul açmaya karar verir ve ismi bilinmeyen birkaç Müslüman öğrencinin de ders aldığı Akademi'yi kurar. Bu okul Batılı anlamda resim eğitiminin doğrudan verildiği bir atölye olarak Osmanlı resim tarihinde bir ilk kabul edilir (Germaner ve İnankur, 2008; Kıbrıs, 2003).

Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. yüzyıl, o zamana dek yaygın bir kapitalist sermaye birikimine olanak sağlamayan sosyo-ekonomik yapıdaki değişimleri de içermektedir: 16. yüzyıldan başlayarak saray mensuplarının ve devlet görevlilerinin haslarını iltizama vermeye başlamasıyla birlikte ticaretle uğraşan gayrimüslim tebaanın zenginleşmesinin önu açılmıştır. Yavaş yavaş servet birikimlerinin başladığı Osmanlı'da 17. yüzyılda ömür boyu mültezimliğın, 18. yüzyılda ise eyaletlerin mültezim valilere bırakılmasıyla birlikte gayrimüslim tüccarların güçlenmesi devam etmiştir (Toprak, 1997). İmparatorluk tebaasındaki zenginleşme ile birlikte özellikle Avrupa ile bağlantısı olan gayrimüslim ailelerin ve üst düzey yöneticilerin eser satın almak ya da biriktirmeyi de benimsedikleri varsayılabilir. Ancak bu dönemde oluşturulmuş muhtemel özel koleksiyonlar ile ilgili yeterli belge mevcut değildir. Son yıllarda özellikle gayrimüslim aile tarihlerini ya da aile koleksiyonlarını konu alan araştırmaların artması ve yabancı kaynakların Türkçeleştirilmesiyle, bu anlamda birkaç örneğe ulaşmak mümkün olmuştur:

Dönemin bilinen en önemli koleksiyonerleri arasında Klaust Gülbenkyan yer alır. 1869'da Üsküdar'da doğan Gülbenkyan yaşamı boyunca topladığı eserlerle ünü dünyaya yayılmış eklektik bir sanat koleksiyonu oluşturmuştur. Koleksiyonunda Osmanlı-Türk eserleri, resimler, çiniler, mobilya gibi parçalar ve Mısır, Yunan, Mezopotamya eserleri yer almaktadır. İngiliz tarihçi Jonathan Conlin'in yaptığı araştırmalara göre Gülbenkyan ilk vasiyetlerinde görüldüğü kadarıyla koleksiyonu ile Paris'te bir sanat galerisi açmak istemiştir. Yaşamının yaklaşık 20 yılını İstanbul'da geçiren daha sonra Avrupa'ya göç eden Gülbenkyan'ın serveti ve sanat koleksiyonu, II. Dünya Savaşında yerleştiği Portekiz'de kurulan Vakfa aktarılmıştır. Vakıf kapsamında Lizbon'da açılan Klaust Gülbenkyan Müzesi

hem koleksiyonun yüksek niteliği hem de düzenlediği kültürel faaliyetler ile dünyanın en iyi küçük müzeleri arasında sayılmaktadır (Armutçu, 2006; Dink, 2015).

Aile kökleri İstanbul'a dayanan ve çeşitli toplumsal, siyasal gelişmeler nedeniyle Osmanlı topraklarından ayrılarak Avrupa'ya yerleşen aileler arasında, sanat koleksiyonerliği ile dikkat çeken bir başka aile Camondolar'dır. Camondo ailesinin ismi, sanat tarihi içinde İstanbul'da inşa ettirdikleri Camondo merdivenlerini ile sıklıkla geçer. Ancak çok fazla kaynakta atıf yapılmasa da ailenin Fransa'ya yerleşen kuşağından Isaac ve Nissim de Camondo, sanat hamisi olarak tanınırlar ve önemli koleksiyonlar oluşturmuşlardır. 1800'li yılların ikinci yarısında Camondo ailesi, yaklaşık üç yüz yıldır Hıristiyanların yaşadığı Pera ve Galata çevresinde yaşamıştır. Kendi finans kurumlarının bulunduğu sokak ile yaşadıkları malikaneler dışında, bölgedeki çok sayıda han, hamam, sokak bu güçlü ailenin izlerini taşımaktadır. "Art Nouveau" akımının öncü bir örneği olan Camondo merdivenleri de ailenin konaklarının bulunduğu mahalle ile işyerlerinin olduğu sokağı birbirine bağlamak amacıyla yaptırılmıştır (Şeni, Tarnec, 2000).

Isaac de Camondo 1851'de İstanbul'da doğdu. Onsekiz yaşındayken ailesiyle birlikte Paris'e giden Isaac, uzun yıllar bankacılık işiyle uğraştı. Bir dönem Osmanlı konsolosu olarak da görev yapan Isaac, 1894 yılından itibaren kendisini yavaş yavaş finans dünyasından uzaklaştırdı. Isaac aynı zamanda çok sayıda bestesi olan bir müzisyendi. Bunun yanında oldukça geniş bir coğrafi çeşitliliğe sahip sanat koleksiyonunu oluşturdu. Empresyonist sanatçıların çok sayıda resmini alan Isaac de Camondo, Degas ve Monet gibi sanatçıların önemli yapıtlarını koleksiyonuna kattı. 1911'deki ölümünden sonra koleksiyonunu Louvre Müzesi'ne bağışlayan Isaac de Camondo'nun koleksiyonu, Müze'nin en önemli koleksiyonları arasında gösteriliyor. Isaac de Camondo'nun kuzeni olan Moise de Camondo 1860'da İstanbul'da doğdu. Kuzeni ile birlikte aile bankasını işleten Moise, tutkulu bir 18. yüzyıl eserleri koleksiyoneriydi. İnşa ettirdiği ve koleksiyonu ile donattığı evinin tamamlanmasından kısa süre sonra başlayan I. Dünya Savaşı'nda tek oğlunu kaybeden Moise de Camondo, bu evi ve koleksiyonunu oğlu Nissim'in anısına devlete bağışladı (Musée des Arts Décoratifs, 2017).

Gayrimüslim aileler dışında Osmanlı tebaasında bazı üst düzey diplomat ya da yetkililerin de kişisel sanat koleksiyonları olduğu bilinmektedir. Bunların en öne çıkanları arasında diplomat Halil Şerif Paşa sayılabilir. Halil Şerif Paşa, Paris'te görev yaptığı sürede tamamen

yabancı ressamın eserlerinden oluşan bir koleksiyon oluşturmuştur. Avrupa'daki ilk Osmanlı koleksiyoncu olduğu belirtilen Halil Şerif Paşa'nın koleksiyonu, özellikle Courbet imzalı "L'Origine du Monde" (1866) resmi ile tanınır. Koleksiyonuna son giren eserlerden biri olan bu resmi satın almasından kısa süre sonra Halil Şerif Paşa bütün resimlerini satışa çıkarmıştır. Koleksiyonun 1868'de satılmasının nedeninin kumar borçları olduğu belirtilse de bu satışın Halil Paşa'nın siyasi bazı ilişkileri nedeniyle gereken finansal kaynağı yaratmak üzere gerçekleştiği de öne sürülmektedir. Dönemin süreli yayınlarında çıkan haberler ve değerlendirmeler, Halil Paşa'nın tamamı satışa çıkarılan koleksiyonunun Ingres, Delacroix, Courbet gibi önemli sanatçıların çarpıcı eserlerinden oluşan nitelikli bir koleksiyon olduğuna işaret etmektedir (Shaw, 2011; Haddad, 2001).

Koleksiyonerler dışında, İstanbul'da sanat ortamının gelişmesi ve genişlemesine etkisi bulunan kişiler arasında fotoğrafçıları da saymak gerekir. Fotoğraf, Osmanlı coğrafyasına 1839'da fotoğrafın keşfiyle ilgili haberlerin yayımlanmasından hemen sonra girer. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ilk fotoğrafçılar daha çok Avrupalı izleyici için "Doğulu imajlar" yaratmakla ilgilenmiştir (Shaw, 2003, s. 139). Gezin fotoğrafçıların Osmanlı İmparatorluğu topraklarına yaptıkları ilk ziyaretlerin ardından Osmanlı tebaasındaki Rumlar ve Ermeniler tarafından Pera bölgesinde ilk fotoğraf stüdyoları açılmaya başlanır. Sultan II. Abdülmecit ve Sultan V. Murat'ın resmi fotoğrafçılığını yapan Basil Kargopoulo² ve Pascal Sebah gibi isimler dışında, bu dönemde fotoğrafçılık yapan en tanınmış isimler arasında Abdullah Biraderler yer alır. Kevork Abdullah, Hovsep Abdullah, Viçen Abdullah adında üç Ermeni kardeş, Abdullah Biraderler olarak tanınmaktadır. 1858 yılında Alman fotoğrafçı Rabach'ın Beyazıt'taki stüdyosunu satın alan Abdullah Biraderler, 1867'de Pera'ya yerleşerek burada çalışmaya başlarlar. 1863 yılında düzenlenen bir sergide ilk kez fotoğraflarını sergileme imkânı bulan Abdullah Biraderler, aynı yıl Sultan Abdülaziz'in fotoğrafçısı olarak seçilir. Abdullah Biraderler saray fotoğrafçılığı görevlerini II. Abdülhamit döneminde de sürdürür. Abdullah Biraderler ayrıca, 1867 Paris Uluslararası Sergisi ile 1873 Viyana Dünya Sergisi'nde de Osmanlı pavyonlarında fotoğrafları ile yer almıştır. Abdullah Biraderlerden sonra Basil Kargopoulo saray fotoğrafçısı olarak seçilir. Bunun sonucunda Abdullah Biraderler portre fotoğrafçılığına yönelir ve maddi sıkıntılarla karşılaşır. 1886 yılında Kevork Abdullah ve Hovsep Abdullah Kahire'de stüdyo açar. İstanbul'da kalan Viçen Abdullah, II. Abdülhamit'in 1893 yılında Amerikan Kongre

² Rum kökenli Vasilaki Kargopulo, Osmanlı tebaasından ilk fotoğraf stüdyosu açan isimdir. 1850 yılında Beyoğlu'nda bir stüdyo açan Kargopulo, 1879 yılında Saray Fotoğrafçısı olur. (Öztuncay, 2000, s. 234)

Kütüphanesine Osmanlı'yı tanıtmak üzere gönderdiği fotoğrafların büyük bir kısmını çekmiştir (Özendes, 2013, s. 134; Öztuncay, s. 180; Haypedia, 2018).

Osmanlı'nın güzel sanatlar akademisi Sanayi-i Nefise Mekteb-i Ali, 1882'de Osman Hamdi Bey'in müdürlüğe getirilmesiyle kuruldu. Ressam, arkeolog, müzeci olan Osman Hamdi (1842-1910) bilim insanı olması, yazarlığı, diplomatlığı ile I. ve II. Meşrutiyet dönemlerinde sanat ortamını büyük ölçüde yönlendiren önemli bir figür olmuştur. II. Abdülhamit (1876-1909) döneminde kurulan okulun programı Paris Güzel Sanatlar Okulu örnek alınarak hazırlanmıştı. Erkek okulu olarak kurulan Sanayi-i Nefise Mektebinde, resim, heykel, mimari, gravür hocaları yabancıydı. "Osmanlı Sanatı" adlı kitabın yazarı Adolphe Thalasso, Sanayi-i Nefise mektebinin açılmasını, Osmanlı sanat ortamı için bir milat olarak görür (Thalasso, 2008). Okulda İstanbul'a yeni gelmiş yabancı sanatçılar dersler vermeye başlamış, ders olarak da resim, heykel, mimarlık ve gravür okutulmuştur³ (Thalasso, 2008, s. 34). Yabancı ve azınlıklardan oluşan bu kadronun yerini, ilerleyen yıllarda yurtdışına eğitime gönderilen ve yurda dönen "1914 Kuşağı" ya da "Çallı Kuşağı" olarak bilenen genç sanatçı kuşağı almıştır.

Osmanlı'nın son döneminde sanat ortamının gelişiminde önem taşıyan iki önemli sanat etkinliği, "İstanbul Salon Sergileri"dir. 1901'de açılan ilk İstanbul Salonu için seçilen mekân, İstiklal Caddesindeki geniş Şark Aynalı Pasajı'ndaki bir konuttur (Hitzel, 2010). İstanbul'da yayımlanan yerli ve yabancı gazetelerde çok sayıda habere konu olan ve büyük övgüler alan sergiyle ilgili en ayrıntılı bilgiler, Türkiye'de resim sanatına dair ilk kaynaklardan biri olan ve Adolphe Thalasso'nun "L'Art Ottoman" (Osmanlı Sanatı) kitabında yer almaktadır. 2008 yılında Türkçeleştirilerek basılan kitapta, İstanbul Salonu'nun "Osmanlı, Yabancı Uyruklu, Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi hocaları ve yaşamak için yıllardır Türkiye'yi seçmiş hocalar" dan oluşan bir sanatçı grubunun açtığı belirtilir (Thalasso, 2008, s. 90). Ayrıca sanatçıların "eserlerini yarımlara taşıyabilmek için bu manevi desteklerin yanına maddi destekler de ekledikleri, kendi yarattıkları sergiye para yardımı yaptıkları" da vurgulanır (Thalasso, 2008, s. 89).

³ Osmanlı Sanatı kitabında Thalasso, büyük misyon yüklediği Sanayi-i Nefise'nin kuruluşuyla ilgili şunları yazmıştır: "Osmanlı sanatçılarının dernek kurdukları ve Türkiye'deki Meşrutiyet yönetimi sayesinde tüm sanat dallarının, bu ülkede, o zamana dek görülmemiş bir ilerleme kaydettiği sırada, birkaç sayfada, Türk Okulu'nu kurmuş olma onuruna sahip ressamların yaşamlarına ve yapıtlarına değinmek, genel resim tarihi, özellikle de Osmanlı resim tarihi adına yararlı olacaktır, hatta zorunludur. Çok yakın bir gelecekte sanat güneşinde yerini alacak ve gerçekçi tarzını Avrupa'ya yayacak bu okul, sahte Oryantalistleri de tarihe gömecektir."

İstanbul Salon Sergileri üzerine yazılmış haberler yanında, katılan sanatçıların ya da İstanbul'da yaşayan sanat eleştirmenlerinin mektupları ve yazıları dönemin atmosferi hakkında da önemli bilgiler içerir. Haberler ve yazılarda, sergileme yöntemleri, maliyeti ve eser satışları hakkında eleştirilere ve yorumlara ulaşmak mümkündür. Birinci İstanbul Salonu'nu, ressam Alexandre Vallaury ile birlikte düzenleyen gazeteci ve eleştirmen Regis Delbeuf, sergi hakkında yazan isimlerin başında gelir. Gazete yazılarında, ilk sergide satılan eserlerin hemen teşhirden kaldırılması nedeniyle sergi fikrinin zarar gördüğünü vurgulayan Delbeuf, ikinci sergide bir yönetmelik hazırlanmasını önermiştir.⁴ Resimlerin satılması konusuna da değinen Delbeuf, halkın henüz sanat eseri satın almak için özveride bulunmaya alışkın olmadığını belirtir ve halkın resim piyasasına alıcı olarak girmediğinden bahseder. Bu durumun ancak sergilerin devam etmesi halinde değişeceğini yazan Delbeuf, resim alma alışkanlığının ancak bu yolla gelişeceğini savunur (Sinanlar Uslu, 2010). Öyleyse ilk sergideki resimleri satın alan ve sergi bitmeden bu eserleri evine götürenler kimdir?

“Neticede Vallaury – ki kendisi de tek sanattan zevk alan, eliaçık ve açık görüşlü biri olarak eseri satın aldı. (...) Ekselansları Mösyö Constans -Fransız Elçisi- ilk ziyaretinde olduğu gibi sonraki ziyaretlerinde de Mösyö Bapst ve Komutan Berger gibi Bello'nun suluboyalarından satın aldı.”⁵

Tabloların nasıl fiyatlandırılacağı da yeni bir tartışma konusu olarak ortaya çıkar. “Delbeuf’e göre eserin fiyatlandırılmasında tek otorite sanatçıdır. Çünkü bir eserin gerçek sahibi sanatçısıdır ve ancak o kişi eserin gerçek değerini tayin edebilecek bilgiye sahiptir” (Sinanlar Uslu, s. 53, 2010).

II. Salon Sergisini bir hafta içinde 2796 kişinin ziyaret etmesi de sanat ortamı açısından oldukça önemli görülmektedir. Delbeuf bu artışla ilgili şu yorumu yapar: “Türkler bu serginin önemini çok çabuk kavradılar. Çok ulusal bir duyguyla, onurla geliyorlar. Sanayi-i Nefise'nin Müslüman öğrencileri bu sergide çok parlak bir yer tutuyorlar, böylelikle de Pera Salonları'nın geleceği garantilenmiş oluyor” (Sinanlar Uslu, s. 53, 2010).

⁴ 1902'de yapılan ikinci Salon Sergisi için hazırlanan yönetmelikte, satın alınan eserin sergi sonuna kadar salonda kalması dışında satış konusunda başka şartlar da yer almaktadır. Eser satışının yüzde 10'u, sergiyi düzenleyenlere bırakılacak, bu gelir ile mekân kirası karşılanacaktır. Ayrıca, sergiye katılan sanatçının, kendi ziyaretçilerini sergiye “ücretsiz” sokması için de bir düzenleme yapılmıştır (Sinanlar Uslu, 2010, s. 51).

⁵ Delbeuf'ün 18 Mayıs 1901 tarihinde Stamboul'da yayımlanan yazısı (Sinanlar Uslu, 2010) Delbeuf, R. (26 Nisan 1902). *Stamboul Gazetesi*. (Sinanlar, 2008).

Ancak, Delbeuf'ün düşüncesinin aksine Salon Sergileri, katılımın ve sergiye gösterilen ilginin de düşük olduğu III. Salon Sergisi (1903) ile sona erer. Thalasso, büyük anlam yüklediği ve önem verdiği Salon Sergileri'nin sona ermesi ile ilgili şöyle yazmıştır:

“Her şey çok esenlikli koşullar altında bir yenilenmenin işaretini taşıyordu. İyimser ruhlar, sadece antik yapıtları kabul eden Müze-i Hümayun'un yanında Türkiye'de henüz bulunmayan, yavaş yavaş alımlarla, miraslarla ya da siparişlerle, Doğu'yu işleyen sanatçıların, çağdaş ressam ve yontucuların, özellikle de yeteneklerini, belki de dehalarını sergileyebilecekleri bir alana sahip olmayan Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi öğrencilerinin tablolarıyla mermer yontularının birikeceği bir Doğu Louvre'unun, bir Osmanlı Luxembourg Sarayı'nın, bir Osmanlı Ulusal Resim ve Yontu Müzesi'nin açılmasını düşlemeye başlamışlardı bile. Övgüye değer yarışmalar ortaya çıkmaya başlamıştı bile, görkemli arzular uyanıyordu, derken en azından görünüşte hiçbir neden yokken, 1903 Salonu tehlikeye girdi. Sergiye yollanan güzel çalışmaların sayısı azaldı ve halk da çağrılara duyarsız kalmaya başladı. Bu durum değişikliği entrikalara, kıskançlıklara, dalaverelere bağlandı. 1904'te genel bir bozgun oldu. Ondan beri ressamlar ve heykeltıraşlar sahneden çekildiler; artık “Salon”un lafı bile edilmiyor” (Thalasso, 2008, s.111).

19. yüzyılın son yılları, kültür ortamında Türk resim sanatının kalıcı bir yer edinme ve kurumlaşma çabalarının yoğunlaştığı yıllardır. Askeri ve sivil okulların eğitiminde resim sanatının da yer alması ve bu okullarda resim eğitimcisi kadroların oluşması, çeşitli grup ve sanatçı sergilerinin düzenlenmesi, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması, Türk resim sanatının meslek olgusuyla birleşmesi sürecini de başlatır. Bu dönemde basının ve basında çıkan yazıların, eleştirilerin önemli bir güç haline gelmesi de sanatçı-toplum arasındaki ilişkileri derinleştirmiş, arayışları hızlandırmıştır (Tansuğ, 1986, s. 91).

1909'da kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, büyük çoğunluğu asker kökenli ve Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu sanatçıları bir araya getirmiştir. İlk başkanlığını Sami Yetik'in yaptığı Cemiyet, dönemin sanat sorunlarına çözüm bulmak amacını taşımıştır. 10 yıl boyunca faaliyet gösteren örgüt, sanata ve sanatçılara ilişkin yazıların yer aldığı Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'ni 1914'e kadar 18 sayı yayımlar.

İlküyeleri Ruhi Arel, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Asaf, Agâh, Kazım, Hüseyin, Haşim, Ahmet Ziya Akbulut, Hoca Ali Rıza, Muazzez, Mahmut, Mesrur ve İzzet olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurucusu ve başkanı Sami Yetik'tir. Halil Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Nazmi Ziya Güran, Hüseyin AvniLifij gibi ünlü Türk ressamları da daha sonra bu gruba katılmıştır.

Savaşların sürdüğü 1910'lu yıllarda, savaş resimleri üretilmesi için kurulan Şişli Atölyesi,

devletin sanatı kamusallaştırmaya karar verdiğini göstermesi açısından önemli bir ilk adımdır. Harbiye Nezareti 1917 yılında, savaş sahneleri ve askerleri konu edinen resimler üretilmesi için Sami Yetik, Ali Laga, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar, Ruhi Arel, Ali Cemal Benim gibi 1914 kuşağı sanatçıları Şişli’de bulunan bir atölyede bir araya getirdi. Burada üretilen yapıtlar, Galatasaray Yurdu’nda açılan “Savaş Resimleri ve Diğerleri” sergisiyle halka sunulduktan sonra 1918’de Viyana’da sergilendi.

Bu proje, kurulması planlanan bir milli müzenin ilk adımı ve sarayla sınırlı sanatın dışı açılacağına ilk belirtisi olarak kabul edilebilir. Daha önce değişik kurumlarca açılan sergiler, devletin doğrudan katkı sağladığı etkinlikler değildir. Nitekim, savaşın ardından Celal Esad Arseven ve Hikmet Onat’ın girişimiyle eserlerden 56’sı, oluşturulmaya başlanan milli müze koleksiyonu (Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu) için Maarif Vekaleti’ne teslim edilmiştir (Yasa Yaman, 2012, s. 142-143).

Osmanlı İmparatorluğu’ndaki sanat ortamı ve sanat piyasasının gelişim dinamiklerini ele alırken, kültür alanında Batı ile ilişkinin giderek artması bağlamında dünya fuarlarına da değinmek gerekir. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren düzenlenmeye başlayan dünya fuarları, “küresel kapitalizmin Batı tarafından genişletilmiş tek dünya olarak tanıtıldığı, ilerlemelerin başarılı sonuçlarının somut olarak insanlığın deneyimine sunulduğu evrensel sergilerdir” (Ergüney, Pilehvarian, 2015, s. 227). 1851’de Londra’da düzenlenen ilk dünya fuarına katılım, geleneksel el sanatları, tarım ürünleri ve hammaddeler ile oldu. 1867 Paris Dünya Fuarı’nda ise katılımcı ülkeler ilk kez bağımsız pavyonlarda sergileme yaptılar. Fuarda Osmanlı Devleti, ana bina dışında ayrılan yerde Yeşil Cami, Hürrem Sultan Hamamı ve Çinili Köşk’ün replikaları ile sergileme yapmıştır. Osmanlı Devleti’nin temsil öğeleri ise “halılar, altın kaplı kumaşlar, gümüş işlemeli ipek kıyafetler, lüks mobilyalar, ham ve işlenmiş ipek, kürkler, çömlekler, fayans ve çiniler, kuyum, müzik aletleri, silah, eyer, kundura, kozmetik ve ilaç endüstrisine ait eski objelerden” oluşmuştur (Ergüney, Pilehvarian, 2015, s. 231). Abdullah Biraderler tarafından çekilmiş İstanbul Manzaraları ve Türk silahlarının büyük ilgi topladığı belirtilmiş, İstanbul manzaraları Times gazetesi tarafından şeref mansiyonuna layık görülmüştür.

Osmanlı Devleti açısından 1867 Paris Dünya Fuarı, Osmanlı Devleti’nin padişah düzeyinde katılım gösterdiği tek dünya fuarı olması açısından da önemlidir. Fransa İmparatoru III. Napolyon’un daveti üzerine sergi açılışına Sultan Abdülaziz katılmıştır. Sultan Abdülaziz’in,

Paris Fuarı'nı da ziyaret ettiği gezi, bir Osmanlı hükümdarının Avrupa'ya yaptığı ilk ve tek gezidir. Fuarı iki kez ziyaret eden Abdülaziz, burada güzel sanatlar galerisini de gezmiştir. Abdülaziz, dönüşünde Viyana'ya da gitmiş, burada Belvedere Sarayı'ndaki resimleri de incelemiştir (Cezar, 1971).

1873'te Viyana'da düzenlenen Dünya Fuarı'nda Osmanlı Devleti'nin sergi komiserliğini Osman Hamdi Bey yaptı. Osmanlı Devleti'nin temsili mahallesi ise III. Ahmet Çeşmesi, Hazine-i Hassa, Türk Kahvehanesi, Osmanlı Evi, Boğaziçi Yalısı, Hamam ve Türk Çarşısı olmak üzere yedi yapının replikasıydı. Fuar için ayrıca, Usul-i Mimari-i Osmani ile Osman Hamdi Bey ve Marie de Launay'ın editörlüğünde, yerel kıyafetlerin bölgelere, meslek ve dinlere göre tanıtıldığı *Elbise-i Osmaniyye*'de adlı iki kitap hazırlandı. 1889 Paris Dünya Fuarında Osmanlı Devleti'ni yine Osman Hamdi Bey ve Halil Paşa temsil ettiler. Fuarda Osmanlı'nın tek temsil ögesi Tütün Pavyonu'dur. Bu yapı, Vallaury'nin Batı'ya ait işlevsel modellerin üzerine Osmanlı geleneksel mimarisine ait öğeleri oturtmasıyla ortaya çıkan yeni bir üslup olan Neo-Ottoman Mimarisi'nin ilk örneği olarak bilinir (Çelik, 1992; Ergüney, Plehvarian, 2015). 19. yüzyılın ikinci yarısında düzenlenen dünya fuarlarına katılımın, Doğu ile Batı'ya özgü öğelerin çeşitli şekillerde yorumlanması ve bir araya gelişiyle, kültürel ve sosyal alanda da hızlı bir iletişim ortamı yarattığı söylenebilir.

Bütün bu gelişmelerin yanında Mustafa Cezar'ın altını çizdiği gibi gazete ve dergilerin resimli basılmaya başlanması, halkın resim ile karşılaşması açısından önemli bir gelişmedir. 1831'de Türkçe yayımlanan ilk gazete olan *Takvim-i Vakayi*'nin ardından, gazete sayıları artmış, Sultan Abdülaziz döneminde zirveye ulaşmıştır. 1866'dan itibaren gazetelerde resim, karikatür ve başka görsel tasvirler yer vermeye başlanmış; seyrek de olsa sanat ile ilgili yazılar da yayımlanmıştır. 1873 yılında haftalık olarak yayımlanan *Musavver Medeniyet* adlı gazete ise güzel sanatlarla ilgili resimlere yer veren ilk yayındır. Gazetede müzecilik, eski eserler ve resim sanatı konuları işlenmiştir. Gazetenin iki yıl süren faaliyeti, kültür sanat alanında önemli bir girişim olarak kabul edilebilir (Cezar, 1971).

3.2. 1923 Sonrası Dönem: Sanat Hamisi Devlet

Cumhuriyet dönemiyle birlikte Türkiye'de plastik sanatlar, önemli bir modernleşme süreci

içine girmiş olarak kabul edilse de süreç aslında Osmanlı İmparatorluğu döneminde, 19. yüzyıl sonlarına doğru başlamıştır. “Bu açıdan resim ve heykel tarihi bir kopmayla birlikte, bir sürekliliği ve geleneği de devam ettirmektedir. Osman Hamdi Bey zamanında başlayan bu serüven (1883) kendisini 1950’li yıllarla birlikte başka bir serüvene terk etmeye başlamıştır. (...) Sanayi-i Nefise’nin pratiğinin Türk Plastik Sanatlarındaki birincil önemi ve yapısal bir gelişmenin içinde ortaya çıkan bir süreç içinde 1950’li yıllarla birlikte pratikte yaşananlar, Akademi ağırlıklı bir sanat ortamını; bir yandan piyasaya, diğer yandan ise kurumlarla beslenen ve çağdaş sanatı bu şekilde pratik eden başka bir çizgiye doğru taşımıştır” (Akay, 1999, s. 67).

Uzun bir savaş ve mücadele döneminin sonunda kurulan Türkiye Cumhuriyeti, nüfusu görülmemiş şekilde seyrekleşmiş, harap olmuş, büyük göçlerin ve ölümlerin sonucunda toplumsal olarak da çökmüş bir ülkeydi. Nüfus değişiklikleri ayrıca, 1923’deki Anadolu’nun on yıl önce olandan tamamen farklı olduğu anlamına geliyordu. Anadolu’da yaşayan büyük gayrimüslim cemaatlerinin hemen hemen tamamı artık yoktu. Savaşın yarattığı ekonomik tahribat büyüktü. İstanbul’daki az sayıda sanayi tesisi dışında, Batı Anadolu’da demiryolları, evler ve köprüler yok olmuş; Rum ve Ermeni göçü ile birlikte sanayi, teknik ve çeşitli zanaatlardaki bilgi ve ustalık birikim de gitmişti. Tarım, Türkiye ekonomisinin en önemli kesimini oluşturuyordu ve tarımsal üretim bu yıllardan sonra hızla iyileşti. Ancak Gayri Safi Milli Hasıla ancak 1930’lu yıllarda, savaş öncesi seviyelere ulaşabildi (Zürchner, 2006)

Çok uluslu imparatorluk yönetiminden “ulus devlet” niteliği taşıyan cumhuriyet yönetimine geçiş, kendi içinde çok sayıda dönüşümü zorunlu kılmış, özellikle toplumsal dönüşümü hedefleyen devrimlerin arka arkaya gelişiyle bu döneme özgü bir karakter taşımıştır. Cumhuriyet’in genel kültür politikası, halkçılık politikasının gerektirdiği şekilde uygulanmış, kültür ve sanata ilişkin bütün olgular, sanattan ve kültürden olabildiğince geniş halk kesimlerini yararlandırma amacına uygun düzenlenmiştir. 1928’de Latin harflerine geçiş, bu yeni yazının öğretilmesi amacıyla Millet Mektepleri’nin açılması, 1930’da kadınlara seçme ve seçilme hakkının tanınması, 1931’de Türk Tarih Kurumu’nun, 1932’de ise Türk Dil Kurumu’nun kurulması, 1937’de CHP ilkeleri olan altı okun Anayasa’ya girmesiyle kültürel alanda kurumlaşma süreci büyük ölçüde tamamlanmıştır (Özsezgin, 1998)

Saltanatın yıkılarak Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu 29 Ekim 1923 tarihinden itibaren siyasi ve toplumsal gücünü kaybeden Osmanlı seçkin sınıfları, aynı zamanda ülkenin sanat talep eden kesimiydi. Kalkınmaya ve toplumsal dönüşüme öncelik verilen Cumhuriyet'in ilk yıllarında ise sanat talebine yönelik en önemli kaynağı, çağdaşlaşma idealini sadece toplumda köklü bir dönüşümü hedefleyen devrimlerle değil kültür politikalarıyla da hayata geçirmeye çalışan devlet sağlamıştır. Ankara'nın başkent olmasının ardından Halkevleri, Galatasaray Sergileri, Güzel Sanatlar Birliği, Yurt Gezileri, Devlet Resim ve Heykel Sergileri olmak üzere çeşitli etkinliklerden kamu kurum ve kuruluşlarının eser satın almaları devlet tarafından teşvik edildi (Yasa Yaman, 2012). Osmanlı'nın son dönemlerine kadar saray ve dar bir çevre ile sınırlı kalmış sanat etkinlikleri, Cumhuriyet ile birlikte İstanbul'dan daha geniş çevreyi kapsayacak şekilde, Anadolu'ya doğru açılmaya başlanmış olması, sanat ve toplum ilişkisinin halkçılık ilkesi bağlamında devlet politikası olarak yürütüldüğünü göstermektedir (Özsezgin, 1998, s. 25).

Devletin kültür sanat politikaları kapsamında, öncelikle sanat eğitiminin merkez kurumu ve güzel sanatlar eğitiminin verildiği ilk kurum olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin şartlarının düzeltilmesi için çalışmalara başlandı. 1882 yılında kurulan 1926 yılında Sanayi-i Nefise, Fındıklı'daki Cemile Sultan Sarayı'na taşındı. Kız öğrencilerin okuduğu İnas Mektebi ile Sanayi-i Nefise Mektebi'nin öğrencileri burada birlikte öğrenim görmeye başladılar. 1927 yılında, Namık İsmail okul müdürlüğüne atandı ve 1928 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi, Güzel Sanatlar Akademisi adını aldı. Okulda, 1929-1932 yılları arasında seramik, iç mimari, grafik ve afiş atölyeleri kuruldu. Okulun başarılı öğrencilerine izleyen yıllarda burs verilerek Avrupa'daki çeşitli okullarda eğitim almaları sağlandı (msgsu.edu.tr, 2017).

Cumhuriyet döneminde sanat, kültür pratiklerinin önemli araçlarından biri oldu. 1923-1933 yılları arasındaki dönemde belli başlı tartışmalar, ulusal sanat, yeni sanat ve Güzel Sanatlar Akademisi çevresinde toplandı. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte ideolojisi pozitivist bir temele dayanan politikalar benimsendi. 1932'de uygulamaya konulan devletçilik ilkesi, halkçılık düşüncesine dayandırılarak, sınıf çatışmasına karşı da ideolojik bir araç olarak kullanılmaktaydı. Çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmayı amaçlayan bu yeni kurulmuş milli Türk devletinin kültürel değerlerini oluşturmak için yeni kurumlar oluşturuldu. Türk Tarih ve Dil Kurumu, Halkevleri aracılığıyla çok sayıda kültürel etkinlik düzenlendi. Sergilerin yanında Sergi Evi, Türk Ocakları Merkezi, Etnografya ve Hitit Müzeleri gibi kültür sanat yapılarının inşası da bu projenin önemli parçalarıydı (Yasa Yaman, 2012).

Sanayi-i Nefise Mektebinden mezun ressamilar tarafından 1909 yılında, “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti” adıyla kurulan ve daha sonra Güzel Sanatlar Birliği olan grubun 1916’dan beri düzenlediği toplu sergiler, dönemin sanat ortamının en önemli etkinliği olarak anılmaktadır. Güzel Sanatlar Birliği’nin her yıl İstanbul’da düzenlediği Galatasaray Sergileri, Cumhuriyet’in ilanından sonra Ankara’da da sergilenmeye başlandı. Birliğin 1923 yılında açtığı 5. Galatasaray Sergisi, Cumhuriyet döneminde açılan ilk sergidir. Sergiye Mustafa Kemal Atatürk ve eşini temsilen katılan Hamdullah Suphi, yaptığı konuşmada bu serginin ilk milli sergi olarak kabul edileceğini vurgulamış, Gazi Mustafa Kemal’in isteği üzerine sergiden seçici kurul tarafından belirlenen üç resim satın almıştır.1924’de açılan 6. Galatasaray Sergisi’nde yapıtlarda CHP’nin halkçı ve ulusalcı politikalarını destekleyen içeriklerin ağır bastığı görülmektedir (Yasa Yaman, 2012; Üstünipek, 1998).

Aynı dönemde, 1923’de Ankara’da Türk Ocağı’nda 119 resim ile açılan sergi ile de “Türk resmi ilk kez Anadolu’da teşhir edilmiştir” (Yasa Yaman, 2012, s. 146). Sergide bütün resimler satılmış, Mustafa Kemal ve Latife Hanım da açılıştan bir gün önce ziyaret ettikleri sergiden çok sayıda resim satın almıştır. Sergiyi gezen üst düzey bürokratların da satın almalarıyla, sergide satılmamış eser kalmamıştır (Yasa Yaman, 2012).

1926 yılında alınan bir Bakanlar Kurulu kararıyla sanatçılara maddi destek verilmesi ve eser satın alınarak koleksiyon oluşturulması karara bağlandı. Birliğin Ankara’da düzenlediği sergiler her geçen yıl daha fazla seyirci çekmeye başlamış, çok sayıda resim doğrudan TBMM ya da diğer devlet kurumları tarafından satın alınmıştır. 1927’de açılan dördüncü Ankara sergisini biletle 1500 kişi ziyaret etmiştir. 34 resmin satın alındığı sergiden, Maarif Vekaleti’nin satın aldığı resimlerin değeri 2300 liraya ulaşmıştır. Ayrıca, Meclis, Dahiliye Vekaleti ve Belediye adına da sergiden alım yapılmıştır (Üstünipek, 1998, s. 75).

Güzel Sanatlar Birliği, Avrupa’ya gönderilen sanatçıların ülkeye dönmeleri ile yavaş yavaş önemini yitirmiştir. Belirli bir anlayışın sözcüsü olarak görülmeye başlanan ve Cumhuriyet döneminde yetişen sanatçılardan görüş ve estetik yaklaşım açısından farklı olan Güzel Sanatlar Birliği, kendisinden sonra kurulacak gruplara kaynaklık etmiştir. Bu dönemde kurulan Yeni Resim Cemiyeti, üyelerinin çoğunun yurtdışına gitmesi nedeniyle varlığını uzun sürdüremedi. Cemiyetin 1924 yılında düzenlediği sergide, 115 resimden büyük bölümünü Maarif Vekaleti satın almıştır (Yasa Yaman, 1995, s. 20-36).

Tek başlarına sergi açabilecekleri ve yeterli destek bulacakları ortamın henüz gelişmemiş olması nedeniyle sanatçılar bu dönemde çeşitli sanatçı gruplarında birleştiler. Yurtdışında yetişen genç sanatçıların kurdukları Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği de bu gruplardan birisidir. Grubun 1929 yılında açtığı Genç Ressamlar Sergisi büyük ilgi görmüştür. Birlik üyelerden toplanan aidatlar ve satılan eserlerden alınacak komisyonla gelir elde etmeyi öngörmüştür. Sergilere ilgi gösteren aydın kesimin desteğiyle ilk özel satışlarını da gerçekleştiren topluluğun 1931’de İstanbul’da açtıkları sergi basında geniş yer bulur. Diğer sergiler gibi giriş ücreti alınan bu sergiye de halkın ilgisini çekmek için “danslı çay” gibi çeşitli etkinlikler düzenlenmiştir. 1928’den itibaren, Numan Pura, Kemal Zeren, Elif Naci, Zeki Kocamemi gibi sanatçıların da kişisel sergiler açtığı bilinmektedir. 1932’de, Türkiye’deki ilk kişisel heykel sergisini açan sanatçı Zühtü Müridoğlu olur (Yasa Yaman, 1995; Üstünipek 1998).

1932 yılında CHP’nin yan örgütü olarak kurulan halkevleri, kapatıldıkları 1952 yılına kadar hızla yaygınlaşarak, sanatçıların sergi açtıkları başlıca mekânlar arasında yer almıştır. 1933 yılında İnkılap Sergileri’yle başlayan düzenli kültür sanat etkinlikleri, ressamların Yurt Gezileri programı ve Devlet Resim Heykel sergileri ile sürdürülür. Meşrutiyet döneminde kurulan Türk Ocaklarının CHP’ye katılmasından sonra yerini alan Halkevleri, Cumhuriyet ideolojisini yaymanın dışında önemli kültür kurumları olarak da işlev görmüştür. Her türlü kültürel etkinlik düzenleme, kitaplık, müze oluşturma yanında Halkevleri, buldukları bölgelerde yapılan inceleme ve derlemeleri de yayınlamış, çeşitli dergiler çıkarmışlardır. Bu çalışmalar, yüzlerce yeni araştırmacı ve sanatçının da yetişmesine olanak sağlamıştır. Halkevleri, 1950 yılında iktidara gelen Demokrat Parti tarafından kapatılana değin en yaygın ve etkin kültür kurumu olarak faaliyetlerini sürdürdü (Turan, 2006, s. 123-130).

Cumhuriyet’in ilk yıllarında sanat eğitimini tamamlayan bazı genç sanatçıların Güzel Sanatlar Akademisi’nde çalışmaya başlamasıyla, izlenimci kuşaktan gelen eski kuşak ile yeni kuşağın bir araya gelmesi, sanat anlayışı konusundaki tartışmaları ile sanat ortamına hareketlilik getirmiştir. Sanatçılar için Akademi ya da liselerde öğretmenlik dışında çok fazla iş olanağının bulunmadığı bu dönemde, bazı sanatçılar da Resim Heykel Müzesi gibi kurumlarda idari görevler almışlardır. Sanat eğitiminin yaygınlaşması amacıyla orta dereceli okullarda sanat derslerine yer verilmesiyle, sanatçıların geçimlerini sağlamaları ve toplumsal ideallerini de gerçekleştirmeleri için öğretmenlik oldukça yaygın bir meslektir.

1938-1944 yılları arasında düzenlenen “Yurt Gezileri” de, halkın resim sanatına ve sanatçılara yaklaşması ve onları tanınmasını amaçlamaktaydı. Bu gezilere katılan sanatçılara, gereken malzemeler devlet tarafından sağlanmış, üretilecek resim sayısı ve ebatları da önceden belirlenmiştir. Üretilen resimler, her yıl Ankara’da sergilenmiş, bu sergilerden resmi kurumlar ve üst düzey bürokratlar eser satın almıştır. Yurt Gezileri’nin 1938 yılında düzenlenen ilk sergisinden CHP’nin 25, Maarif Vekaleti’nin 43 eser satın aldığı bilinmektedir (Öndin, 2003; Üstünipek, 1998).

1933 yılında, Türkiye’nin modern plastik sanatlar tarihinin ilk grup etkinliği olan d Grubu, bir heykeltıraş ve beş ressam tarafından kurulur. Nurullah Cemal Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu tarafından kurulan d Grubu, “devletin 1930’larda güçlenen halkçılık ve ulusçuluk programı doğrultusunda kültür ve sanat olaylarına ulusal ve yeni bir yön verilmek istendiği süreçte yer alır” (Yasa Yaman, 2002, s. 8). Eski ile yeninin çatışmasına aracılık eden bu sanatçı topluluğu, “dedikodu ile uğraşan yaşlı ressamların” aksine sık sık sergi açarak “yeninin ve güzelin” peşinde olacaklarını duyurmuştu. İlk sergilerini 1933 yılında açan d Grubu, 1960’a kadar 17 sergi düzenlemiştir. Bu uzun süreçte, sanata bakış, sanatı sorgulama ve ifade açısından farklı dönemlerden geçen d Grubu, 1945-1951 arasındaki savaş sonrası dönemde, Batı’ya giderek yurtdışında sergiler açma ve uluslararası bir düzeye ulaşma dönemine girmiştir (Yasa Yaman, 2002).

1933’deki üniversite reformunun ardından Akademi’de de 1936’da reform gerçekleşir. Fransa’daki eğitiminin ardından Türkiye’ye dönen Burhan Ümit Toprak, eğitim öğretim programını Batılı anlayışa göre yeniden yapılandırmıştır. Bölümlerin başına getirilen yabancı uzmanlar arasında yer alan Leopold Levy ile birlikte kübist, yapısalcı bir biçim anlayışı Akademi’nin eğitim programına girdi. Bu anlayışı benimseyen genç sanatçılar da zamanla Akademi’nin kadrolarında çalışmaya başlamışlardır (Yasa Yaman, 2012).

1936’da Burhan Toprak’ın Akademi salonlarında düzenlediği Yarım Asırlık Türk Resim Sergisi, müze için bir başlangıç sergisi niteliği taşır. Bu serginin bir bölümü, o yıllarda yenilikçi sanat etkinliğini temsil eden d Grubu ile Müstakillerin yapıtlarına ayrılmıştır. 1937 yılında, II. Tarih Kongresi sırasında açılan (İstanbul) Resim ve Heykel Müzesi’nin teşhirinde, bu sergi için devlet dairelerinden toplanan sanat eserleri, Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu’ndaki yapıtlar kullanılmıştır. Ankara’da yapılan çalışmalarla toplanan iki

vagon halindeki resimler Akademi'ye iletilmiş, eserler ilk olarak Dolmabahçe Sarayı Velihaht Dairesi'nde sergilenmiştir (Özsezgin, 1998; Üstünipek, 1998). İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin açılmasının ardından Ankara'da Resim Heykel Müzesi kurulması için oldukça uzun bir zaman geçmesi gerekti. 1930 yılında Türk Ocakları Genel Merkezi olarak açılan Ankara Türk Ocağı binası, 1952'ye kadar Halkevleri olarak hizmet verdi. 1975 yılına kadar çeşitli kurumlar tarafından kullanılan binada, 1975'te Bakanlar Kurulu kararıyla Resim ve Heykel Müzesi yapılmak üzere tahsis edildi. Müzede restorasyonu biten ilk salon 1976 yılında geçici olarak halka açıldı. Müze teşhirinde, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nden gönderilen 53 resim ve 8 heykel yer alıyordu. Müzenin kalıcı koleksiyonu ise resmi kurum ve kuruluşların koleksiyonları, İş Bankası ve Ziraat Bankası koleksiyonları, özel koleksiyonlardan bağışlar ve seçilen eserlerle 1200 eserden oluşturuldu. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından restore edilen Müze 2 Nisan 1980'de Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk'ün de katıldığı bir törenle resmen hizmete açıldı (Hazar Köksal, 2012; Özsezgin, 1998). İstanbul ve Ankara'nın dışında 1952 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı olarak İzmir Resim Heykel Müzesi ve Galerisi, Kültürpark içinde açıldı. Galerinin açılmasıyla birlikte her yıl düzenlenen Devlet Sergileri İzmir'de de sergilenmeye başlandı. 1973 yılında, müdürlük görevini yürüten sanatçı Turgut Pura'nın çabalarıyla, Galeri Müze'ye dönüştürüldü ve Konak'taki binasına taşındı (İzmir Resim Heykel Müzesi, 2018).

Savaş yılları olarak adlandırılan 1940-1950 arasındaki dönemde, Türkiye savaşa girmese de savaşın etkilerini ağır şekilde hissetti. Ekonomik olarak darboğaza giren ülkede, karaborsa ve istifçilik yaparak zenginleşen bir kesim ortaya çıktı. İkinci Dünya Savaşı bittiğinde, İsmet Paşa hükümeti gözden düşmüş, halk içinde tek parti yönetimine duyulan hoşnutsuzluk artmıştı. 1942 tarihli Varlık Vergisi, başta gayrimüslimler olmak üzere burjuva kesiminde güvensizliğe neden oldu. Toplumsal olarak artan gerilim, ülkede siyasi olarak liberalleşme ve siyasal muhalefetin oluşmasına giden yolun açılmasını zorunlu kıldı. 7 Ocak 1946'da kurulan Demokrat Parti ile Türkiye'de çok partili döneme adım atıldı. Erken seçim kararıyla yeniden iktidar olan CHP, bu dönemde kapalı ve korumacı ekonomik politikaları yavaş yavaş terk ederek yabancı sermaye yatırımlarına açık bir sisteme geçişi destekler. ABD ile artan ilişkilerin sonucunda Marshall yardımı alındı. Bu yıllar, Soğuk Savaş'ın etkilerinin de giderek daha fazla hissedildiği, siyasi tarafların birbirlerini komünistlikle suçladıkları bir döneme sahne oldu. Demokrat Parti, din unsurunu sürekli gündemde tutarak Köy Enstitüleri gibi devrim kurumlarına saldırıyor, aynı zamanda ekonomik alandaki devletçi politikaların bir an önce sona erdirilmesini istiyordu. Süreç içinde CHP liberalleşen ekonomi

politikalarını benimseyerek, devlet kuruluşlarının satılması dışında her konuda DP ile ortak bir çizgiye geldi. 14 Mayıs 1950’de yapılan seçimlerde, Demokrat Parti’nin yüzde 53’ü aşan oy oranıyla iktidara gelmesi, Türkiye’de yeni bir dönemin başlangıcı oldu (Zürcher, 2006).

Cumhuriyet’in ilk yıllarından 1950’lere kadar süren dönemi genel olarak değerlendirdiğimizde, sanat yapıtı piyasası bağlamında şu özellikleri taşıdığını söyleyebiliriz:

Osmanlı Saray çevresi ve seçkinleri ile sermaye sahibi azınlıklar çevresinde gelişen sanat faaliyetleri, Cumhuriyet’in ilk yıllarında oldukça geriledi. Bu dönemde, sanat yapıtını satın alacak ya da sanatsal faaliyetlere kaynak ayıracak bir sınıftan söz etmek imkansızdı. “Muasır medeniyetler” seviyesine ulaşmayı hedef koyan yeni yönetim, kültür ve sanatın desteklenmesini ve halka yaygınlaştırılmasını devlet politikası olarak benimsemiş ve koşulsuz hamiliğe soyunmuştu. Sanatçıların eğitimi, yurtdışına gönderilmesi, sergiler ve yarışmalar açılarak eserlerinin halka ulaştırılması, müzeleşme çalışmaları, sanat yapıtlarının satın alınması için kurumlar aracılığıyla programlar yürütülüyordu. Ankara’nın başkent olarak kültür etkinliklerinin merkezi haline getirilmesi amaçlanıyor, bu amaç doğrultusunda İstanbul’da üreten sanatçıların da Ankara’da sergilere katılması teşvik ediliyordu. Güzel Sanatlar Birliği, Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği d Grubu, bu dönemde etkin sanatçı grupları olarak çok sayıda sergi düzenledi. Ayrıca, toplum gerçekleri ile dönemin sanat anlayışları arasında bağ kurmayı amaçlayan; kübist ve konstrüktivist eğilimi eleştiren ve sınıfsal sorunları ele alan Yeniler Grubu (Mümtaz Yener, Nuri İyem, Selim Turan, Avni Arbaş, Agop Arad, Kemal Artun, Fethi Karakaş) ile Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği de bu dönemde kurularak etkinliklere başladı. Galeriler ya da sergileme faaliyetine özel mekânlar bulunmadığı için sergiler genellikle Halkevleri, Akademi salonları ya da diğer resmi kurumlar ya da okullarda düzenleniyordu. Grup sergileri ya da kişisel sergiler için mağazalar, kafeler gibi başka mekânlar da kullanılabilirdi. 1939 yılında bir grup sanatçı Taksim Meydanı’nda Taksim Daimi Resim ve Heykel Galerisi ismini verdikleri bir galeri açtı. Kısa zaman sonra Taksim Meydanı düzenlemeleri sırasında dükkânın yıkılmasıyla galeri kapandı. Seramik sanatçısı İsmail Hakkı Oygur, 1945 yılında Beyoğlu’nda kendi atölyesini sanat galerisine çevirerek burada sergiler düzenlenmesini sağlar. Bu galeride, d Grubu’nun 12. sergisi dışında dönemin kısa ömürlü ama önemli gruplarından Yeniler Grubu’nun da 1946’daki sergisi olmak üzere 7 sergi düzenlenir (Üstünipek, 1998; Özsezgin, 1998; Erten, 2009; Kapçak, 2009).

Basında ve diğer süreli yayınlarda, sergiler ve diğer sanatsal etkinliklerin geniş yer bulması, sanatçıların tanınması ve sanat izleyicisinin artması açısından olumlu bir etki yaratıyordu. Savaş yılları ise hem devletin savunma harcamalarının artması hem ekonomideki genel gerileme nedeniyle sanatçılar açısından zorlu bir dönem olmuştur. Ancak sergileme faaliyetlerinin sürdüğü bu dönemde, 1939 yılında Devlet Resim Heykel Sergilerinin ilki sonradan opera binasına dönüştürülecek olan Ankara Sergievi'nde düzenlendi. Sergiye katılan eserler arasından ilk üç resme para ödülü verilmiş, ayrıca pek çok yapıt da hem kurumlar hem de kişiler tarafından satın alınmıştır. Dönemin Maarif Vekili (Milli Eğitim Bakanı) Hasan Ali Yücel'in de sanat ortamının gelişmesi ve zenginleşmesi konusunda hem resmi hem de kişisel gayretlerine değinmek gerekir. 1938-1946 arasında görevde bulunan Hasan Ali Yücel, bizzat çok sayıda eser satın almakla kalmamış, çevresindekileri de her zaman bu yönde teşvik etmiştir (Polat, 2011).

Sanat piyasasının gelişimi anlamında gelecek yıllarda büyük rol oynayacak bankaların ilk koleksiyonlarının temellerinin de 1940'lı yıllarda atıldığını belirtmek gerekir. Türkiye İş Bankası ve Ziraat Bankası, kuruldukları günden itibaren sanat faaliyetlerine dahil oluyorlardı. Kıymet Giray (1998) Türkiye İş Bankası koleksiyonunun, genel müdür yardımcısı Sami Aybar'ın girişimiyle başladığını belirtir. 1940 yılında satın alınan 3 resmin ardından 1940'lı yıllarda 20 resim İş Bankası Koleksiyonu'na katılmıştır.

Özellikle 1940'lı yıllardan sonra artan kişisel sergilerin dışında, az da olsa düzenlenen müzayedeler de sanat ortamının hareketlenmesi ve gelişmesi açısından önemli gelişmelerdir.

3.3. 1950 Sonrası Dönem: Devlet Himayesi Geriliyor

Türkiye'nin politik, ekonomik yapısı, dış ilişkileri ve kültür sanat dünyası 1950'li yıllardan sonra köklü değişimlere sahne oldu. Sovyetler Birliği ile kurulan güçlü ilişkilerin II. Dünya Savaşı'nın ardından çözülmeye uğramasıyla birlikte Türkiye ABD ile stratejik ilişkilerini derinleştirmeye başladı. 1947'de uygulamaya konulan Truman Doktrini ve Marshall Planı ve 1952 yılında Türkiye'nin NATO'ya üye olması, ülkenin hem iç hem de dış politikalarındaki liberalleşmeyi hızlandıran süreçlerdi. 1940'lı yıllarda ekonomik olarak da giderek güçlenen ABD, yeni küresel sanat merkezi olarak da yükselişe geçmişti.

Avrupa'daki baskıcı yönetimler, savaş sırasındaki yıkımın karşısında liberal ortamıyla, ekonomik gücüyle yükselen Amerika, yeni cazibe merkezi haline gelmişti. Savaş yıllarında çok sayıda sanatçı ve koleksiyoncunun da bu ülkeye göç etmesi, kültürel atmosferin değişimini hızlandırdı.

Türkiye'de 1950 yılında Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle birlikte, daha öncekilerden farklı bir seçkin sınıfın yönetimde söz aldığı söylenebilir. DP milletvekillerinin birçoğunun yaşları genç, çoğunluğu yüksek öğrenim görmemiş ve ticaretle uğraşan kişilerdi. Bürokrat ve asker kökenli olmayan bu kesim, seçim bölgeleriyle de köklü ilişkilere sahipti. Tarımsal liberalleşmeye önem verilen bu dönemde, önceki dönemin aksine kültür sanat alanında herhangi bir programa sahip değildi (Zürcher, 2006).

Sanat ve kültür alanında devletin doğrudan hamilik yaptığı ve etkili kültür politikaları yürüttüğü 1945'lerden sonra DP hükümeti yıllarında devletin sanat alanındaki etkinliği hızla gerilemeye başladı. Devletin, Devlet Resim ve Heykel Sergisi dışında herhangi bir sanatsal etkinliğe katkı sağlamadığı yolunda eleştiriler gündeme geldi (Yasa Yaman, 1998). Yapı Kredi Bankası'nın kültür faaliyetleri gibi kuruluşların ya da kişilerin kültür alanındaki etkinlikleri de bu dönemde görülmeye başlandı. Yapı Kredi Bankası 1944 yılında kuruluşundan itibaren uzun soluklu yayını Doğan Kardeş'i yayınlamaya başlamış, renkli ilk Türk filmine sponsor olmuş, uluslararası sanat eleştirmenlerinin jürisi olduğu bir resim yarışması düzenlemişti. Banka bünyesinde ayrıca Kültür Sanat Müşavirliği kurulmuştu.

Kültürel alanda yatırımlar ya da faaliyetlere herhangi bir devlet teşviki ya da desteğinden de söz edilemeyecek bir dönemde, Yapı Kredi Bankası'nın bu alandaki etkinliği dikkat çekicidir. Türkiye'nin ilk özel bankasını, sermayenin yaygın olarak kültürel faaliyetlere girişmesinden çok önce bu alanda etkin olmaya iten nedenlere bakıldığında, pek çok örnekte olduğu gibi yönetici/nin/lerin kültürel formasyonu ve dünya görüşleriyle paralellik olduğu görülür. Esin Kardeş'in, Yapı Kredi Bankası'nın kültürel sanatsal faaliyetlerini tarihsel olarak incelediği tezinde de belirttiği gibi, bankanın kurucusu Kazım Taşkent, sanat faaliyetlerini "toplumsal görev" olarak görmüş ve bu yönde sürekli destekleyici olmuştur. 1894 yılında Preveze'de doğan Kazım Taşkent, I. Dünya Savaşı'nın ardından devlet bursu ile Almanya'da kimya mühendisliği eğitimi aldı. Yurtdışında edindiği tecrübe ve izlenimleri Türkiye'deki yaşamına taşıyan Taşkent, "uygar toplum ve uygar insanın" yaratılması için katkıda bulunmayı bir sorumluluk olarak benimsedi. Kazım Taşkent, 9 Eylül 1944 yılında

Yapı Kredi Bankası'nın ilk şubesinin açılışında yaptığı konuşmada, büyük kuruluşların hem kendilerine hem de topluma karşı görevleri olduğunu vurgulamıştı. Taşkent, topluma karşı görevleri olarak “kültür ve sanatı” seçtiklerini belirtmişti (Kardeş, 2015, s. 25). Yapı Kredi Bankası, kurucusu Kazım Taşkent'in bireysel tercihleriyle de şekillenen kültür faaliyetlerini, onun emekli olduğu 1972 yılına dek kesintisiz sürdürdü. 1954 yılında, bankanın 10. kuruluş yıldönümü etkinlikleri kapsamında düzenlenen resim yarışması, ülkede özel bir kurumun düzenlediği ilk resim yarışması olma özelliği taşır. İbrahim Balaban, Cemal Tollu, Nurullah Berk, Aliye Berger, Mehmet Yücetürk, İlhami Demirci, Hasan Kavruk gibi isimlerin katıldığı yarışmada akademi eğitim olmayan Aliye Berger'in “İstihsal” adlı soyut nitelikli resminin seçilmesi sanat çevrelerinde tartışmalara neden oldu. Yarışma sadece ilk olmasıyla değil aynı zamanda Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren “moderni simgeleyen genç kübist biçimlendirmenin yerini, soyuta bıraktığını gösteren bir dönüm noktasıdır” (Germaner, 2008).

1950'lerle birlikte devletin sergileme etkinliklerine katkısı giderek azaldı. Bu yılların en önemli özelliği, özel galerilerin sanat yaşamına girmesi ve kişisel sergilerin hızla artmasıdır (Yasa Yaman, 1998). Devlet dışı kuruluşların kültür alanındaki etkinliklerinin artmaya başladığı dönemde, Türkiye'nin ilk özel galerisi olarak bilinen Maya Sanat Galerisi, hayata geçti. İsmail Hakkı Oygur'un kendi atölyesini sanat galerisine çevirmesinin ardından 1950 yılında Adalet Cimcoz'un kurduğu Maya Sanat Galerisi, satışlardan yüzde 25 komisyon alma esasına dayanarak profesyonel galericilik faaliyeti yürütmüştür. 1951-1955 yılları arasında açık olan Maya, resim sanatçılarının yanında dönemin ünlü kalemlerini ve aydınlarını da bir araya getiren bir ortama dönüştü. Maya Sanat Galerisi, dönemin genç sanatçılarının kendileri için bir piyasa yaratma arayışlarına destek olma amacını ise yerine getiremedi. Satışların düşük olması, galerinin hayatta kalması için gereken maddi koşulları bile yaratmıyordu. Galerinin kapanmak zorunda kalması, sanat çevresiyle kurulan iyi ilişkilere rağmen sanat yapıtına yatırım yapmak isteyen bir kesimin oluşmadığının da göstergelerinden birisidir. Satışlar, galeriye olan ilgiyle aynı oranda değildir. Sergilere ilgi gösteren kesim olan gençler ve orta sınıfın, isteseler de eser satın alabilecek imkanları yoktur. Galeride satışı artırmak için taksitle satış yapan, bir süre sonra sanatçılardan komisyon yerine kira alan Cimcoz'un tüm gayretlerine rağmen galeri kapanmıştır. Bu yıllarda, Ankara'da kurulan Helikon Sanat Derneği de benzer bir işlev üstlenmiştir. Aralarında Bülent-Rahşan Ecevit, Bülent-Selma Arel, İlhan Usmunbaş, Suna Kan, Cemal Bingöl gibi isimlerin yer aldığı basın ve üniversite çevresinden bir grup genç tarafından,

destek almadan kurulan Helikon Derneği, Maya'nın tersine hayatta kalmayı başardı. Helikon da, Maya gibi dönemin "çağdaş sanat" tanımına uyan soyut ve non-figüratif sanatçılara öncelik verdi. İstanbul'un tersine, açılan sergilerde neredeyse bütün eserlerin satılmasıyla etkinliklerini sürdürme olanağı bulan Helikon'un bu başarısı Ankara'nın toplumsal yapısına bağlanabilir. Bürokrat kenti olan Ankara'da Cumhuriyet'in ilk yıllarından beri açılan sergilerden devlet memurlarının yapıt alması giderek yaygınlaşan bir olgudur (Üstünipek, 1998; Yasa Yaman, 1998; Savaş, 2008).

Yurtiçinde ve yurt dışında sayısız serginin açıldığı bu dönemde, satışların istenen düzeyde olmaması bu dönemde sanatın para ve piyasayla ilişkisi konusunda tartışmaları da beraberinde getirdi. Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren devlet politikası, sanatçı çevreleri, bürokratlar ve bazı özel girişimciler tarafından desteklenen sanat izleyicisinin yaratılması "görevi" başarılmıştır ancak sanat alıcısı henüz yeterince ortalıkta görülmemektedir. Sanatçıların, piyasa ile arasına mesafe koymaması gerektiği ve bunun özgürlüğünü kısıtlayıcı değil bilakis onu özgürleştirici bir tavır olduğunu savunan görüşlerin yanında, sanat yapıtlarının fiyatlarının düşürülmesi yönünde eleştiriler sıklıkla dile getirilmiştir (Üstünipek, 1998).

1950'li yıllardan 1960'lara kadar süren dönemde Türkiye'de sanat ortamı ve piyasasının genel özellikleri şöyle sıralanabilir:

Demokrat Parti iktidarıyla birlikte hızlanan serbest piyasa ekonomisi politikaları ve devletçi politikaların gerilmeye başlaması sanat dünyası üzerinde de etkili oldu. Halkevleri'nin kapatılması gibi kararların ardından devletin kültür sanat alanındaki etkinliğinin de gerilemeye başlaması ve hızlanan sermaye gelişimiyle birlikte kültür dünyasında özel bazı girişimlerin ortaya çıkması aynı döneme rastlıyordu. Sanatçılar, yapıtlarının satış olanaklarını artırmak için daha fazla sergi düzenlemeye başladılar. Çoğunluğu kamu destekli grup sergilerinin gerilediği bu dönemde, kişisel sergi sayısında dikkate değer bir artış görüldü. Sergileme olanaklarının artırılması için de özel galeriler kuruldu. Yapı ve Kredi Bankası'nın yarışmalı sergisi başta olmak üzere bankaların sanat alanındaki etkinliklerinin arttığı ve koleksiyonlarını geliştirmeye başladıkları görülüyor. 1939 yılında gerçekleşen ilk Devlet Resim Heykel Sergisi'nde eser almaya başlayan İş Bankası, Ziraat Bankası gibi devlet bankaları koleksiyonlarını geliştirmeyi günümüzde de sürdürmektedir. (Bugay, 2006)

3.4. 1960'dan 1980'e: Piyasa Gelişiyor

Demokrat Parti'nin iktidarda olduğu ikinci beş yıllık dönemde, ülke ekonomisinde kaydedilen hızlı gelişmenin durgunlaştığı, toplumsal muhalefetin de yükseldiği bir dönem oldu. Ekonomik krizler, enflasyondaki artış ve IMF'nin baskısıyla 1958 yılında yapılan devalüasyon, toplumsal gerilimi de iyice yükseltti. İktidar ve muhalefetteki CHP arasındaki sert söylemler, öğrenci gösterileri, ülkenin çeşitli yerlerinde karşıt gruplar arasında patlak veren çatışmalar ile 1950'lerin son yıllarında siyasi gerilim hızla tırmanışa geçti. Bu sürecin devamında, 27 Mayıs 1960'da ordu yönetime el koyarak, Türkiye'deki ilk askeri darbeyi gerçekleştirdi.

Yönetimi ele alan Milli Birlik Komitesi, Demokrat Parti liderlerini yargı önüne çıkarda ve yeni bir Anayasa hazırlama çalışmalarına başladı. Ayrıca, enflasyonu durdurmak için büyük çaplı projelere son verildi, krediler kaldırıldı, bankalar kapatıldı, gelir vergisi yüzde yüz oranında artırıldı, özel hesaplar donduruldu. Demokrat Parti'nin tabanına dayanan Adalet Partisi'nin ve sosyalist eğilimli Türkiye İşçi Partisi'nin kurulması bu dönemin önemli siyasi gelişmeleri oldu. Komitenin, akademisyenler ve hukukçuların desteğiyle hazırladığı 1961 Anayasası halkoylaması sonucu kabul edildi. Yassıada mahkemeleri sonucunda dönemin Başbakanı Adnan Menderes, Dışişleri Bakanı Fatin Rüştü Zorlu ve Maliye Bakanı Hasan Polatkan idam edildi.

15 Ekim 1961'de yapılan ilk seçimde partilerin gerekli çoğunluğu sağlayamamasının ardından Türkiye'de ilk kez bir koalisyon hükümeti göreve geldi. Seçimden sonra, uzun ömürlü olmayan koalisyon hükümetleri sürecinde, özellikle sanayi yatırımlarının artmasına yönelik adımlar hayata geçirilemedi. Ekonomide istenen gelişme sağlanamadı. 1965 yılındaki seçimlerde birinci parti olan Adalet Partisi, Süleyman Demirel liderliğinde yeni hükümet kuruldu.

1960 sonrasındaki dönemdeki toplumsal gelişmelerin sanat piyasasının gelişimine etkileri açısından, özellikle yeterli olmasa da düzenli bir şekilde artan milli gelire dikkat çekmek gerekir. Sanayi ve ticarete gelişme gözlemlendiği bu dönemde ayrıca özel kesimde holdingleşme faaliyetleri artar. Koç ve Sabancı gibi, günümüzün en büyük sermaye grupları olan holdingler, ilk etkinlikleri 1920'lere dayansa da bu yıllarda kurulmuştur.

Ekonomideki sıkıntıların yeniden yükselmesi, 1970 yılında devalüasyona gidilmesi, 1968'in de küresel etkisiyle ülkede grevlerin, boykotların ve gösterilerin artması dönemde öne çıkan gelişmelerdir. Koalisyon hükümetinin kabul ettiği ve sendikal bürokrasiyi güçlendirme amacı taşıyan yeni sendika yasasına karşı Türkiye işçi sınıfının en büyük direnişi olarak tarihe geçen 15-16 Haziran 1970 direnişi sonrasında İstanbul ve İzmit'te sıkıyönetim ilan edildi. 1969 seçimlerinde Adalet Partisi iktidara geldi ancak 1971 yılında Silahlı Kuvvetlerin verdiği muhtıra ile hükümet istifa etti.

Türkiye'de 1960-1970 yıllarındaki kültür ve sanat ortamı üzerine Bora Gürdaş'ın yaptığı araştırmada, bu dönemin önemli toplumsal sorunları, “göç, gecekondulaşma, toplumsal yapıda farkların keskinleşmesi, zengin/yoksul uçurumunun büyümesi ve bunların yanı sıra yaşanan yoğun siyasal gruplaşmalar” olarak özetlenebilir (Gürdaş, 2008, s. 10).

27 Mayıs 1960 askeri müdahalesinin ardından, basın-yayın alanındaki faaliyetlere getirilen kısıtlamaların kaldırılmasıyla artan sol yayınların da kültürel ortama etkileri oldukça fazladır. Ülkede yeni siyasal ayrışmaların ve politik görüşlerin bu mecralar aracılığıyla daha özgürce ifade bulması, edebiyat ve sinemada da kent sorunları, göç, gecekondulaşma, işçi hakları, feodal düzenin baskıları gibi konularda ürünler verilmesinin zeminini oluşturmuştur.

Sanatçıların dünyaya açılması gerekliliğinin gündeme geldiği bu yıllarda, ülke sanatını yurt dışında tanıtmak amacıyla çeşitli sergiler düzenlenmiştir. 1963-1964 yıllarında sırasıyla Paris, Brüksel, Berlin ve Viyana'yı dolaşan “Çağdaş Türk Sanatı” sergisi bu etkinliklere örnek gösterilebilir.⁶ 1960'lı yıllarda, gazetelerde ve çeşitli sanat dergilerinde, sanatçıların devlet tarafından himaye edilmesi, üretimlerinin desteklenmesi gerekliliği; sanatın yaygınlaştırılması için çalışmalar yapılması, telif haklarının düzenlenmesi, Türk sanatının dünyaya açılması için etkinlikler düzenlenmesi konularının gündemde olduğu gözlenir (Özsezgin'den aktaran Gürdaş, 2008, s.15). Sanatçılar ve kültür alanında gündeme gelen bir diğer konu ise Milli Eğitim Bakanlığı'ndan bağımsız olarak bir kültür bakanlığı ya da müsteşarlığı kurulmasıydı. Öğretim dışında kalan işlerin Milli Eğitim Bakanlığı'ndan

⁶“Çağdaş Türk Sanatı” sergisi, Dışişleri Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Güzel Sanatlar Akademisi temsilcilerinin katılımıyla düzenlendi. Sergi için o dönemde yurtdışında yaşayan çok sayıda sanatçıya ve yurt içindeki sanatçılara da 1962 yılında çağrı yapıldı (Varlık, 2013).

ayrılarak Kültür Bakanlığı'na verilmesi talep ediliyordu. Kültür İşleri'nin Milli Eğitim Bakanlığı'ndan ayrı bir kurum olarak faaliyet göstermesi ise 1971 yılını buldu. Nihat Erim hükümeti döneminde bakanlık olarak kurulan Kültür İşleri'nin ilk bakanı ise Milliyet gazetesi yazarı Talat Halman oldu (*Kültür Bakanlığı'nın Zikzaklı Tarihi*, 2002).

1960-1970 yılları arasındaki dönem, sanat piyasasının gelişimi sürecinde bir “hazırlık aşaması” olarak değerlendirilebilir (Üstünipek, 1998, s.154). Devlet desteğinin giderek azalmasıyla, özel sektörün kültür sanat alanındaki etkinliği çoğalmıştır. Özel kurumların ve kişilerin verdikleri ödüller, açılan özel galeriler, sanatçıların artan uluslararası etkinlikleri, bankaların sanat koleksiyonlarının gelişmesi ve bazı bankaların sanat galerileri açarak sergileme faaliyetlerine başlaması dönemin sanat ortamının öne çıkan gelişmeleridir. Sanatçıların da bu dönemde, yeterli bir satışa ulaşamamasalar da üretimlerini ve kişisel sergilerini artırdıkları görülür. Utku Varlık, 1960'larda sanatçıların geçinmek ya da tanınmak için hâlâ eser satmak gibi bir seçenekleri olmadığını belirttiği yazısında, bu dönemde “tekdüze ve ekonomik işlevi bulunmayan yaşamı yadsımanın” iki yolu olduğunu belirtir: Akademi'ye öğretim üyesi olarak girmek ya da Paris'e giderek orada yaşamak ve üretmek⁷ (Varlık, 2013). Bu bağlamda, 1940'lara kadar uzanan dönemde devletin sanat alanındaki doğrudan etkinliğinin azalmasının, sayıları ve etkinlikleri de giderek artan sanatçılar açısından 1950'lerden sonra yaşamsal bir sorun haline geldiği söylenebilir. Üstünipek sanatçı ve devlet arasındaki ilişkinin değişimini şu şekilde özetlemiştir:

“Sanat faaliyetlerinin yurdun çeşitli bölgelerine dağılması için devletten çeşitli beklentiler vardır. Bu doğrultuda açılan Devlet Güzel Sanatlar Galerileri bekleneni vermemiş gözükmektedir. Bunun yanı sıra devletin bir kültür politikası belirleyememiş olması, sanat ortamındaki eksikliklerden birisi olarak gösterilmektedir. Ülkedeki siyasi belirsizlik ortamı, devletin belli bir kültür politikası belirleyerek bunu uygulamaya geçirmesinde engel teşkil etmektedir. Bu yıllarda sanat yapıtı piyasasının sağlıklı zemine oturması için gerekli olan atılımlar devlet tarafından yapılamamıştır.” (Üstünipek, 1998, s.148).

Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren ülkedeki en kapsamlı ve sürekli sanat etkinliği olan Devlet Resim ve Heykel Sergileri, 1960'lı yıllardan itibaren serginin hazırlanması, eserlerin seçilmesi ve jürinin tutumu konusunda eleştirilere hedef olmuştur. Çeşitli yayınlarda yer bulan eleştirilerde ayrıca, sergiye seçilen eserlerin çağdaş Türk sanatını temsil edip etmediği de tartışma konusu edilmiştir (Gürdaş, 2008, s. 35-38).

⁷Utku Varlık, bu dönemde Avrupa'ya göç eden sanatçılarla ilgili şöyle bir yorum yapar: “Paris'e gitmek, nasıl olsa parasızlık her yerde aynı ama Paris'de hiç olmazsa bir umut var” Ayrıca, aynı yazıda 1962 yılında Paris'te yaşayan Türk sanatçıların sayısının da otuzun üzerinde olduğu kaydeder (Varlık, 2013, www.utkuvarlik.blogspot.com).

Sanat üretiminin ve sergilemenin arttığı bir ortamda, özel galeriler ve yeni sergi mekânları da çoğalmaya başladı. Akbank, Türk Ticaret Bankası ve Halkbank gibi özel ve kamu bankaları, bir süre kapansa da bu dönemde sergi mekânları açtı. Bilinen ilk kişisel koleksiyon sergileri de bu yıllarda düzenlendi. Özel kurum ve kişilerin sanat ödülleri de ilk kez bu yıllarda verilmeye başlandı. 1940 yılında kurulan Yaşar Holding'e bağlı "Durmuş Yaşar ve Oğulları" (DYO) şirketi tarafından 1967'de düzenlenmeye başlayan resim yarışması ve sergisi günümüze kadar süren önemli bir örnektir. Seçici kurulunu Akademi hocaları, güzel sanatlar öğretim görevlileri, ressamlar gibi alandaki uzmanların oluşturduğu yarışmalı sergi, ilk düzenlendiği zamandan günümüze Türkiye'nin önemli kültür sanat etkinlikleri arasında yer almıştır. 1969'da Fikret Adil'in, 1970 yılında Jale Yasan'ın Darüşşafaka Sanat Galerisi'nde düzenlenen koleksiyon sergileri, sanat izleyicisini koleksiyonerliğe teşvik etmesi açısından önem taşır. Şehir Galerisi'nin yanında 1967 yılında açılan Taksim Sanat Galerisi, yabancı ülkelerin kültür merkezleri, başka illere yayılan Devlet Güzel Sanatlar Galerileri, sergileme yapılan kamu kurumları arasında yer alırken; 1968'de İstanbul'da açılan Modern Galeri, Galeri 1 ve Ankara'da Doğu Sanat Galerisi, ses getiren sergilerin düzenlendiği özel mekânlardır. 1970'li yıllar, özellikle İstanbul'da düzenli olarak özel galerilerin açıldığı bir dönemdir. 1972 yılında, heykeltıraş İlhan Koman'ın eşi olan Melda Kaptana, ilk kez Beyoğlu dışında, Nişantaşı'nda galerisini açar. 1970'li yıllardan itibaren, sanat eserinin yatırım aracı olarak görülmesi, sanat piyasasının gelişiminde ve yeni galerilerin hayatını sürdürebilmesinde etkili olmuştur. Maçka Sanat Galerisi ve Yahşi Baraz'ın açtığı Galeri Baraz, o dönemden günümüze kadar faaliyetlerini sürdüren örnekler arasındadır (Üstünipek, 1998; Antmen, 2005; Serpil, 2006; Gürdaş, 2008; Savaş, 2008; Baraz, 2014)

Türkiye'de 1970'li yıllar, toplumsal, ekonomik ve politik alanda büyük dönüşümlerin yaşandığı bir dönemdir. 12 Mart 1971'deki askeri müdahale, Başbakan Süleyman Demirel hükümetine son verdi. Sıkıyönetimin ilan edilmesinin ardından 1961 Anayasası ile kuruluşuna izin verilen sosyalist parti, örgütler kapatıldı. Grev ve toplu sözleşme hakları kısıtlandı, temel hak ve özgürlükler darbe aldı. Mayıs 1968 ile sembolleşen, Avrupa ülkeleri ve ABD'de de yoğunlaşan işçi eylemleri, öğrenci muhalefeti ve savaş karşıtı dalga Türkiye'de de etkisini gösterdi. 1970 yılındaki devalüasyonun ardından 1973'deki küresel petrol krizi, 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı nedeniyle ABD'nin ambargosu, ekonomide sarsıcı etki yarattı. Demokratik hak ve özgürlüklerin engellenmesi; devletin zor araçlarını kullanmasıyla 1971'deki askeri müdahalenin ardından kısa bir süre kesintiye uğrasa da

toplumsal muhalefet birkaç yıl içinde yeniden yükselişe geçti. Politik örgütlerin eylemleri, karşıt siyasi grupların çatışmaları, kitlesel katliamlar ve devlet şiddeti 1980 askeri darbesine kadar tırmanarak sürdü.

1970'lerden 1980'lere uzanan süreç, ticaret ve tarım üretimine dayanan burjuvazinin karakterinin de belirgin şekilde değişime uğradığı yıllardır. Türkiye'nin ekonomik yapısının dönüşümünü ele alan bölümde ayrıntılarıyla yer aldığı gibi, 1950'lerden 1980'lere kadar uygulanan ithal ikameci sanayileşme modeli, uzun vadede yarattığı dış borç sorununa rağmen sanayi burjuvazisinin gelişimini desteklemiş ve hızlandırmıştır (Keyder, 2016).

1970'li yıllarda, sanat talep eden kesimin zenginleşmesiyle de bağlantılı olarak sanat piyasasının oluşmaya başlaması, özel galerilerin artması, sanat etkinliklerinin çoğalması gibi gelişmelere rağmen, sanat çevresi için devlet desteğinin yetersiz olması hâlâ önemli bir sorun olarak öne çıkmaktadır. Kültür politikaları değerlendirildiğinde de benzer yorumlar yapıldığı görülmektedir. 1960 yılından bugüne dek, kalkınma stratejileri içinde kültür politikalarını resmi görüş olarak benimseyen Türkiye, Beş Yıllık Kalkınma Planları'nda bu alanda yapılacaklara yer vermiştir. Emre Kongar, "kültür ve sanat konusunda Cumhuriyet döneminde oluşturulan geleneksel destek politikalarının devam etmesine rağmen, hukuksal ve kuramsal olarak hazırlanmış hedeflerin uygulanmasında başarısız olduğunu" ifade eder (Kongar, 2008). Kültür sanat politikalarının kalkınma planlarında yer almasına rağmen, uygulanmaları ve kalıcılaşmaları, siyasi iktidarla ilişkilidir. "1970-1980 yılları arasında hazırlanan hükümet programlarında kültür-sanat sorunsalının, eğitim politikalarının bir parçası olarak ele alındığı, parti tabanlarının beklentileri ve siyasi görüşlerin etkisinde biçimlendiği görülmüştür" (Bek, 2007, s. 62). Bu on yıllık dönemde çoğunlukla koalisyonlardan oluşan, kısa süre iktidarda kalan hükümetler sürekli bir kültür sanat politikası sürdürememiştir. Özellikle 12 Mart 1971 sonrasında partilerin sanat ve kültür konularına yaklaşımı, seçim dönemlerinde gündeme gelen parti programlarıyla sınırlı kalmış, istikrarsız siyasi ortam ve bürokratik sorunlar nedeniyle planlanan projeler de uygulamaya konulmamıştır (Bek, 2007, s. 64).

1970'li yıllarda sanat alanında özel sektörün girişimleri ve etkinliği önceki dönemlere kıyasla hızla artmaya başlamıştır. Perakende sektörünün önemli markalarından Vakko mağazalarında bu yıllardan itibaren açılan galeriler, 1973 yılında itibaren bölgesel başlayan DYO yarışmasının ülke çapında düzenlenmeye başlaması, bankaların galerilerinin hızla

çoğalmasa bu gelişmelere örnek gösterilebilir. Bu dönem, özel koleksiyonculuğun “altın döneminin” başladığı yıllar olarak tespit edilir (Serpil, 2006, s. 67). 1970’li yıllarda kurulan sanat galerileriyle, “Türkiye’de sanat eserinin hediyeelik eşya olmaktan çıkarak piyasa oluşturulduğu; sanat yapıtının bir meta ve değer haline geldiği” belirtilir (Erten, 2012, s. 256).

Türkiye’de sanat galericiliği denilince ilk akla gelen isimlerden olan ve 1970’lerden bu yana sanat piyasasının önemli aktörleri arasında yer alan Yahşi Baraz da konuyla ilgili benzer bir değerlendirme yapar. Ancak Baraz’ın vurgusu, 1970’lerde başlayan çabaların özellikle 1980’lerdeki büyük toplumsal dönüşüm sürecinde sonuca ulaştığıdır (Baraz, 2014) Bu dönemde, devletin ya da bürokrasinin alıcı rolü gerilemiş, sanayiciler ve zenginler sanat yapıtına yönelmişlerdir. Sanat yayınlarının arttığı bu dönemde, sanat alıcısının ilgisi, genç çağdaş ressamlardan çok Osmanlı ve 1914 Kuşağı ressamlarına yönelmiştir. 1973 yılında Aydın Cumalı’nın Moda’daki kitabevinin içinde faaliyet göstermeye başlayan Cumalı Sanat Galerisi, Ankara’da Ertan Mestçi tarafından açılan Artisan Sanat Galerisi ve 1975 yılında Yahşi Baraz tarafından açılan Galeri Baraz, Maçka Galerisi, Hobi Sanat Galerisi ve Ümit Yaşar Galerisi gibi sonraki örnekler ile birlikte resim piyasası içinde önem taşıyan merkezlerdir. Bankalar da sanat galerilerinde komisyonsuz sergi mekânları oluşturarak özel sanat galerileriyle rakip olmuş ve bu durum galeri piyasasını canlandıran bir etmen olmuştur (Erbay, 2005, s. 66).

Burcu Pelvanoğlu’nun belirttiği gibi “1970’lerde bir resim piyasası oluşmaya başlamıştır. Ancak 1970’lerin ortalarına dek, bu galerilerdeki genel eğilim, yaşlı kuşak sanatçıların yapıtlarının sergilenip yeni zengin işadamlarına pazarlanması eğilimidir. Üstelik yapıta biçilmiş bir değer de söz konusu değildir. Aydın Cumalı, galerinin ilk yıllarında, piyasanın ‘0’ değerle başladığını, 1973 yılında Cumalı Sanat Galerisi’ni açtığında, bir Nazmi Ziya resmi ile bir Adnan Çoker resminin ekonomik değerlerini hangi kriterler doğrultusunda saptayacaklarını dahi bilmediklerini dile getirmektedir” (Pelvanoğlu, 2015).

Galericilik faaliyetlerine başladıkları yıllarda Türkiye’nin tamamen içe dönük olduğunu söyleyen Yahşi Baraz, o yıllarda Cumalı ve Mestçi ile birlikte sanat piyasasının gelişmesinin anlamında önemli çabalar harcadıklarını belirtir. Baraz, 1980’lere kadar “tamamen yerli sanatçıları destekleyerek onların ün kazanmasını sağlamaya çalıştıklarını” kaydeder. Bugün önemli ve değerli görülen, sanat piyasasında yüksek fiyatlara alıcı bulan çok sayıda

sanatçının o günlerde “alay konusu” olduğunu aktaran Baraz, 1980’lere kadar daha çok klasik eserlerin satışını yapabildiklerini anlatır (Baraz, 2014).

Yahşi Baraz’ın bugüne dek çalıştığı, Burhan Doğançay, Erol Akyavaş, Adnan Çoker, Mehmet Güleriyüz, Özdemir Altan, Ömer Uluç, Bedri Baykam gibi sanatçılar, bugün uluslararası görünürlüğü olan isimler arasındadır. Bu sanatçıların “tanıtılması, resimlerine pazar açılması için çok emek harcadığını” belirten Yahşi Baraz, Mustafa Taviloğlu, Erol Aksoy, Halil Bezmen, Sema ve Barbaros Çağa gibi önemli koleksiyonerler ile çalıştığını ifade etmektedir. Bu isimlerin yanında, Oya-Bülent Eczacıbaşı, Ali Koçman, Suna Kıraç, Nurettin Koçak, Sevda-Can Elgiz gibi koleksiyonerlerin de galerilerden sanat eseri olarak galerileri destekleyen ilk neslin temsilcileri arasında oldukları belirtilmektedir (Bilgin, 2009).

Türkiye’de 1960-1980 dönemi sanat ortamını ve üretimini konu alan çalışmasında Ahu Antmen, (2005) 1970’li yıllarda en çok tartışılan konuların başında Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nin geldiğini belirtir. Serginin özellikle 1970’li yılların son çeyreğinde etkisini yitirmeye başladığını kaydeden Antmen, sanat ortamının tek “toplu” sergisi olmaktan çıkan Resim Heykel Sergisi’nin yerini başka etkinliklerin aldığını yazmıştır: Geniş katılımlı ve ödüllü bir sergi olan ve İstanbul Arkeoloji Müzeleri Sevenler Derneği tarafından düzenlenen ‘Açık Hava Sergisi’ne 1974 yılında 39 ressam, 20 heykeltıraş ve 11 seramik sanatçısı katılmıştır. Açık Hava Sergisi, 1974-1977 yılları arasında dört kez düzenlenmiştir (Antmen, 2005, s. 129).

İstanbul’da 1975 yılında kurulan Görsel Sanatçılar Derneği’nin düzenlediği toplu sergiler ve verdiği ödüller, dönemin alternatif sergi etkinlikleri arasında yer alır. Sanat okullarında görevli hocalar ve bağımsız sanatçılar tarafından kurulan Görsel Sanatçılar Derneği, İstanbul’daki dernek merkezinde ve çeşitli kurumlarda açtıkları sergiler ile oldukça hareketli bir ortamın yaratılmasına katkıda bulundu. Dernek, 1981 yılında kapatılana kadar her yıl mayıs aylarında toplu sergiler düzenledi (Antmen, 2005, s. 133; Bek, 2007, s. 159).

1977 yılında düzenlenen İstanbul Sanat Bayramı kapsamında yer alan yarışmalı “Yeni Eğilimler” sergisi, farklı ifade biçimlerini deneyen sanatçılar için önemli bir temsil alanı oluşturdu. Sanat dalları arasında ayırım yapmayan, bütüncül bakışıyla öne çıkan Yeni Eğilimler sergisi, 70’li yılların belirgin eğilimlerinin görünür kılınmasında da önemli bir rol

oyladı. İki yılda bir düzenlenen ve 1987’de altıncı kez düzenlendikten sonra sona eren Yeni Eğilimler sergisi, Türkiye sanat ortamının dinamik, dikkat çeken ve yenilikçi etkinlikleri arasında sayılmaktadır. “Yalnızca Batı’da 60’lı yıllarda başlayıp 70’lerde etkili olan minimalizm, kavramsal sanat, foto- gerçekçilik, çevresel sanat gibi oluşumların Türkiye’deki uygulamalarını değil, toplumsal sorunları irdeleyen, yaşama dair olguları plastik sanatların biçim, renk, figür ilişkisi içinde ele alan, resim, heykel, grafik ve seramik uygulamalarını da göstermiştir. Bu anlamda sanat çevrelerinde süregelen tartışma ve sorgulamalara da yeni açılımlar kazandırmıştır. Bu tartışmaların odağında serginin çıkış noktası olan “yeni” kavramı yer almış, buna bağlı olarak “çağdaşlık/evrensellik”, “özgünlük/aktarma” gibi karşıtlıkların yeniden gündeme taşınmasına aracı olmuştur” (Bek, 2007, s. 165; Antmen, 2005, s. 144).

Günümüz sanat piyasasında önemli yer tutan müzelerin de genel durumu oldukça farklıdır. 1970’li yıllarda, Kültür Bakanlığı’na bağlı tarih, sanat, etnografya, arkeoloji müzeleri yanında askeri müzeler, Vakıflar Genel Müdürlüğü’ne bağlı müzeler faaliyet göstermektedir. Müzelerin en önemli sorunları, yetersiz kanun ve yönetmelikler nedeniyle ödeneksizlik ve uzman yetiştirilememesi olarak özetlenebilir. 1970’lerin ikinci yarısından itibaren, ülke çapında kamuya ait müzelerde iyileştirmeler yapılmaya başlanmış, uzman yetiştirilmesi için eğitim etkinlikleri düzenlenmiştir. 1980 sonrasında kadar sanat çevresinin gündeminde yer alan, görsel sanatlar alanında etkin olan tek müze “İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi”dir. İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi, 1973 yılında müzeye çevrilse de daha çok galeri işlevini sürdürmüştür. Ankara’da ise Devlet Resim ve Heykel Müzesi’nin açılışı için 1980 yılını beklemek gerekmiştir (Bek, 2007, s. 75).

1970’li yılların kültür sanat alanındaki önemli gelişmelerinden birisi, günümüzde de kültür sanat alanında en uzun soluklu ve en geniş çaplı etkinliklere imza atan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı’nın (İKSV) kurulmasıdır. İKSV, İstanbul’da sanat festivalleri düzenlemek, sanat alanında burslar vermek, sanat etkinlikleri düzenlemek, sanatçılara destek olmak ve Türkiye sanatını yurtiçi ve yurtdışında tanıtmak amaçlarıyla 1973 yılında hayata geçti. Nejat Eczacıbaşı’nın liderliğinde bir grup işadami tarafından kurulan İKSV’nin ilk etkinliği, Cumhuriyet’in 50. yılında Uluslararası İstanbul Festivali’nin düzenlenmesi oldu. Türkiye’de ilk kez sanatın mali yönden özel kişi ve firmalarca desteklenmesini(sponsorluk) başlatan İKSV, Aya İrini Müzesi, Topkapı Sarayı, Rumelihisarı, Yedikule Zindanları gibi tarihi mekânların konser, gösteri ve sergileme alanı olarak kullanılmasına öncülük etti.

İstanbul Festivali, programında çoğunlukla klasik müziğe yer veriyordu. Bir süre sonra film gösterimleri, tiyatro, caz, bale performansları ve sergiler de programda yer aldı. Farklı sanat disiplinlerine ait etkinlikler, izleyicinin artan ilgisi sonucu gelişerek ayrı festivaller olarak yapılandı. Sinema Günleri, 1989 yılında Uluslararası İstanbul Film Festivali adını aldı. Çağdaş sanat etkinlikleri arasında önemli bir yer tutan Uluslararası İstanbul Bienali'nin ilki 1987 yılında düzenlendi.

İlki 2012 yılında gerçekleştirilen İstanbul Tasarım Bienali'nin de etkinlikler arasına katılmasıyla, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, uluslararası ölçekte dört festival ve iki bienal düzenleyen bir kurum haline geldi (İKSV, 2016).

İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın (İKSV), Nejat Eczacıbaşı liderliğinde ve on yedi işadımı tarafından kurulması, Türkiye'de sermayenin ve özel sektörün sanat alanındaki günümüze dek artan etkinliğinin başlangıcı olarak kabul edilebilir.

Devletin kültür sanat alanında yapılacak yatırımlara destek vermeye başladığı bir dönemde, 1973'de kurulan İKSV, devlet dışı bir aktör olarak ilk kez, uluslararası boyutta düzenlenen, uzun soluklu ve küresel olarak da etki yaratan sanat faaliyetleri yürüttü. İKSV, bu alanda öncü bir kurum olarak diğer sanat kurumlarının sponsor oldukları faaliyetleri düzenleme işlevini üstlendi. Devletin kültür politikalarıyla ve özel sanat kurumlarıyla güçlü ilişkiler içinde faaliyet gösteren İKSV'nin kültür politikaları üzerinde yaptırımı vardır. "İKSV öteki şirketlerin kültür-sanat alanında var olmalarının da garantisidir, bu şirketler büyük bütçeler ayırdıkları etkinlik sponsorluğu için bu alandaki çoğu etkinliği düzenleyen İKSV ile işbirliği yapmak zorundadır" (Durmaz, 2015).

Türkiye'de, yine 1970'lerde başlayan özel müzecilik çalışmaları, 2000'lerde yükselişe geçti. 1970'lerden sonra sanat yatırımlarının artışında devlet desteği ve özelleştirme politikaları önemli rol oynarken, 2000'lerdeki yükseliş de 2004'te çıkan 5225, 5226 ve 5228 sayılı kültürel sponsorluk harcamalarında vergi teşvik kanunlarının kabul edilmesiyle ilişkilendirilmektedir (Durmaz, 2015).

İKSV'nin kuruluşu, daha önce farklı çatılar altında özel sektör tarafından bağımsız yürütülen faaliyetlerin, tek bir çatı altında toplanarak planlanması ve gerçekleştirilmesi açısından bir

ilktir. 1970'lere kadar kamusal bir görev ve eğitim politikalarının bileşeni olarak kabul edilen kültür ve sanatın yönetilmesinde İKSV'nin kuruluşu ile netleşen bir devir teslim söz konusudur (Kösemen, 2012, s. 150).

1970'lerden itibaren, “bakanlıkların ilgili birimlerinin kimi sorumlulukları, kişiler ve özel kurumlar tarafından desteklenen birlik ve vakıflarca devralınmıştır. Bu süreçte, kültür ve sanatın işlevselliği konusunda da kamu kesimi ve özel vakıflar arasında fikir birliği ve uyum sağlanmıştır” (Kösemen, 2012, s. 151).

Genel bir değerlendirme yapmak gerekirse, 1970'lerde sayıları artan özel galerilerin, sanat piyasasının oluşmasında önemli bir aşama olduğu vurgulanabilir. Özel galeriler hem eski kuşak resamlara ait eserlerin satılması hem de yeni kuşak sanatçıların gündeme getirilerek tanıtılmasında önemli rol oynamışlardır. Güler Bek'in aktardığında göre Beral Madra, yaşayan sanatçıların resimlerinin değer kazanmasında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ölümünün ardından yapıtlarının değerinin hızla yükselmesinin etkili olduğu yorumunu yapar (Bek, 2007, s.104). 1975 yılı, bu anlamda bir dönem noktası olarak değerlendirilir. Bu gelişmeye kadar eski resim koleksiyonu yapanlar bir sanatçının ölümünden sonra resimlerinin değerinin yükselişini görmüş, yaşayan sanatçılara yönelmişlerdir. Bu da resim piyasasında hareketlenmeye yol açmıştır (Madra, 1988, s. 31). Koleksiyonculuk da özel galerilerin sayısının artışıyla paralel bir şekilde gelişmesi hızlanan bir olgudur. 70'lerin sonlarına doğru küresel olarak da ekonomik kriz koşullarında olan sermaye, yeni yatırım alanları arayışına girmiştir ve özel galericiler sermaye sahiplerini sanat yapıtına yatırım yapmaları yönünde yönlendirmiştir. Koç, Sabancı gibi büyük sermaye gruplarının güçlenmesiyle birlikte, sanat yapıtına yatırım yapmanın önemli bir saygınlık aracı olduğu da fark edilmiştir. Bu dönem aynı zamanda, kişisel koleksiyonerlerin de daha kararlı ve sürekli bir şekilde yapıt toplamaya başladıkları dönemdir (Bek, 2007, s. 105).

1970'lerde sanat piyasasının durumunu Mehmet Üstünipek şu şekilde özetler:

“Bir piyasa hareketi arz-talep esasına göre gerçekleşir, aracı kurumların desteğiyle işler. Buna göre Türkiye’de bir sanat yapıtı piyasasının oluşumu, 70’lerin sonlarına gelen dek şu aşamaları geçirmiştir: Önce arz ortaya çıkmış, kendisine varolabileceği bir ortam aramış, sonra aracı kurumlar belirmeye başlamış ve bu ortamın etkinliğinde etkin rol oynamaya başlamıştır. Bundan sonra piyasanın temel taşlarından birisi olan talebin ortaya çıkması ve yaygınlaşması süreci işleyecektir. 1973-1980 arası dönemi, aracı kurumların ortaya çıktığı ve sınırlı bir talebi sanat ortamına dahil etmeye çalıştığı, dolayısıyla da hareketlenen bir piyasa etkinliğine kaynak oluşturduğu dönem olarak tanımlayabiliriz” (Üstünipek, 1994, s. 160).

3.5. 1980 Sonrası: Küresel Sisteme Entegrasyon

Türkiye'nin politik, ekonomik, sosyal ve kültürel olarak kökten bir değişim sürecine girmesinin dönüm noktalarından olan 1980 askeri darbesi, Türkiye'nin neoliberal küresel düzene tam olarak eklemlenmesinin miladı olarak tanımlanabilir. Kısaca, insan refahının ancak serbest piyasa ve serbest ticaret odaklı bir kurumsal çerçeve içinde bireysel girişimciliğin teşvik edilmesi ve liberalizasyonu ile sağlanabileceğini savunan ekonomik yaklaşım olarak tanımlanabilecek neo-liberalizm, dünya kapitalizminin 1970'lerdeki bunalımına bir yanıt olarak yayılmıştır. Ekonomik, sosyal ve kültürel prensiplerini küresel dolaşıma sokan bu yeni dünya düzeni kapsamında çok uluslu şirketler yeni pazar arayışlarına yönelmiş, üretim endüstrilerini farklı coğrafyalara taşıyarak yatırımlar yapmışlardır. Kalkınmakta olan ülkeler için bu dönem, Uluslararası Para Fonu (IMF) ve Dünya Bankası'na borçların giderek büyüdüğü bir sürece işaret eder (Harvey, 2005; Yasa Yaman, 2012).

Türkiye'de, sivil siyasetin bir kez daha devre dışı bırakıldığı 12 Eylül 1980 darbesi, etkileri uzun yıllar sürecek bir baskı rejiminin doğmasına neden oldu. 12 Eylül öncesinde sürdürülen ithal ikameci kalkınma modeli terk edilerek, ihracata ve liberalizasyona dayalı, dünya ekonomisiyle entegrasyonu öngören 24 Ocak 1980 Kararları ile yeni bir dönem açıldı. Özellikle Latin Amerika'daki neoliberalleşme süreci ile eş zamanlı olan bu dönem, "devletin küçültülerek" kamu sektörünün tasfiye edilmesini, Anayasa değişikliğini, özelleştirmeleri, emek örgütlerine yönelik saldırıları, Yüksek Öğretim Kurumu ve eğitim özerkliğinin zayıflaması, siyasal yasakların ardından yeni partilerin kurulması medyada deregülasyon gibi uygulamaları içeriyordu. 24 Ocak kararları ile birlikte, döviz kuru piyasada oluşan arz ve talep tarafından belirlenmeye başlandı, ihracatın artması için devalüasyona gidildi. 1989'da yürürlüğe konulan karar ile tüm döviz işlemleri ve sermaye hareketleri serbestleştirildi.

12 Eylül'ün ideolojik ve siyasi hedeflerini özetleyen Sibel Özbudun, "askeri darbenin, Kemalist rejimi kurtarmak adına yola çıktığını ve ülkedeki emek dinamiklerinin 1960'lı ve 70'li yıllarda kazandığı momentumu tasfiye etmeyi hedeflediğini" belirtir (Özbudun, 2011). "Milli birlik ve beraberlik" söyleminin her alanda egemen olduğu bu dönemde,

Türk-İslam sentezine dayanan resmi ideoloji tüm kamu politikalarında etkili oldu. Türkiye'deki hızlı toplumsal uyanışı milliyetçi-muhafazakâr kültürel politikayla dengelemeye çalışan askeri yönetim, dinin toplumda daha merkezi bir yol oynamasını destekledi. Öte yandan, 1984 yılından itibaren tırmanışa geçen Kürt hareketi, 90'lı yıllarda özellikle ülkenin doğusunda düşük yoğunluklu bir iç savaş görünümü kazandı (Özbudun, 2011; Songur, 2012; Ahmad, 2000, s. 229).

Türkiye'yi küresel neoliberal dalgaya açan darbe sonrasında, Turgut Özal eliyle uygulamaya konulan iktisadi program da ülkenin küresel kapitalizme uyumlanma sürecinin önemli boyutuuydu. Bu program, sermayenin "taşralı" kesiminin sermaye birikiminin büyük ölçeklerde yoğunlaşmasını da sağladı. Türkiye'nin dış ticaretinde 1990'a kadar serbestleşme uygulamaları sürdü. 1990-1996 yılları arasında da Türkiye'nin Avrupa Birliği ve Gümrük Birliği'ne uyum süreci kapsamında önemli kararlara imza atıldı. 2001'deki ekonomik krizin ardından serbestleştirilen piyasanın denetimini sağlayacak yapısal uyum politikaları uygulamaya konularak bu süreç tamamlanmış oldu. İslamcı Saadet Partisi'nden koparak 2001 yılında kurulan Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP), 2002 yılında yapılan seçimde yüzde 35 oranında oy alarak tek başına iktidara geldi. Türkiye'de 1986 yılında başlayan ve bugüne dek sürdürülen özelleştirmelerin yüzde 70'i AKP iktidarı döneminde yapıldı. AKP hükümeti uyum politikalarına bağlı kalarak, özelleştirmeler yanında küresel sermayeyi ülkeye çekmek amacıyla gerekli yasal düzenlemelere de hızla imza attı (Songur, 2012; Özbudun, 2011; Öztürk ve Özyakışır; 2005, Uçkaç; 2010; Yılmaz, 2014).

1980 askeri darbesi sonrasında ilan edilen sıkıyönetim ve sokağa çıkma yasakları, bütün kültürel etkinliklerin de bir süre kesintiye uğramasına neden olmuştur. Temmuz 1980'de yürürlüğe giren banka faizlerinin serbest bırakılması kararıyla birlikte, yatırımcı parasını bu şekilde değerlendirmeye gitmiş, bankalardaki mevduat miktarı hızla yükselmiştir. Bu durumda, sanat yapıtının yatırım aracı olarak gerilemesinden söz edilebilir. Ancak bir yandan da bankerler ve bankalardan yüksek miktarlarda para kazanan kesimlerin de sanat yapıtı almaya yöneldiği durumlar olmuştur. 1982 yılında bankerlerin peş peşe iflas etmeleri ile bu tip riskli yatırımlar yerine sanat yapıtı yatırımlarına ilginin yükseldiği gözlemlenir. İki yıl süren cunta yönetiminin ardından, 1983 yılında yapılan genel seçimlerde Turgut Özal liderliğindeki Anavatan Partisi'nin iktidara gelmesiyle başlayan liberalizasyon süreci, sanat piyasasının gelişimini etkileyen hem ekonomik hem toplumsal koşulları oluşturan önemli milatlardan biri olmuştur (Üstünipek, 1998, s. 188-200).

1980 darbesi, eğitim kurumları üzerinde de önemli etkiler yarattı. 1969 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademileri Kanunu'nun kabulü ile özerklik kazanan akademi, darbenin ardından Yüksek Öğretim Kurumu'nun kurulmasıyla birlikte 1982 yılında üniversite statüsüne geçti. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (İDGSA), Mimar Sinan Üniversitesi (MSÜ) adını aldı. Temel Sanat ve Bilimler Bölümü ile okula bağlı Uygulamalı El Sanatları Yüksek Okulu kapatıldı. Böylece, sanat alanındaki en köklü ve önem verilen sanat kurumu, özerkliğini kaybetti (Bugay, 2006, s. 146).

1980'li yıllar, devletin kültür ve sanat alanındaki etkinliğinin 1950'lerden sonra giderek azalmasıyla gelişen bir olgunun da giderek görünür hale geldiği bir süreçtir: 1970'lerden itibaren sanat alanında etkin olmaya başlayan özel kuruluşların, artık bu alanda kayda değer yatırımlar ve projeler geliştirdikleri, artan özel galeriler ve sergi mekânları ile piyasanın hareketlenmesinde etkin oldukları gözlemlenir. 1980'li yıllarda peş peşe açılan özel galeriler, sanatçıların tanıtılması, yapıtlarının satılması ve koleksiyonerlerin sayısının artmasında oldukça önemli rol üstlenmiştir. Yahşi Baraz, 1980 sonrası süreçte “dönemin zenginlerinin” sayılarının arttığına değinerek galericilerin oynadıkları rol ile ilgili şunları söyler:

“Bu kişilere biz servis vermeye başladık. Bunlar işadamydı, bankacıydı, sanayiciydi. Küçük burjuvadan bile tanıdıklarım var. Birçok resimler satın almaya başladılar. 500 dolar, 1000 dolara falan... ki bugün onların fiyatları çok daha yüksek. Zaten o yıllarda çok ucuzdu resim fiyatları. Hiçbir şey ifade etmiyordu. Yani resim satarak kimse ayakta durmuyordu, ya öğretim üyesi olup kapağı akademiye atmıştı hocalar ya da sürünüyordu ressamların çoğu... Bugün ünlü olanların çoğunun cebinde 100 doları bile yoktu ve hepsi arkadaşımıdır. Biz bu şekilde girdik ve kamuoyu oluşturmaya çalıştık” (Baraz, 2014).

Sanat yapıtı piyasasının oluşması, ilgili bölümde de değinildiği gibi elbette piyasanın tüm aktörlerinin faal olarak sanat ortamına girmesiyle mümkündür. Bu anlamda, 1980'li yıllara gelindiğinde, sanatçılar ve sanat arzı, sanat kurumları, aracılar ve mekânların giderek çoğaldığı görülür. Ancak, sanat alıcısı/koleksiyoneri ya da izleyicisinin yani talebin olgunlaşması için daha fazla zamana ihtiyaç vardır.⁸

⁸Yahşi Baraz, sanat alıcısının “oluşması” için gösterdikleri çabaları şöyle özetler: “Ben bu konuda biraz bilgiliydim, çünkü 20 yaşında Avrupa'ya Amerika'ya gitmeye başladım. Sistemi öğrenmeye gayret ettim. Mesela bu ünlü galericilerin, ressamların hayatını okuduk. Nasıl başarılı olmuşlar? Burada yapılacak ilk iş insan eğitmektir. Yani bir adet tabloyu satmak değil, tamamen toplumu eğiterek oradan bir talep oluşturmak. Ben onu yaptım. Mesela, her akşam bir yere davet edilirdik. Şimdi o davetler kalktı. Bugünkü yaşam şekli çok farklı. Mesela o yıllarda gelirlerdi resim alırlardı, evlerine davet ederlerdi, yemek yerdik. Hep sanat sualleri sorarlardı. ‘Bu kimdir, bu iyi midir, kötü müdür?’ (Baraz,

80’li yıllara kadar sanatın hâlâ “devlet himayesinde” olduğunu savunan Beral Madra, askeri darbenin ardından ekonomideki liberalizasyon süreci ile birlikte holdinglerin ve bankaların da aktif bir şekilde sanat ortamına dahil olduklarını ve bu dönemde, özel sektör tarafından desteklenen yeni bir sanatçı tipinin ortaya çıktığını belirtir (Madra, 2013).

Vasıf Kortun ise özellikle 90’lardan itibaren, özel sektör idaresindeki sanat kurumlarında ya da girişimlerindeki zihniyet değişimine ve sanatçıların bu ortama verdiği yanıtlara değinir:

“Sorumsuz, kalıcılığı olmayan, eş-dost ilişkisi üzerinden kurulan sponsorluk ilişkileri, yerini eğitsel, misyon sahibi, mütevazı ama süreklilik gösteren projelere bırakmaya başlamıştı. 1970’lerde kurulan banka galerilerinin 1980’lerde kültür merkezine ve 1990’larda müzeye dönüşmesi sebepsiz değildir. Bu süreç içinde, nitelikli programlar arzulayan bankalar kurumlarına, işlerine durmaksızın müdahale ettikleri, “müdür” ve “müdire”ler atamak yerine, kuruma farklılık katacak profesyonellerle çalışmaya başladılar. Aslında son otuz yıldır, kültürel faaliyetlerin ana destekleyicisi zaten finans sektörüydü. Bu destek tutucu, otosansürcü, elitist ve ayrımcı bir kültür sektörünün öne çıkmasına neden olmuştu. Oysa, son yıllarda sanatçıların ve izleyicilerin profilleri değişti. Devletten ve devlet desteğinden ve neo-liberal ekonomiden dolayı, gittikçe kendi başlarına kaldıklarını fark eden sanatçılar 1980’lerin ortalarında kendi düzenledikleri sergilerle sanat alanını yeniden tarif ettiler” (Kortun, 2003).

1980’li yıllar küresel çağdaş sanat piyasasında tırmanışın olduğu yıllardır. Bu dönemde Van Gogh gibi 19. yüzyıl sanatçılarının rekor fiyatlara alıcı bulması ya da yaşayan sanatçıların yapıtlarının kısa sürede aşırı değerlendirilerek el değiştirmesi sık rastlanan olgulardır. Ahu Antmen 1980’lerin aynı zamanda sanatçıların atölyelerine dönerek resim yapmaya başladıkları bir dönem olduğunu kaydeder. Sanatçıların enstalasyon, performans gibi üretimlerin fazlalığı nedeniyle yeniden imge ve renge yöneldikleri yorumunun yanında, resim fiyatlarının rekorlar kırmalarının da bu yönelimin nedenlerinden birisi olduğu değerlendirilmesi yapılır. Türkiye’de de 1980’li yıllarda resimde, galericilerin ve koleksiyoncuların sanat ortamına hızla katılmasıyla bir “patlama” yaşadığını kaydeden Antmen, bu yıllara damgasını vuran isimlerin 1960-1980 sürecinde üretmiş ve çeşitli sergiler de açmış Mehmet Güleriyüz, Alaettin Aksoy, Neşe Erdok gibi bir önceki kuşağın temsilcileri olduğunu belirtir: “Bu yıllarda Türkiye’ye özgü ilginç bir nokta da ivmesini 1977’den itibaren gerçekleştirilen Yeni Eğilimler sergisinde bulan kavramsal temelli yaklaşımların da gündeme gelmesiydi. Batı sanatında 1970’lerin ortasına tarihlendirilen

‘kavramsalcılık-sonrası’ süreçte Türkiye’deki sanatçılar kavramsal sanata ilgi duyuyorlar, görsel estetiğin ötesinde bir meselesi olan, yeni malzemeler ve yeni bir dil kullanan bir sanatsal pratik içine giriyorlardı” (Antmen, 2005, s. 19).

3.6. 1980-1990 Döneminde Sanat Etkinlikleri

1980’li yıllarda sanat ortamının en köklü kurumları üniversitelerdi. Sanat alanında etkin olan eğitim kurumları, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Gazi Eğitim Enstitüsü ve İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ile sınırlıyken YÖK’ün kurulmasıyla birlikte yapılan düzenlemeler ile Güzel Sanatlar Fakültelerinin sayısı arttı. 1980’ler boyunca devlete bağlı resim ve heykel müzelerinde sergileme etkinlikleri sürdü ancak İstanbul, Ankara, İzmir ve Erzurum’daki bu kurumların sorunları ve işlevleri daha yoğun şekilde tartışıldı. Özel galerilerin sayılarının arttığı bu yıllarda, bankalar da sadece İstanbul ve Ankara’da değil başka illerde de şube galerileri açmaya başladı. Yapı ve Kredi Bankası’nın ilk sayısını 1974’de çıkardığı Sanat Dünyamız dergisi ile Akbank’ın 1970’de yayımlanmaya başlayan *Türkiyemiz* dergisi, kültür sanat yayıncılığı açısından öne çıkan yayınlar oldu.

1980’li yıllarda, kültür sanat alanında etkinliği artan diğer aktörler, kültür sanat vakıflarıdır. 1973’te kurulan İstanbul Kültür Sanat Vakfı’nın etkinliği 80’li yıllarda giderek artmış, zamanla kurumsallaşan İstanbul Festivali, bu yıllarda yeni uluslararası festivallere dönüşmüştür. Vehbi Koç Vakfı ve Sedat Simavi Vakfı da, bu dönemde bilim, sanat ve edebiyat alanlarında yaptıkları etkinliklerle kültür sanat ortamında etkili oldu. 1967 yılında başlayan DYO resim yarışmaları bu yıllarda da sürdü ve 1985 yılında Türkiye’nin ilk özel resim müzesi olan Selçuk Yaşar Resim Müzesi İzmir’de kapılarını açtı. Dönemin diğer yarışmaları arasında Atatürk Resim Yarışması, TPAO, Yunus Emre ve Esbank resim yarışmaları sayılabilir.

Kültür ve Turizm Bakanlığı’na bağlı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü 1985 yılında 1. Plastik Sanatlar Sempozyumu’nu düzenledi. Ancak iki yılda bir yapılması planlanan sempozyumun tekrarı olmadı. 1989 yılında, resmi kurumların sanat alanındaki yetersizliğine çözüm üretmek amacıyla sanatçılar tarafından Uluslararası Plastik Sanatlar Birliği’ne (UNESCO AIAP) bağlı Plastik Sanatlar Derneği kuruldu. Kurulduğu dönemde

en önemli amaçları arasında devletin koruyucu ilgisini sanata çekmek olan Dernek, günümüzde de değişen tüzüğü ve artan üye sayısı ile etkinliklerini sürdürmektedir (Yılmaz, 2014, s. 80-85).

1980’li yıllarda düzenlenmeye başlayan ve günümüze kadar süren uzun soluklu sanat etkinlikleri arasında “Günümüz Sanatçıları Sergisi” önem taşır. İstanbul Devlet Resim Heykel Müzeleri Derneği’nin ilkinin 1980 yılında düzenlediği “Günümüz Sanatçıları Sergisi”, Devlet Resim ve Heykel Sergileri’nin etkisini giderek kaybettiği bir dönemde öne çıkan bir yarışmalı sergi olmuştur. Sanatı yaygınlaştırmak, farklı sanat disiplinleri arasında iletişim kurmak ve o dönemde kapalı olan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nin sorunlarına dikkat çekmek gibi amaçlarla düzenlenen sergi, İstanbul Festivali kapsamında başlatıldı ve 1988 yılına kadar festival bünyesinde düzenlenmeye devam etti. İstanbul Kültür Sanat Vakfı, (İKSV) maddi destekte bulunduğu serginin uluslararası festival aracılığıyla tanıtılmasına katkı sundu. İKSV’nin ilkinin 1987 yılında, “Çağdaş Sanat Sergileri” adıyla başlattığı İstanbul Bienali’nden sonra Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri’nin İKSV ve festivalle ilişkisi kesildi. 1990’lı yıllarda sanat gündeminin önemli olgularından küratörlük ve küratörlü sergiler tartışmaları, Günümüz Sanatçıları Sergisi’ni de etkiledi. Seçici kurulun olduğu yarışmalı modelden 2001 yılında vazgeçildi ve sergi küratörler tarafından düzenlenmeye başlandı. Sergi, 2003’ten sonra özel sektör sponsorluğu sistemine dahil olarak, Akbank ana sponsorluğunda Akbank Sanat Galerisi’nde⁹ yaz aylarında sanat izleyicisi ile buluşmaya başladı. Bu dönemde alan sınırlılığı ve küratörlerin tercihleri nedeniyle gösterilen eser sayısının da azaldığı görüldü. Ana sponsor Akbank, 2012 yılında galeri tadilatı nedeniyle desteğini çekince, sergiye bir yıl ara verildi. 2013 yılında Akbank’ın yeniden sponsorluğa dönmesiyle serginin adı “Akbank Günümüz Sanatçıları Ödülü Sergisi” olarak değiştirildi. Dernek ve Akbank’ın ortak kararıyla ayrıca, tüm maliyeti karşılayan Akbank, seçici kurulun belirlenmesi ve serginin diğer süreçlerinde de ortak rol oynamaya başladı (Gençel, 2014; Antmen, 2005)

Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri, Türkiye’deki sanat ortamının 1980’den sonraki değişimin yansıtmasını açısından da önemlidir. Yıllar içinde farklı uygulamalar, işlevler ve içerikler kazanan Sergi, gelenekselleşmiş az sayıda etkinlik arasında yer alır. 1977’de başlayan ve on yıl boyunca düzenlenen Yeni Eğilimler Sergileri’nin ardından, kavramsal

⁹Akbank’ın sanat galerisi Aksanat, 1993’de darbeci general Kenan Evren’in sergisine ev sahipliği yaptığı için o dönemde sert eleştirilere maruz kalmıştı (Artun, 2015).

denemeler, malzeme ve teknikte farklılaşmaların, disiplinlerarasılığın belirleyici olduğu sergilemeler giderek çoğalmıştır. 1980'lerle birlikte devletin kültür sanat alanındaki etkinliğinin belirgin şekilde azalması ile Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri de kurucu üyeleri arasında işadamlarının yer aldığı Resim Heykel Müzeleri Derneği aracılığıyla desteklenmeye başladı. Akademi ya da resmi kurumlar yerine, kamu-özel sektör-sivil toplum kuruluşu işbirliğiyle düzenlenmeye başlayan Sergi, en nihayetinde özel kurumsal sponsorluk ile düzenlenen bir etkinlik haline geldi. 1980'lerde, sergi etkinliklerinin kısıtlı olduğu bir ortamda, tüm sanatçı ve sanatçı adaylarının başvurularını kabul eden Sergi, 1990'larda, genç sanatçılara sunduğu özgür platformla Türkiye sanat ortamına önemli katkıda bulundu. 2000'lerden günümüze kadar süren küratöryel sergileme ise diğer yarışmalı sergilerden farklı, kavram ve temalara odaklı elemeler yapılmasını sağladı (Gençel, 2014, s. 113-118).

14. İstanbul Festivali kapsamında 1984 yılında ilki düzenlenen “Öncü Türk Resminden Bir Kesit” sergisi de geleneksel sanat üretimi dışına çıkan, yeni tekniklerin ve kavramsal içeriğin öne çıktığı çağdaş sanat etkinlikleri arasında yer alır. İstanbul Festivali kapsamında AKM Salonunda düzenlenen ilk Sergiye, Mustafa Ata, Tomur Atagök, Ahmet Gezgin, Serhat Kiraz, Hüsamettin Koçan, Füsun Onur, Zekai Ormanlı, İbrahim Örs ve Yusuf Taktak katıldı. Beşinci ve son sergi de yine AKM'de 1988 yılında düzenlendi. Bu sergide de Erdağ Aksel, Hale Arpacıoğlu, Tomur Atagök, Bedri Baykam, Canan Beykal, Cengiz Çekil, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Haluk Gedik, Âdem Genç, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Füsun Onur, İsmail Saray, Yusuf Taktak'ın eserleri yer aldı (Bugay, 2006). İKSV'nin görsel sanatlar alanında da etkinliğini artırma adımlarından biri olan “Öncü Türk Resminden Bir Kesit” sergisinin katalog metninde Adnan Çoker, serginin amacını şöyle açıklar:

“Açık söylemek gerekirse, böyle öncü nitelikli sergilere karşın, Türk sanatının durumu şudur: Bir açıdan galericiliğe, tablo tacirliğine, öteki açıdan sanat dergilerinin kapalı devre çalışmalarına ve eleştiriye bağlı olarak geliştirilmek istenen Türk sanatı (özellikle Türk resmi) için genelde çağdaşlık ve gerçek kalite dışlanarak ya da önemsizden dolayı ılımlı bir ortam yaratılmıştır. Yıpranmış değerler edebiyatının ağır bastığı illüstrasyonlar, yaratma gücünden yoksun olarak doğaya kurtarıcı gibi sarılma, biçim karmaşası, seçmesiz renklilik, zayıf desenler, naif memleket manzaraları, dekoratif heykeller, temsili sağlam olmayan yorumlar vb. gibi olumsuz çeşitlilikler bu ortamı beslemektedir. Böyle bir ortamda sunulan bu sergi, gerçekten de çağdaşlık ve kaliteyi kendi özel eğilimleriyle yoğuran yaratıcıların ürünlerini kapsıyor. Dışavurumculuktan fantastiğe, yeni gerçeğe ve giderek kavramsal sanata ulaşan görüşler, tecimsel gerçekçiliği olan karma sergilerin olumsuz özelliklerine karşı çağdaş gerçekleri yüreklilikle savunan ileriye yönelik davranışlarıyla festivali bütünlüyorlar” (Çoker, 1984; aktaran Pelvanoğlu, 2013).

Seçici kurulun olmadığı, sanatçıların bir araya gelerek katılacak eserleri belirlediği ve sergi eksenini kurduğu Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi, Çoker'in açıklamasından anlaşıldığı gibi “tablo tacirliği” olarak nitelenen yükselen sanat piyasasının, “tecimsel gerçekçi” ölçütlerine karşı uluslararası bir festivali bütünleyecek “çağdaş değerleri savunmak” amacıyla düzenlenmişti.

Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri'nde yer alan sanatçıların bir kısmı, A, B, C, D sergileri ile toplu olarak sergi etkinliklerine katılmayı sürdürdü. 1989 yılından itibaren Beral Madra'nın küratörlüğünü üstlendiği son iki sergi dışında, bu sergiler sanatçılar tarafından düzenlendi. C Sergisi Türkiye'deki küratörlü sergilerin ikincisi olarak da önem taşıyordu.¹⁰ 10 Sanatçı 10 İş: A Sergisi (1989), 8 Sanatçı 8 İş: B Sergisi (1990), 10 Sanatçı 10 İş: C Sergisi (1992) ve 10 Sanatçı 10 İş: D Sergisi (1993), “yeni” bir sanatsal ifadeye görünürlük kazandırmak, geleneksel teknikten, malzemelerden uzaklaşmayı amaçlıyordu. Resim ve heykel türüne yer verilmeyen sergilerde, yalnızca kavramsal sanat ve obje sanatı izleyici ile buluşmuştu (Özayten, 2007, s. 23-26; aktaran Gençel, 2014).

1980'li yılların çağdaş sanat ortamı açısından kuşkusuz en önemli gelişmesi İstanbul Bienali'nin düzenlenmesidir. Ancak Türkiye'de hayat geçirilen ilk bienal 1987'de düzenlenen İstanbul Bienali değildir. İlk bienal olarak kabul edilecek Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali, 1986 yılında Ankara'da düzenlenmiştir. Dönemin dışa açılma politikalarının kültürel alandaki göstergelerinden biri olan Asya-Avrupa Sanat Bienali sadece dört kez (1986-1992) düzenlendi.

Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından düzenlenen I. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali, 2 Mayıs-30 Haziran 1986 tarihleri arasında Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde gerçekleştirildi. Resmin yanı sıra heykel, seramik ve özgün baskı eserlerinin de yer aldığı Bienal, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün oluşturduğu düzenleme komitesi tarafından hayata geçirildi. Düzenleme komitesinin seçtiği “ulusal jüri”nin dışında, yurtdışından gelecek yapıtları değerlendirmek üzere bir uluslararası jüri de oluşturuldu. Bienale Türkiye'den katılacak sanatçılar, sergi komiseri Prof. Dr. Doğan

¹⁰Türkiye'de ilk küratörlü sergi, Vasıf Kortun tarafından 9-30 Aralık 1991 tarihleri arasında İstanbul Büyükşehir Belediyesi Taksim Sanat Galerisi'nde düzenlenen Anı/Bellek Sergisi'dir. (Pelvanoğlu, 2013b) Ancak 1987'deki Birinci İstanbul Bienali'nde genel koordinatör olan Beral Madra'nın da, ilk kez küratöryal bir çalışma yürüttüğü kabul edilmektedir (Öztürk Ötkünç, 2017, s. 22).

Kuban başkanlığındaki jüri tarafından açık tartışma yoluyla seçilmişti. Sanatçıların seçimindeki yöntem ve seçilen sanatçılar/yapıtlar nedeniyle çeşitli eleştirilerin hedefi olan Bienal’de ayrıca, daha kısa süreli olarak Çağdaş Türk Sanatı sergisi düzenlendi. Bienal ile ilgili öne çıkan ve tepkiye neden olan bir diğer konu da dönemin Cumhurbaşkanı Kenan Evren’in müdahalesiyle Polonyalı sanatçı Jan Dobkowski’nin resminin sergiden kaldırılması oldu. Sadece dört kez düzenlenen Asya-Avrupa Sanat Bienalleri, hem uluslararası geniş kapsamlı bir etkinlik olması açısından hem de 1980’li yıllarda yaygın olan, soyut ve figüratif dışavurumlar gibi sanat eğilimlerini ve dönemin aktif sanatçı kuşağını temsil etmesi açısından da önemliydi. Küresel kapitalizme eklenme sürecinde Türkiye’de düzenlenen bienaller, uluslararası sanat dünyasıyla bağ kurulmasında, çok sesli bir sanat ortamının yaratılmasında ve sanatın kamusallaşmasında etkili olmuştur (Pelvanoğlu, 2013a; Bek, 2002).

Türkiye’nin 1980 sonrası ilk uluslararası sanat etkinliği olan Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienalleri’nin ardından, günümüzde de sanat ortamının en önemli etkinliği arasında yer alan Uluslararası İstanbul Bienali ilk kez 1987 yılında düzenlendi. Küratörlük olgusunun da Türkiye sanat ortamı gündemine girmesinin yolunu açan ve ilk iki yıl Beral Madra’nın sanat yönetmenliği yaptığı İstanbul Bienali’nin yanı sıra, Türkiye’den sanatçıların çeşitli uluslararası etkinliklere katılımları ve 1990 ile 1993 Venedik Bienalleri’nde Türkiye Pavyonu’nun açılması da sanat ortamının ve piyasasının gelişiminde önemli dönüm noktalarından sayılmaktadır (Öcal, 2009).

Kendisine zamanla Venedik, São Paulo, Sydney Bienalleri gibi “prestijli bir yer edindiği” belirtilen İstanbul Bienali, farklı kültürlerden sanatçılar ve izleyiciler arasında görsel sanatlar alanında İstanbul’da bir buluşma noktası oluşturmayı amaçlamaktadır. Bienalde, “ulusal temsil modeli yerine, sanatçıların yapıtları aracılığıyla birbirleri ve izleyici ile diyalogunu sağlayan bir sergi modeli” tercih edilmekte, uluslararası bir danışma kurulu aracılığı ile belirlenen bienal küratörü, geliştirdiği kavramsal çerçeveye uygun olarak çeşitli sanatçı ve projeleri sergiye davet etmektedir (İKSV, 2013) Türkiye’de ve çevresi coğrafyada düzenlenen “en geniş çaplı uluslararası sanat sergisi” olduğu belirtilen İstanbul Bienali, sadece Türkiye’den değil, birçok farklı ülkeden gelen çağdaş sanatçıların uluslararası alanda tanınmaları ve çeşitli etkinliklere davet edilmeleri konusunda önemli bir rol oynamaktadır.

Beral Madra, bienallerin ortaya çıkışının temelinde iki neden olduğunu belirtir: Birincisi, bienallerin ülkenin, kentin kültürel kimliğinin, ideolojik, kuramsal, estetik rekabetle var olan uluslararası sisteme eklenmesidir. İkincisi ise bienallerin 1950’li yıllardan itibaren birleşerek kaynaşmış olan Avrupa ve ABD sanat sisteminin küresel olarak yaygınlaşması ve merkez dışı bölgelerle etkileşime geçmesidir (Madra, 2003, s. 211).“Sergileme geleneğinin son halkası olan bienaller ile birlikte, 1970’lerde ortaya çıkan ancak göze çarpmayan, tartışılmayan disiplinlerarası sanat, tüm toplumun ilgisini çekmiştir. Bir başka deyişle, bienal etkinlikleri 1980-2000 yılları arasında değişim gösteren çağdaş sanat oluşumlarının ortaya çıkmasında, görünür kılınmasında ve geniş kitlelere tanıtılmasında rol oynayan önemli bir sergi etkinliği olmuştur (Bek, 2002, s. 4). Bienallerin önemli sonuçlarından bir diğeri de ana akım medyanın etkinliklere ilgi göstermeye başlaması ve bu konudaki haberlere geniş yer ayırmasıdır. Farklı çizgiler ve içerikteki süreli yayınlarda ilk kez sanat konusunda haberler ve yorumlar yer bulmaya başlamıştır. Tüm bunlar, bienallerin, geniş bir alana ulaştığının, farklı kesimlerin ilgisini sanata çekmeyi başardığının göstergesi olmuştur (Bek, 2002, s. 8).

3.7. 1990’lı Yıllarda Çağdaş Sanat

1990’lı yıllar, çağdaş sanat piyasası açısından önceki dönemlerde yapılan etkinliklerin, girişimlerin ve kurumsallaşma çabalarının sonuç vermeye başladığı ve daha hareketli, dışa açık bir sanat ortamının doğduğu dönem olarak tanımlanabilir. Önceki bölümlerde de değinildiği gibi, 1980 darbesi sonrası, Özal iktidarları döneminde uygulanmaya başlayan neo-liberal politikalar ve küresel kapitalizme entegrasyon amacıyla yapılan düzenlenmeler, yeni ve yaygın bir sermaye birikimiyle sonuçlandı. Dünyadaki değişim rüzgarının da etkisiyle hızla dönüşen yeni bir kültürel dünyaya adım atan yeni zenginler, sanata yatırım yapmayı ve koleksiyonerliği seçkinlik göstergesi olarak görmeye başladılar. Böylece, sanat piyasasının temel unsurları olan sanatçı-galerici/aracı-koleksiyoner üçlüsü hayata geçti ve bu hareketlilik içinde çağdaş sanat yapıtları da alıcı bulmaya başladı.

1990’lı yıllarda uluslararası etkinliklerin artması, küratörlü sergilerin hayata geçmesi,

galerilerin sayısının ve ticari etkinliklerinin yükselmesi¹¹, sanatçıların uluslararası görünürlük kazanmaları yanında, büyük koleksiyonlara sahip kişi ya da kuruluşların özel müze kurma girişimleri de dönemin önemli gelişmeleri arasındadır. 1990'lı yıllara damga vuran tartışma başlıklarından birisi küratörlüktür. Küratör olgusu, uzun bir süre kamuoyu tarafından eleştirilmiş, varlığı, işlevi ve nitelikleriyle tartışma konusu olmuş, bir nevi “anti-kahraman”a dönüşmüştü. 2000'lerin sonuna gelindiğinde ise, “90'ların kapı dışarı edilmeye çalışılan kötü çocuğu, kültür endüstrisinin vazgeçilmez aktörlerinden biri” konumuna gelmiştir (Çalıkoglu, 2008, s. 14).

Türkiye güncel sanatının uluslararası görünürlüğünün arttığı 1990'lı yıllarda İstanbul Bienali dışında pek çok yabancı katılımlı sergi düzenlendi. 1994 yılında, Beral Madra ve Sabine Vogel'in küratörlüğünü yaptığı İskele Sergisi, Türkiyeli sanatçıların yurtdışında temsil edildiği ilk etkinlikler arasındadır. Vasıf Kortun'un düzenlediği ve Türkiye'nin ilk küratörlü sergisi olan ilki 1991'de yapılan “Anı/Bellek Sergileri” de bu dönemin sanat etkinlikleri arasında öne çıkar. 1993 yılında Amerika'ya giden ve 1997'de İstanbul'a dönen Vasıf Kortun, Tünel'de bir arşiv, kütüphane ve tartışma platformu olan ICAP/İstanbul Contemporary Art Project/İstanbul Güncel Sanat Projesi'ni hayata geçirmiştir. 1998-2000 yılları arasında faaliyet gösteren bu merkez, genç sanatçıların uluslararası sanat ortamıyla iletişim kurmasına aracılık yapması ve sonraki yıllarda hayata geçecek birçok sanat projesine zemin hazırlaması açısından önemlidir. Vasıf Kortun 1993 yılında ve sonrasında Türkiye'deki sanat ortamını ve değişimini şöyle anlatmıştır:

“Dört yıllık Amerika serüveninden 1997'de döndüğümüzde İstanbul Bienali'nin son günüydü. 1993'de bıraktığım İstanbul kapalı, aşiretvari ve kendi gibi olmayanlara karşı haset duyan ve düşmanlıkla dolu bir ortamdı. İstanbul'da kalıp aynı sanatçıların yeniden yerel karışımlarını yapmak niyetinde değildim. Ulus olgusu çevresinde toparlanmış sergilerin Avrupa'ya taşınması anlamına gelen “uluslararası projeler” ilgimi çekmiyordu.

¹¹Bu dönemde, İstanbul'da faaliyet gösteren belli başlı galeriler: Galeri Baraz, Galeri BM, Maçka Sanat Galerisi, Urart Sanat Galerisi başta olmak üzere Ümit Yaşar Sanat Galerisi, Kökten Sanat Galerisi Galeri Artist, Cumalı Sanat Galerisi, A Galeri, Tıglat Sanat Galerisi, Hobi Sanat Galerisi, Vakko Sanat Galerisi, Modül Sanat Galerisi, Galeri Lebriz, Bilim Sanat Galerisi, Taksim Sanat Galerisi, Galata Sanat Galerisi, Bedri Rahmi Sanat Galerisi, Kile Sanat Galerisi, Pangaltı Sanat Galerisi, Dantel Sanat Galerisi, Galeri Selvin, EDPA Sanat Galerisi, Destek Reasürans Sanat Galerisi, Mine Sanat Galerisi, Teşvikiye Sanat Galerisi, Ramko Sanat Merkezi, Tem Sanat Galerisi, EN Sanat Galerisi, Fethi Kayaalp Sanat Galerisi, Derimod Kültür Merkezi. İzmir'de Füzen, Vakko, Anatolya ve Aygıt galerileri. Ankara'da Urart Sanat Galerisi, Galeri Nev, Galeri Siyah-Beyaz ve Tanbay Sanat Galerisi dönemin öne çıkan etkinliklerine imza atan galerilerdir (Yılmaz, 2014, s.).

Batı'nın "İstanbul'daki adamı" olarak yerel temsilciliğe soyunup gettolaştırılmaya da tahammülüm yoktu. (...) Siyasi iklim kasvetliydi ve ABD'de uzun süre okumuş ve çalışmış olmanın getirdiği birikim bir cazibeden ziyade cezaya dönüşmüştü. III. İstanbul Biennial'inden ve Anı/Bellek sergilerinden sonra, yapacak fazla bir şeyim kalmamıştı. Medya tutucuydu ve varolan düzen beraberimde taşıdığım birikime karşı ön yargılıydı" (Kortun, 2003).¹²

Öte yandan, 1987 yılında yapılan 1. İstanbul Bienali'nin düzenlenmesi görevini üstlenen Beral Madra da 1989 yılında yaptığı bir açıklamada Türkiye'de "gerçek sanata yatırım yapılmadığını" vurgulayarak, sanat ortamını şöyle yorumlar:

"Bütün parasal gücümüzle uluslararası ortama çıkış yapmamız gerekirken, biz hâlâ doğa ve ölü doğa resimleri ile oyalanıyoruz. Başka bir yönden de, İstanbul turistik ve çokuluslu şirketler açısından uluslararası bir nitelik taşıyan beş yıldızlı oteller, plazalar, gallerialar, iş merkezlerine inanılmaz boyutta yatırımlar yapılıyor. Biz kültür ve sanat açısından uluslararası olabilecek miyiz? Ve bu kentte ve bu kent için çeşitli ülkelerde sanatçılar, bir şeyler yaratıyorlar mı? sorularını gündeme getiriyoruz. Ayrıca da sanatçılarımızı uluslararası sergi yapımcılarına tanıtmamızın gerekliliğini savunuyoruz" (Nirven, 1989; Aktaran Okan, 2012).

Levent Çalıkoğlu, 1990'lı yıllardaki sanat ortamını ve sürecin önemli unsurlarını özetlediği yazısında, bu yıllarda sanatçı misyonu kavramının ve sanatçının "devlet-toplum sanat ilişkisi bağlamındaki aydınlanmacı rolünün" terk edildiğini belirtir. Resimde satış patlaması yaşanan bu dönemin sonlarına doğru sanat yapıtının malzemesi ve içeriğinde de değişim başlamış, 1990 sonlarına doğru tuval resmi ile enstalasyon tartışmasından uzaklaşarak farklı etkilere de açık genç bir sanatçı kuşağı ortaya çıkmıştır (Çalıkoğlu, 2008, s. 10-14). Ali Akay ise 2006'da yaptığı bir değerlendirmede, 90'lı yılların analitik ve yapısal olarak iki ana alanda değişime sahne olduğunu belirtmiştir. Analitik alan, yapılan sergiler, değişen malzemeler, kavramsallaşan çalışmalardan oluşur. Yapısal bölüm ise piyasada oluşur ve bu ikisi arasındaki değişim eşzamanlı olmamıştır: "Türkiye, 90'lardan bugüne gelen bir çizgi içinde çağdaş sanatta inanılmaz bir değişim yaşadı diyebilirim. Ama bunun değişim değeri olarak göstergesi yapısal bir şekilde duruyor karşımızda. Piyasa,

¹²Kortun, Bienalin küratörlüğünü üstlendiği dönemdeki ilişkiler ağını, SALT'ın yayınladığı elektronik yayınlarda da oldukça ayrıntılı şekilde anlatır. Kortun'un aktardıkları, 1990'lı yıllarda sanatçıların ve sanat çevresinin, küratörler, özel kurum yöneticileri (sanat yöneticileri) gibi yeni aktörlere karşı tepkili oldukları ve yaptıkları tercihlere sert eleştiriler yönelttiklerini ortaya koyuyor. Ayrıca, özel sektörün sanat alanındaki etkinliği artsa da etkinliklere ayrılan bütçelerin, özellikle dünyaya kıyasla son derece kısıtlı olduğunun altı çiziliyor. (Bkz: Kortun, 2014 ve 2018) Ayrıca bkz: Nevin Beldan, "Çağdaş Türk Sanatında Küratörlük Olgusu ve Öne Çıkan Küratörler", Doktora Tezi, 2017.

90’larda nasılsa biraz daha büyüyerek, biraz daha belki palazlanarak olduğu yerde durmaya devam ediyor (...) çalışmaların karşılığı alınmadı” (Akay, 2006, s. 23-24).

1990’lı yılların sanat ortamında etkili olan olgulardan birisi de, devletin sanat alanındaki etkinliğinin gerilemesi, daha doğrusu bu gerilemenin sürmesidir. Örneğin 1992 yılında genel bütçe içindeki payı binde 7 olan Kültür Bakanlığı bütçesi, 1998’de binde 3 dolayına, yaklaşık yüzde elli oranında gerilemiştir. Diğer yandan, 1995 yılında yapılan değişiklik ile Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu’nun Avrupa Birliği’ne uyum kapsamında uluslararası standartlara çekilmesi bu alanda atılmış olumlu bir adım olarak kabul edilir. Aynı şekilde bu yıllarda, gelir vergisi ve kurumlar vergisi mükelleflerinin kültür ve sanat yatırımlarının gelirlerinin yüzde 5’i oranındaki bölümünün vergi matrahı dışı tutulması da kültür alanında bir gelişme olarak kabul edilir (Kongar, 2006, s. 41). Emre Kongar, 1998’de Kültür Girişimi tarafından düzenlenen “Kültürel Açından Avrupa Birliği’ne Yaklaşım Sempozyumu”nda yaptığı sunumda, planlama aşamasında gündeme gelen pek çok konunun uygulamada hayata geçirilmemesini temel sorun olarak tespit eder. Kültür sanat alanındaki gelişmenin desteklenmesi ve uygulamaların hayata geçirilmesi için öncelikli olarak “hukuk devletinin güçlendirilmesi” gereklidir. 1980 sonrası süreçte kentlere göçün giderek artması nedeniyle ortaya çıkan çarpık kentleşme, gecekondulaşma ve “yağma kültürü” tarihsel ve doğal kültür varlıklarının korunmasında büyük sorun yaratmıştır. Kültür ve sanat alanlarında destek veren sivil toplum kuruluşlarının, özendirilmesi ve güçlendirilmesi için programlara ihtiyaç vardır. Kültür ve sanat alanına ayrılan yetersiz kamu fonlarının artırılması gereklidir. Bu amaçla, Kültür Bakanlığı bütçesi artırılmalı, belediyeler ve yerel yönetimler kültür sanat etkinlikleri yapmaları yolunda desteklenmelidir. Sonuç olarak, devletin kültür ve sanat alanında benimsemesi gereken rolün, “müdahale etmeden destekleyici” olması gerektiği belirtilmiştir (Kongar, 2006, s. 43-46).

1990’lı yıllar sanat ortamına etki eden felsefe, sosyoloji, siyaset bilimi alanındaki çevirilerin çoğaldığı ve bu yeni söylemlerin üretilmeye etki ettiği yıllardır. Sanatçılar da yeni temsil biçimlerinin olanaklarını denemeye, kendi öznel tarihlerini de bu yapılar içinde göstermeye başlamıştır. Postmodernizm, göstergebilim, dilbilim alanlarında ciddi tartışmaların yürütüldüğü 1990’lı yıllarda, geleneğin reddinden çok farklı geleneklerin birleşimlerinden oluşan eklektik bir anlayışın doğduğu da söylenebilir (Kozlu, 2011).

Özel sanat kurumları olarak faaliyet gösteren Aksanat, Arter, Borusan Sanat, Garanti Platform, Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi, Proje 4L - Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, İstanbul Modern, Sabancı Müzesi, Pera Müzesi, Santral İstanbul, Kasa Galeri, Siemens Sanat bu yıllarda etkindir.

1990'lı yıllarda Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneği 1992 yılında “Joseph Beuys Etkinlikleri”, 1994’de “Sanat Tahribatı ve Sansür”, 1995 yılında “Bosna Hersek/İlk Adım/Hoşgörüsüzlük” ve yine aynı yıl “Vardiya Etkinlikleri”, “Genç Etkinlik 1”, “Sınırlar ve Ötesi” etkinlikleri, 1996’da da “Öteki, Genç Etkinlik 2”, “Yurt Yersizyurtsuzlaşma” sergileri, 1997’de “Genç Etkinlik 3”, “Kaos” gibi etkinlikleri düzenleyerek dönemin sanat ortamına önemli katkı sunar (Karahan, 2008). 1990'lı yıllar ayrıca sanatçıların bağımsız yapılar kurdukları, çeşitli kolektifler ve inisiyatifler olarak bir araya gelerek üretimde buldukları bir dönemdir. Bu yapılara Hafriyat, Karşı Sanat Çalışmaları, Apartman Projesi, BAS, K2 Sanat Merkezi, PİST, NOMAD, Masa Projesi, Xurban Collective gibi inisiyatif ve kolektifler örnek gösterilebilir.¹³

¹³Levent Çalıkoğlu, 1990'lı yıllarda Türkiye'deki sanat ortamını “kişisel tanıklıklar üzerinden kayda almak” amacıyla hazırladığı “90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat” (2008) kitabında sanatçılar, galericiler, eleştirmenler ve küratörler ile görüşmeleri kayıt altına almıştır. Dönemin öne çıkan isimleri Ali Akay, Gülsün Karamustafa, Hasan Bülent Kahraman, İnci Eviner, Emre Zeytinolu, Hüsamettin Koçan, Hakan Onur, Haşim Nur Gürel, Mehmet Ergüven, Hale Tenger, Haldun Dostoğlu, dönemin zenginleşen sanatsal üretimini, kurumsallaşma süreçlerini ve sanatçı girişimlerini ayrıntılarıyla değerlendirmektedir.

4. TÜRKİYE’DE 2000 SONRASI ÇAĞDAŞ SANAT PİYASASI

Türkiye’de özellikle 2000’li yıllardan itibaren, Sabancı, Koç, Eczacıbaşı, Borusan gibi büyük sermaye kuruluşlarının doğrudan yürüttüğü ya da destek verdiği faaliyetlerin; Yapı Kredi Kültür Sanat, Aksanat, Garanti Galerî Platform, İş Sanat gibi özel bankalar bağlantılı kuruluşların düzenlediği etkinliklerin, çağdaş sanat ortamında giderek görünürleşen bir hareketlilik yarattığı gözlemlenir.

Sanat piyasasının aktörleri ve kapsamı tanımlanırken, doğrudan ticari faaliyet içinde bulunmasa da eleştirmen, küratör gibi bireysel faaliyette bulunan kişilerin ya da yine doğrudan alım/satım yolunda etkinlik göstermeyen ancak sanatçı ya da yapıtların görünürlüğüne/piyasa değerine etki eden sanat kurumlarının da bu kapsamda değerlendirilmesi gerektiğine değinilmiştir. Bu bağlamda, Türkiye’de güncel sanat alanında özellikle 2000’li yıllardan itibaren gerçekleşmiş tüm etkinlikler, sanat piyasasının gelişimini hızlandıran ya da bu alanın özellikle özel sektör nezdinde önemini artıran gelişmeler olarak kabul edilebilir. Türkiye’nin ekonomik yapısındaki dönüşümün ele alındığı bölümde de değinildiği üzere, Türkiye’de 2001 krizi dönemi, özel sektörün çağdaş sanat kurumlarına ve etkinliklerine büyük yatırımlar yapmaya başladığı dönüm noktalarından biridir. Bu bölümde, özellikle basın ve diğer medya kuruluşları aracılığıyla görünürlük sağlamış, ilksel özellikleri ya da ekonomik boyutlarıyla öne çıkan kurum ve kuruluşlara, isimlere ya da sanat olaylarına odaklanılmıştır.

4.1. Özel Sanat Müzeleri ve Merkezleri

Türkiye’de çağdaş sanat alanında faaliyet gösteren ilk özel müzeler, liberal ekonomik politikalar ve dışı açık büyüme modelinin uygulamaya konulduğu sürecin ardından küresel ekonomiyle bütünleşmenin tamamlandığı 2000’li yıllarda kuruldu. Beral Madra, 1980’den sonra Türkiye’nin “yavaş ama kararlı adımlarla” modern ulus devlet homojenliğini yitirmeye başladığını kaydederek, “liberal ekonomi, İstanbul ve diğer büyük kentlere yapılan yığınsal göçler, uluslararası iletişim ve ulaşım olanakları dolayısıyla yaşanan toplumsal, siyasal ve kültürel değişimlerin de sanat kavramları, estetik ve sanat yapma biçimlerini etkileyerek popüler ve kitlesel kültürü, tüketimi, reklam kültürünü ve günlük yaşam koşullarını etkilediğini” belirtir (Madra, 2008, s. 64).

Küreselleşmenin 1990’larda Türkiye’yi de etkisine almasıyla birlikte, AB’nin genişleme ve kültürel bütünleşme politikası kapsamında kurulan ilişkilerin de İstanbul’daki sanat ve kültür ortamını değiştirdiğini vurgulayan Madra, 90’lı yıllarda, modern ulus devlet ideolojisinin kültürel tezahürü olan sanat üzerindeki devlet tekeli, özelleştirme planlarına karşı hâlâ etkisini sürdürüyor olsa da, “İstanbul’un sanat sahnesinin, yüzünü çoktan AB’ye döndüğünü” belirtir (Madra, 2008, s. 66).

Bu dönemde ayrıca, kentlerin ve kentlerin sunduğu fırsatların güncel yöntemlerle pazarlanmasını benimseyen yaklaşımlar, kentlerin küresel sermaye ve insan dolaşımı açısından çekici hale getirilmesini amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda, kültür sanat içerikli politikalar da büyük önem kazanmıştır. “AB uyumuna yönelik reformlarla, muhafazakâr hükümetin sosyal ve kültürel altyapısını güçlendirme operasyonları, öte yandan sermaye odaklarının kent mekânıyla, kültür ve sanatla ilgili stratejileri, birbirleri üzerindeki etkileri her an değişen girift bir işleyiş oluştururlar. Bu işleyiş çerçevesinde, kentsel dönüşüm projeleri, emlak piyasası ve kenti biçimlendiren dinamiklerle kültür ve sanat artık iç içe geçmiştir” (Özkan, 2011).

Post-endüstriyel çağda artık sanayi kompleksleri olmayan kentlerde, belediyelerin de belli başlı işlevi kentlerde gerçekleşen dönüşümleri örgütlemektir. Belediyelerin “girişimci ya da şirket” kılığına girdiği günümüzde, kentler de yeni işgücünü çekmek ve küresel turizm ve sermaye hareketliliğinden pay almak amacıyla kendilerini pazarlama çalışmalarına girişmiş; kültür ve sanat odaklı kent politikaları bu bağlamda yürütülmüştür (Özkan, 2011).

İnsanın algısını, anlayışını, davranışları üzerindeki yayılcı etkisiyle sosyal olan her şeyi kendisine katarak hegemonik bir söylem kuran neoliberal düzen içinde devletin rolü, tüm bu pratiklerin gerçekleşmesi için uygun kurumsal çerçevenin yaratılması ve korunmasıdır (Harvey, 2005). Kültür alanında giderek geri çekilen devlet, bu süreçte de piyasa odaklı mekânsal gelişmeyi kolaylaştırarak düzenleyici rolü üstlenir.

1980’li yıllardan itibaren İstanbul, bir “gösteri alanına” dönüştürülmüştür. Çokuluslu şirketler, bu yıllardan başlayarak yeni ve potansiyeli yüksek bir pazar olarak İstanbul’a yönelirler. Kentte yaşayan ve üreten sanatçılar da, artan sergiler, bienaller ve festivaller

içinde yeni roller üstlenirler. Kentin kendisi metaya dönüşürken, kültür sanat etkinlikleri bu metanın pazarlanması için önemli araçlar olarak da önem taşımaya başlar. Siyasetçiler için sanat, bir aracı olarak, özel sektör bir reklam panosu, medya ise sansasyon kaynağı olarak görmeye ve kullanmaya yönelir (Karahan, 2008, s. 12).

Türkiye’deki sermaye odaklarının 90’lı yıllardan itibaren sanata karşı hızla artan ilgisi, ulus devletin kültür üzerindeki hegemonyasının zayıfladığı uzun tarihsel süreçle ilişkili olmakla birlikte, 2004 yılı Aralık ayında Türkiye’nin AB müzakere sürecinin resmen başlaması ve yine aynı döneme rastlayan çeşitli sanat olaylarının¹⁴ yarattığı dolaylı ve dolaysız imkanların farkındalığıyla da bağlantılıdır. Ayrıca, yine 2004 yılında “Kültür Yatırımları ve Girişimlerini Teşvik Kanunu”nun yürürlüğe girmesiyle birlikte, özel kuruluşlar gerçekleştirdikleri sponsorluk harcamalarını gelir vergisi ve kurumlar vergisi matrahından düşmeye başlamışlardır. (Yardımcı, 2005). Bu uygulama ve yasal düzenleme, şirketlerin yaptıkları sponsorluk harcamasının yaklaşık yüzde 33’ünü vergiden düşebilmeleri anlamına gelmektedir (Parsehyan, 2016, s. 22).

Böylesi bir arka plana uygun olarak, 2000’li yıllarda çağdaş sanat alanında en öne çıkan gelişme tartışmasız bir şekilde, ülkenin ilk modern sanat müzesi olan İstanbul Modern’in kuruluşudur. İstanbul Modern’in kuruluşunda aktif rol oynayan küratör Haşim Nur Gürel, çağdaş sanat müzeleri ve sanat piyasası ilişkisini incelediği yazısında, “çağdaş işletme felsefesine uygun yeniden yapılandırılmış müzelerin, kültürün pazarlanması için gerekli olduğunu” vurgulayarak, sanat kurumlarına yatırım yapan girişimcilerin güdüsünü somutlaştırır:

“Uluslararası sanat pazarında etkili olabilmek için bizim de çağdaş sanat yapıtlarını görünür kılanın en önemli aracı olan çağdaş sanat müzeleri kurmamız ve geliştirmemiz, uluslararası sanat yapıtları ticareti de yapabilen sanat galerilerimizin olması ve uluslararası sanat yapıtı koleksiyonu yapan koleksiyonerlerimizin sayısını artırmamız gerekmektedir. Görünen o ki, 21. yüzyılda kültürümüzü pazarlamamız gerekiyor ise öncelikle gerçek ve sanal müze olgularına ulusça eğilmemiz, müzelerimizi ve müze izleyicisi kitlemizi geliştirmemiz gerekmektedir” (Gürel, 2004).

¹⁴2004 Aralık ayında aynı hafta içinde İstanbul Modern Sanat Müzesi açılmış, 13 yıldır düzenlenen İstanbul Sanat Fuarı, organizatör değişikliğiyle birlikte “Art İstanbul” adıyla başlamış, el konulan İktisat Bankası Koleksiyonu 12 Aralık’ta müzayedeye ile satılmıştır. Müzayedeci Raffi Portakal, İstanbul’da ilk kez aralarında Rodin, Monet, Renoir, Picasso, Dali gibi sanatçıların yapıtlarının bulunduğu “Batı Resminin Büyük Ustaları” adlı satışı bir sergi açmıştır.

4.1.1. İstanbul Modern

İKSV'nin ve ülkenin ilk çağdaş sanat müzesi olarak anılan İstanbul Modern'in kurucusu olan Eczacıbaşı topluluğu, çağdaş sanat alanında artan hareketliliği yeni projelere dönüştürme konusunda en erken harekete geçen sermaye grubu olmuştur. İstanbul Modern'in kuruluş süreci, sermaye odaklarının özellikle plastik sanatlar alanında "hamilik" görevinden giderek çekilen devletin rolüne soyunması ve bu amaç yolunda iktidar ve yerel yönetimler ile yürütülen yakın işbirliği açısından çarpıcı bir örnektir.

İstanbul Modern Yönetim Kurulu'nun Başkanı Oya Eczacıbaşı¹⁵, açılışı 2004 yılında yapılan müzenin kuruluş fikrinin 1987'ye uzandığını ifade eder. 1987 yılında düzenlenen ilk Bienal (I. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri) sırasında "şehirde yaşanan heyecan" müze fikrinin doğuşuna neden olmuştur (Özder, 2005, s. 33). İKSV'nin kurucusu Nejat Eczacıbaşı, 1987 yılında düzenlenen 1. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri bağlamında, İstanbul'da bir modern sanat müzesi kurmak amacıyla harekete geçmiş, daha sonra İKSV'ye devredilecek olan Feshane binası kiralanmış ve bir sergi salonu gibi hizmet vermiştir. Bina, 1991 yılında 3. İstanbul Bienali'ne ev sahipliği yapmış, fakat yerel yönetimle uzlaşmazlık sonucu uzun vadeli müze projesi gerçekleştirilememiştir.¹⁶2003 yılında 8. İstanbul Bienali'nin ana mekânı olarak, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Akademisi'nin yanında yer alan dört numaralı gümrük antreposunun kullanmasının ardından, Başbakan Recep Tayyip Erdoğan alanın daimi olarak kullanılmasını onaylamış; bina bir müzeye dönüştürülmüştür.¹⁷

Türkiye'de özel girişimin açtığı ilk modern sanat müzesi olarak bilinen İstanbul Modern,

¹⁵İstanbul Modern'in o dönemdeki yönetim kurulunda, Başkan Oya Eczacıbaşı'nın dışında Hedef Alliance'ın sahibi Ethem Sancak (Başkan Yardımcısı), Ak Parti Genel Başkan Yardımcısı Egemen Bağış, gazeteci ve yönetici Nuri Çolakoğlu, hukuk danışmanı Prof. Münir Ekonomi, İş Bankası Genel Müdürü Ersin Özince'nin eşi Hilal Özince, üst düzey şirket yöneticisi Cahit Paksoy, İKSV Genel Müdürü Görgün Taner, İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı Kadir Topbaş, Eczacıbaşı üst düzey yöneticisi Okşan Atilla Sanön ve medya patronu Aydın Doğan'ın kızı Doğan Holding yöneticisi Arzuhan Yalçındağ yer almıştır.

¹⁶Müzenin kuruluş sürecini anlattığı bir röportajda Oya Eczacıbaşı'nın "modern sanata yıllardır duyduğu inanca karşılık, bundan önceki süreçlerde hükümetlerden aldığı tepkinin şöyle olduğu belirtilmiştir: "Oya Hanım, ne modern sanatı, biz ne problemlerle uğraşıyoruz!" Oya Eczacıbaşı, müzenin inşaat sürecinde ise Başbakan Erdoğan tarafından ziyaret edildiklerini ve Erdoğan'ın "müthiş bir ilgiyle projeyi kucakladığını" aktarmıştır (İstanbul Modern'in ilginç hikayesi, 15 Ocak 2005).

¹⁷Doğan Hızlan, Başbakan Erdoğan'ın bu süreçte müzenin olmayan yolu için de talimat verdiğini aktarıyor: "Hemen bu yolu yapacaksınız, üzerine taşlar döşenecek, çevresi yeşillik olacak" 2004, Hürriyet

kuruluş aşamasından açılışına kadar dönemin hükümet temsilcileri, üst düzey bürokratlar, şirketler ve tüm kanaat önderlerinden destek görmüştür. Başbakan Recep Tayyip Erdoğan'ın talimatıyla, İstanbul Modern Sanat Müzesi'nin açılışının, Türkiye'nin AB müzakerelerinin başlayacağı 17 Aralık 2004'den önce yapılması istenmiş¹⁸ ve müze henüz hazırlıklar tamamlanmamış olmasına rağmen 11 Aralık 2004'de Başbakan Erdoğan tarafından açılmıştır.¹⁹ Fransa Cumhurbaşkanı Jacques Chirac, Almanya Başbakanı Gerhard Schröder ve İngiltere Başbakanı Tony Blair'in de birer mesaj gönderdiği açılış töreni, "Türkiye'nin sanata ve kültüre ne denli önem verdiğini, ülkenin başbakanının AB müzakereleri sürecinde bile kültür-sanat olaylarına bizzat katıldığını göstermek için kurgulanan bir oyun niteliğindedir" (Pelvanoğlu, 2008, s. 63).

Eczacıbaşı Topluluğu'nun kurucu olarak ilk yatırım ve proje yönetim finansmanını sağladığı, Avea ve Hedef Alliance şirketlerinin ana sponsor olduğu müzenin koleksiyonunda Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı'nın yanı sıra, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul Resim Heykel Müzesi ve Türkiye İş Bankası'nın koleksiyonlarından yapıtlar sergilenmiştir. Müzenin fotoğraf bölümündeki koleksiyon ise çağdaş Türk fotoğrafçılarının bağışlarıyla oluşturulmuştur. İstanbul Modern'in baş küratörü, Venedik ve Moskova Bienalleri'nin küratörlüğünü yürüten, 1997 yılında da İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü üstlenen Rosa Martinez olmuştur.²⁰

İstanbul Modern Sanat Müzesi Yönetim Kurulu Başkanı Oya Eczacıbaşı, müzenin internet sitesindeki selamlama yazısında, "Müze gezme alışkanlığı olmayan bir ülkede, zaten sayıları az olan ve kamu tarafından yönetilmenin kaçınılmaz etkilerini taşıyan diğer müzelerden farklı olarak İstanbul Modern'in, bir ilki gerçekleştirerek müzeyi sosyal bir

¹⁸Zeynep Oral, Cumhuriyet Gazetesinde yayımlanan "İstanbul Modern" başlıklı yazısında, Başbakan Erdoğan'ın müzenin 17 Aralık'tan önce açılmasını istediğini ve böylece "müze giden tüm yolların açıldığını" belirterek şöyle yazmıştır: "Burada ben, 'Yaşasın AB süreci!' diye alkış tutmaktan kendimi alamıyorum" (Cumhuriyet, 4 Şubat 2004)

¹⁹Açılış törenine, Erdoğan'ın yanı sıra Devlet Bakanı Güldal Akşit, Devlet Bakanı Kürşat Tüzmen, Sağlık Bakanı Sami Güçlü, Ulaştırma Bakanı Binali Yıldırım, Milli Eğitim Bakanı Hüseyin Çelik, İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı Kadir Topbaş ve eski Fransa Kültür Bakanı Jacques Aillagon katıldı. (www.eczacibasi.com.tr)

²⁰Oya Eczacıbaşı, Rosa Martinez'in baş küratör seçilmesinin nedenini şöyle açıklar: "Rosa Martinez'in tercih nedeni, ülkemizin sahip olduğu çağdaş birikimi yurtdışına tanıtılabilmek üzere, kurduğu ilişkilerin önemine dayanıyor. (...) Kendisinin bu ortamlarda İstanbul Modern'den bahsetmesi bile bize göre çok büyük bir artı puan." (Evrin Altuğ, 14.12.2004, Açık Radyo)

platforma dönüştürdüğünü” belirtmektedir. İstanbul Modern’de “özel sektör, kamu yönetimi ve yerel yönetimin desteklediği eşsiz, yepyeni bir sinerji yaratıldığını” dile getiren Eczacıbaşı, toplumsal sorumluluk taşıyan kuruluşların da İstanbul Modern’de gerçekleşen değişik etkinlikler ve sergileri desteklediğini, sponsor olduğunu dile getirmiştir. İstanbul Modern’in, “topluma sanatı görme, tanıma, sevmeye, onu özümseme ve gelişmeleri izleme olanakları sağlamayı” amaçladığı ve bunda başarılı olduğunu kaydeden Eczacıbaşı, İstanbul Modern’in, “ülke sınırlarının dışında tanındığını, dünyanın çeşitli yerlerinden gelenler için vazgeçilmez bir ziyaret hedefi olduğunu belirterek, “New York Times’da İstanbul Modern’in, Türkiye’nin değişen yüzü olarak gösterilmesinden” övünçle söz etmiştir. “Toplumla içiçe, yaşayan bir müze” hedefiyle yola çıkan İstanbul Modern yönetimi, “İstanbul’un Avrupa’nın kültür başkentlerinden biri olma sürecine katkıda bulunmayı ve yılda 1 milyon ziyaretçi ağırlamayı” amaçları arasında saymıştır.

İstanbul Modern’in, AB müzakere sürecinin başlangıcına yetiştirilmek amacıyla hükümet teşviki ve desteğiyle alelacele açılması; devletin yeterince ilgi göstermediği, yıllardır sorunları çözülemeyen İstanbul, Ankara ve İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzelerinin durumu bağlamında eleştirilere neden olmuştur. İstanbul Modern ayrıca “yetersiz” bulunan koleksiyonu ile de tartışmaların odağında yer almıştır. Müzede sergilenen sanatçılar arasında üç kişi dışında 1965 sonrasında doğan kimse olmaması, resim dışında başka hiçbir türde eser sergilenmemesi, müzenin modern sanat müzesi olma iddiasıyla örtüşmemektedir. Teşhirde çizgisel tarih anlayışını yıkmak adına belli kavramlar ve başlıklar çerçevesinde eserlerin kategorize edilmesi, farklı hareket noktalarına ve sorunlara sahip sanatçıların bir araya getirilmesi eleştiri alan bir diğer konu olmuştur (Polat, 2005. s. 24-25). Müzenin adını da “masum” bulmadığını belirten Edhem Eldem, “İstanbul Modern” ismiyle “İstanbul’da modern sanat bizden sorulur” demek istendiğini belirterek şöyle söylemiştir: “Whitney veya Guggenheim mantığıyla Eczacıbaşı Müzesi denilebilirdi. Bu seçimin arkasında zımni olarak bir tekel olması, kapsayıcılık ve temsil edicilik iddiası var”²¹ (Eldem, 2006, s. 61).

Burcu Pelvanoğlu bu eleştirilere rağmen kurumsallaşan koleksiyonlar arasındaki en yetkin örneğin İstanbul Modern Sanat Müzesi’nde olduğunu savunmuştur. Daimi koleksiyonun

²¹Tartışmalar için ayrıca bkz: Günyaz(Şubat 2005); Aliçavuşoğlu (31 Aralık 2011).

“Sanat Dünyasında İktidarlar: Bedri Baykam Doğan Paksoy’a Konuştu”, Genç Sanat, Eylül 2007, Sayı 153, s.20-25.

yenilenmesinin her yıl müzenin kuruluş yıldönümünde yeni alımlarla birlikte yapıldığını kaydeden Pelvanoğlu, bunun “hiç şüphesiz bir koleksiyon politikasının varlığına işaret ettiğini, bu nedenle özel müzeler arasında koleksiyon gelişimine en çok önem veren müze olarak İstanbul Modern’in hakkını teslim etmek gerektiğini” belirtmiştir (Pelvanoğlu, 2008, s. 66).

İstanbul Modern, projelerine finansal destek sağlamak için sponsorluk dışında çeşitli “sosyal” etkinlikler de yürütmektedir. 2009 yılında, 5. kuruluş yıldönümünde müzenin güzel sanatlar alanındaki faaliyetlerine ve eğitim projelerine destek sağlamak amacıyla düzenlediği ve sonraki yıllarda da tekrarladığı “Gala Modern” gecesine iş ve sanat dünyasından 500 kişi katılmıştır. “Gala Modern”de müzenin güzel sanatlar alanındaki eğitim etkinliklerine destek sağlamak amacıyla Raffi Portakal yönetiminde yapılan müzayedede, sanatçılar Kutluğ Ataman, Mehmet Gülerüz, Selma Gürbüz, Mustafa Horasan, Ergin İnan, Balkan Naci İslimyeli, Ahmet Oran, İrfan Önürmen ve Sarkis’in “geceye özel olarak hazırladıkları” çalışmalar satılmıştır.²²

İstanbul Modern, kuruluşundan bugüne sergilerin niteliği, müze yapısı, ev sahipliği yaptığı etkinlikler, artan ziyaretçi sayısı ve düzenlenen sergilerin basına yansımalarıyla sürekli bir kurumsallaşma çizgisi izlemektedir. Hükümet temsilcilerinin ve yerel yönetimin müzeye verdiği desteğin de, gerek yeni sergi açılışlarına katılımlarla gerekse müzenin varlığını sürdürmesi yolunda yapılan düzenlemelerle devam ettiği görülmektedir.²³ İstanbul Modern, projeler bazında etkin bir sponsorluk politikası yürütmekte, proje sponsorları arasında Efes, Şekerbank, LG Elektronik gibi büyük şirketlerin yer aldığı müzenin son dönem sponsorlarından bazıları ise Ülker, LcWaikiki, Tuborg olmuştur. Giriş ücretleri 2018 yılı itibarıyla indirimli 18 TL, tam 32 TL olmuştur. İstanbul Modern Sanat Müzesi, binasındaki

²²Gala gecesinde, Mübariz Mansimov Gurbanoğlu, Balkan Naci İslimyeli’nin bu gece için özel olarak yeniden yorumladığı, kendi koleksiyonundan seçtiği elle işlenmiş 85 yıllık Türk bayrağını 650 bin TL’ye satın almış ve eseri Türk Silahlı Kuvvetleri’ne hediye edeceğini belirtmiştir. Ethem Sancak da, Ergin İnan’ın yaptığı sandalyeyi 150 bin TL’ye almıştır (http://www.istanbulmodern.org/tr/basin/basin-bultenleri/istanbul-modern-5-kurulus-yilini-kutladi_541.html).

²³Müzenin bulunduğu alanın dönüşümünü amaçlayan “Galataport” projesi kapsamında, 2012 yılında müze binasının yıkılacağı iddia edildi. Müze yönetimi “bu konuda daha önce kendilerine aksinin söylendiğini” açıkladı. 2 Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu, iddiaları yalanladı ve müzenin yıkılmayacağını doğruladı (<http://gundem.milliyet.com.tr/istanbul-modern-yikilmayacak-gundem/gundemdetay/12.04.2012/1527179/default.htm>). 2018 yılına gelindiğinde, İstanbul Modern, Karaköy’deki binasının Galataport projesi kapsamında yeniden inşa edilecek olması nedeniyle kapanarak, faaliyetlerini Beyoğlu’ndaki bir binada sürdürmeye başladı. İstanbul Modern’in, 3 yıllık inşa süresinin ardından yeniden eski binasına döneceği açıklandı. (“Yıllar Sonra Taşınıyor, Hürriyet, 2018)

restoran, mağaza, sinema, kütüphane ve eğitim alanlarıyla, Haşim Nur Gürel'in tanımladığı gibi “çağdaş işletme mantığına uygun olarak yapılandırılmış” bir müze olarak hizmet vermektedir.²⁴

4.1.2. Proje4L

İstanbul Modern'in “ilk modern sanat müzesi” olarak bilinmesine ve böyle tanıtılmasına rağmen, Proje4L, kentte güncel sanat alanında hayata geçirilen ilk önemli projedir. Proje4L, kâr amacı gütmeyen banka galerileri, güncel sanatın alınıp satılabildiği Galerist, Galeri X-ist, C.A.M Galeri gibi kurumların öncülü olarak görülmektedir (Pelvanoğlu, 2008, s.65). Türkiye’de, kalıcı bir çağdaş sanat koleksiyonunun, çekirdeğini oluşturduğu ilk özel müze olan Proje4L, Vasıf Kortun yönetiminde çağdaş sanat alanında üretimde bulunan genç sanatçılara yönelerek bu sanatçılara sanat piyasasında görünürlük ve tanınma imkânı yaratmıştır.

Giz İnşaat Yönetim Kurulu Başkanı koleksiyoner Can Elgiz ve Sevda Elgiz tarafından kurulan, Vasıf Kortun tarafından yönetilen “Proje 4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi”, çağdaş sanatın desteklenmesi amacıyla, “kar gütmeyen, halka açık, ilk uluslararası kimliği olan mekân olarak” oluşturuldu. Güncel sanatı ve sanatçıları desteklemek amacıyla kurulan ve inşaat döneminden itibaren bir müze olarak tasarlanan mekân yaklaşık 2000 metrekarelik alana sahiptir.

Vasıf Kortun, Proje4L'nin katalog yazısında kuruluş sürecini şöyle özetler: “Marmara’da ders vermeye başlamamdan iki ay sonra, o zamanlar adı böyle olmasa da, İstanbul Güncel Sanat Projesinin (İGSP) ilk versiyonunu toplam 18m² olan bir odanın içinde oluşturduk, Aydan Murtezaoğlu, Cem Gencer, Cem İleri, Esra Sarıgedik ve Güneş Savaş ile birlikte kitap kolilerini açarken hatırlıyorum. Kitaplardan bir kısmını 1993’de, İstanbul’dan ayrılırken bıraktığım bir depodan çıkardık. Yanlarına, yıllardır bir kurum kurma hayaliyle topladığım ve Amerika’dan getirdiğim katalog, dergi ve kitapları da ekledik. Ağustos 1998’de karımla birlikte, Tünel’de, aynı binada iki mekân kiraladık. Defne Refika’yı kurdu, ben İGSP’yi.” (www.anibellek.org / Websitesi 2019 itibariyle kapalı)

²⁴2009 yılında Avrupa Müzeler Forumu, İstanbul Modern Sanat Müzesi’ni “yenilikçi olma başarısından dolayı” özel ödüle layık gördü. Avrupa Müzeler Forumu Başkanı Stephen Harrison, İstanbul Modern’in kazandığı bu ödülle, “Avrupa’nın çağdaş müzecilikte en seçkin kurumları arasına girdiğini” söyledi. (Artist Modern, Haziran 2009).

Vasıf Kortun'un, "kurumsallaşma" amacı gütmeye başladığı günlerde, cumartesi günleri tartışmalar ve okumalar yapılan, araştırma yapılan, vakit geçirilen bir yer olan İGSP'yi Yahşi Baraz ve arkadaşı Can Elgiz ziyaret eder. Kortun, "Elgiz'in akademik geçmişinden, tevazusundan ve uluslararası bir koleksiyon oluşturma fikrinden" etkilenir ve görüşmeler başlar. Bu görüşmelerin konusu, Türkiye'nin güncel sanatçılarından bir koleksiyon oluşturmak ve kamusal bir kurumun oluşturulmasıdır. Proje4L, bu görüşmelerden sonraki yaklaşık bir buçuk yıllık süreçte tasarlanır, inşa edilir ve 2001 yılında açılır. Proje4L'nin hayata geçirilmesi, Kortun'un aktardığı gibi "paranın kıt olduğu ve ekonomik çöküşün eşliğinde olunan" bu dönemde ancak Can Elgiz'in girişimiyle mümkün olmuştur.

Üç yıl boyunca genç sanatçıların ve güncel yapıtlarının sergilendiği ve bu sanatçıların dünya çağdaş sanat platformunda tanınmasına olanak sağlayan Proje4L, 2005 yılında Can Elgiz'in kararıyla Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi'ne dönüştürülmüştür. Can Elgiz, İstanbul'da genç sanatçılar için olanakların artmasıyla, asli amaçlarına döndüklerini ve koleksiyoner kimliğiyle mekânı kullanmaya karar verdiklerini söylemiştir (Pelvanoğlu, 2008, s. 66).

Elgiz Koleksiyonu'nda, Tracey Emin, Jan Fabre, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Andy Warhol, Peter Halley, Paul McCarthy ve Robert Rauschenberg gibi çağdaş sanatın dünyadaki önemli isimlerinin yanı sıra, Erol Akyavaş, Ömer Uluç, Fahrelnissa Zeid, Nejad Devrim ve Abdurrahman Öztoprak gibi Türk sanatçıların eserleri de yer almaktadır. Açık Arşiv Odası ve Proje Odaları ile genç sanatçılar ve çağdaş sanat üretimine destek verilen müzede, portfolyoları müze kurulu tarafından seçilen sanatçılara Proje Odaları'nda eserlerini sergileme imkânı verilmektedir. Müze ayrıca yurtdışından davet edilen koleksiyonerlerin, çağdaş sanat toplama ve paylaşma deneyimlerini anlattığı söyleşilere ev sahipliği yapmaktadır.

Elgiz Koleksiyonu'nun ücretsiz olarak gezilebildiği Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi de son dönemde, uluslararası çapta tanınmış sanatçıların sergilerine yönelmiş, 2013 Nisan ayında Andrew Rogers'ın Türkiye'deki ilk "land art" sergisi, Müze'nin 1500 m² açık hava sergi alanı olan terasında düzenlenmiştir.

Tanıtım yazısında, "çağdaş ve güncel sanat üzerine devlet ve vakıf müzelerinin olmadığı dönemde açılan Türkiye'nin ilk çağdaş sanat müzesi" olduğu vurgulanan Elgiz Müzesi,

dünyanın önemli çağdaş sanat fuarlarından ARCO Madrid tarafından “2013 Uluslararası Koleksiyonerlik Ödülü”ne değer görülmüştür. Müze, süreli sergiler ve diğer etkinlikler için de şirketlere sponsorluk çağrısı yapmaktadır.

4.1.3. Sabancı Müzesi

Türkiye’de işadamlarının sanata yatırımlarının ve koleksiyonlarının kurumsallaştığı ilk müzelerden biri olan Sakıp Sabancı Müzesi 2002 yılında kuruldu. Hüsnühat örnekleri ve Kuran-ı Kerim nüshaları başta olmak üzere sanatlı elyazması kitap koleksiyonculuğuna 1970’lerde başlayan Sakıp Sabancı, koleksiyonun 1989’dan itibaren yurtdışındaki önemli müzelerde sergilenip ilgi görmesi üzerine müze oluşturma düşüncesini geliştirdi. Sabancı ailesine ait Atlı Köşk, 1998’de içindeki koleksiyon ve değerli eşyalarla birlikte müzeye dönüştürülmek üzere Sabancı Üniversitesi’ne tahsis edildi. Atlı Köşk’e modern bir galerinin eklenmesiyle 2002’de ziyarete açılan S.Ü. Sakıp Sabancı Müzesi’nin sergileme alanları 2005’te yapılan düzenlemeyle genişletildi (Sabancı, 2018).

Sabancı Müzesi, kuruluşundan bugüne varolan koleksiyonu uygun koşullarda sergilemek ve geliştirmek, bunun yanında yurtdışından büyük sergiler getirerek prestij sağlamak üzerine iki eğilim benimsemiştir. Müzede, Kasım 2005-Mart 2006 tarihleri arasında düzenlenen “Picasso İstanbul’da” sergisi, izleyici sayısıyla büyük ses getirmiş, müzenin çok sayıda habere ve yayına konu olarak tanınması açısından da önemli bir etkinlik olmuştur. Sergi, dönemin siyasilerinin çağdaş sanat etkinliklerine ve kurumlarına gösterdikleri ilgi ve İstanbul Modern’in kuruluşuna verdikleri özel “desteğin” sürmesi açısından da dikkat çekicidir.²⁵

Sabancı Müzesi, Picasso’nun ardından, yurtdışı kaynaklı büyük sergiler düzenlemeye devam etmiştir. Müze’nin düzenlediği benzer sergilerden bazıları şunlardır: Empresyonizm’in yaratıcısı Monet İstanbul’da, Kobra-Özgür Sanatın 1000 Günü, Rembrandt ve Çağdaşları, İstanbul’da Bir Sürrealist: Salvador Dali, Heykelin Büyük Ustası Rodin İstanbul’da. Sinema gösterimleri, konferanslar, konserler, çocuklara ve

²⁵Sakıp Sabancı Müzesi’nden, serginin kapanmasından bir ay önce yapılan yazılı açıklamaya göre, sergiyi aralarında Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer ve Başbakan Recep Tayyip Erdoğan’ın da bulunduğu 115 bin ziyaretçi gezdi. Başbakan Erdoğan’ın 100 bininci ziyaretçiye ödül verdiği sergiyi, 35’i İstanbul dışından olmak üzere toplam 371 okul ziyaret etti (Picasso sergisine rekor ziyaretçi, 1 Şubat 2006.*Milliyet*).

yetişkinlere yönelik eğitim programlarının gerçekleştirildiği Müze’de günümüzde 20 ila 30 TL arasında değişen giriş ücreti talep edilmektedir.

Sabancı Müzesi’nin, 2005 yılından sonra popüler, ses getiren, büyük sayıda izleyiciye ulaşan sergilere yönelmesi, aynı dönemde özel sektörün girişimiyle birbiri ardına faaliyete geçen diğer sanat merkezleriyle rekabet isteği olarak da değerlendirilebilir. Müze önünde oluşan uzun kuyrukların konu edildiği çok sayıda haberle Sabancı Müzesi tanınan bir “sanat merkezi” haline gelmiş, Sabancı topluluğunun sanat alanındaki etkinliğinin duyurulması açısından da önemli bir imkân yaratılmıştır.

4.1.4. Pera Müzesi

İstanbul’un özel müzeleri arasında önemli yer tutan Pera Müzesi’ni hayata geçiren Suna ve İnan Kırâç Vakfı, “Türk toplumuna yararlı ve yurtsever vatandaşlar yetiştirilmesi için, kişi ve kurumlara maddi ve manevi imkanlar sağlamak, toplumsal hayata katkıda bulunmak ve bu doğrultuda eğitim, kültür, sanat ve sağlık alanlarında faaliyetlerde bulunmak amacıyla” 2003 yılında kurulmuştur (Pera Müzesi, 2015).

İşadamı İnan Kırâç ve Vehbi Koç’un kızı olan eşi Suna Kırâç, “yıllardır yaptıkları koleksiyonu” (Suna ve İnan Kırâç Vakfı’ndan İstanbul’a üç eser, Anadolu Ajansı, 2005) sergilemek amacıyla 2005 yılında Pera Müzesi’ni kurarak ziyarete açmıştır.²⁶ Müzenin 1893 yılında mimar Achille Manoussos tarafından inşa edilen binası, restore edilerek müzeye uygun hale getirilmiş, binanın yeniden inşa maliyetinin 12-13 trilyon TL olduğu açıklanmıştır.²⁷ Müzede, Vakfa ait üç koleksiyon sürekli olarak sergilenmektedir: Anadolu Ağırlık ve Ölçüleri Koleksiyonu, Kütahya Çini ve Seramikleri Koleksiyonu ve Oryantalist Resim Koleksiyonu.

Güncel sergilerin düzenlendiği üç büyük galerisi de olan Pera Müzesi, açılışa yakın zamanda Kırâç Vakfı’nın, önceki bölümde ayrıntılarıyla ele alınan İktisat Koleksiyonu

²⁶İnan Kırâç, düzenlediği basın toplantısında, bütün arzularının “eldeki değerlerini Türk insanı ile paylaşmak olduğunu” söylemiştir. (Suna ve İnan Kırâç Vakfı’ndan İstanbul’a üç eser, 16 Haziran 2005. *Anadolu Ajansı*).

²⁷İnan Kırâç, Pera Müzesi’nin en büyük özelliklerinden birinin de Avrupa müze normlarında inşa edilmesi olduğunu açıklamış, böylece sigorta primleri çok yüksek olan yabancı koleksiyonların da kolaylıkla getirilip sergileneceğini belirtmiştir (Suna ve İnan Kırâç Vakfı’ndan İstanbul’a üç eser, 16 Haziran 2005. *Anadolu Ajansı*).

müzayesinde satın aldığı “Kaplumbağa Terbiyecisi” resmi ve müzayededeki Eczacıbaşı-Kıraç rekabetiyle gündeme geldi. Bu rekabet ve satışla ilgili bilgiler, İktisat Bankası Koleksiyonu’nun ile ilgili bölümde ayrıntısıyla ele alınmıştır.

İnan Kıraç, müzenin proje aşamasında yaptığı basın toplantısında bu konuyla ilgili şunları söylemiştir: “İstanbul Modern’in İstanbul’a katkısı çok büyük olacak. Eczacıbaşı ailesini kutlamak gerekir. Müzayedede birbirimizden haberimiz yoktu. Olmaması da gerekir. Biz bu resmi çok istiyorduk, onlar da istiyordu. Ama sonunda Pera Müzesi’ne kaldı. Çok mutluyuz” (Radikal, 2004) İnan Kıraç ayrıca, Pera Müzesi dışında İstanbul Araştırmaları Enstitüsü ve kültür merkezinden oluşan proje için 200 milyon dolar ayırdıklarını da belirtmiştir.

Pera Müzesi, indirimli 10 TL, tam 20 TL olmak üzere ücretli ziyaret edilen müzeler arasındadır. Müzede, sürekli koleksiyon sergileri dışında açıldığı yıldan bu yana çok sayıda çağdaş sanat sergisi düzenlenmiş, İstanbul Bienali’nin mekânları arasında da yer almıştır.

4.1.5. ARTER

Eğitim, sağlık ve kültür alanlarında faaliyet gösteren ve 1969 yılında kurulan Vehbi Koç Vakfı’nın 2010 yılında hayata geçirdiği sanat merkezi ARTER, çağdaş sanat alanında etkinliklere imza atan bir merkez ve çağdaş sanat galerisi olmak amacıyla kuruldu. Vehbi Koç Vakfı’nın sanat alanındaki ilk girişimi ise Sadberk Hanım Müzesi’dir. Bu müze, 14 Ekim 1980 tarihinde Sarıyer-Büyükdere’de Azaryan Yalısı olarak adlandırılan yapıda, Vehbi Koç’un eşi Sadberk Koç’un anısına, onun kişisel koleksiyonunu sergilemek üzere açılmıştır ve Türkiye’nin ilk özel müzesidir.

Sanatsal üretimi desteklemeyi ve sunum imkanlarına katkıda bulunmayı amaçlayan ARTER’de ise “yeni üretimlere destek vermek ve bu üretimleri sergilemek, sanatçılara ve yapıtlarına görünürlük kazandıracak yeni bir platform oluşturmak” hedefiyle, yeni üretimlere odaklanan sergilerin yanı sıra uluslararası kurumlarla birlikte düzenlenecek ortak yapımlara da yer verilmektedir. Müzeye dönüştürülmesi planlanmayan ARTER’in, küratörlüğünü Rene Block’un yaptığı açılış sergisi, Vehbi Koç Vakfı çağdaş sanat koleksiyonundan seçilmiş, sergide Türkiye’den ve diğer ülkelerden 87 sanatçının 160’ı

aşan sayıda yapıtı yer almıştır.

ARTER'in resmi internet sitesinde yer alan bilgilere göre, Yürütme Kurulu Başkanlığı'nı yürüten Tüpraş Yönetim Kurulu Başkanı Ömer M. Koç, Vehbi Koç Vakfı kurumsal çağdaş koleksiyonunu, "planlama aşamasında olan ve gelecekte İstanbul'da kurulacak bir çağdaş sanat müzesinin omurgasını oluşturmak üzere" başlatmıştır. Vehbi Koç Vakfı ayrıca, "çağdaş Türk sanatının ilerlemesi adına" 2008'de Berlin'de kurduğu TANAS proje alanı ile "çağdaş Türk sanatındaki gelişmeleri izlemeyi ve bunları Berlin'de sunmayı" hedeflemektedir.

Vehbi Koç Vakfı Genel Müdürü Erdal Yıldırım, vakfin eğitim, sağlık ve kültür alanındaki çalışmalarını anlattığı bir röportajda, çağdaş sanat müzesinin inşaatına 2013'te başlayacaklarını belirtmiştir. Yıldırım 700'e yakın eserden oluşan bir çağdaş sanat koleksiyonları olduğunu ve "modern bir sivil mimari projesi olarak İstanbul'a önemli bir katkı olacağını düşündükleri" ve Dolapdere'de var olan bir binanın yıkılıp yerine inşa edilecek müzenin, 2016'ya yetiştirileceğini açıklamıştır ("Vehbi Koç Vakfı, bu yıl sanat müzesi inşaatına başlayacak", Anadolu Ajansı, 2013).

Vehbi Koç Vakfı'nın İstanbul Dolapdere'de yapımı süren çağdaş sanat müzesinin, Arter'in süregelen faaliyetlerini bir adım ileriye taşıyacağı belirtilirken, bu binada sergi alanlarının yanında bir teras, performans alanları, öğrenme alanları, konferans/toplantı/etkinlik salonları, kitaplık, konservasyon laboratuvarı, depolar, sanat yayınlarına odaklanan bir kitabevi ve yeme/içme alanları bulunacağı da belirtiliyor.

Mimari tasarımı Grimshaw Architects (İngiltere) tarafından yapılan bu müzenin, planlanandan daha geç bir tarihte, Temmuz 2015'te başlayan inşaatının 2018 sonunda tamamlanması ve binanın Eylül 2019'da açılması planlanmaktadır.

Müze koleksiyonunda, Vehbi Koç Vakfı'nın hem de Ömer Koç'un kişisel koleksiyonundan eserlerin de sergileneceği bilinmektedir. Ömer Koç, İngiliz gazetesi Financial Times'a verdiği röportajda yeni çağdaş sanat müzesine 50 milyon Euro yatırım yapılacağını belirtmiştir. Koç ailesinin ise sanata her yıl 10 milyon Euro yatırım yaptığı açıklanmıştır (Hürriyet, 2013).

4.1.6. Cer Modern

İstanbul’da çağdaş sanat alanında büyük sermaye grupları tarafından açılan müzeler ve sergi alanlarının sayısının hızla arttığı süreçte Ankara’ya herhangi bir “yatırım” yapılmamıştır. “Yıllardır tüm kültür sanat etkinliklerini sadece Cumhuriyet dönemi kurumlarıyla götürmeye çalışan, devlet tiyatroları, opera ve CSO’dan ötede yeni bir değer üretemeyen Ankara, günümüz sanat ortamının epey dışına itilmiş” vaziyettedir. (Erciyes, 2010). Bu “kenara itilmişlik” görüntüsünün çeşitli nedenleri arasında, devlet kurumlarındaki bürokratik engeller, bu kurumlara ayrılan bütçelerin azlığı, hükümet programlarında yer alan kültürel reformların hayata geçirilememesinin yanında; para merkezi olarak öne çıkan İstanbul ile kıyasla “memur-öğrenci kenti” Ankara’nın çağdaş sanat yatırımları için yeterince potansiyel taşımadığı ya da görünürlük sağlamayacağı düşüncesi de sayılabilir.

Burcu Pelvanoğlu, İstanbul’un çağdaş sanatta merkezileşmesini, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’nin varlığına, 1986-1992 yılları arasında 4 kez yapıldıktan sonra İstanbul’a “devredilen” Uluslararası Asya-Avrupa Biyenalı ve 1987 yılında İstanbul’da “Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri” adıyla başlayan İstanbul Bienali ile ilişkilendirir. İstanbul Bienali, “turizm sektörüyle iç içe karışmış bir bienaldir ve cazibesini artıran da kentin bizzat kendisidir” (Pelvanoğlu, 2006, s. 86). Pelvanoğlu, Osmanlı-Türk modernleşmesinde, modernleşen ya da Batılılaşan’ın İstanbul ve İstanbul’un elit tabakası olduğunu kaydeder. Bu elit tabaka, önceleri sanat izleyicisi ve alıcısı rolüyle, sonraki dönemde de “kültür kapitalistleri”²⁸ olarak İstanbul’da sanat alanında yatırım yapan kesimi oluşturmaktadır.

Tüm bu nedenlerle, Ankara’da 2010 yılında açılan CerModern, koleksiyonu olan bir müze olmasa da, çağdaş sanata “kucak açacak” ve işletme mantığına uygun şekilde yönetilen bir kurum olması nedeniyle sanat piyasası bağlamında önem taşıyan bir merkezdir. CerModern, Ankara’da “bir ilk” olmasının yanı sıra, kuruluş ve yönetim hikayesi ile de İstanbul’daki benzerlerinden farklıdır. CerModern, uzun yıllar süren ve sürekli duraklayan bir inşaat sürecinin ardından; özel sektörden işletmesini üstlenecek bir “gönüllü” çıkmamasına rağmen, yine dönemin Kültür Bakanı Ertuğrul Günay’ın yani hükümetin

²⁸Chin-tao Wu, “Kültürün Özelleştirilmesi” kitabında bu tanımlı Amerikalı sosyolog Paul DiMaggio’dan ödünç alarak kullanmıştır.

desteğiyle açılabilmiştir. Ankara'daki -özellikle genç nüfusun- kültür sanat etkinliklerine katılım oranları dikkate alındığında, “toplumu sanatla buluşturmak isteyen” büyük sermaye sahiplerinin, Ankara'da sanat izleyicisi ya da alıcısı değil, “kârlı” bir yatırım ortamı göremediklerini söylemek yanlış olmayacaktır. CerModern'in kuruluş süreci de bu görüşün doğruluğunu kanıtlamaktadır.

CerModern fikrini oluşturan Çağdaş Sanatlar Vakfı yöneticileridir. 1999 yılında, o dönemde TCMB Başkan Yardımcısı olan Aydın Esen, Gazeteci-Yazar Şefik Kahramankaptan ile yine o tarihte Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltraşlar Derneği Başkanı olan Ressam Gültekin Serbest, vakfin kurulması için ön ayak olmuş, Aydın Esen'in düzenlediği ve sanatçılar, üniversite öğretim üyeleri, işadamları ve koleksiyonerlerin katıldığı bir akşam yemeğinde, bir “çağdaş sanatlar müzesi” gereksinimi dile getirilmiştir. Girişimciler Kurulu, Aydın Esen, Şefik Kahramankaptan, Gültekin Serbest, Dr. Kıymet Giray, Güven Dinçer ve Doç. Hasip Pektaş'tan oluşmuştur. Şefik Kahramankaptan, kuruluş sürecini anlattığı yazısında²⁹, gerekli finansmanı sağlayamayan Vakfın, 1997'de Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'den “ricacı olarak” metruk Ankara Cer Atölyeleri'nin restore edilmesi için dönemin Kültür Bakanı İstemihan Talay'ı harekete geçirdiğini kaydeder. İnşaat çalışmalarının ilerlediği bir dönemde, 2003 yılında iktidar değişir ve göreve gelen Kültür Bakanı Erkan Mumcu, söz vermesine rağmen gerekli ödeneği ayırmaz. Zamanla yılan hikayesine dönen restorasyon süreci, Başbakan Recep Tayyip Erdoğan ile bizzat konuşarak meseleyi halleden Kültür Bakanı Ertuğrul Günay'ın girişimiyle iki yıl içinde tamamlanır. Günay, CerModern'in işletilmesi konusunda “büyük özel sektör kuruluşlarıyla bizzat yaptığı görüşmelere” ve iki kez ilana çıkılmasına rağmen sonuç alamayınca, mekânın işletmesi “biraz da zorla” Türkiye Seyahat Acentaları Birliği'ne (TÜRSAB) bırakılır. TÜRSAB, Cer Atölyeleri binalarını “kültür amaçlı özel tesis” statüsüyle Kültür Bakanlığı'ndan 25 yıllığına devralır. CerModern'in yönetimi ise Zihni Tümer'e bırakılır.

Kuruluşundan sonraki süreçte, CerModern'in işletmesini devralan TÜRSAB'ın, yetkin ve kalıcı bir yönetim anlayışı oluşturamaması, çeşitli eleştirilere neden olmuştur. Yapılan etkinliklerin değerlendirildiği yazılarda, mekânın yönetim kadroları, danışmanlar ve yıllık sergi programlarının eksikliği, sanatçılara 6 aylık sürelerle atölye tahsis edilmesini öngören

²⁹ Şefik Kahramankaptan, “Cer Modern, Günay, ÇAĞSAV ve Sezar'ın hakkı Sezar'a...” <http://www.operaturkiye.com/wp1/?p=10920>

sanatçı rezidansları programının hayata geçirilmemesi, mekânın verimli kullanılmaması gibi konular dile getirilmiştir. 2012 yılında da Zihni Tümer ve şef küratör Kıymet Giray'ın “görevlerinden ayrıldığı” ve “mekânın kaderine terk edildiği” belirtilmiştir.³⁰ Cer Modern'in internet sitesindeki selamlama yazısı bile aslında, bu yetersizliklerin uzantısı olarak görülebilir: “Cer Modern ziyaretçilerinin modern sanatla buluşması öncelikli ilgi alanımız olacaktır. Bu amaçla sunulacak sergiler ve etkinliklerle sanatın hayatın içinden anlaşılmasına ve mümkün olan en çok sayıda insan tarafından izlenmesine olanak sağlayacaktır. Sergilerin amacının herkes tarafından anlaşılabilir olması, ziyaretçilerin ayrılırken fikir edinmiş olmaları gerekmektedir.” Ziyaretçilerinin “ayrılırken fikir edinmiş olmalarını” bir “gerekliklik” olarak ortaya koyan Cer Modern, çağdaş sanat alanında henüz rotasını bulamamış bir mekân olarak sürekli yalpalayan bir seyir izlemektedir: “Cer Modern bir depo gibi açıldı. Ebru Özdemir'in koleksiyonu devasa müzenin ancak bir nebzesini doldurabildi. Müzenin sabit koleksiyonu yok. İşletmecisi özel bir kurum ama sahibi devlet. Karışık yapı Ankara'nın çağdaş sanat açığını kapatacak hacme sahip, lakin böyle bir bütçesi yok. Tıpkı (İtalya'daki) Maxxi müzesinin başkanının açılacak kafeden umutlu olduğu gibi Cer Modern işletmecisi de otoparkından kazanacağı parayla müzeyi döndürmeyi planlıyor” (Sönmez, 2010).

CerModern'de, özellikle 2013 yılında düzenlenen etkinlikler, bu merkezin de İstanbul'daki benzerlerinin yaklaşımına yöneldiğinin işaretidir. CerModern, Salvador Dali, Van Gogh Alive gibi uluslararası sergilerle gelir sağlama yoluna gitmiş, Türkiye çağdaş sanat piyasasının yapıtları en hızlı değer kazanan isimlerinden Ahmet Güneştekin'in, eserlerin satışa açık olduğu ve ücret karşılığı izlenebilen sergisine de ev sahipliği yapmıştır. Ancak işletmesini, İstanbul'daki benzerleri gibi bağışlar, sponsorluklar ve kamu desteğini harekete geçirecek mali güçten yoksun bir şirket üstlenmeden, mali ve yönetsel sorunlarını aşabileceğini söylemek iyimserlik olacaktır.

4.1.7. Santralİstanbul

Santralİstanbul Çağdaş Sanatlar Müzesi'nin kurucusu ya da fikir babası, “900'lü hatlar” olarak bilinen “Alo Bilgi” telefon hatlarının Türkiye'deki ilk girişimcisi olan ve buradan

³⁰ Cingöz, A. (3 Mart 2012). Başkentten Bildiriyorum. Erişim. 10 Haziran 2019, http://www.sabah.com.tr/Yazarlar/adalet_cingoz/2012/03/03/baskentten-bildiriyorum

çok büyük bir sermaye birikimi yaptığı bilinen Oğuz Özerden'dir. İngiltere'de eğitim gördüğü yıllarda Türkiye'deki büyük medya gruplarıyla çalışmaya başlayan ve daha sonra ticaret hayatında hızlı bir yükseliş sergileyen Oğuz Özerden'in o dönemde Yönetim Kurulu Başkanı olduğu Bilgi Eğitim ve Kültür Vakfı'nın girişimiyle kurulan İstanbul Bilgi Üniversitesi, Haliç'te tipik bir modern sanayi yerleşmesi olan Silahtarağa Elektrik Santrali'ni yenileyerek, buranın bir müze, rekreasyon ve eğitim tesisine dönüştürülmesi projesini üstlenmiştir. Santralİstanbul bünyesinde kütüphane ve bilgi merkezleri, cep sinemaları, çeşitli kültürel yayınların ve sanatsal ürünlerin satıldığı müze mağazası gibi bölümler bulunmaktadır.

Santralİstanbul 50 yıllığına Üniversite'ye tahsis edilen alan üzerinde 2004-2006 yılları arasında, mimarlarİhsan Bilgin, Nevzat Sayın, Emre Arolat ve Han Tümertekin'in tasarımlarıyla yürütülen inşaat çalışmalarının ardından Başbakan Erdoğan tarafından Temmuz 2007'de ön sergiler ile açılmıştır. Ön açılış sergileri, Fransa'dan Centre Pompidou, Almanya'dan ZKM ve İspanya'dan MUSAC'ın katkılarıyla bir araya getirilmiş eserlerden oluşturulmuştur. Maliyeti 50 milyon dolar olan sanat kompleksinin açılışında, "İstanbul, müze fakiri bir şehir. İstanbul'a bu yakışmıyor" diye konuşan Başbakan Erdoğan, Santralistanbul'un 2010 yılı "Avrupa Kültür Başkenti" İstanbul'a çok yakışacağını belirtmiştir.³¹

Santralİstanbul'un resmi açılışı ise, 8 Eylül 2007'de "Modern ve Ötesi" sergisiyle yapılmıştır. Küratörlüğünü Semra Germaner, Orhan Koçak, Zeynep Rona ve Fulya Erdemci'nin üstlendiği "Modern ve Ötesi"nde, Türkiye sanatının 1950-2000 yılları arasındaki 50 yıllık tarihini kapsayan, yüzün üzerinde sanatçı ve sanatçı grubunun yaklaşık 450 eserini bir araya getirilmiştir. Sergi, benzer diğer sergilerde olduğu gibi, bazı sanatçıların dışarıda bırakılması, sergi düzenindeki aksaklıklar, metinlerdeki hatalar gibi nedenlerle eleştirilere neden olmuştur. "Modern ve Ötesi"nin ardından Yüksel Arslan'ın 500 yapıtlık retrospektif sergisine ev sahipliği yapan mekânda, İstanbul'un 100 yıllık mimari tarihini içeren "İstanbul 1910-2010" sergileri açılmıştır.

Bilgi Üniversitesi, 2006 yılında dünyanın pek çok yerinde yükseköğrenim işletmeciliği yapan, Amerika merkezli kâr amaçlı bir şirket olan Laureate ile işbirliğine giderek, şirketin

³¹"Çağdaş sanat, enerjisini 'santralistanbul'dan alacak" (14 Temmuz 2007). *Zaman*.

sahip olduğu uluslararası üniversitelerden oluşan “küresel akademik ağa”³² dahil olmuştur. Sonraki süreçte de Üniversite’nin yönetimindeki isimler değişmiş, Oğuz Özerden Yönetim Kurulu’ndaki görevinden ayrılmıştır. Açılışından sonraki süreçte, İstanbul Bilgi Üniversitesi’nin yönetimindeki değişimler, Santralİstanbul’daki etkinliklerin ve sergi mekânlarının giderek küçülmesine ve sonucunda koleksiyonunun satışa çıkarılmasına uzanan süreci başlatmıştır. Santralİstanbul, sergilerin azalması ve sergi mekânlarının da derslik olarak kullanılmaya başlanmasının ardından koleksiyonunu da satışa çıkarmıştır. Bilgi Üniversitesi, müzayedede kurumun kendi satın aldığı 70 eserin satılacağını ve müzenin kapanmayacağını, giriş kattaki sergilerin süreceğini duyursa da, özellikle koleksiyona bağışta bulunan sanatçılar bu satış haberine büyük tepki göstermiştir.³³ Bir araya gelen sanatçı, küratör, hukukçu ve yazarlar, müzayededen önce konuyu gündeme taşımış ve müzayedenin meşruluğunu sorgulamış, aynı toplantıda satışa karşı bir imza kampanyası da başlatılmıştır.³⁴ Üniversite, tüm bu tepkilere rağmen kalıcı koleksiyonunun büyük bölümünü 17 Şubat 2013’de Maçka Mezat’ta düzenlenen müzayede ile satmıştır.

Santralistanbul’un bağış yoluyla edindiği 4 eseri son anda çektiği müzayedede, daha önce yapılan açıklamadan farklı olarak 150 eser satışa sunulmuş, Nejad Melih Devrim imzalı “Soyut Kompozisyon” 800 bin TL’den satışa çıkarılmış, 1 milyon 400 bin TL’ye alıcı bulmuştur. Maçka Mezat sahibi Ahmet Utku, resmin “çok önemli, özel ve halka açılacak olan bir koleksiyon tarafından satın alındığını” söylemiştir.³⁵

Yüksek bir finansmanla, çok geniş bir alanda ve büyük iddialarla kurulan Santralistanbul’u, koleksiyonunun satışına kadar götüren “gerileme” sürecinde, bizzat açılışı yapan Başbakan Erdoğan’ın da dahil olduğu bir tartışma dikkat çekmektedir. Satıştan bir yıl önce, 2012 yılında Santralİstanbul alanında düzenlenecek ve Efes Pilsen’in sponsor olduğu “One Love Müzik Festivali”, alkollü içki satışı nedeniyle tepkilere neden olmuştur. Eyüp gazetesinin internet sitesinden açıklama yapan bir grup, “Osmanlı’dan yadigâr kalan bu mekânda ve Eyüp Sultan İlçesi’nin sınırları içinde, mübarek üç aylarda” içki satılan bir festival düzenlenmesine tepki göstermiştir. Bu tepki, sosyal medya

³²Karataş, N. (26 Kasım 2006). “Bilgi Üniversitesi ABD’li Laureate’yle global ağa giriyor”, *Hürriyet*. Erişim: 10 Haziran 2019, <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=5475643>

³³Tepkiler için bkz. Aktuğ, E. (02 Şubat 2013). Bir Müze Koleksiyonu Parçalanıyor. *Radikal*. Erişim: 10 Haziran 2019,

<http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=radikaldetayv3&articleid=1119625&categoryid=41>

³⁴Altuğ, E. (04 Şubat 2013) Müzayede Takibe Alındı *Cumhuriyet*, s.15.

³⁵ Bay. Y. (18 Şubat 2013). Müzayede ‘Devrim’ dedi. *Milliyet*.

aracılığıyla “Eyüp’te bira festivali istemiyoruz” sloganıyla bir kampanyaya dönüştürülmüş, Bilgi Üniversitesi’ne “hassasiyetlere uygun davranması” çağrılarını yapılmıştır.³⁶ Festivalden kısa süre önce, Efes Pilsen’den yapılan açıklamada “Yazılı anlaşmaları olmasına ve mevzuatlara uygun olmasına rağmen, işletme sahiplerinin ruhsatlarını kullandırmaması nedeniyle, etkinlik süresince alkollü ürün satışı yapılmayacağı” duyurulmuştur.³⁷ “İçki yasağı” olarak basına yansıyan bu karardan kısa süre sonra, Başbakan Erdoğan katıldığı bir televizyon programındaki sözleriyle, olaya bizzat müdahil olduğunu ortaya koymuştur. Erdoğan, “Öğrenci oraya gelip de alkolü alıp kafayı mı bulacak yoksa ilmi alıp kendini mi bulacak?” düşüncesiyle üniversite yönetimini aradığını ve “Yahu nedir bu hal, biz buna üzülüyoruz” dediğini açıklamıştır. Başbakan Erdoğan’ın bu sözleri de, Bilgi Üniversitesi yönetiminin tutumuna yönelik tepkileri artırmıştır.³⁸ Cem Erciyes, Başbakan’ın bu açıklamasının ardından yazdığı “Başbakan verdi, Başbakan aldı” başlıklı yazısında, Oğuz Özerden’le yaptığı görüşmeyi aktararak Santralistanbul ile ilgili süreci şöyle özetliyor:

“Peki ne değişti de ‘inançlarına uymayacak işler’ yapılacağını bile bile Santralistanbul’u destekleyen Başbakan Erdoğan, şimdi ‘öğrenci alkolü alıp kafayı mı bulacak yoksa ilmi alıp kendini mi bulacak?’ diye bu kültür merkezinin karşısında yer almaya başladı? Konuyu, yıllar sonra bir kez daha Oğuz Özerden’le konuştuk. ‘Ben oradayken Başbakan sözünü tuttu’ diye anlattı: ‘Birçok sergiyi ben gezdirdim, büyük toleransla bizi destekledi. O zaman ne Başbakan, ne Eyüp Belediyesi ne de Büyük Şehir Belediyesi’yle aramızda bir sorun oldu. Kadir Topbaş gelirdi bizim festivallerimize, biz içkimizi içerdik o da meyve suyunu. Hepsini çok toleranslı insanlar olarak hatırlıyorum. Başbakan’ın yaptığı açılışta da içki servisi yapılmıştı ve o gün pek çok Eyüplü de oradaydı...’ Özerden büyük emek verdiği Santralistanbul için şimdi tabii ki biraz buruk ve gelişmeler hakkında topu üniversitenin yeni yönetimine atıyor: ‘Bu sanat işleri yeni yönetime zul geliyor. Başbakan da provoke ediliyor. Olur, Başbakan arar. Aradığında ‘Tabii Başbakan’ım’ dersiniz olmaz; anlatırsınız o da dinler, ikna etmeye çalışırsınız. Önemli olan iktidarlara direnebilmektir. Başbakan Erdoğan da bunları anlamayacak biri değil’ (Erciyes, 2012).

Santral İstanbul, günümüzde satışa çıkarılmayan koleksiyon sergisini muhafaza etse de, müzede yapılan sanat etkinlikleri artık yok denecek kadar azalmıştır. Santral İstanbul, enerji müzesi olarak ziyarete açık bulunmaktadır.

4.1.8. Borusan ArtCenter/Istanbul

Türkiye’nin önemli sanayi topluluklarından Borusan Holding’in 2008 yılında hayata geçen

³⁶<http://www.gercekgundem.com/?p=473329>

³⁷<http://t24.com.tr/haber/eyupte-helal-festival-one-loveda-icki-yasagi-resmen-aciklandi/208441>

³⁸ Festivale Başbakan Müdahalesi (26 Temmuz 2012). Erişim: 10 Haziran 2019, <http://haber.sol.org.tr/devlet-ve-siyaset/festivale-basbakan-mudahalesi-okulda-kafayi-mi-bulacaklar-haberi-57513>

çağdaş sanat merkezi projesi ArtCenter/Istanbul'un, 2013 yılında kapatılmasına karar verilmiştir. Borusan Kültür Sanat Merkezi olarak, 1997'den beri özellikle klasik müzik alanında etkinlikler yürüten Holding, ArtCenter/Istanbul'u 2008 yılında, İstanbul'da çağdaş görsel sanat birikiminin ve üretiminin gelişmesini sağlamak amacıyla kurmuştur. ArtCenter'ın temel hedefi, "umut vaat eden genç sanatçılara kariyerlerinin ilk evrelerinde çok uygun ekonomik koşullarla yararlanabilecekleri atölye alanları sunmak ve sanata kaynak ve destek sağlamak, deneysel ve yenilikçi sanat çalışmaları için fırsat yaratmak ve gerek kültürler, gerek disiplinler arası düşünce alışverişini desteklemek" olarak açıklanmıştır. Diğer çağdaş sanat merkezlerinden farklı olarak, doğrudan sanatçı üretimini desteklemek amacıyla kurulan ve 2013'e kadar çok sayıda genç sanatçıya üretim ve sergileme olanağı sağlayan ArtCenter'ın, Borusan'ın "odak değiştirmesi" nedeniyle kapatılmasına karar verilmiştir. Borusan Kültür Sanat Müdürü Ahmet Erenli, bu kararın çağdaş sanattan desteğin çekilmesi olarak algılanmaması gerektiğini vurguladığı bir röportajda kapatma gerekçelerini şöyle özetlemiştir:

"Sakin sakın. Küçülüyoruz diye birşey yok. 2013 kültür-sanat bütçemiz yine 6 milyon dolar. Bizimkisi daha ziyade odak değiştirme. ArtCenter, açıldığı günden bu yana 33 sanatçıya üretim, atölye ve sergi desteği veren ve izleyiciyle çağdaş sanatı kaynaştırmayı hedefleyen bir merkezdi. Ama ne yazık ki sanatsal üretim sürecini toplumun günlük yaşamının bir parçası haline getirme hedefine ulaşamadı, ziyaretçi çekemedi. Yani düşündüğümüz gibi bir buluşma mekânı olmadı, tutmadı" (Güngör, 2013).

Borusan, ziyaretçi çekemeyen ve "tutmayan" bu mekânı kapatarak, koleksiyonunu Perili Köşk'teki Borusan Ofisleri'ne taşımış ve "Borusan Contemporary" adıyla uluslararası tanınırlık amacını da görünür kıldığı yeni bir "müze-mekân" kurgulamıştır. Hafta içi ofis olarak kullanılan ve böylece mekân giderlerinin de minimuma indirildiği bu "müze", "nefes kesen Boğaz manzarasıyla sergi mekânları, ofisler, Müze Cafe, BC Shop ve teraslar dahil olmak üzere"³⁹ bütün binasıyla hafta sonları 5-10 TL arasında değişen ücretler karşılığında halka açıktır.

4.1.9. SALT İstanbul

Garanti Bankası'nı bünyesinde barındıran Doğu Grubu'nun desteklediği sanat kurumu Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, 2001 yılında Platform adıyla İstiklal Caddesi

³⁹<http://www.borusancontemporary.com/anasayfa.aspx>

üzerinde açıldı. Mekân, sergiler dışında konferans, sanat etkinlikleri ve İstanbul Misafirleri Programı adlı sanatçı programına da ev sahipliği yaptı. Bu süreçte, Platform bünyesinde güncel sanat kütüphanesi ve arşivi oluşturuldu. 150'nin üzerinde Türkiyeli sanatçının dosyalarının yanında, dergi, sergi katalogları, monografiler, nadir kitaplar içeren güncel sanat kütüphanesi ve arşivi, "Açık Kütüphane" adıyla Platform'un galeri alanında 2007 yılında kullanıma açıldı.

Vasıf Kortun'un, Osmanlı Bankası'nın desteğiyle kurduğu Platform, Garanti Bankası'nın Osmanlı Bankası ile birleşmesinin ardından Platform Garanti adını aldı. 2007'ye kadar sergi programını sürdüren Platform Garanti, Garanti Galeri ve Osmanlı Bankası Arşivi ile birikimlerini birleştirerek SALT çatısında yeniden şekillendi.

Kortun, kurumların birleşmesi ya da büyümesi, tek çatı altında toplanması teklifinin Garanti Bankası'ndan geldiğini belirtir. Bu amaçla, dönemin Garanti Bankası Genel Müdürü Nafiz Karadere, sorumluluğu Platform Güncel Sanat Merkezi'nin başındaki Vasıf Kortun'a verdiklerini kaydetmiştir. Karadere, SALT'ın başından itibaren özerk bir kurum olarak yapılandırılmasının amaçlandığını, ayrıca kurumsal kimliklerinin de bilinçli olarak görünür kılınmadığını aktarır. Karadere, bu amaçla Garanti Bankası mülkiyetindeki tarihi binaları "bankacılıktan arındırarak, kültür ve sanata vakfetmeye" karar verdiklerini aktarır. Nazif Karadere, bu çalışmaların yürütülmesinde her zaman "profesyonellere" güvenildiğini ifade ederek, kuruluş ve yönetimdeki özerklik konusunda şunları kaydetmiştir:

"Garanti Bankası'nda hep profesyonellere güvenildi. Burada adını anıp Ferit Şahenk'e teşekkür etmek istiyorum, ben 19 yıl çalıştım Garanti Bankası'nda bir kere bile patron olarak beni arayıp Nafiz bu krediyi şu müşteriye ver, ya da şunu şöyle yap dediğini hayatımda duymadım. (...)Dolayısıyla biz profesyonelliğin getireceği başarılarla inanan bir kurumduk. Dolayısıyla, gerek Vasıf Kortun'u çalışmalarında, gerekse Han Tümertekin'in yapacağı mimari tasarımlarda, onlara güvenip onların arkasında durup onlara destek olmaya karar verdik. Destek dışında bir müdahalede bulunduğumuzu ben şahsen bu işin başındaki genel müdür yardımcısı olarak çok da hatırlamıyorum" (Karadere, N., Kortun V., Tümertekin, H., 2017).

Vasıf Kortun, SALT'ın kuruluş süreciyle ilgili olarak Karadere'nin anlattıklarını destekleyen açıklamalar yapmıştır. Kortun, kurumların birleşmesi ve başka bir işleyişle boyutlandırılması önerisinin bankadan geldiğini belirterek, 2001 krizinin kendileri için bir fırsat olduğunun altını çizer:

"Önce biz Osmanlı Bankası Güncel Sanat Merkezi olarak başladık, 2001'de... Eylül'de kurum açıldı ve o da Türkiye'deki en büyük kriz dönemiydi. Ben buna biraz da şans, fırsat diye

bakmışımdır. (...) O zaman Doğuş'un bünyesindeydi Garanti Bankası üç tane de banka vardı. Bir tanesi Körfez Bank, biri Osmanlı Bankası diğeri de Garanti Bankası. Kriz neticesinde diğeri bankalar kapandı ve Garanti bünyesine geçti. Biz de tam da o süreçte kurulduk, yani kurulduktan ve açıldıktan iki ay sonra Garanti'nin bünyesine geçtik Platform olarak... Ben sanmıyorum ve hiç de düşünemedim kriz olmasaydı böyle bir yer açma fırsatı bulacağımı. Çünkü kriz olmadığı zaman çok daha lüks içinde hareket ediliyor, herkes daha şaşaalı yüksek, daha moda, rahmetli Hüseyin Alptekin'in fame and fake dediği şeyi takip ediyor" (Kortun, 2019).

Kortun, 2006'dan sonra yeni bir sürece geçildiğini belirterek, Türkiye ekonomisindeki iyiyeye gidişin neticesinde Garanti Bankası'nın da ciddi şekilde büyüdüğünü; ayrıca kurumsallaşmanın da gündeme geldiğini dile getirmiştir:

"Büyüme talebi banka tarafından geldi, o dönemde de Ergun Özen genel müdürdü. Bunun öneminin farkındaydı, Nafiz Bey genel müdür yardımcılarındandı... 90 sonu, Ekim başı Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul Modern, Pera Müzesi açıldı. O dönemde, büyürsek şimdi büyürüz, yaparsak şimdi yaparız, tam da zamanı denilerek düğmeye basıldı. İlk anlayışta aslında kurumların büyümesi idi. Yani üç kurumun bir kuruma dönüşmesi değil, her birinin büyümesiydi. Ama biraz daha derin düşününce öyle olmaması gerektiği kavrandı. (...) Buradaki en kilit nokta şudur, kültür kurumu başka bir şeydir, banka başka bir şeydir. Bu Türkiye için yapılan bir şeydi, banka için yapılan değildi. Garanti Bankası'na sosyal getiri getirmek üzere ya da bir sponsor faaliyeti gibi yapılmadı" (Kortun, 2019).

Garanti Bankası'nın "kültür kurumu" olarak tanıtılan SALT, önce Beyoğlu sonra Galata'daki binalarında hizmet vermeye başladı. Güncel sanat, sosyal tarih, ekonomi tarihi, mimarlık, tasarım ve kent yaşamı gibi alanlarda birçok program ve proje gerçekleştiren SALT'ın ilk binası geçmişten bugüne kültür ve sanat kurumlarına ev sahipliği yapmış Beyoğlu'nda, Platform'un bulunduğu yerde açıldı.

Bankalar Caddesi'nde yer alan Osmanlı Bankası Müzesi'nin yeniden işlevlendirilmesi ile hayata geçirilen SALT Galata ise 40 bin başlık altında toplanmış yaklaşık 100 bin basılı yayını içeren kütüphanesi ve dijital ortama aktarılmış 1 milyonu aşkın belgeye erişim sağlayan arşiviyle, öğrenci, akademisyen ve araştırmacılara kaynak sağlamaktadır. SALT Galata'da, 2002'den itibaren Osmanlı Bankası Müzesi de yer alıyor.

SALT'ın 2017'ye kadar Araştırma ve Programlar Direktörü olan Vasıf Kortun'un "güncel sanat, mimarlık, tasarım, ekonomik, tarihi ve sosyal çalışmalar alanlarında farklı disiplinleri karşılaştıran" bir kurum olarak tanımladığı SALT, "müze, sergi mekânı, kütüphane, sanat merkezi, sinema ya da araştırma merkezi değil, hepsini birden bünyesinde barındıran bir özgün bir kurum" olarak işlevlendirildi (Milliyet, 2011).

Kortun, başlangıçta bütçesinin tamamı Garanti Bankası tarafından karşılanan bu kurumun,

özerkliğini nasıl koruduğu ve sponsorların beklentileri hakkında şunları belirtmiştir:

“Garanti kültüründe bir farklılık vardır, hep vardı. Bize, “basında ne kadar yer aldınız” gibi sorularla gelinmedi hiçbir zaman. O sorularla gelinmemesi gerektiğini de yöneticiler her zaman farkındaydılar. Hâlâ böyle. Kolay zamanlardan geçmiyoruz, ekonomik olarak zor zamanlardan geçiyoruz ama hiçbir zaman bir futbolcunun bacağı kadar bütçemiz yok, unutmamak lazım. Bunlar, takımlar destekleyen kurumlar. Yani kültüre ayrılan bütçe güzel, kapsamlı ama bir transfer parası değil. (...) SALT kurulduğu dönemde Garanti Bankası Doğu Grubunun elindeydi ama Garanti Bankası Doğu Grubundan ne kadar özerkse, SALT da Garanti bankasından o kadar özerkti. Şu anlamda yönetimleri farklıdır, yönetimlerin özerk olması gerekiyor” (Kortun, 2019).

SALT kendi döneminde kurulan diğer kurumlar arasında, kurucu şirketin en az görünür olduğu kurumlardan birisidir. Böyle bir yapılanmanın, sermaye koyucu açısından nasıl bir motivasyonu olduğu sorusuna karşılık Kortun, “bunun bir geri dönüşü olduğunu, sosyal yatırımın dönüşünün araştırma konusu olduğunu” belirtmiştir. Bu araştırmalara göre, Garanti Bankası’nın yaptığı sosyal yatırımın geri dönüş oranı oldukça yüksektir: “Genelde, 1 dolar harcarsan 1 dolar geri alamıyorsun aşağı yukarı. Bizde 1 dolara karşı 2,7 gibi bir oran çıktı ya da 2,4 tam bilemiyorum, yani çok yüksek bir rakam. Ama bu dönüş nereye dönüyor? Bankanın kendisine mi dönüyor yoksa SALT’ın kendisine mi dönüyor onu tam söyleyemiyorum tabii...” (Kortun, 2019).

Kuruluş sürecinin uzun soluklu bir tartışma ile şekillendiğini ifade eden Kortun, kuruluş aşamasında her şeyi sorguladıklarını ve bunun sonunda “kendisinin bankayı ikna etmediğini, bankanın kendi kendisini ikna ettiğini” dile getirmiştir. Vasıf Kortun, kuruluş döneminde ülkedeki atmosferin de etkili olduğunu şu sözlerle dile getirmiştir: “Şimdi, 2019’da böyle bir şey yapmaya çalışsak ne olur bilemiyorum, yani zamanlar farklılaşıyor, her şey farklılaşıyor, böyle bir yer kurabilir miydik onu da bilemiyorum. Öyle bir rüzgâr vardı, kuvvetli bir rüzgardı, o kuvvetli rüzgârdan yararlandık” (Kortun, 2019).

Bu çalışmanın diğer bölümlerinde de değinildiği üzere, SALT’ın kurulduğu yıllar, Türkiye’de kurumsallaşma anlamında girişimlerin hızlandığı ve özel sektör destekli müze ve sanat kurumlarının peş peşe açıldığı bir dönemdir. Bu dönemde “esmeye başlayan rüzgârın” diğer bileşenleri üzerine Kortun şunları kaydetmiştir:

“Bunun için özneler gerekiyor, ben de o öznelerden biriydim. Ben olmasaydım, bütün bunlar olur muydu bilemem. O hazırlık, o eğitim... bende vardı. Dolayısıyla, bazı şeyler mümkün oldu. Bazı şeyler de hiç mümkün olamadı. Baktığım zaman geçmişe doğru, iki yıl önce Chris Durkan’ı getirdi İstanbul Modern, 2016. Ben Chris Durkan’ı 2001’de getirdim. Bunun gibi yüz tane bin

tane örnek var. Burada bir özneler bütünlüğü gerekiyor, yani belli insanlar belli yerlerde olmasaydı ya da belli merakları olmasaydı, bu iş böyle olmayacaktı. Yani biz tarihin hem sürücüleriyiz hem de onun özneleriyiz. Hem bize bir şeyler oluyor, hem biz bir şeyler yapıyoruz. Amerika'dan teklif gelmişti ve biz karımla birlikte oturduk ve biz Türkiye'ye dönmek istiyoruz dedik. Onları da yavaş yavaş yaptım, fırsatlar önüme açıldı. Ama koşulların, o aracılığı ya da o öznelerin yapmak istediklerini imkanı hale getirmesi gerekiyor. O anlamda dedim zaten, rüzgâr varsa ve uzgörülüysen o rüzgârı kullanabilirsin ama rüzgâra karşı birşey yapmak çok zor. Şu anda mesela Koç Müzesi onu yapıyor, başarılı da olacaklar çünkü SALT'ın 500 yıllık bütçesine sahip. Bin yıllık bütçesini bir günde harcayabilecek kapasiteye sahip, bu bütçeyi ortaya koyabilecek güçteler. Çok da memnûmum, çok da ihtiyaç var. Koleksiyon meselesi ve bu işin para getirmesi meselesinde de orada bir şey döndü. Bu dönüşün bir parçası da Türkiye piyasasının yerelden uluslararasına gidişatıdır da... Uluslararası koleksiyon toplamaktan bahsetmiyorum sadece, bir de çok genel olarak Mimar Sinan çıkışlı sanatçılardan diyelim ya da 1950'lerin sağlamlığından daha farklı ifadeleri desteklemeye açılan bir dönüşüm de başladı. Bu da uluslararası piyasaya eklenme ve entegrasyon meselesi." (Kortun, 2019)

Kortun, 2006 yılında verdiği röportajda sanat kurumlarının geleceğiyle ilgili de şöyle bir öngöründe bulunur: "Yakın zamanda İstiklal Caddesi'nde, Platform Garanti gibi yılda 125 binden fazla izleyicinin ziyaret ettiği kurumlara gerek kalmayacak ve bizler de gittiğimiz yerlerde parçalanmış, seçici/seçen 'kültür müşterisi'yle baş başa kalacağız" (Birgün, 2006).

SALT Araştırma ve Programlar Direktörlüğü görevine 2017 yılında veda eden Vasıf Kortun, kurumda yaptığı "Kurum Soruları" adlı son konuşmasında, SALT'ın kendisiyle aynı dönemde hayata geçirilen diğer kurumlardan farklı bir rotası olduğunu belirterek, "ilk günden itibaren, ilgili topluluklar, profesyonelleşen katılımcılar, kullanıcılar ve bileşenler kavramlarını, izleyiciler, müşteriler veya konuklara yeğlediklerini" vurgulamıştır. Kortun, Türkiye'de diğer sermaye gruplarının desteklediği sanat kuruluşlarının aksine SALT'ın herkes için görünür olmak gibi bir çabası olmadığını her fırsatta altını çizer. Herkes için farklı bir şey olmaya çabalamadıklarını, niş pazarlamaya yanaşmadıklarını ifade eden Kortun, SALT'ın nesne koleksiyonları yapan bir kurum olmadığını, bunun yerine araştırmaya odaklandığını belirtir.

Kortun, SALT'ın mevcut durumu, bütçe desteği ve gelecekteki senaryolar üzerine şunları kaydetmiştir:

"Bizim kafamızda her zaman bir likidasyon projesi de oldu, yani kurum kapanırsa ne olacak? Kapanırken, o zamana kadar ortaya koyduğunuz değerlere ne olacak? Yani Boğaziçi Üniversitesi'ne mi gider, ODTÜ'ye mi gider, arşivler kütüphaneler, bütün bunları hep düşünmek durumundayız. Çünkü hiçbir şey sonsuza kadar gitmiyor, gitmeyebilir. (...) Eskisi gibi değil hiçbir şey, zaten sonsuzluk garantisi de gerekmiyor, işlediği kadar. Tabi ki ekonomi çok kötü, bütçeler ciddi şekilde kesildi, ama bir sıkıntımız yok. SALT'ın bütçesi içinde Avrupa Birliği fonları var, ama işin rengi ve

şekli değişti. Bize gelen fon, 'Creative Europe' fonu, ama kiralamalar, mekânlar lokantalar gelir, bir de kişilerden destek alıyoruz, bir de başka türlü şeyler araştırmaya başladık. İlk başta yüzde yüzdü, şimdi yüzde 80 civarında. Yani 70'e kadar indirebilirsek bankanın desteğini herkes çok memnun kalır bence sonuçtan" (Kortun, 2019).

SALT, İstanbul Galata ve Beyoğlu'ndaki iki merkezinin ardından 2013'de Ankara Ulus'ta yeni bir merkez açtı. Cumhuriyet döneminin önemli peyzaj projelerinden sayılan Gençlik Parkı'nın karşısındaki eski Osmanlı Bankası ek binasında açılan SALT Ulus'ta yaklaşık üç yıl sergi ve programlar yürütüldü. "Ulus'un günlük akışla kesişmeyen konumu nedeniyle" SALT Ulus, 2016 yılından itibaren şehir merkezinde bir ofise dönüştürülerek, etkinlikler merkezdeki çeşitli mekânlara yayıldı.

Fiziki bir mekân olarak SALT Ulus, ölçeği anlamında SALT'ın İstanbul'daki yapılarıyla karşılaştırılacak boyutta değildi. Yapı, Cumhuriyet'in başlıca peyzaj projelerinden biri sayılan Gençlik Parkı'nın karşısındaki eski Osmanlı Bankası'nın ek binasıdır. Garanti Bankası olarak kullanılan ana yapı Guilio Mongeri tarafından tasarlanmış ve inşaatına 1926 yılında başlanmıştı. Şu an SALT Ulus'un yer aldığı ek yapı ise takip eden yıllarda aynı mimar tarafından müfettiş lojmanı olarak tasarlandı. 2002'den itibaren boş olan yapı, SALT'ın kurulmasıyla SALT Ulus olarak yeniden işlevlendirilmişti.

Kurumlar Kronolojisi:

Sonuç olarak, 2000-2010 yılları arasında İstanbul ve Ankara'da kurulan, gelişim süreçleri birbirleriyle bağlantılı olarak incelenen çağdaş sanat merkezleri açılış tarihlerine göre sırasıyla şöyledir:

2001- İnşaat şirketi sahibi ve koleksiyoner Can ve Sevda Elgiz tarafından kurulan Proje4L – Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi

2001- Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi (Daha sonra SALT)

2002- Sabancı topluluğu tarafından kurulan ve finanse edilen Sabancı Müzesi

2003- İşadamı İnan Kırış ve Suna Kırış tarafından kurulan Pera Müzesi

2004- Eczacıbaşı topluluğu tarafından kurulan, sponsorlar ve devlet tarafından desteklenen İstanbul Modern

2007- Bilgi Üniversitesi tarafından kurulan, sponsorluk ve devlet desteği alan Santralİstanbul

2007- Platform Garanti, Garanti Galeri ve Osmanlı Bankası Arşivi birleşimiyle oluşturulan SALT

2008- Borusan Holding tarafından kurulan ArtCenter/Istanbul – Borusan Contemporary

2010- Çağdaş Sanatlar Vakfı tarafından kurulan, devlet desteği alan, TÜRSAB tarafından işletilen Cer Modern

2010- Koç topluluğu tarafından kurulan ARTER

Türkiye’de büyük şirketler tarafından kurulan çağdaş sanat müzesi ya da diğer sanat kurumları da dünyadaki örnekleri gibi vergi muafiyeti, reklam ve tanıtım, imaj yaratma, uluslararasılaşma, siyasi iktidarla yakın ilişkiler kurma ve dolaylı ya da dolaysız gelir elde etme gibi amaçlar dolayımında değerlendirilebilir. Müze, sergi mekânı ya da kültür merkezi olarak yapılandırılan, çağdaş müzecilik anlayışını benimseyen, çağdaş sanat alanında kurumsallaşma çabasında olan bu merkezler, Türkiye’den ve dünyadan sanat yapıtlarının dolaşıma girmesi ve görünürlüklerinin artması anlamında sanat piyasasında katkıda bulunmaktadır. Ayrıca, büyük sermaye sahiplerinin kültür-sanat projeleri adına kalıcı koleksiyon oluşturma yönündeki artan çabaları ve aralarındaki rekabet, İktisat Bankası koleksiyonunun satıldığı müzayedede de olduğu gibi Türkiye’den sanatçıların yapıtlarının küresel sanat piyasası listelerine girecek yüksek fiyatlar karşılığında el değiştirmesinin nedenleri arasında sayılabilir. Sanat piyasası açısından dikkat çekici fiyatlara el değiştiren eserler, hem sanat yapıtlarının içeriğine hem de meta olarak değerine dikkat çekmektedir. Satış haberleri ve konu üzerine yazılar, yatırım aracı ve kültürel sermaye olarak da çağdaş sanat eserlerini öne çıkarır.

4.2. 2000’den Sonra Müzayedeler:

Sanat yapıtlarının küresel ve yerel dolaşımında önemli yer tutan müzayedelerde evleri de, 2000’li yıllardan sonra hızla artan bir şekilde çağdaş sanat yapıtlarına özel yer ayıran müzayedeler düzenlemeye başlamıştır. Yüksek fiyatlı satışlarıyla gündeme gelen Antik A.Ş, 2000-2010 yılları arasında “Çağdaş Türk Resmi” müzayedesini ve son dönemde de “Çağdaş Sanat Eserleri” konulu müzayedeler düzenlemiştir. Portakal Kültür ve Sanat Evi de, çağdaş eserlerin yer aldığı müzayedeler yanında, galerisinde düzenlenen sergiler ile de

çağdaş sanatın önemli temsilcilerine yer vermektedir. 2010 yılında açılan ve “Warhol’dan Hirst’e” sergisinde, üç ayrı koleksiyondan seçilen 27 sanatçının 54 yapıtı teklife açık olarak satışa sunulmuştur. Portakal yöneticileri, sergi ile ilgili yaptıkları duyuruda şunları kaydetmiştir: “Aralarında Calder, Fontana, Poliakoff, Richter, Vasarely, Warhol, Hirst gibi 20. yüzyıl sanatının en ‘uç’ sanatçılarının yer aldığı bu sergimizin çağdaşlaşma sorunlarını artık gerilerde bırakmış ülkemiz sanatı açısından ayrı bir önemi olduğunu düşünüyoruz” (Warhol’dan Hirst’e Çağdaş Ustalar, 2010).

Raffi Portakal, 2004 yılında yazdığı bir sunum yazısında, gençlik hayallerinden birinin de, “bu ülkenin zengin sanat ve kültür değerlerini, Batılı metropollerde, layık oldukları biçimde ve mekânlarda sergilemek” olduğunu belirterek, bu hayalin gerçekleşmesi için “insanların, rastlantıların, maddi olanakların bir araya gelmesi gerektiğini” ifade etmiştir. Portakal, Sakıp Sabancı’nın kendisine sağladığı olanaklarla gelişmesine katkıda bulunduğu “Osmanlı Hat Sanatı Şaheserleri” sergisinin dünyayı dolaştığını; “ilk kez bir Türk özel koleksiyonunun, bu sanat merkezlerinde böylesi bir kabul gördüğünü” kaydetmiştir. Türkiye’de de sanat ve antika piyasasının gelişmesi, özel koleksiyoncuların sayılarının artması, özel müzelerin açılmasıyla başka bir hayalini de gerçekleştirdiğini yazan Portakal, 2004 yılında düzenlenen “Batı Resminin Büyük Ustaları” sergisi ile ilk kez “19. ve 20. yüzyıl Batı resmi ustalarının 16 yağlıboya tablosu ve Rodin’in bronz heykelini Türkiye’de satışa açık bir sergide bir araya getirdiklerini” ifade etmiştir (Portakal, 2004).

Raffi Portakal’ın, iki senelik bir çalışmanın sonucu olarak 19. ve 20. yy’ın önemli ressamlarının eserlerini ilk defa İstanbul’a getirmesi ise İstanbul Modern’in kurulması gibi AB’ye uyum süreciyle ilişkilendirilmiştir. Picasso, Renoir, Dali ve Monet gibi ressamların aralarında bulunduğu 19. yüzyılın büyük ustalarının şehri ilk ziyaret tarihinin AB’ye üyelik müzakerelerinin başlatılmasının karara bağlanacağı 17 Aralık zirvesi haftası olması, AB’ye verilen bir mesaj olarak yorumlanmıştır (Yılmaz, 2005).

Portakal Müzayede Evi, ilkinden altı yıl sonra 2010’da Batı Resminin Büyük Ustaları Sergisi’nin ikincisini de organize etti. Bu sergi ile ilgili yazan Hasan Bülent Kahraman, “arkasında hiçbir destek bulunmadan bu sergiyi hazırlayanın özel bir galeri” olduğunu vurgulayarak, bu etkinliklere “mucize” olarak değerlendirir. Kahraman, sergi ile ilgili şu övgüleri kaleme almıştır:

“Bugün karşımızda duran bu heyecan verici sergi Raffi Portakal’ın yaratıcılığından ve kişisel heyecanından kaynaklanıyorsa, bundan altı yıl önce de açılmış Batı Resminin Büyük Ustaları isimli ve 12 bin kişinin gezdiği sergi de onun gerçek bir öncü olmasından doğuyordu. O sergi de adı dudaklar uçuklatan sanatçıları izleyiciye taşıyordu ve o sırada İstanbul henüz Picasso, Rodin, Dali sergilerini görmemişti. Bana göre o sergi de bu sergi de Osmanlıların Paris’e eğitim görsün diye ressam yollamasından sonra atılmış en ileri adımdır. Galerinin kapısını itip girerek bu sergide Picasso’yu, Monet’yi, Matisse’i, Rodin’i, Dali’yi, de Chirico’yu, Renoir’ı, Sisley’i, Vlaminck’i, Utrillo’yu, Braque’ı, Chagall’i, Giacometti’yi görmek mümkün.”

Portakal Müzayede Evi’nin organize ettiği müzayede ve sergiler ile bu sergilere yapılan yorumlar, Batı resminin orijinal eserlerinin Türkiye’de sergilenmesinin, Sabancı Müzesi’ndeki “Picasso İstanbul’da” sergisinin ardından hâlâ büyük önem verilen bir sanat olayı olarak değerlendirildiğini göstermektedir.

Yine aynı dönemde, çağdaş sanat yapıtları ve sanatçılar açısından en önemli gelişmelerden birisi, 2009’un Mart ayında Sotheby’s’de düzenlenen “Çağdaş Türk Sanatı Müzayedesini” olmuştur. Sotheby’s Müzayede Evi’nden yapılan açıklamaya göre bu müzayedede pek çok sanat yapıtı, tahmin edilen fiyatları ikiye katlamış, açık artırmaya katılan 60’ı aşkın alıcı arasında Türkiye’nin yanı sıra Asya, Ortadoğu, Avrupa ve Kuzey Amerika’dan gelen alıcılar da yer almıştır (Sotheby’s’de Türk Sanatı Müzayedesini, 2009).

“Türk çağdaş sanatının dünya piyasasına ilk çıkışı” olarak tanıtılan müzayedede, resim, fotoğraf, heykel ve enstelasyon gibi farklı türlerde 73 yapıt satışı çıkmıştır. Sotheby’s’in yaptığı duyuruda, “İstanbul’da hızla yükselen sanat ortamı ve popülerliği artan İstanbul Bienali’nin bu müzayede için gerekli ortamı hazırladığı” belirtilmiştir. Müzayedede öne çıkan isimler olarak, Taner Ceylan, Hale Tenger, Nazif Topçuoğlu, Canan Şenol ve Elif Uras sayılmaktadır (Türk Çağdaş Sanatı Londra Piyasasında, 2009).

Sotheby’s Müzayede Evi’nde 15 Nisan 2010’da düzenlenen ikinci Çağdaş Türk Sanatı Müzayedesini’nde, “Türk sanatının duayeni” olarak adlandırılan Fahrelnissa Zeid ile Mübin Orhon, Bedri Baykam, Ömer Uluç gibi uluslararası tanınmışlığı olan sanatçıların yanı sıra Arslan Sükan, Fırat Neziroğlu gibi genç sanatçılar da yer almıştır (Subaşı, 2010).

Sotheby’s’in Londra’da 7 Nisan 2011’de düzenlediği üçüncü Çağdaş Türk Sanatı Müzayedesini’nin de “büyük bir başarıyla sonuçlandığı”; müzayedede Burhan Doğançay, Mübin Orhon ve Taner Ceylan’ın “en yüksek fiyatlı sanatçılar” olarak öne çıktığı görülmektedir. (Lebriz Sanal Dergi, Nisan 2011).

Sanat pazarı konusunda verileri toplayan ve yayımlayan Artprice şirketinin raporuna göre, dünya pazarındaki en pahalı 500 sanatçı arasında 16 Türk sanatçı yer almaktadır. Listeye giren sanatçılar ise Haluk Akakçe, Mustafa Ata, Kemal Önsoy, Bedri Baykam, Bubi, Zekai Ormancı, Mehmet Gün, Ekrem Yalçındağ, Ahmet Oran, Ahmet Güneştekin, Balkan Naci İslimyeli, Canan Tolon, Ebru Uygun, Mehmet Uygun, İrfan Önürmen, Gülay Semercioğlu olarak belirlenmiştir. Haluk Akakçe'nin 140. sıradaki yeriyle, en pahalı Türk sanatçı olduğu, Gülay Semercioğlu'nun ise 475. sırada yer aldığı görülür (Ersoy, 2011).

Londra'da ayrıca, Bohnams Müzayede Evi'nin düzenlediği Çağdaş Türk Sanatı Müzayedesini ile Philipps de Pury and Company'nin Saatchi Galerisi'nde düzenlediği "Confessions of Dangerous Minds: Contemporary Art From Turkey" adlı sergi, Christie's Müzayede Evi'nin ise Dubai'de 2009'da düzenlediği müzayedede Abidin Dino, Erol Akyavaş, Adnan Çoker, Bubi, Devrim Erbil, Burhan Doğançay, Canan Tolon, İnci Eviner, Haluk Akakçe, Ömer Uluç, Ferruh Başağa, Nejad Melih Devrim ve Mübin Orhon'un 16 yapıtının satışa sunulması, Türkiye'den çağdaş sanat yapıtlarının küresel dolaşıma girmesi açısından önemli gelişmeler olarak kabul edilmektedir (Haber7, 2008).

Yakın tarihli verilere göre Türkiye, Haziran 2009 ile Haziran 2010 arasında yapılan müzayede satışlarında 4,7 milyon Euro ile dünya genelinde ilk ona girmiş, 2010 yılı boyunca çağdaş ve klasik yapıtların satışlarının toplam tutarı 100 milyon dolara ulaşmıştır. (Ersoy, 2011).

5. 2001 KRİZİ SONRASI BATAN İKTİSAT BANKASI KOLEKSİYONU'NUN SATILIŞI

Prof. Dr. Aylin Seçkin ve Erdal Atukeren'in, 2005-2009 yılları arasında Türkiye'de yapılan müzayedelerde satılan resimleri veri olarak yaptığı iktisadi çalışmaya göre, Türk sanat piyasasının kırılma noktası 2001 finansal krizi olarak kabul edilmektedir. Bu dönemde el konulan özel bankaların özel koleksiyonları Tasarruf Mevduatı Sigorta Fonu (TMSF) tarafından elden çıkarılmaya başlanmış, çok sayıda resim, hepsi yüksek fiyatlarla olmasa da el değiştirmiştir. 2004 yılında ise, Osman Hamdi Bey'in "Kaplumbağa Terbiyecisi" isimli resmi 3,5 milyon dolara alıcı bulmuş; bu satış, Türk resim piyasasında bir anlamda "milat" olarak kabul edilmiştir.

Sanat ekonomisi araştırmalarına "Kaplumbağa Terbiyecisi" eserinin satışının ardından başladığını ifade eden Aylin Seçkin, müzayedenin ardından bir ekonomist olarak çok farklı bir ilgi alanına yöneldiğini, sanat ekonomisi konusunda çalışmalar yürüttüğünü ve sanat eserlerinin getirisini ölçecek iki endeks geliştirdiklerini belirtmiştir. (Sülün, 2018, s. 142)

2008 yılının mayıs ayında uluslararası pazardaki en tanınmış müzayede salonu "Sotheby's"de yapılan açık artırmada da Osman Hamdi Bey'in "Bir İstanbul Hanımefendisi" resmi 3,4 milyon pounda satılmıştır. Öte yandan 2009'un Kasım ayında Antik A.Ş.'de gerçekleşen müzayedede Burhan Doğançay'ın "Mavi Senfoni"sinin 2.2 milyon liraya alıcı bulmasının da Türk piyasasına ilgiyi artırdığı belirtilmektedir (Yağız, 2010).

Türk resim tarihinin en önemli koleksiyonları arasında gösterilen İktisat Bankası Koleksiyonu'nun satışını başlatan süreç, 2001 krizinde sonrası batan bankalar arasında yer alan İktisat Bankası'na, 15 Mart 2001'de Bankacılık Düzenleme ve Denetleme Kurulu (BDDK) tarafından el konulması ile başladı. 6 Haziran 2001'de Tasarruf Mevduatı Fonu (TMSF) bankanın sahibi Erol Aksoy'un borçlarına karşılık el konulan mal varlıkları arasında bulunan ve 415 tabloda oluşan İktisat Bankası Koleksiyonu'nun satılacağını duyurdu. Satış kararının açıklanmasının ardından, çeşitli gazete ve yayınlarda,

koleksiyonun kamulaştırılması yönünde bir tartışma başladı. Tartışmalar üzerine 13 Ocak 2002 “Eserlerin bütün olarak korunması Türk sanatı açısından çok önemli” diyen Kültür Bakanı İstemihan Talay BDDK Başkanı Engin Akçakoca ile görüştüğünü açıklayıp koleksiyonun satışını durdurdu (Aksoy Koleksiyonu Satışta, 2004).

17 Ocak 2002’de TMSF koleksiyonun Kültür Bakanlığı’na verileceğini açıkladı ve 10 Şubat 2002’de koleksiyon Topkapı Sarayı’nda koruma altına alındı. 20 Aralık 2002 tarihinde Kültür Bakanlığı Hazine’ye bir yazı göndererek koleksiyonun “Tasarruf Mevduatı Sigorta Fonu’nun Hazine’ye olan borçlarına karşılık mahsup edilerek devredilmesini” istedi (Aksoy Koleksiyonu Satışta, 2004). Koleksiyonun sergilenmesi düşünülen Atlas Pasajı’ndaki İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi üç yıl süren restorasyon çalışmalarının ardından 25 Şubat 2003’de açıldı. Hazine, 28 Ocak 2003’de Kültür Bakanlığı’na gönderdiği cevabi yazıda “Bakanlığımız bütçe imkânlarından kaynak ayrılmak suretiyle Tasarruf Mevduatı Sigorta Fonu’na ödenmesi ve bu tutarın TMSF tarafından ikraz borcu karşılığında Hazine Müsteşarlığı’na aktarılması yoluyla çözümlenebileceği belirtildi” diyerek Kültür Bakanlığı’nın isteğini kesin dille reddetti (Aksoy Koleksiyonu Satışta, 2004). Kültür Bakanlığı ile Hazine arasındaki uzlaşmazlık sonucunda, TMSF 26 Ağustos 2004’de koleksiyonu satışa sunacağını açıkladı. Koleksiyon 10 Ekim 2004’de Antik Palace Müzayede Evi’nde satışa çıkarıldı.

İktisat Bankası Koleksiyonu’nun satış süreci, sanat koleksiyonerliği, koleksiyonlardaki eserlerin ekonomik değeri, devletin kültürel mirasa sahip çıkma sorumluluğu, sermaye sahiplerinin resim sanatına ilgileri ve yaklaşımları gibi konularda bir tartışma ortamı yarattı ve sanat yapıtının yatırım aracı olarak kıymetine dikkat çekti. İktisat Koleksiyonu özellikle, 1990 yılında İktisat Bankası tarafından 1 milyar 750 milyon TL fiyatla satın alınan Osman Hamdi Bey imzalı “Kaplumbağa Terbiyecisi” adlı tablosu ile anılıyordu (Osman Hamdi Bey’in Tablosu 1 Milyar 750 Milyona Alıcı Buldu, 1990).

Koleksiyon ile ilgili haberlerde, eser sayısının 300 civarında olduğu belirtilirken, Kültür Bakanlığı’nın bazı eserlerin sahte olduğu iddiaları üzerine görev verdiği komisyonun “322 tablo ile 24 adet çini tabak, sürahi ve vazodan” oluşan koleksiyonu incelediği belirtildi (Erbil, 2002).

Kültür Bakanlığı’nın oluşturduğu ve Mimar Sinan Üniversitesi Öğretim Üyesi Prof. Dr.

Aydın Ayan, Topkapı Sarayı Müze Müdürü Filiz Çağman, İslam Eserleri Müzesi Müdürü Nazan Ölçer, Plastik Sanatlar Daire Başkanı Seda Meral, İstanbul Galeri Müdürü Ayla Yılmaz'ın yer aldığı komisyonun hazırladığı raporda, Halil Paşa imzalı “Deve Üzerinde Adam” ile “Nil Nehri”, Nejat Melih Devrim imzalı “Kompozisyon”, sanatçıları bilinmeyen “Peyzaj Çeşme”, “Peyzaj”, “Portre” konulu eserlerin sahte olduğuna karar verildi. Bankacılık Düzenleme Denetleme Kurulu'nun talebiyle Mimar Sinan Üniversitesi Öğretim Üyesi Prof. Dr. Kemal İskender, Prof. Dr. Zekai Ormancı ile Prof. Dr. Aydın Ayan tarafından yapılan incelemede ise 10 sahte tablonun tespit edildiği açıklanmıştı (Osman Hamdi Bey'in Tablosu 1 Milyar 750 Milyona Alıcı Buldu, 1990).

Galerici Yahşi Baraz, İktisat Bankası Koleksiyonu ile ilgili yaptığı açıklamada koleksiyonun çok ayrıntılı bir envanterini oluşturduklarını ancak bu bilgilerin daha sonra kayıp olduğunu belirtmiştir. Baraz'a göre, devletin el koyduğu koleksiyonda kendisinin çalışma yaptığı dönemde 2 bin resim bulunmaktadır. ⁴⁰ (Sülün, 2018)

Antik A.Ş.'nin koleksiyon için hazırladığı 211. Müzayede Kataloğu'nda 273 eserin tanıtımı yapılmıştır. Evrim Altuğ'un, Kültür Bakanlığı'na devredildikten sonra koleksiyon ile ilgili yaptığı haberde ise toplam eser sayısının 278 olduğu ve koleksiyonun minimum satış bedelinin “3 trilyon lira” olduğu belirtilmiştir. Habere göre, koleksiyonda yer alan sanatçılar ve eser sayıları şöyledir: “Anonim (15), A. Jakobsen (1), Abidin Dino (1), Adem Genç (6), Adil Doğançay (4), Adnan Çoker (3), Adnan Varınca (1), Ahmet Ziya Akbulut (1), Albert Mille (1), Ali Çelebi (2), Ali Rıza (1), Avni Arbaş (3), Ayetullah Sümer (5), Bahriyeli İsmail Hakkı (1), Balkan Naci İslimyeli (1), Baniam K. (1), Bedri Baykam (5), Bedri Rahmi Eyüboğlu (2), Bilal Erdoğan (5), Burhan Uygur (1), Burhan Doğançay (20), Cevat Dereli (1), Charles Fouqucray (2), Cihat Burak (1), Civanyan (1), Devrim Erbil (1), Edip Hakkı Köseoğlu (2), Edward Hoyer (1), Elif Naci (1),ERCÜMEND KALMUK (1), Erdal Alantar (1), Eşref Üren (4), Fabius Brest (2), Fahr El Nissa Zeid (20), Fahri Kaptan (1),

⁴⁰ Yahşi Baraz: “Erol Aksoy koleksiyonunu kitaplaştırmadı. Ama ben onun arşivini yapmıştım, muazzam bir çalışma yapmıştım. 2000 tane resim vardı koleksiyonda. Doğançay'lar, Akyavaş'lar ve daha niceleri. Ben hazırladığım dosyayı Erol Aksoy'un koleksiyonu ile ilgilenen bir asistana bir etkinlik için vermiş bulundum. Ardından iflas olup tüm malvarlığına el konulunca benim hazırladığım bu dosya da yok olmuş oldu. Şimdi kim bilir nerededir? Bu dosyada koleksiyondaki tüm eserlerin fotoğrafları ve gerekli bilgileri mevcut idi. Koleksiyon çok değerli idi ama hepsi dağıldı. Hatta biz yazı da yazdık, dedik devlet alsın bunları, yoksa hepsi birden ne olacak. Bunları toplasın, Ankara'da mesela müzeye koysun, yahut İstanbul'a koysun. Öyle yapmadılar. Hatta; devlet Erol Aksoy'un evindeki resimlere bile el kondu. (...) Müzayedede satılan eserler çok değerli sanatçıların eserleri idi. Cihat Burak'lar vardı, Neşet Günel'lar vardı, 8-10 tane Fahrünissa Zeid, Nejat Devrim'lerve daha nice önemli sanatçıya ait eserler farklı koleksiyonlara dahil oldular”. (Sülün, 2018, s.141)

Fausto Zonaro (3), Ferruh Başağa (1), Fevzi Karakoç (2), Fikret Mualla (1), Franz Mayer (1), Gabrielle Dilavelle (1), Hakkı Anlı (2), Halil Paşa (3), Hamit Görele (3), Hikmet (1), Hüseyin Rifat (1), H. V. Bereketoğlu (2), Hüseyin Zekai Paşa (1), İbrahim Çallı (5), İbrahim Örs (2), İbrahim Safi (5), İlhami Demirci (3), İsmet Doğan (1), Kadri Özayten (1), Koch (1), Komet/Gürkan Coşkun (3), M.N. Romodin (1), Mahmud Cuda (1), Malik Aksel (1), Mehmet Ali Laga (4), Mehmet Gün (2), Melek Celal Sofu (1), Melling (1), Mustafa Hilmi (1), Naci Kalmukoğlu (2), Namık İsmail (2), Nazmi Ziya Güran (4), Nedim Günsür (2), Nejad Melih Devrim (20), Neş'e Erdok (1), Neşet Günal (1), Neveser (1), 'N.A.' (1) Nuri İyem (2), Nurullah Berk (2), Orhan Ersoy (5), Orhan Peker (2), Osman Hamdi Bey (2), Oya Katoğlu (2), Ömer Uluç (1), Önder Ergün (1), Özdemir Altan (2), Prusiose (1), Sabri Berkel (20), Salih Urallı (3), Salvatore Valerie (1), Sami Yetik (3), Selahattin (1), Selahattin Teoman (1), Selim Turan (2), Süleyman Seyyid (1), Şadan Bezeyiş (1), Şeref Akdik (1), Şükriye Dikmen (3), T. Kerim İncedayı (1), Tophaneli Hasan (1), Tristiom Ellis (1), Turgut Zaim (1), Veysel Akbıyık (1), Y. Bruno (1), Yaşar Yeniceci (1), Yüzbaşı Nuri (1), Z. Yazmacıyan (3), Z. Faik İzer (8), Ziya Keseroğlu (1) (Altuğ, 14 Ocak 2002).

Koleksiyonun, Turgay Artam yönetimindeki Antik A.Ş.'nin düzenleyeceği özel bir müzayedede satışa çıkarılacağına açıklanmasının ardından, çeşitli gazetelerde konuyla ilgili kişilerin görüşlerine yer verilmeye başlanmıştır. Radikal Gazetesi'nde, yayımlanan "Tablolara ne olacak?" başlıklı haberde "Peki ama, devlet himayesindeki bu koleksiyonun parçalanması ve satışa sunulması, ne kadar doğru ve öngörülü bir düşünceden kaynaklanıyor" diye soran Evrim Altuğ, bu soruya ilişkin görüşlerine başvurduğu sanatçı, galerici ve sanat tarihçilerinin, koleksiyonun parçalanmasının "Türk resmine dair ciddi bir bellek kaybına neden olabileceğinin uyarısını yaptığını" aktarmıştır. Altuğ'a göre görüşler, "İktisat Bankası koleksiyonunun yine devletçe sahiplenilmesi ya da topyekun bir alımla, hatta bir müze vesilesiyle, kamuoyuna kazandırılması" yönünde olmuştur (Altuğ, 16 Aralık 2001).

Ressam Burhan Doğançay, "koleksiyonun artık devletin malı olduğunu ve böyle önemli koleksiyonların gelecek nesillere kalmasını ancak devletin sağlayabileceğini" vurgulayarak şunları kaydetmiştir: "Müzayededen ne kadar gelir sağlayacaklarını düşünüyorlar. Misal olarak Halil Bezmen'in müzayedesini ve rekor fiyatları hesap ediyorsa yanıldıklarını görecekler. Seneler evvelki ekonomik şartlar, doların değeri nerede? Bugünkü ekonomik durum, doların değeri nerede? Bu şartlar altında koleksiyondan ne kadar gelir temin

edilecek? Değer mi?” (Altuğ, 18 Aralık 2001).

Benzer şekilde dönemin Galeri Nev Yöneticisi Haldun Dostoğlu da “kültürel tarihin önemli eserlerini barındıran yapıtların satılıp, farklı koleksiyonlara dağılmasını, parçalanmasını doğru bulmadığımı” vurgulamıştır: “Bu koleksiyonun dağılması halinde bir daha bir araya getirilmesi neredeyse imkânsız olacak kadar zordur. Önerim, koleksiyonun dağıtılmaması yönündedir. Devletin elindeki bu hazır koleksiyonun, hepimize ait bu kültürel tarihin muhafaza edilmesi ve ileride kurulacak bir müzenin hazır koleksiyonu olarak saklanması ve bir vadede hepimizin ortak kullanımına açılması gerekir diye düşünüyorum” (Altuğ, 18 Aralık 2001).

Gazeteci Yalçın Bayer, koleksiyonun akıbeti üzerine yazdığı köşe yazısında, kendisine gelen bir mektuba yer vermiştir. Mustafa Karasarlıoğlu tarafından yazılan bu mektupta, şu ifadeler yer alır: “Vatandaştan topladıkları paralar buharlaştırıldıktan sonra bankaların ellerindeki taşınır ve taşınmaz mallar devlete satıldı, İktisat Bankası'nın resimleri de Deli İbrahim devrinde dahi görülmeyen bir savurganlıkla piyasaya düştü”. Erol Aksoy'un diğer banka sahiplerinden farklı bir eğitime sahip olduğunun ve bankayı güzel bir tablo ve İznik çinileri koleksiyonu sahibi yaptığının vurgulandığı mektupta koleksiyonun devlet tarafından açılacak bir müzede sergilenmesi savunulur: “1 milyar doları buharlaşan bir bankada bunları 5 milyon dolara satan insanlara madalya mı verecekler? Bu banka yöneticilerinin kaybolan eserlerin üzerine gitmeleri daha doğru olmaz mı? Bankaya maliyeti 1 milyon dolar olan Leon Gerome tablosuna ulaşamadı. Daha üç yıl önce Erol Aksoy, Gerome'ları New York'ta sattı. Bunların peşine koşulması daha doğru olmaz mı? Bu eserler satılacak, 100-150 ayrı kişinin koleksiyonuna dahil olacaklar. Bizim çocuklarımız bunları bir daha seyredeyemeyecekler. Bu eserlere bir müze açmak, soygunculara ülkeyi kaptırmış bir devlet için çok büyük bir özveri midir?” (Bayer, 30 Aralık 2001).

Yalçın Bayer, köşesinde doğrudan aktardığı bu görüşlere destek vererek, devletin geçmişte kültür sanat alanındaki etkinliklerini hatırlatır:⁴¹ “1930'ların, 40'ların fakir Türkiye'si,

⁴¹İktisat Koleksiyonu'nun satılışı konusundaki tartışmalarda, devletin müdahalesini savunanların görüşleri, Karasarlıoğlu'nun mektubunda şöyle ifade bulmuştur: “Cumhuriyet'in 78. yılında Hasan Âli Yücel gibi bir aydınımız yönetimde değilse ve bürokratlar İttihat ve Terakki'nin Paris'te Abdülhamid'in mücevherlerini sattırmaları gibi 5 milyon dolara bu ülkeye mal olması gereken sanat eserlerini sattırıyorsa bu işte Menderes'lerin, Demirel'lerin, Ecevit'lerin, hatta yeni yöneticiler Yılmaz'ların, Bahçeli'lerin günahı yok mudur? (...) Yakında müzeleri de özelleştiririz. Böylece ekonomik bunalıma da çözüm bulmuş oluruz. Denebilir ki devlet elindekilere sahip çıkamıyor, bakımını yapamıyor. (...) Bir gün devlet mutlaka bu eserlere

ressamlarını Anadolu'ya göndermiş, Anadolu resimleri yaptırıp sergilemiş ve eserlerin hepsini Halkevleri'ne, CHP'ye ve resmi dairelere satın almıştır. Bu bir Mustafa Kemal farkıdır. Devlet, kültür işlerinde bir başka biçimde de soyulmaktadır. Dünyanın her yerinde sanat eserleri satışında devletin önceliği vardır. Devlet, müzayedede realize edilen fiyatla bu eseri ben alıyorum, diyebilir. Bizde ise yasada olmasına rağmen bu hak kullanılmaz” (Bayer, 30 Aralık 2001).

Konuyla ilgili, koleksiyonun satışını yapacağı açıklanan Antik A.Ş'nin Yöneticisi Turgay Artam ise satıştan nihayetinde devletin para kazanacağını vurgulayarak şunları kaydetmiştir: “Düzenlenecek müzayedeye, gerçek değerlerine ulaşan eserleri alanlar ve satanların harcamalarıyla, durgun geçen ekonomiye bir nebze de olsa hareket geldi. Devletin her müzayededen aldığı milyarlarca lira KDV’de ciddi bir kazançtır. Ellerinde bulunan muhteşem eserleri sergileme imkânı bile bulunmayan devletimizin böyle büyük bir geliri göz ardı edeceğini sanmıyorum. Çoğunluğu günümüz sanatçılarına ait bu eserlerin Kültür Bakanlığı'nca alınması, aynı ressamın birçok yapıtı olduğu için hiçbir şey ifade etmeyecektir. Bugün, 16, 17 ve 18. yüzyıla ait önemli eserler satılırken, 100 dolar harcaması bulunmayan bakanlığın 8-10 milyon dolar harcaması düşünülemez” (Altuğ, 2001b).

Turgay Artam aynı söyleşide, “her şeyi devletten beklememek gerektiğini” belirterek, Kültür Bakanlığı'nın bütçesinin 10 yıl önce AB ülkeleri arasında sonuncu geldiğini, Bakanlığın genel bütçedeki yerinin yüzde 1 iken son 7-8 yılda binde 2,4 olduğunu kaydetmiştir (Altuğ, 18 Aralık 2001).

İktisat Bankası koleksiyonunun akıbetiyle ilgili ilk resmi açıklama, dönemin Kültür Bakanı İstemihan Talay'dan gelmiştir. Talay, Radikal gazetesine yaptığı açıklamasında, “koleksiyonun parçalanmaması için çalışmaların hızlandırıldığını” belirterek, bütünlüğünü koruyan bir koleksiyonun Türk sanatının temsili için daha fazla önem taşıdığını belirtmiştir. Talay, gazeteye yaptığı açıklamada şunları söylemiştir: “Bu koleksiyon, Türk resim sanatının çok güzel örneklerini içeriyor ve temsil ediyor. Eserlerin bir bütünlük içinde korunma ve sergilenebilmesi, Türk sanatının temsili açısından da önem taşımakta.

iyi bakan bir sistemi geliştirecektir. Devlet, 1930'larda bulduğu ülkesever insanları, kadroları yine bulacaktır. Bu ülke yine hak ettiği iyi siyasetçileri bulacaktır. Bugünü örnek olarak alamayız; ilkel bir gerçektir” (Bayer, 30 Aralık 2001).

Erol Aksoy'un İktisat Bankası koleksiyonu olarak uzun yıllar boyu biriktirdiği bu eserlerin, bir müzayedede ve 2-3 milyon dolar bile tutup tutmayacağı bilinmeyen bir gelir için paramparça edilmesi, Türk resim sanatı açısından son derece büyük bir kayıp olacaktır” (Altuğ, 13 Ocak 2002).

BDDK'nın o dönemki başkanı Engin Akçakoca'yı arayarak konuyla ilgili fikirlerini ilettiğini kaydeden Talay, BDDK'nın eserleri müzayededen çekeceğini açıklamıştır. Koleksiyonun, onarımı tamamlandıktan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde sergileneceğini de belirten Talay, BDDK'nın satıştan vazgeçmesi gerektiğini vurgulamıştır. Ancak aynı haberde görüşlerine yer verilen Antik A.Ş. yöneticisi Turgay Artam, kendilerine müzayedenin durdurulması yönünde herhangi bir resmi belge ulaşmadığını ve müzayedenin planlandığı gibi yapılacağını söylemiştir. Artam, “Kaplumbağa Terbiyecisi” için 3,5 milyon dolar teklif verenler olduğunu söyleyerek, tartışmalarda öne sürüldüğü gibi müzayededen küçük bir gelir elde edileceği yolundaki iddiaları yalanlamış, bu konuda muhataplarının BDDK olduğunu belirtmiştir (Altuğ, 13 Ocak 2002).

27 Ocak 2002 olarak açıklanan müzayede tarihi yaklaştıkça, koleksiyon ile ilgili tartışmalar alevlendi. Kültür Bakanı Talay, “Bu iş bitti. BDDK ile anlaştık. Koleksiyon satılmaz” diye açıklama yaparken, Turgay Artam, BDDK'nın izin verdiği ve müzayedenin yapılacağı konusunda ısrarlıydı. Hatta Bakan Talay'ın açıklamalarına rağmen, Antik Palace'da daha önce planlandığı gibi bir kokteyl düzenlenmiş ve koleksiyon “görücüye çıkmıştı”. Bu gecedeki izlenimlerin aktarıldığı Abdullah Kılıç imzalı Zaman gazetesi haberinde, Talay'ın son açıklamasına da yer verilmiştir: “Bu müzayede, Bankacılık Düzenleme ve Denetleme Kurulu (BDDK) tarafından kamuoyunun duyarlılığı ve bakanlığımızın girişimiyle durdurulmuştur. Bu müzayede yapılmayacaktır. Bu aynı zamanda koleksiyonun bütünlük içinde korunması açısından da yararlı ve gerekli bir girişimdir. Bunun dışındaki diğer spekülasyonlara cevap verme gereğini duymuyorum. Koleksiyonun korunması hedeftir. Bu yerine gelmiştir. Benim kanaatime göre, böyle bir ortamda bu müzayedenin yapılmış olması da ekonomik krizin yüksek boyutlarda olduğu bir dönemde bu eserlerin hak ettiği değerleri elde etmesini de güçleştirebilirdi bu açıdan da yararlı olmuştur” (Kılıç, 17 Ocak 2002).

Düzenlenen kokteyle katılan davetliler arasında yer alan ancak ismi açıklanmayan bir “müze yetkilisi” de, tartışmaların, “resimlerinin değerinin düşmesini istemeyen sanatçıların

spekölasyonu sonucu olduğunu” öne sürmüştür. Haberde, bu gizli kaynağın Şu sözlerine yer verilmiştir: “Kaplumbağa Terbiyecisi’nin Kùltür Bakanlığı’na bağlı bir müzede bulunması iyi olur; ancak bu tabloyu sergileyecek kapasitede müze yok. Zaten müzelerin halini görüyorsunuz. Bu koleksiyonun tümünün müzeye alınmasına da gerek yok. Ama 15–20 tablo mutlaka müzede olmalı. Diğerlerinin müzelik bir değerı yok. Zaten tartışma da buradan kopuyor. Kendi resimlerinin yüksek fiyatla satılmayacağını bilen ‘yaşayan’ bazı ressamlar, piyasanın düŐeceđinden endiŐeleniyor. ‘Fırsat bu fırsat, bari resimlerimiz bir müzeye girmiş olsun’ diyerek kulis oluŐturuyorlar” (Kılıç, 17 Ocak 2002).

Koleksiyonun satışının durdurulmasına tepki gösteren isimler ise olayı Kùltür Bakanlığı’nın “el koyması” olarak deđerlendirmiŐ ve “böylesi devletçi uygulamaların artık miadının dolduğunu” vurgulamıŐlardır.

Murat Bardakçı, “elindeki eserleri bile doğru dürüst sergileyemeyen bakanlığın Şimdi reklam uğruna aynı ressamların eserlerini mükerreren aldığını” belirtmiş, “Kùltür Bakanlığı’nın tablo konusunda sabıkalı olduğunu”, söylemiştir. 1996 yılında Kùltür Bakanlığı depolarında bulunan 414 tablonun kaybolduğunu hatırlatan Bardakçı, bu konunun 6 yıl sonra yeniden Meclis’e geldiğini ve İktisat Bankası Koleksiyonu tartışmalarının da tam bu dönemde alevlendiğini belirtmiştir. “İktisat Bankası’na ait koleksiyonun yollanacağı mezbelelerin öyküsü”nü anlatacağını ifade eden Bardakçı, olayın “galeri operasyonu” olduğu yorumunu yapmış, galerilerin bu müzayede nedeniyle müşteri kaybettiğini, ressamların da yapıtlarının ucuz satılacağı endiŐesine kapıldıklarını öne sürmüştür. Bardakçı, Türk ressamların eserlerine biçilen fiyatların “suni” olduğunu da belirterek, Şöyle yazmıştır: “Orientalist yahut modern bir Türk resmine milyonlarca dolar verileceği yerde Türkiye’ye ufak boyda da olsa bir Matisse’in, bir Kandinsky’nin, bir Miro’nun getirilmesinin daha doğru olacağını, böylelikle Türk resminin de gerçek fiyatını bulacağını ve koleksiyon iŐinin gelişmiş ùlkelerde olduğu gibi artık özel kişilere ve kuruluşlara bırakılması gerektiğini savundum”. Bardakçı, Kùltür Bakanı’nın, koleksiyonu “ticaret değil sanat aŐkıyla yapan” kiŐilerle konuşması halinde, “sanat hamilerinin ve bir Şeyler toplamanın heyecanını samimiyetle hissedenlerin ne derece ürktüklerini, ‘Acaba devlet günün birinde evimdeki tablolara da el koyar mı?’ diye nasıl endişe içinde olduklarını hemen fark edeceğini” kaydetmiŐti (Bardakçı, 20 Ocak 2002).

Bardakçı’nın dile getirdiği kaygıları ilk ağızdan yazan Sevgi Gönül de Kùltür

Bakanlığı'nın müdahalesi için “Hangi kelimeyi kullansam diye düşünüyorum. Acaba ‘gasp’ mı desem, ‘müsadere’ mi yoksa ‘el koymak’ mı desem, karar veremedim” diye yazmıştı. “Bu iş, bana kanuna ve insan haklarına da aykırı gibi geldi. Ben ölünce evimdeki resimleri mirasçılarım satışa çıkarırlarsa Kültür Bakanlığı onlara da mı el koyacak acaba? Artık vasiyetnamemi bu gibi tehlikeleri göz önünde bulundurarak düzenlemem gerekecek” diyen Gönül yazısını temenniyle bitirmişti: “Neyse, yakında Avrupa Topluluğu'na gireceğiz ve Kültür Bakanlığı artık yukarıda sözünü ettiğim “gasp”, “müsadere” ve “el koyma” yetkilerinden hiçbirine sahip olamayacak” (Gönül, 27 Ocak 2002).

Cumhuriyet gazetesi yazarı Özgen Acar da, “Bakanlık mı Sıkıyönetim Komutanlığı mı?” başlıklı yazısında konuyu ele alarak, “devletin sanat alanından elini çekmesi gerektiğini” savunanlar arasında yer almıştır. Acar yazısında şunları belirtmiştir: “Sanat ürünleri oldum olası sanat pazarı için yapılır. Birinci planda varlıklı kişiler, bu ürünleri sahiplenir. İkinci planda özel kurumlar bu ürünlerin alıcılarıdır. Üçüncü grup müşteriler müzelerdir. Bugün ABD’de yaklaşık 6 bin özel müze var. Bunlar, özel kişi ya da kuruluşların koleksiyonlarını müzeye dönüştürmeleri ile oluşmuştur. Son yıllarda Türkiye’deki zenginlerimiz, kuruluşlarımız da bu yolda önemli adımlar atmaya başladılar. Koç’ların müzeleri, Sabancı Müzesi ve çeşitli bankaların kamuya açık sergileri bu alandaki önemli gelişmelerdir” (Acar, 22 Ocak 2002).

Satışa yapılan itirazların kaynağının müzelerde yapıtları bulunmayan ve bu şekilde müzeye girmek isteyen sanatçılar olduğu görüşüne destek veren Acar, “özel ekonomi ve hukuk kurallarının geçerli olduğu bir ülkede sıkıyönetim komutanı tutumunun dayandığı yasal yetkiyi merak ediyoruz? Türkiye’de ve uluslararası geleneğe göre kültür bakanlıklarına, kamu kurumlarına müzayedeyi durdurmak değil, “rüçhan (üstünlük) hakkı” tanınmıştır. Bakanlığın “öncelik” değil “üstünlük” hakkı vardır.” diye yazmıştı (Acar, 22 Ocak 2002).

Ruhat Mengi de devlet koleksiyonunda yer alan 107 tablonun kayıp olduğu haberi ile İktisat Bankası Koleksiyonu’nun bakanlık korumasına alınacağı haberlerinin aynı gün çıktığına dikkat çekerek, “değerli Türk tabloları yurt içinde satılırsa veya yabancı firmalar, şahıslar tarafından alınırsa bunun Türkiye'ye ne zararı olacağını” sormuştur. (Mengi, 16 Ocak 2002).

Konuyu “Tablolara el koyan devlete isyan” başlıklı haberiyle gündeme getiren Emel

Armutçu, çok sayıda uzman ve sanatçının konuyla ilgili görüşlerini aktarmıştır. Yazısında, “Daha önce Etibank koleksiyonunun satışını engellemeyen Kültür Bakanı, neden bu müzayedeyi durdurmak için son dakikaya kadar bekledi? Durdurma yetkisi var mıydı? Müzayede şirketinin zararı nasıl karşılanacaktı? Sonra, elindeki eserleri yeteri kadar koruyamamaktan, “çaldırmaktan” sabıkalı devlet, yenileri nasıl koruyacak, nerede sergileyecekti? Bakan, “kültür bakanı değil sıkıyönetim komutanı” suçlamalarına, bu girişimi rakip bir müzayede şirketinin etkisiyle yaptığı iddialarına ne diyecekti?” sorularını yönelten Armutçu, Mimar Sinan Üniversitesi tarafından görevlendirilen ve Profesörler Kemal İskender, Aydın Ayan ve Zekai Ormancı’dan oluşan bilirkişi heyetinin, eserlerden sadece 17 tanesini müze için önerdiğini yazmıştır (Armutçu, 27 Ocak 2002).

Armutçu'nun soruşturmasında konuyla ilgili konuşan sanatçılar ve uzmanların görüşleri şöyledir:

Müzayedenin iptalini isteyen ressamlar arasında yer alan Yusuf Taktak, bir müzenin sadece sergi alanlarının değil depolarının da dolu olması gerektiğini savunarak koleksiyonun parçalanmamasını savunmuştur (Armutçu, 27 Ocak 2002).

Antik A.Ş.’nin Hukuk Danışmanı Avukat Kezban Hatemi ise “Bu kararlar Kemal Derviş Amerika’dayken oldu, haberi bile yok. Faks çekip hukuka aykırılık olduğunu belirttim. Özel bir kuruluşun özel malına devletin müdahalesi gibi bir şey olamaz. Ne olur? Kültür Bakanlığı kamu yararı görüyorsa müzayedeye katılır, bedelini ödeyerek alır. Yapılan Anayasa'nın özel mülkiyet ilkesine aykırı.” diye konuşmuştur. Antik A.Ş.’nin sahibi Turgay Artam, müzayede tarihinde ilk kez böyle bir olay olduğunu vurgulamıştır. Artam şunları söylemiştir: “Ben eserlerin özel koleksiyoncular ve özel müzelerde çok daha iyi değerlendirilebileceği düşüncesindeyim. Ama sayın bakanımız daha iyi yerler hazırlayıp daha iyi sergileyecekse, çok hoş bir davranış. Yalnız Resim Heykel Müzesi'nde 3 bin civarında tablo var, 96'sı sergileniyor. Biz devlet müzayedelerini bedel almaksızın yapıyoruz. Sadece alıcıdan alacağımız yüzde 5 komisyon olacaktı. Son üç ayımızı bu müzayedenin hazırlığına ayırdık, 25 personel bu iş için çalıştı, başka iş yapmadık. Eserler 20 milyon dolara sigortalandı, güvenliği sağlandı, davetiye, katalog bastırıldı, kokteyl düzenlendi, basın ilanları verildi. 250 bin dolar masraf ettik. 500 bin dolar gelirimiz olacaktı. Şimdi müzayede iptal edilince, tazminat hakkımız doğdu. BDDK ile görüşeceğiz, zararımız karşılanmazsa, dava açacağız.”

Koleksiyonerlerin de “mağdur” olduğunu öne süren Artam, müzayede için yurtdışından gelenler, evini, arsasını satanlar olduğunu belirterek, “Kültür Bakanlığı’nın el koymaması durumunda, özel müze açacak bazı kişilerin eserleri satın alacağı” haberini vermiştir. Artam, bu müdahalenin “sanat piyasasına vurulmuş bir darbe” olduğunu öne sürerek, koleksiyoncuların kendi koleksiyonlarına el konulur mu korkusuna kapıldıklarını belirtmiştir.

Koleksiyoner Mustafa Taviloğlu, “Devletçilikten sıyrılmaya çalışan devletin bu yolla menfaat sağlamış olacağını” dile getirerek, özel girişimlerin sanatın yaygınlaşması için daha gerekli olduğunu savunanlar arasında yer almıştır: “Devletin elinde çok sanat eseri var. Gerçi eskisi gibi olacağını sanmıyorum, bundan sonra ellerindeki sanat eserlerine daha iyi bakacaklardır ama bence sanatın yaygınlaşması koleksiyonerler eliyle olur.”

Koleksiyoner Yunus Büyükkuşoğlu ise, “bir Osman Hamdi alamayacak olsa da Oya Katoğlu, Cihat Burak, Neşet Günel, Nejat Melih Devrim alamadığı için çok üzgün olduğunu” belirtmiş, “Türkiye’de özel müzeler geliyor, benim düşündüğüm bir çağdaş resim müzesi var mesela, yerini de aldım. Hayatım resim çünkü, yedek parça ve beyaz eşya fabrikam var, duvarlarında 300’den fazla resmi sergiliyorum şimdiden! Yani biz alsaydık, ne yapacaktık, paylaşacaktık” demiştir.

Konuyla ilgili bir “orta yol” öneren Müzayedeci Raffi Portakal, koleksiyondaki sadece birkaç eserin müzelik olduğunu ve devlet tarafından rüçhan hakkı kullanılarak satın alınması gerektiğini, diğerlerinin ise satılmalarında sakınca olmadığını belirtmiştir.

İktisat Bankası Koleksiyonu’nun satışı ya da kamulaştırılması tartışmasına ilk kez katılan koleksiyonun sahibi Erol Aksoy, “iki tarafı da haklı bulduğunu” söylese de, bu koleksiyonun bir özel müze kurmak amacıyla oluşturulduğunu vurgulayarak, şunları söylemiştir:

“Önce bir bankanın elinde niye 300-400 eser var, diye sorulmalı. Bu tablolar bir müzeye konmak için alınmıştır. Biraz dokümanter olmasına çalışılmış bir koleksiyondur. 1993-94 yıllarında Sütlüce Mezbahası binasında çağdaş bir müze yapmak üzere bir proje hazırlamıştık. Hatta Luvr Müzesi’nden uzmanlar geldi, Luvr’daki piramidi yapan Fransız mimarla anlaşıldı. Anıtlar Yüksek Kurulu projeyi kabul etti. Ama o sırada yerel yönetimlerde değişiklik oldu ve yeni yönetim müzeye sıcak bakmadığı için proje durdu. Bu koleksiyon

benim değil, İktisat Bankası'nın, bu yüzden tarafsız olmaya gayret ediyorum. Bence devlette kalsın diyenler de, özel koleksiyonlarda daha değerlenir diyenler de yani iki taraf da haklı. Kültür Bakanlığı müzeye koyacaksa, iyi bakacaksa, inşallah başka koleksiyonları da toplayacaksa memnun oluruz. Takdir sahibinin!” (Armutçu, 27 Ocak 2002).

Koleksiyonun geleceği konusundaki tartışmada görüş belirten önemli isimler iki karşıt gruba ayrılmış görünse de, “devletin, koleksiyonun kamulaştırılması için bile olsa böylesi bir müdahaleye hakkı olmadığı, üstelik mevcuttaki kültür varlıklarını bile yeterince iyi koruyamadığını ve paylaşamadığını” savunan görüşün ağır bastığı görülmektedir. Devletin hamilik rolü üstlenerek kültür ve sanat alanında daha fazla etkin olması; sanatçıları ve sanatı desteklemesi yolundaki taleplerin sıklıkla dile getirildiği bir ortamda, sanat yapıtının mülkiyeti söz konusu olduğunda “devlet müdahalesi” sert ve keskin biçimde eleştirilmiştir.

Eleştiriler üç ana konuya vurgu yapmaktadır:

- i. Devlet herhangi bir yasal yetkiye dayanmadan piyasaya müdahale etmiş ve özel mülkiyet hakkını ihlal etmiştir. “Sıkıyönetim” uygulamalarını hatırlatan böylesi bir müdahaleyi, özel mülkiyetteki başka eserler için de yapabilir miydi?
- ii. Devlet, bu eserlere “el koyması” durumunda, onları koruyacak, saklayacak ve sergileyecek koşullara sahip değildir. Mekansal olarak da uzmanlık açısından da yetkin değildir.
- iii. BDDK'nın elde edeceği gelir kimin cebinden çıkacaktır? Müzayede şirketinin zararını kim ödeyecektir?

Tartışmaların ardından satışı durdurulan koleksiyon, Topkapı Sarayı'nda bir depoya yerleştirildi. Kasım 2002'de, Hüseyin Çelik Kültür Bakanlığı görevini, 4 ay önce görevi üstlenen Suat Çağlayan'dan devraldı. Yaptığı ilk açıklamada, “Birinci görevimiz kültürel mirası korumak olacak” diyen Çelik aynı zamanda, “korsan kitap ve CD'lerden, Resim Heykel Müzesi'ne, sanatçıların yurtdışına çıkarken ödediği 50 dolardan, Sinema, Video ve Müzik Eserlerini Yüksek Denetleme Kurulu'nun yapısına, tiyatrolarda güvenlik genelgesinden, İktisat Koleksiyonu'na, Zeugma Müzesi'nden, Devlet Tiyatroları Yasası'na kadar birçok çözülmeyi bekleyen sorun”u da devralmıştı (Özyurt, 20 Kasım 2002).

Kültür Bakanlığı, Mart 2003’de, koleksiyonun parasını ödeyemeyeceğini Başbakanlığa bildirerek, bu bedelin BDDK’nın Hazine’ye olan borcundan tahsil edilmesini teklif etti. Hazine, koleksiyon bedelini Bakanlığın kendi bütçesinden ödemesini isteyerek teklifi geri çevirdi. Böylece, dönemin Kültür Bakanı İstemihan Talay’ın girişimi neticeye ulaşmadı. TMSF’nin koleksiyonun satışı için belirlediği ilk tarih 10 Ekim 2004 olarak açıklandı. Müzayede tarihinden bir gün önce Hürriyet gazetesinde yer alan bir haber, koleksiyonun satışıyla ilgili tartışmanın “uluslararası” bir boyuta taşındığını idda ediyordu. Haberde, müzayedede 90 milyar muhammen bedelle satışa çıkacak olan Ürdün Prensesi Fahr El Nissa Zeid’e ait tablonun satışının durdurulması için Ürdün Kraliyet ailesi mensuplarından Prens Raad Bin Zeyd’in eşinin, Türkiye’nin Amman Büyükelçiliği’ni ziyaret ettiği öne sürülmüştü. Dışişleri Bakanlığı’nın “söz konusu tablo ve aynı sanatçıya ait başka eserlerin satışa sunulması durumunda söz konusu tabloların Bakanlık ve diğer resmi kurumlarca satın alınacağı” bildirilmesi üzerine, TMSF’nin tabloyu satış listesinden çıkardığı belirtilmişti (Yüksel, 09 Ekim 2004).

İktisat Bankası Koleksiyonu’ndaki 322 tablo ve 24 antikanın satışı TMSF tarafından 12 Aralık 2004 tarihinde Swissotel’de yapıldı. Koleksiyonda en yüksek muhammen bedele sahip olan Osman Hamdi Bey’in “Kaplumbağa Terbiyecisi” 1 trilyon 950 milyar TL ile satışa çıkarılırken, en düşük muhammen bedel ise 50 milyon TL olarak açıklandı. Açık artırma yöntemi ile gerçekleştirilecek ihaleye katılmak için 2 milyar 500 milyon TL tutarındaki teminat bedelinin Antik Palace’a ait hesaba veya müzayededen önce Antik Palace’ın kasasına yatırılması gerektiği duyuruldu (TMSF İktisat Bankası Koleksiyonunu Satışa Çıkıyor, 28 Kasım 2004). Müzayede düzenlendikten sonra basında yer alan haberlerde en fazla vurgulanan olay, Osman Hamdi Bey’in “Kaplumbağa Terbiyecisi”ne verilen 5 trilyon TL “rekor” fiyat oldu. Müzayede ve resmin rekor fiyata satılışı, medyada çok geniş kapsamda yer buldu.

Resim için telefonla İstanbul Modern Sanat Müzesi ile salonda bulunan Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi temsilcileri arasında büyük bir çekişme yaşandı: “Kıran kırana geçen müzayede sırasında, tabloya verilen fiyatın beklenenin çok üzerine çıkması üzerine, fiyatı gösteren elektrik göstergeye rakamların sığmadı ve görevlilerin rakamları ellerindeki rakam kağıtlarıyla eklediler” Müzayedenin “heyecanına” da haberlerde ayrıntılı bir şekilde yer verildi: “Müzayede başladıktan iki saat sonra, sıra 189’uncu esere geldiğinde nefesler

tutuldu. Osman Hamdi Bey'in 1 trilyon 950 milyar lira değer biçilen “Kaplumbağa Terbiyecisi” isimli eseri, zarar görmemesi için Swisotel'e getirilmemişti. Fakat tablonun adı bile salonda solukları kesmeye yetti. Antik A.Ş. Yönetim Kurulu Başkanı Turgay Artam'ın “1 trilyon 900 milyar lira veren var” demesiyle salonda bir alkış tufanı koptu. Artam'ın “2 trilyon da var” sözü, ikinci bir talibin olduğunu ilan etti. Tablonun değeri, 3 trilyona dayandığında Artam, iki müzenin çekiştiğini duyurdu. Müzelerden birinin yöneticiliğini Oya Eczacıbaşı'nın yaptığı İstanbul Modern Sanatlar Müzesi olduğu öğrenildi. Eczacıbaşı, teklifini 3.7 trilyona kadar çıkardı. Çıtayı bir anda 4 trilyon liraya yükselten Suna ve İnan Kıraç Vakfı oldu. Vakıf, Modern İstanbul'un 4 trilyon 600 milyarlık teklifine ise cömert bir karşılık verdi: Tam 5 trilyon! Modern İstanbul, yeni teklif sunmadığı için tablo Müze Pera'nın oldu” (Ayar, 13 Aralık 2004). Sabah gazetesinde yer alan haberde de, fiyatın çok yükselmesi üzerine Kıraç Vakfı adına müzayedeye katılan Ahmet Keskiner'in “fenalık geçirdiği” belirtilmişti. (Koç Rekor, 13 Aralık 2004).

Müzayededen bir gün önce 11 Aralık'ta, Başbakan Recep Tayyip Erdoğan tarafından açılışı yapılan İstanbul Modern Müzesi, müzayedenin en büyük ikinci alımını gerçekleştirerek, Fahr El Nissa Zeid'in 20 tablolu koleksiyonunu 800 milyar TL'ye satın aldı. Müze ayrıca Burhan Doğançay, Nejat Melih Devrim, Ömer Uluç ve Ferruh Başağa imzalı dört tablonun daha sahibi oldu. TMSF, müzayededen yaklaşık 10 trilyon 750 milyar lira gelir elde etti (Ayar, 13 Aralık 2004).

Açık artırmaya Suna-İnan Kıraç Vakfı adına katılan Ahmet Keskiner “Tablo bugüne kadar şahsi bir koleksiyondaydı. Vakfın kurmakta olduğu Müze Pera, halkla paylaşmak için bu başyapıtı satın aldı” dedi. Galeri Baraz'ın sahibi Yahşi Baraz, “İtalya için Leonardo Da Vinci neyse bizim için de Osman Hamdi o. Türkiye'de ilk defa bir rekor kırıldı. Ve bu rekoru ancak Osman Hamdi kırabilirdi” yorumunu yaparken, Sanat Eleştirmeni Levent Çalıköğlü “Kaplumbağa Terbiyecisi'nin Türk resminin en pahalı tablosu” olduğunu belirterek “fiyatının da gayet mantıklı” olduğunu söyledi. Ressam Mehmet Gülerüz ve Sanat Galerileri Derneği Başkanı Doğan Paksoy ise resmin fiyatının daha yüksek olması gerektiğini dile getirdi (Ayar, 14 Aralık 2004).

TMSF, İktisat Koleksiyonu'nun ardından, batan bankaların sahipleri Uzan ailesi, Ali Balkaner ve Murat Demirel'e ait koleksiyonları da satışa sundu. 12 Şubat 2005'de düzenlenen müzayedede, Osman Hamdi'nin “Rüstem Paşa Camii Önünde” isimli resmi

850 bin YTL'ye satıldı. Bu müzayedede, 360 tablo, 60 hat ve ferman ile 50'ye yakın antika eser yer aldı. Müzayedede eserleri yer alan sanatçıların bazıları şunlardı: Süleyman Seyyid, Halil Paşa, Nazmi Ziya, Ahmet Ziya Akbulut, Hoca Ali Rıza, İbrahim Çallı, Sami Yetik, Hikmet Onat, Vecih Bereketoğlu, Mehmet Ali Laga, Fikret Mualla, Feyhaman Duran, Şefik Bursalı, İzzet Ziya, İbrahim Safi, Faruk Cimok, Orhan Peker, Nedim Günsur, Abidin Dino, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Avni Arbaş, Komet, Mehmet Güteryüz, Bedri Baykam, Süleyman Saim Tekcan, Yusuf Taktak, Hakan Günsoytrak, Mustafa Sekban. Müzayedede satışa sunulan Fahr El Nissa Zeyd imzalı resim, daha önceki müzayedede de aynı sanatçının tüm yapıtlarını satın alan İstanbul Modern tarafından 140 bin YTL'ye satın alındı (Sanat Tarihi El Değiştiriyor, 1 Şubat 2005; Batıklardan Çıkan Tablolar Haraç Mezat, 13 Şubat2005). TMSF, 2007 itibarıyla, banka hâkim ortaklarının ev ve işyerlerinde el konulan tablo, antika ve süs eşyalarının satışından 10 milyon YTL'nin üzerinde gelir elde etti (TMSF Tabloyla 10 Milyon YTL Topladı, 9 Aralık 2007).

İktisat Bankası Koleksiyonu'nun satışına uzanan sürecin neredeyse 3 yıla ulaşması, konunun sürekli gündemde kalarak, özellikle resimlerin getireceği gelir, devletin plastik sanatlar alanındaki rolü, özel koleksiyonerlik ve resim piyasası konularının tartışılmasına imkân yaratmıştır. Kaplumbağa Terbiyecisi'nin "rekor" bir fiyata satılması ve bu satış nedeniyle iki büyük sermaye grubunun sanat alanında da rekabet içine girmesi medyada geniş bir şekilde yer bulmuş, sanatçıya ve esere olan ilgiyi de artırmıştır. Bu satış, yalnızca sanat simsarları tarafından değil sanatçılar tarafından da olumlu bir gelişme olarak yorumlanmıştır. Ressam Ömer Uluç, müzayedenin ardından yaptığı açıklamada "gelişen bir sanat piyasasından" söz ederek şunları söylemiştir: "Şimdi müzelerin açılmasıyla sanat pazarı sistemi yavaş yavaş ortaya çıkıyor ve sanat piyasası bizim dışımızda oluşuyor. Bu piyasanın kurulmasını ve bizim sanatçı olarak devreden çıkmamızı büyük bir sevinçle karşılıyorum. Yıllarca galericiler para etmez diye fiyatları düşük tutmamız için bizi zorlardı. Bundan sonra söyleyecek şeyleri kalmadı" (Terbiyecisi'ye 5 Trilyon, 13 Aralık2004). Sanat tarihçisi Ömer Faruk Şerifoğlu ise TMSF'nin elindeki eserlerin satıldığı müzayedeler ile yeni müze oluşumlarının aynı zamana denk gelmesinin "önemli bir kazanım" olduğunu belirterek, böylece birçok önemli eserin özel bir koleksiyona dahil olmak yerine kamuya açık müze koleksiyonlarına kazandırılmış olduğunu kaydetmiştir (Sanat Tarihi El Değiştiriyor, 1 Şubat 2005).

Banka koleksiyonlarının satışlarını yapan Antik A.Ş.'nin sahibi Turgay Artam, 2005 yılında

Hürriyet gazetesinde yayımlanan “TMSF’nin satışları sayesinde 1000 yeni koleksiyoner doğdu” başlıklı söyleşide, bu satışların piyasaya katkısını açık bir şekilde ifade etmiştir. Artam, o tarihe kadar TMSF’nin 35 trilyon liralık satış yaptığını belirterek bunun sanat piyasasına olan etkilerini şöyle ifade etmiştir: “Erol Aksoy, Ali Balkaner olsun, Uzanlar olsun müzayedelerde satılmış en iyi eserleri toplamışlardı. Dolayısıyla satılanlar en iyiler olduğu için büyük de ilgi gördü. Bu da müzayedeciliğe büyük bir hareket getirdi, piyasaya yeni insanların katılmasını da sağladı. Üstelik bu eserleri alanların hiçbiri zarar da etmediler ve bu da koleksiyonerliğin karlı bir iş olduğunu gösterdi insanlara. TMSF nedeniyle de yeni koleksiyoner olanlar da artık bu yatırıma devam ediyor” Artam, piyasada önemli bir hareketlilik yaşandığını vurgulayarak, sadece TMSF’nin satışları nedeniyle kendi adres listelerinde 1000 kişilik bir artış olduğunu söylemiştir. Koleksiyonerliğin hiçbir kriz döneminde etkilenmediğini ve eserlerin sürekli değer kazanmaya devam ettiğini belirten Artam, “bu işin iyi bir yatırım aracı olduğunun” altını çizmiştir. “İyi bir şey almak için biraz paraya kıymak lazım ama alındığında ne kadar pahalı görünürse görünsün iyi bir antika ya da sanat eseri mutlaka kar getirir” diye konuşan Artam, bu karlı alışverişe “Kaplumbağa Terbiyecisi”ni örnek göstermiştir. Turgay Artam’ın dikkat çektiği başka bir konu da, koleksiyonerliğin farklı toplumsal kesimlerde giderek yaygınlaşması olmuştur. Koleksiyonerliğin “artık bir statü olarak görüldüğünü” belirten Artam, “aralarında Anadolu zenginleri de olmak üzere pek çok kişinin bu alana yöneldiğini, muhafazakâr kesim zenginlerinde ise bunun görülmediğini” belirtmiştir. Turgay Artam, bu ilgisizliği yadırgadığını şu sözlerle dile getirmiştir: “Halbuki doğal olarak bir ilgi bekliyorsunuz ama yok. İslam sanatına Musevi işadamları daha çok ilgi gösteriyor. Oysa tüm dünyada Arap işadamları İslam sanatıyla ilgili eserleri inanılmaz paralara satın alıyor. İnsan Türkiye’de de bunun olması gerektiğini düşünüyor. Bir de Türkiye’de tüm dünyanın aksine el yazması Kuran’lardan daha çok levhalar para ediyor. Çünkü levhaları duvara asıp daha kolay gösterebiliyorsunuz” (Karataş, 4 Kasım 2005).

Türkiye’de “profesyonel anlamda müzayedeciliği başlatan isim” olarak anılan Turgay Artam, 2006 yılında “Finans Dünyası” dergisinde yayımlanan başka bir röportajında da, sanat yapıtının “yatırım aracı” olarak önemini vurgulamıştır. “Kaplumbağa Terbiyecisi”ni 9 milyon YTL’ye satarım” başlıklı bu yazıda Artam, aradan geçen kısa süreye rağmen bu resmi çok daha yüksek bir fiyata satabileceğini öne sürmüştür. Artam, antika ve sanat eserlerinin “hiçbir dönemde krizden etkilenmediğini” vurgulamış, “bilinçli bir şekilde alınan eserlerin, yatırımcısına yüzde 400 ile 600 arasında kar getirdiğini” söylemiştir.

Turgay Artam'ın dünya genelindeki durumu özetlediği sözleri de, Türkiye'de sanat yatırımı yapacaklara tavsiyeler olarak değerlendirilebilir: “Yurtdışında sanat eserleri koleksiyonu yapan firmalar, büyük kurumlar daha çok prestij kazanıyorlar. Mesela bir sigorta şirketi antika ya da sanat eseri koleksiyonu yapıyorsa daha fazla müşteri çekiyor. Yurtdışındaki sergilere sponsorluk, prestij kazandıran bir başka unsur. Parası olan herkes araba ya da yalı alabiliyor ama antika ve sanat eseri almak daha zor. O nedenle kişiler antika alanlara saygınlıkla yaklaşıyor. İşin kültürel bir boyutu da var. Görüştüğümüz bazı firma sahipleri, yabancı yatırımcılarla koleksiyonları sayesinde kurdukları diyaloglar sayesinde daha kolay anlaşmalar yaptıklarını söylüyorlar. Yabancılar koleksiyonu olan yatırımcılara daha fazla güveniyor. Çünkü bu onların iyi bir yatırım yapmış olduğunu gösteriyor” (Anonim, Nisan 2006).

Müzayede haberlerine birçok gazetenin “ekonomi” sayfalarında yer verilmesi ve giderek artan bir şekilde ekonomi dergilerinin de konuya yer ayırmaya başlaması, sanat yapıtlarının nitelikleri ya da sanat tarihsel önemlerinden çok “yatırım aracı olarak” ilgi çekici hale geldiklerinin göstergesi olarak okunabilir. Bu dönemde, bankaların ya da yatırım şirketlerinin de sanat yatırımı için danışmanlık vermeye başladığı ya da sanat alıcısına özel kredilerinin reklamlarını yapmaya başladıkları gözlemlenir.

Satıştan sonra, “Kaplumbağa Terbiyecisi”nin sanatsal önemi konusunda yayımlanan eleştiriler ve yazılarda da Osman Hamdi Bey'in sanatçı kimliği, Türk resim sanatındaki yeri ve Kaplumbağa Terbiyecisi'nin neden bu kadar “önemli” olduğu tartışılmış, “rekord fiyatı” gerçekten hak edip etmediği masaya yatırılmıştır. İktisat Bankası Koleksiyonu ve diğer müzayedeler hakkındaki yayınların ve haberlerin sunum biçimlerinin, sanat piyasası konusunun popülerleşmesine katkıda bulunduğu görülmektedir. Levent Çalıkoğlu, bu popülerleşmeyi şu sözlerle açıklar: “Kaplumbağa Terbiyecisi, görsel bir ikondur. Popüler kültürü, medyayı, izleyiciyi, sanat dünyasını birleştirdi. İnsanlar resimden çok, fiyatını konuştu. Bu fiyata sağlıklı olarak bakmak gerekir. Bu bir kerelik bir deneyimdir” (Terbiyecisi'ye 5 Trilyon, 13 Aralık 2004) Çalıkoğlu'nun, popülerleşme konusundaki tespiti doğru olsa da, bu satışın bir kerelik deneyim olduğu öngörüsü doğru çıkmamış, 2004 sonrasında resim piyasası yeni “rekord fiyatlara” sahne olmuş, özellikle çağdaş sanat yapıtlarının ve yaşayan sanatçıların eserlerinin yurt içinde ve dışında düzenlenen müzayedelerde büyük meblağlar karşılığında el değiştirdiği görülmüştür.

SONUÇ

Türkiye'de güncel sanat piyasasının kökleri, devletin kültür alanındaki etkinliğinin gerilemeye başladığı; özel galerilerin kurulduğu ve sanat alıcılarının çoğaldığı 1950'li yıllara uzansa da güncel anlamda bir sanat pazarının olgunlaşması için ülkedeki sermaye birikiminin yeterli seviyeye ulaşması ve sanat piyasasını oluşturan diğer aktörlerin etkinliklerinin artması gerekmiştir.

Sermayenin sanat alanındaki etkinliğine odaklanan “Kültürün Özelleştirilmesi” adlı kapsamlı çalışmada da bireylerin çok fazla mali sermaye ortaya koymaksızın kültürel sermayeye sahip olduklarını gösterebileceklerini ancak şirketlerin bunu ancak ekonomik güçlerini ortaya koyarak gerçekleştirebileceklerini vurgulanır. Dolayısıyla, şirketlerin kültürel girişimleri ancak önemli boyutta ekonomik sermaye birikimine sahip olmaları sayesinde gerçekleşmiştir (Chin-tao Wu, 2005, s. 23).

Bu bağlamda, 1980 sonrası Türkiye'nin iktisadi yapısındaki dönüşüm, sermayenin ya da özel kuruluşların sanat alanındaki etkinliğinin artışında büyük önem taşır. Türkiye'de neoliberal politikaların uygulamaya geçmesinin miladı olarak anılabilecek 24 Ocak 1980 kararları ülke ekonomisinde yeni bir dönemi başlatmış; devlet merkezli sanayileşme yerini dışa açık, ihracat merkezli ve piyasa temelli bir ekonomik yapılanmaya bırakmıştır. Sermaye sınıfına yeni olanakların sunulduğu bu dönemde, özellikle finanslaşma politikaları yoğunlaştırılmış, devletin ekonomik aktör olarak devre dışı kalmasıyla birlikte şirketlerin sayısı artarak ciddi bir sermaye birikimi elde etmeleri mümkün olmuştur. Deregülasyon ile sermayeye yeni kar alanlarının açılmasıyla da sermaye önündeki her türlü engel kaldırılmıştır. Bu süreç aynı zamanda, Türkiye ekonomisinin ve sermayedarlarının küresel sisteme eklemlenmesi ve entegrasyonunu da beraberinde getirdi. Dolayısıyla, Türkiye'nin 1980 sonrasında geçirdiği sosyo-ekonomik dönüşümün, kültür sanat alanında yatırımlarını artıracak özel sektörün mali açıdan güçlenmesi ve sanat yapıtını yatırım aracı olarak gören “yeni zenginlerin” ortaya çıkışını hızlandırdığı söylenebilir.

Küratörlük sisteminin 90'lı yıllardan itibaren hayata geçmesiyle birlikte, hem Türkiye'deki sanatçıların yurtdışına davet edilmelerinde hem de Türkiye'de uluslararası düzeyde sanat etkinliklerinin düzenlenmesinde etkili rol oynayan isimler arasında Beral Madra, Vasıf

Kortun, Ali Akay, Erden Kosova, Başak Şenova, Levent Çalıkoğlu sayılabilir. Bu isimlerin aynı zamanda yurtdışında da sergi düzenlemeleri için davet edilmeleri, Türkiye'nin de küresel sanat sistemine eklemlendiğinin göstergelerinden biridir (Kozlu, 2011).

Özel sektörün ve sermaye sahiplerinin de kültür sanat alanında daha etkin olmasıyla birlikte, 2000'li yıllara kadar Türkiye'deki ulusal ve uluslararası düzeydeki sanat etkinliklerinin, özellikle de çağdaş sanata duyulan ilginin giderek arttığı gözlemlenir. Ülkenin sanat ortamı da küresel sanat sistemine yavaş da olsa eklemlenmiş, yurtdışında temsil edilmek ya da yabancı sanatçıların Türkiye'de izleyiciye ulaşması geçmişteki kadar heyecan verici bulunmamaya başlanmıştır.

2001 krizi ve sonrası ise yatırım aracı olarak sanat yapıtlarına duyulan ilginin hızla yükselişe geçtiği dönemeçlerden biridir. Sanat piyasası verilerinin “açık” ve ulaşılabilir olmaması, “kayıtdışı” doğası nedeniyle bu konuda yapılmış bilimsel çalışmalar kısıtlı olsa da iktisadi krizlerin ardından, özellikle de sanat yapıtını güvenli bir araç olarak gören yatırımcılar sayesinde sanat piyasasının yükselişe geçtiği ya da stabil hale geldiği bilinmektedir (Rezaee, Sequeira, 2018). Örneğin 2008-2009 küresel krizinin ardından en hızlı toparlanan ve krizden güçlenerek çıkan sektörün sanat piyasası olduğu, özellikle çağdaş sanat piyasasının değerini ikiye katlayarak krizden çıktığı belirtilmektedir. (Helmores, 2016)

Türkiye'de ise Avrupa Birliği görüşmeleri ve AB ilişkilerinin gündemde olduğu dönemde hükümetin özellikle uluslararası görünürlüğü olan sanat etkinliklerine destek vermesi; basının ve halkın büyük ilgi gösterdiği sanat etkinliklerinin düzenlenmesi (örneğin Sabancı Müzesi'nde düzenlenen“Picasso İstanbul'da”⁴² sergisi) ve özellikle İktisat Bankası Koleksiyonuna el konulması ve tartışmalı bir sürecin ardından eserlerin rekor fiyatlara satılması da-satışta, iki büyük sermaye grubunun Koç ve Eczacıbaşı'nın birbirleriyle çekişmeleri de- kriz döneminin ardından sanat yatırımların hızlanmasının öne çıkan nedenleri arasında sayılabilir. Ayrıca krizin ardından batan bankaların borçları nedeniyle, banka hâkim ortaklarına ait TMSF tarafından el konulan yüzlerce eser, sonraki yıllarda düzenlenen müzayedeler ile satışa sunulmuş; bu sayede kısa sürede büyük koleksiyonlara ait önemli eserler el değiştirmiştir (TMSF tarihi koleksiyon zengini, 13 Ocak 2007).

⁴²Sabancı Holding'in sponsorluğunda, 24 Kasım 2005-26 Mart 2006 tarihleri arasında düzenlenen Picasso İstanbul'da sergisinde, Pablo Picasso'nun tüm dönemlerini kapsayan 135 eseri sergilendi. Sergiyi 254 bin kişi ziyaret etti.

Krizde, bankaların birleşmesi ya da küçük bankaların başka bankaların bünyesine geçmesi de kültür faaliyetlerinin tek elde yürütülmesi ve daha fazla kaynağın bu alana aktarılması anlamında etkili olmuştur. Sanat piyasasında önemli çağdaş yapıtı da kapsayan ve görece kısa bir süreçte gerçekleşen böylesi bir hareketlilik, bir yatırım aracı olarak sanat yapıtına duyulan ilgiyi artırmıştır.

Sanat yapıtına ödenen yüksek paralar, bu parayı kimin ödediği ya da eserin güncel değeri konularına dünya genelinde bir ilgiden söz edilebilir. Güncel sanat yapıtlarının nasıl bu kadar yüksek fiyatlara alıcı bulunduğunu konu alan bir makalede, ekonomik değerinin ve satış fiyatlarının sanat yapıtına olan ilgiyi de artırdığı belirtilmiştir. Rekor fiyatla el değiştiren eserler dünyanın birçok yerinde izleyicinin büyük ilgisini çeker (Gopnik, 12 Mayıs 2011). Aynı durumun İktisat Bankası Koleksiyonu'nda yer alan Kaplumbağa Terbiyecisi için de geçerli olduğu görülmektedir. İktisat Bankası'nın o dönemdeki sahibi Erol Aksoy tarafından 1990 yılında 1 milyar 750 milyon liraya satın alınan Osman Hamdi Bey imzalı Kaplumbağa Terbiyecisi, 2004 yılında TMSF tarafından düzenlenen açık artırmada 5 trilyon liraya satılmıştır. 14 yılda 42 kez fiyatı artan resmin rekor fiyata Suna İnan Kıraç Vakfı tarafından alınması, Kaplumbağa Terbiyecisi'ni, Türkiye'de en çok konuşulan ve tartışılan eserlerden biri haline getirmiştir. Eserin fiyatının değeriyle doğru orantılı olup olmadığının sorgulandığı tartışmalar içinde, resmin uzun vadeli karlı bir yatırım olduğu, sanat yapıtıyla ilgili mentalitenin değiştiği, piyasanın giderek güçlendiği yorumları yapılmıştır (Çelik, 2008, s. 331-332).

2001 krizinin ardından 2002 yılında iktidara gelen Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) hükümetinin de özellikle ilk yıllarında sanat alanındaki etkinliklerde oldukça görünür olduğunu belirtmek de yerinde olacaktır. Başbakan Recep Tayyip Erdoğan liderliğindeki AKP hükümetinin, 2000'li yılların başlarında özel sektörün çağdaş sanat alanındaki girişimlerini desteklediği görülmektedir. Erdoğan, 2000'li yıllarda neredeyse her müze ve sanat merkezinin açılışında bizzat yer almıştır. Ayrıca yerel yönetimler aracılığıyla da sanat alanındaki kurumsallaşmalara destek vermiştir. AKP hükümetlerinin, sonraki yıllarda sanat alanında sansür ve kısıtlamalar, sanatçıları hedef alan kovuşturmalar, kamu yönetimindeki sanat kurumlarının idarelerinin özelleştirilmesi yönünde çalışmalara giriştiği; İnsanlık Anıtının ve AKM'nin yıkılması tartışmalarında olduğu gibi net bir şekilde taraf olduğu izlenmektedir. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın yönetimindeki müzelerin kafe ve hediyelik

eşya satış mağazalarının yanı sıra, gişeleri de özel şirketlere devredilmiş; korunması büyük önem taşıyan tarihi alanların yönetiminde de benzer uygulamalara gidilmiştir. 2016 yılında Bakanlık, 376 müze ve ören yerini 5 yıllığına kiraya vermiştir (Uras, 21 Temmuz 2016).

Günümüzde ise Türkiye'de sermayenin özellikle çağdaş sanat alanındaki girişimlerinin 2000'li yılların başına oranla yavaşlayarak da olsa devam ettiği görülmektedir. Sanat piyasasında 2000'lerin başında başlayan hızlı yükseliş ve hareketlenme yaklaşık on yıl sonra hızlı bir düşüşle duraklamaya geçmiştir. Yükselişin arkasındaki sermayenin yabancı sanatçılara kayması ile sanat piyasasındaki satışlar durma noktasına gelmiştir (Ergu, 12 Ocak 2019). Bunun dışında özellikle 2010 sonrası ülkede siyasi atmosferin değişmesi, Suriye'deki savaş ile birlikte bölgesel güvenlik riskinin ortaya çıkması, Türkiye içindeki saldırılar ve güvenlik krizinin sanat ortamına olumsuz etkileri olmuştur. 13. İstanbul Bienali sırasında patlak veren Gezi ayaklanması, sanatın kamusalılığı, sanatsal mekanlar, sanat etkinliklerinin politik mesajları gibi konularda tartışmaları alevlendirmiş; Bienal'e katılan bir sanatçının röportajında, "Bienal'e gerek kalmadığı çünkü Gezi'nin başlı başına bir sanat olayı olduğu" yolundaki açıklaması gündeme damgasını vurmuştur. (Uncu, 10 Haziran 2013). Sonraki süreçte ise ilki 2013 yılında düzenlenen Artinternational çağdaş sanat fuarı Artinternational'ın 2016'daki edisyonu, katılımcı galerilerin güvenlik endişeleri gerekçesiyle ertelenmiş, 2015 yılında toplam 30 milyon dolar satış yapıldığı belirtilen fuarın 2017 yılında yapılması kararlaştırılmıştır (Sanat Fuarına Endişe İptali, 25 Nisan 2016). İstanbul'un ilk çağdaş sanat fuarı Contemporary İstanbul'da ise 2015'deki darbe girişimi ve terör saldırıları nedeniyle katılımın oldukça gerilediği açıklanmıştır. Fuar ayrıca, ülkede etkisini giderek artıran milliyetçi muhafazakâr kesimin hedefi olmuştur. Heykel sanatçısı Ali Elmacı'nın bir eseri, "üzerinde Abdülhamit resmi olan mayosu" nedeniyle sergi alanına gelen bir grubun baskısıyla galeriden kaldırılmış; fuar yönetiminin sergileme kararına rağmen sanatçı eserini fuardan çekmiştir.⁴³ Bunların yanında, iktidarda oldukları sürede giderek artan şekilde sanata sansür ve baskı tartışmalarının merkezine

⁴³Sanatçı Ali Elmacı, Contemporary İstanbul yönetiminin eserin fuar sonuna kadar sergilenmeye devam edeceği açıklamasının ardından heykeli fuardan çekti. Elmacı'nın sosyal medyadan milliyetçi muhafazakâr kişiler tarafından tehdit ve hakaret mesajları aldığı belirtildi. Elmacı'nın açıklaması şöyleydi: "İstanbul Kongre Merkezi ve Lutfi Kırdar Uluslararası Kongre ve Sergi Sarayı'nda gerçekleştirilen Contemporary İstanbul Çağdaş Sanat Fuarında yer alan bir eserime yönelik oluşan tepkiyi üzüntüyle takip ettim. Ülkemizin olağanüstü bir dönemden geçtiği süreçte, toplumumuzu artık iyiden iyiye yoran, yaşama sevincimizi aşağı çeken gerginlik unsurlarına bir yenisini eklemek adına eserimi Contemporay İstanbul'dan çekme kararı aldım. Bu süreçte bana gösterdiği yakın destekten ötürü Contemporary İstanbul Yönetimi'ne, tüm sanat emekçilerine ve dostlarıma teşekkür ederim." (Contemporary İstanbul'a II. Abdülhamit baskını6 Kasım 2016, Erişim: 9 Haziran 2019, Erişim: 9 Haziran 2019, <http://susma24.com/contemporary-istanbula-milliyetci-muhafazakar-baskin/>)

yerleşen; Gezi Parkı başta olmak üzere Atatürk Kültür Merkezi'nin yıkılması, Emek Sineması'nın AVM'ye dönüştürülmesi, çok sayıda tarihi esere kalıcı zarar veren restorasyon çalışmaları gibi projelerden sorumlu olan AKP hükümetinin desteklediği sanat projelerinin içeriği de zaman içinde değişmiştir.⁴⁴

Sanat alanında değinilmesi gereken yeni kurumlar arasında, Koç Holding'in yapımı süren yeni çağdaş sanat müzesi yer almaktadır. İstanbul Dolapdere'de 2015 yılında inşa edilmeye başlayan Koç Contemporary'nin çağdaş sanat alanında Türkiye'nin önemli kurumları arasında yer alacağı öngörülmüyor. Ayrıca İstanbul Modern'in de inşa edilecek yeni binasına taşınması planlanıyor. Müzenin ödüllü bir mimarın tasarlayacağı yeni binası, Galataport projesi kapsamında yer alacak. Bunların dışında 2007 yılında restorasyon nedeniyle kapatılan İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin, yapımına başlanan yeni binasında yeniden açılması beklenmektedir. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne bağlı olan Resim ve Heykel Müzesi, Özelleştirme Kurulu'nun 2012 yılındaki kararı ile Üniversite'ye tahsis edilen Salıpaazarı 5 Nolu antrepo binasına taşınmıştır. İnşası süren yeni müze binasının 2019 yılının sonunda açılması planlanmaktadır.

Türkiye'de, son beş yılda yaşanan siyasi ve ekonomik gelişmeler nedeniyle sanat piyasasının yeniden bir gerileme dönemine girdiği belirtilmektedir. Forbes'in sanat piyasası raporuna göre, müzayede sayıları ve satışlarda son yedi yılın en düşük seviyesi görülmüştür. Satışların parasal büyüklüğünün 130 milyon TL'den 87 milyon TL'ye gerilediği, 2011'den bugüne yüzde 33'lük bir düşüş kaydedildiği kaydedilmiştir. Genel olarak, 2007-2013 yılları arasındaki yüksek satışların ardından sanat piyasasında ekonomik durgunluğun ciddi boyutlara ulaştığı belirtilmiştir. Bu durgunluğun en önemli nedeni, Türkiye ekonomisinin, yedi yıl sonra ilk kez 2016'nın üçüncü çeyreğinde yüzde 1,8 daralma göstermesi olmuştur. Ayrıca, artan döviz kuru nedeniyle de kiralarını dolar üzerinden ödeyen galerilerin zor durumda oldukları (Oktay, 22 Şubat 2017).

⁴⁴Doğrudan hükümet tarafından desteklenen etkinlikler arasında, dünyanın en büyük Hilye-i Şerif ve tespih sergisi, "Aşk-ı Nebi ve Zikir Taneleri" sayılabilir. İstanbul Antik Sanat tarafından Halkbank ve Doğu Grubu sponsorluğunda, Başbakanlık himayesinde 2013 yılında düzenlenen serginin açılışı, Başbakan Recep Tayyip Erdoğan'ın katılımıyla gerçekleştirildi. Ayrıca "klasik Türk sanatları üzerine dünyadaki ilk bienal" olarak tanıtılan Yeditepe Bienali de, doğrudan desteklenen etkinlikler arasında dikkat çekmektedir. Cumhurbaşkanlığı himayesinde, Fatih Belediyesi ve Klasik Türk Sanatları Vakfı iş birliğiyle düzenlenen "Yeditepe Bienali"ne ayrıca çok sayıda şirket ve kurum da destek verdi. "Senin Bir Sanatın Var" sloganıyla düzenlenen bienalin açılışında konuşan Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan, yine AKM'nin yıkılışına atıf yaparak, "İstedığınız kadar bağırın, çatlayın, patlayın, bak yıktık ve inşallah kısa zamanda da orada dünyada sayılı muhteşem bir opera binasını çok amaçlı olarak yapıyoruz" demişti (Cumhuriyet, 2013; Özden Fırat, 2018).

Sonuç olarak 2000’li yıllar, Türkiye’de özel müzeler, sanat galerileri, sanat merkezleri, sanat alıcısı ve tartışmaları ile ağdaş sanat alanında büyük bir atılımın olduğu yıllar olarak saptanabilir. Ülkenin iktisadi, politik ve sosyal dönüşümünden kaynaklanan etkenlerin arasında, ekonomik kriz ardından batan bir bankanın koleksiyonu etrafında şekillenen tartışmaların ve bu koleksiyondaki bazı parçaların görülmemiş fiyatlara satılmasının da önemli etkisi vardır.



KAYNAKÇA

- Adorno, T. (2005). *Kültür Endüstrisi ve Kültür Yönetimi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ahmad, F. (2000). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Akay, A. (1996). 1990'ların Sanat Ortamı. *Toplumbilim Dergisi* 4.
- Akay, A. (1999). *Sanatın Sosyolojik Gözü*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akşin S., Yurdaydın H., Faroqhi S., Kunt M., Ödekan A., Toprak Z. (1997). *Türkiye Tarihi 3 - Osmanlı Devleti 1600-1908*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Albayrak S., Gündoğdu M., Çubukçu A., Taş T., Ulutepe L. (1992). Dosya: Sermaye ve Sanat. *Evrensel Kültür* 6, s. 25-40.
- Altındere H., Evren S. (2008). *Türkiye'de Güncel Sanat 1986-2006, Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat*. İstanbul: Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık.
- Altınok, İ. (Nisan 1969). Resim Piyasası. *Ankara Sanat* 13.
- Anonim. (Nisan 2006). Kaplumbağa Terbiyecisi'ni 9 milyon YTL'ye satarım! *Finans Dünyası*, (39) Nisan 2006, s. 84-87.
- Antmen, A. (2001). *Türkiye Sanat Yıllığı 2000*. İstanbul: Sanat-Bilgi-Belge Ltd.
- Antmen, A. (2003). *Türkiye Sanat Yıllığı 2002*. İstanbul: Sanat-Bilgi-Belge Ltd.
- Antmen, A. (2004). *Türkiye Sanat Yıllığı 2003*. İstanbul: Sanat-Bilgi-Belge Ltd.
- Artun, A. (1998). Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye'de Sanatın Çağdaşlaşması. *Toplum ve Bilim*, 79, s. 24-65.
- Ateş, T. (15 Ocak 1985). *Ekonomik Koşullar, Kültür ve Sanat Tüketimini Olumsuz Yönde Etkiliyor*. Milliyet Sanat, 5, 6, 7.
- Baraz, Y. (15 Ocak 1985). Soruşturma: Günümüz Ekonomik Yaşam Koşullarının Kültür ve Sanatımızı Ne Yönde ve Nasıl Etkilediği Konusunda Ne Düşünüyorsunuz? *Milliyet Sanat*, 7,8.
- Becker, H. S. (2013). *Sanat Dünyaları* (E. Yılmaz, çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bek, G. (2002). Çağdaş Türk Sanatında Bir Sergi Oluşumu ve Sanat Ortamına Etkileri: Bienaller. *Sanat Yazıları* 9, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, Güz Dönemi: 41- 57.
- Berger, J. (2002). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis.
- Boratav, K. (2009). *Türkiye İktisat Tarihi*. Ankara: İmge Kitabevi Yay.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*.

Cambridge, UK: Polity Press.

- Bugay, B. (2006). *1923'ten Günümüze Sosyo-Politik Durumun Türk Resim Sanatına Yansımaları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul.
- Cezar, M. (2009). *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul: İlke Basın Yayın.
- Çalıköğlü, L. (2008). *Çağdaş Sanat Konuşması 3: 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Çavdar, T. (2000). *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi, 1950-1995*. Ankara: İmge Kitabevi Yay.
- Çelik, S. (2008). *Türkiye'nin Toplumsal ve Ekonomik Dönüşümünde Sanat Piyasasının Oluşumu Plastik Sanatların Rolü ve Osman Hamdi Bey Örneği*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İktisat Anabilim Dalı İktisat Tarihi Bilim Dalı, İstanbul.
- Çelik, Z. (1992). *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*, Berkeley: University of California Press.
- Çetintaş, V. (2007). Türk Heykel Sanatının Gelişim Aşamasında Abdülaziz Dönemi Sanat Etkinlikleri (1861-1876), 38. *Icanas Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, TOB Üniversitesi, Söğütözü -Ankara*
- Çoker, A. (1984). *Giriş Yazısı*, 1. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi Kataloğu.
- Dastarlı, E. (2006). *1970-1990 Yılları Arasında Türkiye'de Kavramsal Sanatı Oluşturan Ortam, Koşullar, Tartışmalar ve Bir Kavramsal Sanatçı Olarak Füsun Onur'un Bu Süreç İçindeki Yeri ve Önemi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, İstanbul.
- Edgü, F. (15 Ocak 1985). Soruşturmanın Kıyısından. *Milliyet Sanat*, 9.
- Erbay, F. (2003). Sanat Galerilerinin Değişen Boyutu. *Türkiye'de Sanat*, 58. s. 64-66.
- Erbay, F., Erbay, M. (2005). *Cumhuriyet Dönemi (1923-1938) Atatürk'ün Sanat Politikası*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Erdoğan, M. (2015) Küresel Çağda Çağdaş Sanat ve Küresel Sanat Pazarı. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 15 Sayı: 1.
- Ergün, B. (13 Aralık 2004). Kaplumbağa Terbiyecisi 5 Trilyona Kamu Hizmetinde. *Sabah*.
- Ergüney Y. D., Pilehvarian N. K. (2015). Ottoman Representation in Nineteenth Century Universal Expositions. *Megaron*.10(2): 224-240.
- Eroğlu, Ö. (2001). İstanbul'da Sanat Galerileri. *Sanat Çevresi*, 23. s. 34-37.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı: 1950'den 2000'e*. İstanbul: Bilim Sanat

Galerisi.

- Gençel, Ö. (2014). *Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri: 1980-2011* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sanat Tarihi Anabilim Dalı. Ankara.
- Germaner, S. (2008). *Modern ve Ötesi 1950-2000*. Fulya Erdemci, Sema Germaner, Orhan Koçak (Der.), içinde, *Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950- 1990*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Germaner, S., İnankur, Z. (2008). *Oryantalistlerin İstanbul'u*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Gevgilili, A. (1989). *Türkiye Kapitalizminin Gelişimi*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Giray, K. (1998). *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Giray, K. (2003). Türkiye'de Özel Sanat Galerilerinin Sorunları. *Türkiye'de Sanat*, 58. s. 58-59.
- Güler, A. S. (1994). *II. Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanatlar Programı, İstanbul.
- Güngör, J. (30 Ocak 2013). Zaman, Borusan çağdaş sanattan desteğini çekiyor mu?,
- Günyaz, A. (Şubat 2005). İstanbul Modern Ne Kadar Modern Ne Kadar Müze? *Artist*. 53, s.66-67.
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis.
- Gürdaş, B. (2008). *1960-70 Yılları Arasında Türkiye'de Kültür ve Sanat Ortamı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- Gürel, H. N. (2004). Çağdaş Sanat Müzeleri ve Sanat Piyasası İlişkisi Üzerine, *Rh+ Sanat*, 9, s. 57.
- Haddad, M. (2001). *Halil Şerif Paşa Bir Koleksiyon Bir İnsan*, İstanbul: P Kitaplığı.
- Harvey, D. (2005). *A Brief History of Neoliberalism*, New York: Oxford University Press.
- Hauser, A. (1985). *The Social History of Art*. New York: Vintage Books.
- Hitzel, F. (2010). Önsöz. Ayşe Orhun Gültekin (Der.). *Pera Ressamları - Pera Sergileri: 1845-1916*, İstanbul: Norgunk.
- Hunter, M., Throsby, D. (2010). *Paha Biçilmez*. Çev. Ceren Yalçın. İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Kabaş, Ö. (15 Ocak1985). Sanatçıyı İstikrarsız Piyasa Koşullarıyla Başbaşa Bırakamayız. *Milliyet Sanat*, 8.
- Kahraman, H. B. (2002). *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*. İstanbul: Everest.
- Karahan, J. (2008). *Türkiye’de Medya ve Sanat İlişkisi Plastik Sanatlar Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Gazetecilik Ana Bilim Dalı. İstanbul
- Kardeş, E. (2015). *Türkiye’de Özel Sektörün Kültür Yatırımları ve Sosyal Sermaye: Yapı Kredi Örneği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Kültür Yönetimi Anabilim Dalı. İstanbul.
- Keyder, Ç. (2007). *Türkiye’de Devlet ve Sınıflar*. İstanbul: İletişim.
- Kıbrıs, R. B. (2003). *Pierre Desire Guillement ve Akademisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı. Ankara.
- Kırmızıaltın, E. (2012). *1980 Sonrası Türkiye Ekonomisi*. İstanbul: Özgür Üniversite Kitaplığı.
- Kolektif (2006). Ali Akay, Edhem Eldem, Emre Zeytinoğlu, Levent Çalıkoğlu - Müzecilik Üzerine Bir Tartışma, *Sanat Dünyamız*, Yaz 2006, s. 61.
- Kongar, E. (2006). Kültür Politikalarının Kalkınma Stratejisindeki Yeri, *Türkiye’de Kültür Politikaları*. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı Kültür Girişimi, s. 41.
- Kortun, V. (2003). *Seni Öldüreceğim İçin Üzgünüm*. Proje 4L: Katalog.
- Kozlu, D. (2011). Türkiye’nin 1990 ve 2000’li Yıllardaki Çağdaş Sanat Ortamına Genel Bir Bakış. *Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi* Sayı 2/Cilt 1, s. 147-160.
- Köksal, A. (11 Eylül 1978). Yeni Sezona Girerken: Resim Satışları Arttıysa da Türkiye’de Henüz Resim Piyasası Oluşmadı. *Milliyet Sanat*, 289, s. 18-21.
- Köne, A. Ç. (2003). Para Sermayenin Yeniden Yapılandırılması: Türk Özel Bankacılık Sektörü Örneği. *Doğuş Üniversitesi Dergisi*, 19/1, s. 238.
- Kösemen, İ. B. (2010). *Sosyal sermaye kuramı çerçevesinde Türkiye’de özel sektörün kültür ve sanat yatırımları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İktisat Anabilim Dalı İktisat Teorisi Bilim Dalı. İstanbul.
- Kösemen, İ. B. (2012). Türkiye’de Özel Sektörün Kültür ve Sanat Alanındaki Artan Görünürlüğü. *Marmara Üniversitesi İ.İ.B Dergisi*, Sayı II, s. 145-172.
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. (C. Çapan, S. Öziş. Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Madra, B. (2001). *Kent, Toplum, Müze: Deneyimler-Katkılar*. İstanbul: Türkiye Ekonomik

ve Toplumsal Tarih Vakfı.

- Madra, B. (2003). *İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987- 2003*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Madra, B. (2008). Küresel Sanatın Sıcak Noktası. Gülsen Bal (Der.), *Türkiye’de Dün-Bugün Dönüşümleri*, İstanbul: Kitap Yayınevi, s. 64.
- Okur, A., Bozdoğan, N. (2017). Türk Sanat Ortamı Ve İstanbul Bienalleri. *idil*, 6 (39), s.3305-3319.
- Öcal, A. İ. (2009). *80 Sonrası Türkiye’de Sanat Ortamı Bağlamında Resim Sanatı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Resim Anasanat Dalı. İstanbul.
- Öktem, G. (23 Mart 2011). Beyoğlu’nda SALT bir kültür mekânı. *Milliyet*. Erişim: 9 Haziran 2019.
- Öndin, N. (2003). *Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, İstanbul: İnsancıl.
- Özder, K. (Şubat 2005). Kabuğunu Kıran Müzecilik: İstanbul Modern. *Artist*, 53, s. 32-35.
- Özendes, E. (2013). *Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğrafçılık (1839-1923)*, İstanbul: YEM Yayınevi.
- Özsezgin, K. (1990). Ankara’da Sanat Pazarlaması: Alıcı, Ünü ve İmzayı Kültür Çevresi Açısından Değerlendiriyor. *Milliyet Sanat*, 289, s. 18-21.
- Özsezgin, K. (1999). *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öztuncay, B. (2003). *Dersaadet’in Fotoğrafçıları*, İstanbul: Koç Kültür Sanat Tanıtım.
- Öztuncay, Bahattin. (2000). *Vasilaki Kargopulo*. Birleşik Oksijen Sanayi Yayınları: İstanbul.
- Öztürk Ötkünç, Y. (2017). Beral Madra’nın Küratöryal Pratikleri ve Türkiye Sanat Ortamına Katkısı. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 17: 11-23.
- Parsehyan, B. G. (2016) Sanat Organizasyonlarının Sponsorluğu ve İstanbul Bienali, *Yıldız Journal of Art and Design*,3/1, s. 14-25.
- Pelvanoğlu, B. (2006). Eski-yeni-modern-çağdaş-güncel sanatta ‘merkez’: İstanbul, *Sanat Dünyamız*, 99, s. 86.
- Pelvanoğlu, B. (2008). Koleksiyonları ve Sorunlarıyla İstanbul Müzeleri, *Arredamento Mimarlık*, sayı 216, s. 62-68.
- Polat, A. (2011). *Hasan Ali Yücel Dönemi ve Plastik Sanatlar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Edirne.

- Polat, N. (Ocak-Şubat 2005). İstanbul Modern ve Sorular. *Türkiye'de Sanat*, 67, 24-25.
- Robertson, I. (2005). *Understanding The International Art Market and Management*, New York: Routledge.
- Rodoplu, S. (2015). *DYO Resim Yarışmaları ve Sergileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- Sağlam, M. (2004). *Batılı Anlamda Türk Resim Sanatının Gelişme Aşamaları ve Koleksiyondan Örnekler*. Ankara: İMKB.
- Savaş, A. (2008). *Maya Sanat Galerisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. Türk Sanatı Anabilim Dalı. İstanbul.
- Serpil, S. (2006). *Türkiye'de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sanat Tarihi Anabilim Dalı. İstanbul.
- Shaw, W. M. K. (2003). *Possessors and Possessed: Museums, Archaeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire*, London: University of California Press.
- Shaw, W. M. K. (2011). *Ottoman Painting: Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic*, New York: I. B. Tauris & Co. Ltd.,
- Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı* (İ. Türkmen, çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sinanlar Uslu, S. (2010). Pera Ressamları-Pera Sergileri: 1845-1916. Ayşe Orhun Gültekin (Der.). *Pera Ressamları Pera Sergileri: 1845-1916*. İstanbul: Norgunk.
- Sinanlar, S. (2008). *Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İTÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Sönmez, A. (2010). Müze, bir şehrin libidosunu artırmak için midir? *Milliyet Sanat*, s.81.
- Sönmez, M. (2004). *İşte Eseriniz*. İstanbul: İletişim.
- Stallabrass, J. (2009). *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller* (E. Soğancılar, çev.). İstanbul: İletişim.
- Sülün, E. N. (2018). *Türkiye'de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu (1990-2010)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Antalya.
- Tanör, B., Boratav, K., Akşin, S. (2000). *Türkiye Tarihi 5: Bugünkü Türkiye 1980-1995*. İstanbul: Cem Yayınevi
- Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tekeli, İ. (15 Ocak 1985). Sanatın Çoğulculuğu da Özgürlüğü de Tehlikede. *Milliyet Sanat*,

2, 3, 4, 5.

- Thalasso, A. (2008). *Osmanlı Sanatı*. (H. Yılmaz, Haz.). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yay.
- Thompson, D. (2011). *Sanat Mezat Çağdaş Sanatın ve Müzayede Evlerinin Tuhaf Ekonomisi* (R. Akman, çev.). İstanbul: İletişim.
- Thornton, S. (2012). *Sanat Dünyasında Yedi Gün* (M. Haydaroglu, çev.). İstanbul: YKY.
- Topuz, H. (1998). *Dünyada ve Türkiye'de Kültür Politikaları: İnceleme*. İstanbul: Adam.
- Towse, R. (2010). *A Textbook of Cultural Economics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Turan, Ş. (2006). Atatürk Devrimlerinin Kültüre Katkıları. *Türkiye'de Kültür Politikaları*. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı Kültür Girişimi, s. 123-131.
- Üstünipek, M. (1998). *Cumhuriyet'ten Günümüze Türkiye'de Sanat Yapıtı Piyasası*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sanat Tarihi Anabilim Dalı. İstanbul
- Wolff, J. (2000). *Sanatın Toplumsal Üretimi* (A. Demir, çev.). İstanbul: Özne Yayınları.
- Wu, C.-T. (2005). *Kültürün Özelleştirilmesi*. İstanbul: İletişim.
- Yağız, E. (Şubat 2010). Türk Resminin Kodları Çözüldü. *Cnbc-e Business*.
- Yardımcı, S. (2005). *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küresel İstanbul'da Bienal*. İstanbul: İletişim.
- Yasa Yaman, Z. (1995) Sanat Tarihimizde Eski Bir Konu: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği mi? D Grubu mu? *Türkiye'de Sanat*, 20.
- Yasa Yaman, Z. (1998). 1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu. *Toplum ve Bilim*, 79, s. 95-137.
- Yasa Yaman, Z. (2002). *d Grubu Sergi Kataloğu*, İstanbul: YKY.
- Yasa Yaman, Z. (2012). Ankara Resim ve Heykel Müzesi. Yasa Yaman, Z. (Der.), içinde, *İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e Sanat* (s. 142-143). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Yasa Yaman, Z. (2012). *Başka İzlenimler Değişen Gelenekler*. İstanbul: Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası.
- Yılmaz, A. N. (2012). Güncele Sinmiş Tarih. Mehmet Yılmaz (Der.). *Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, A. N. (2014). 1980'li Yıllarda Türkiye'de Sanat ve Siyaset İlişkisi (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sanat Tarihi Anabilim Dalı. Ankara.

Zürcher, E. J. (2006). *Modernleşen Türkiye Tarihi*. İstanbul: İletişim.

İnternet Kaynakları:

Abdullah Biraderler. Erişim: 8 Haziran 2019, <http://haypedia.com/759/Abdullah-Biraderler>

Aldıncı, B. (06 Nisan 2011). Londra'da Türk Rüzgârı. *Sabah*. Erişim: 8 Haziran 2019, <https://www.sabah.com.tr/yazarlar/gursoy/2016/07/27/londrada-turk-ruzgari>

Aliçavuşoğlu, E. (31 Aralık 2011). Modern Sanat Müzesi Ne İşe Yarar? Erişim: 9 Haziran 2019, <http://tulluteneke.blogspot.com/2011/12/esra-alicavusoglu-modern-sanat-muzesi.html>

Altan, G. (13 Nisan 2011). Sanat Piyasası Neden Hareketlendi? *Akşam Gazetesi*. Erişim: 8 Haziran 2019, <https://www.aksam.com.tr/pazar/sanat-piyasasi-neden-hareketlendi--25965h/haber-25965>

Altın Bankacıyla 1 Milyar Dolar Gitti, Fon Tabloya Boğuldu (20 Ekim 2002). *Hürriyet*. Erişim tarihi:12 Kasım 2013, <http://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/altin-bankaci-yla-1-milyar-dolar-gitti-fon-tabloya-boguldu-104527>

Antmen, A. (20 Temmuz 2005). Günümüz Küratörleri. *Radikal*. Erişim: 8 Haziran 2019, <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ahu-antmen/gunumuz-kuratorleri-752441/>

Antmen,A. (27 Nisan 2005). Bir Bilanço Sergisi. *Radikal*. Erişim: 8 Haziran 2019, <http://www.radikal.com.tr/kultur/bir-bilanco-sergisi-847836/>

Armutçu, E. (28 Mayıs 2006) Bir koleksiyoncu olarak Bay Yüzde Beş KALUSTGÜLBENKYAN. *Hürriyet*. Erişim: 8 Haziran 2019, <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/bir-koleksiyoncu-olarak-bay-yuzde-bes-kalust-gulbenkyan-4482680>

Arslan, N. (1994). 1950'den 2000'e Türk Plastik Sanatları. *Toplumsal Tarih*, 2, s. 40-43.

Art market in “mania phase” and risks bursting of the bubble, report says (17 Ocak 2016). *The Guardian*. Erişim: 9 Haziran 2019, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jan/17/art-market-mania-phase-bubble-report>

Arter İnternet Sitesi. (t.y) Erişim: Haziran 2011, <http://www.arter.org.tr>

Artun, A. (12 Mayıs 2015). Diktatörün Sanatçılığı. Erişim: 9 Haziran 2019, <http://www.aliartun.com/yazilar/diktatorun-sanatciligi/>

- Artun, A. (2010). Küreselleşen İstanbul'un Sanatsal Ekonomisi. Erişim: 8 Haziran 2019, <http://www.aliartun.com/yazilar/kuresellesen-istanbulun-sanatsal-ekonomisi/>
- Barlas, Ş. (2010). Küresel Sanat Ekonomisinde Türkiye'den Çağdaş Sanatın Pazarlanması. 5. Karaburun Bilim Kongresi Bildiri Metni. İzmir. Erişim: 8 Haziran 2019, http://www.kongrekaraburun.org/eski/tam_metinler_2010/c_7/01_Sey_da_Barlas.pdf
- Başaran Alagöz, S., Ekici N. (2011). Tartışmalı Bir Konu Olarak Sanat Pazarlama: Kavramsal Bir Değerlendirme. Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi. Erişim: 8 Haziran 2019, <http://iibfdergisi.ksu.edu.tr/download/article-file/264647>
- Bay, Y. (3 Nisan 2011). Türk Sanatı İngiltere'de Mezatta. *Milliyet*. Erişim: 9 Haziran 2019, <http://www.milliyet.com.tr/turk-sanati-ingiltere-de-mezatta/pazar/haberdetay/03.04.2011/1372516/default.htm>
- Berköz Ünyay, E. (11 Ekim 2008). Türk Çağdaş Sanatında Rekor Fiyat. *Milliyet*. Erişim: 9 Haziran 2019, <http://www.milliyet.com.tr/turk-cagdas-sanatinda-rekor-fiyat/pazar/haberdetay/12.10.2008/1001959/default.htm>
- Bilgehan, Z. (28 Temmuz 2012). İşte Koç'un Yeni Müzesi, *Hürriyet*. Erişim: 9 Haziran 2019, <http://www.hurriyet.com.tr/iste-koc-un-yeni-muzesi-24408118>
- Bonhanms'tan Modern Türk Sanat Müzayedesini (26 Kasım 2010). *Cumhuriyet*. Erişim: 9 Haziran 2019, http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/199346/Bonhams_tan_Modern_Turk_Sanat_Muzayedesini_.html
- Contemporary İstanbul'a II. Abdülhamit baskını (6 Kasım 2016). Erişim: 9 Haziran 2019, <http://susma24.com/contemporary-istanbula-milliyetci-muhafazakar-baskin/>
- Çağdaş Sanata Yeni Bir Alan: Arter. (9 Mayıs 2010). Erişim: 5 Haziran 2011, <http://www.kultursanatajandasi.com>
- Dink, M. (9 Ocak 2015) "Bay Yüzde Beş" in Gerçek Hikâyesi. *Agos*. Erişim: 8 Haziran 2019, <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/10193/bay-yuzde-besin-gercek-hikyesi>
- Duben, İ. (1990). 1873-1908 Pera Ressamları, 1990. Erişim: 16 Haziran 2019, https://saltonline.org/media/files/ipek_duben_yazi_ve_soylesileri-1978-2010-scrd.pdf
- Durmuş, N. (2015). Sanatın özelleştirilmesi ya da sermayenin meşruiyet alanı. Erişim: 16 Haziran 2019, <https://tr.boell.org/tr/2015/05/28/sanatin-ozellestirilmesi-ya-da-sermayenin-mesruiyet-alani>
- Eciyes, C. (28 Temmuz 2012). Başbakan verdi, Başbakan aldı. *Radikal*. Erişim: 10 Haziran 2019, <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/cem-erciyes/basbakan-verdi-basbakan-aldi->

1095474/

- En Büyük Bienal Gezi Parkı'nda! Kendell Geers ile Söyleşi (10 Haziran 2013). *Radikal*. Erişim: 9 Haziran 2019, <http://www.radikal.com.tr/hayat/en-buyuk-bienal-gezi-parkinda-1136916/>
- En Kötü Koleksiyoner Çok Parası Olandır (25 Haziran 2010). *Haberler.com*, Erişim: 12 Kasım 2009, <https://www.haberler.com/can-eligiz-en-kotu-koleksiyoner-cok-parasi-2122700-haberi/>
- Erciyes, C. (06 Mayıs 2010). Çağdaş Sanat Trafikini Hızlandıracak Bir Yeni Arter. *Radikal*. Erişim: 8 Haziran 2019, <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/cem-erciyes/cagdas-sanat-trafigini-hizlandiracak-bir-yeni-arter-995286/>
- Erciyes, C. (2010). Ankara'da çağdaş sanatı Cer Modern götürecektir! *Milliyet Sanat*, Mayıs 2010, s. 50.
- Erdoğan, "Aşk-ı Nebi ve Zikir Taneleri" sergisini açtı (26 Ocak 2013). *Cumhuriyet*. Erişim: 9 Haziran 2019, http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/399996/Erdoğan_Ask-ı_Nebi_ve_Zikir_Taneleri_sergisini_acti.html
- Ersoy, M. (6 Nisan 2011). Sanata Nur Yağdı. *Habertürk Gazetesi*. Erişim: 8 Haziran 2019, <https://www.haberturk.com/ekonomi/haber/haber/636821-sanata-nur-yagdi#>
- Ersöz, E. (2003). Sanat Galericiliği Nereye Gidiyor? *Türkiye'de Sanat*, 58. s. 60-63.
- Erten, O. (2012). *Türk Sanatına Yön Veren Sergiler ve Yahşi Baraz'ın Büyük Sergiler*, 1. Cilt,
- Erten, O. (23 Mart 2011). Müzayede Mevsimi Başladı. *Radikal*. Erişim: 8 Haziran 2019, <http://www.radikal.com.tr/kultur/muzayede-mevsimi-basladi-1043761/>
- Erten, Ö. İ. (18 Kasım 2009). Marcus Graf: "On milyon dolara Türkiye'den kaç kuşak sanatçı alabileceğinizi düşünebiliyor musunuz?" Erişim: 12.05.2011, <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=16&articleID=689>
- Fişekçi, T. (2003). *Türkiye'de Kültür Politikaları*. İstanbul: Doğan Kitapçılık.
- Gapper, J. (8 Temmuz 2015). Picasso İkilemi. *Bloomberg*. Erişim: 8 Haziran 2019, <https://businessht.bloomberght.com/yorum/haber/1078359-picasso-ikilemi>
- Gopnik, B. (12 Mayıs 2011). Why is Art So Damned Expensive?, Erişim: 9 Haziran 2019, <https://www.newsweek.com/why-art-so-damned-expensive-65919>
- Halil Edhem'in Modern İstanbul Müzesi. Erişim: 8 Haziran 2019, <http://www.aliartun.com/yazilar/halil-edhem-in-modern-istanbul-muzesi/>
- <http://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/istanbul-modern-beyogluna-cikiyor-40748455>

- Hürriyet, Yıllar Sonra Taşınıyor* (20 Şubat 2018). *Hürriyet*. Erişim: 19 Haziran 2019,
- Isaac De Camondo (1851-1911)*. Erişim: 8 Haziran 2019, <https://madparis.fr/en/museums/musee-nissim-de-camondo/accueil/20-evenements/the-camondo-family/en/museums/musee-nissim-de-camondo/the-camondo-family-1599/genealogy/isaac-de-camondo-1851-1911>
- İKSV İnternet Sitesi*. (t.y) Erişim: Mart 2011, <http://www.iksv.org>
- İstanbul Modern Yeni Alımlar Sergisi* (2004). Erişim: 18 Ağustos 2009, https://www.istanbulmodern.org/tr/basin/basin-bultenleri/yeni-alimlar-sergisi_434.html
- Kadak, Ş. (22 Ekim 2010). Borçlarını Yapılandıran İKSV'nin Yeni Yol Haritasını, Bülent Eczacıbaşı Çizdi. *Sabah*. Erişim. 8 Haziran 2019, https://www.sabah.com.tr/yazarlar/kadak/2010/10/22/borclarini_yapilandiran_iksvnin_yeni_yol_haritasini_bulent_eczacibasi_cizdi
- Kapçak, M. (2009). İsmail Hakkı Toygar. *Milliyet*. Erişim: 28 Mart 2016, http://sizdensize.milliyet.com.tr/K%C3%BClt%C3%BCr-Sanat/Ismail_Hakki_Oygar/HaberDetay/439
- Kaplumbağa Terbiyecisi 5 Trilyona Satıldı (12 Aralık 2004). *NTV*. Erişim: 13 Aralık 2013, <http://arsiv.ntv.com.tr/news/300457.asp>
- Karadere, N., Kortun V., Tümertekin, H. (20 Eylül 2017). SALT Galata Yapım Süreci Üstüne Söyleşi. Erişim. 9 Haziran 2019 <https://www.youtube.com/watch?v=qomJL8Dierw&list=PLWrrxdbEAa-rJn1sj43qEUiKwd7Z1F-Wn&index=3>
- Koç Holding İnternet Sitesi*. (t.y.) Erişim: Haziran 2011, <http://www.koc.com.tr>
- Kongar, E. (2008). Kalkınma ve Gelişme Stratejilerinde Kültür Politikalarının Yeri: Türkiye Örneği. *Kültür Politikaları Uluslararası Sempozyumu Ekim 1998*, İstanbul, http://www.kongar.org/makaleler/mak_ka.php
- Kortun, V (2018). 20. Erişim 1 Kasım 20017, <http://saltonline.org/media/files/20-scrd.pdf>
- Küçükıyıldırım, P. (12 Nisan 2011). Londra'daki Sotheby's Çağdaş Türk Sanat Müzayedesini Toplamda 2.3 Milyon Sterlinlik Satışla Sonuçlandı. *Lebriz Sanat Dergi*. Erişim: 07 Haziran 2011, <http://lebriz.com/pages/lis.asp?lang=TR§ionID=5&articleID=898&bhcep=1>
- Kültür Bakanlığı'nın Zikzaklı Tarihi* (12 Nisan 2002). *NTV*. Erişim: 8 Haziran 2019, <http://arsiv.ntv.com.tr/news/210476.asp>
- Mesutoğlu, N. (4 Haziran 2011). Beyoğlu'nda Sanat'ın Beş Adresi. *Milliyet*. Erişim: 8

- Haziran 2019, <http://www.milliyet.com.tr/-magazin-1379105/>
- Nirven, N. (9 Temmuz 1989). Plastik Sanatlarda İstanbul Çıkartması. *Güneş Gazetesi*, s. 10.
- Ocak 2019, <https://www.dw.com/tr/t%C3%BCrkiyede-sanat-piyasas%C4%B1nda-durgunluk/a-37653891>
- Oktay, S. (22 Şubat 2017). Türkiye’de sanat piyasasında durgunluk". *Deutsche Welle*. Erişim: 9 Haziran 2019, <https://www.dw.com/tr/türkiyede-sanat-piyasasında-durgunluk/a-37653891>
- Özkan, M. (1 Ekim 2011). İstanbul'da Kültür ve Sanat İçerikli Kent Politikaları. *skopdergi*, 1. Erişim: 9 Haziran 2019, <https://www.e-skop.com/skopdergi/istanbulda-kultur-ve-sanat-icerikli-kent-politikalari/402>
- Öztürk S., Özyakışır D. (2005). Türkiye Ekonomisinde 1980 Sonrası Yaşanan Yapısal Dönüşümlerin GSMH, Dış Ticaret ve Dış Borçlar Bağlamında Teorik Bir Değerlendirmesi. *Mevzuat Dergisi*, 8/95. Erişim: 8 Haziran 2019, <https://www.mevzuatdergisi.com/2005/10a/01.htm>
- Pelvanoğlu, B. (2013). Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri. Erişim: 8 Haziran 2019, http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_5.htm
- Pelvanoğlu, B. (2013a). Uluslararası Asya Avrupa Sanat Bienali. Erişim: 8 Haziran 2019, http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_3.htm
- Pelvanoğlu, B. (2013b). Süreli Sergiler-Yeni Açılımlar: A, B, C, D Sergileri, Erişim: 8 Haziran 2019, http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_6.htm
- Pelvanoğlu, B. (2015b). Türkiye’de Güncel Sanatın Yaygınlaşması: Sergilerin Rolü. Erişim: 8 Haziran 2019, <http://lebriz.com/pages/lzd.aspx?lang=ENG§ionID=0&articleID=1301&bhcp=1>
- Pelvanoğlu, B.(2015). Türkiye’de Galerıcilik II. Erişim: 8 Haziran 2019, <http://www.lebriz.com/pages/lzd.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=1273>
- Pera Müzesi*. Erişim: 9 Haziran 2019, <https://www.peramuzesi.org.tr/Icerik/pera-muzesi-hakkinda/13>
- Portakal, R. (2004). Batı Resminin Büyük Ustaları, *rportakal.com*. Erişim: 9 Haziran 2019, <http://www.rportakal.com/Article.aspx?PageID=43>
- Rezaee A., Sequeira I. (24 Nisan 2018). How Art Market Reacts to Financial Market Crisis?, Erişim: 9 Haziran 2019,

https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3167739

Sabancı Müzesi. Erişim: 9 Haziran 2019,

<http://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/kitap-sanatlari-ve-hat-koleksiyonu-hakkinda>

Sanat fuarına “endişe” iptali (25 Nisan 2016). *Hürriyet.* Erişim: 9 Haziran 2019,

<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/sanat-fuarina-endise-iptali-40094532>.

Saraydan Sürgüne: Ayşegül Tecimer. Erişim: 9 Haziran 2019,

<https://www.eskihayatlar.com/aysegul-nadir-tecimer-tarihi-eser-kacakciligi-0265/>

Siemens Sanat İnternet Sitesi. (t.v.) Erişim: Mart 2011, <http://www.siemenssanat.com>

Sotheby’s’de Türk Sanatı Müzayedesi. (04 Mart 2009). *BBC Turkish.* Erişim: 9 Haziran

2019, http://www.bbc.co.uk/turkish/news/story/2009/03/090304_sothebys_turk.shtml

Subaşı, Z. (14 Mart 2010). Çağdaş Türk Sanatının Sotheby’s Çıkarması. *Sabah.* Erişim: 8

Haziran 2019,

https://www.sabah.com.tr/pazar/2010/03/14/cagdas_turk_sanatinin_sothebys_cikarmasi

Tanas İnternet Sitesi. (t.y.) Erişim: Haziran 2011, <http://www.tanasberlin.de>

Taşçıyan, A. (24 Ekim 2010). Yeni Şapkasından 10 milyon TL Çıktı. *haber7com.* Erişim: 8

Haziran 2019, <http://ekonomi.haber7.com/ekonomi/haber/673167-yeni-sapkasindan-10-milyon-tl-cikti>

Terbiyeciyeye 5 Trilyon (13 Aralık 2004). *Radikal.* Erişim: 12 Aralık

2013, <http://www.radikal.com.tr/kultur/terbiyeciyeye-5-trilyon-731582/>

TMSF Tabloları 1,5 Saatte Sattı (24 Eylül 2006). *Milliyet.* Erişim: 13 Aralık 2013,

<http://www.milliyet.com.tr/tmsf--tablolari----saatte-satti/yasam/haberdetayarsiv/24.09.2006/172583/default.htm>

TMSF tabloyla 10 milyon YTL topladı (9 Aralık 2007). *Hürriyet.*

TMSF Tarihi Koleksiyon Zengini (13 Ocak 2007). *Sabah.* Erişim tarihi: 12 Kasım 2013,

<http://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/tmsf-tarihi-koleksiyon-zengini-5771504>

TMSF Trilyonluk Tabloları Sattı (12 Aralık 2004). *Haber7.* Erişim: 20 Aralık 2013,

<http://ekonomi.haber7.com/ekonomi/haber/67063-tmsf-trilyonluk-tablolari-satti>

Türk Çağdaş Sanatı Londra Piyasasında (28 Ocak 2009). *Radikal.* Erişim: 9 Haziran 2019,

<http://www.radikal.com.tr/kultur/turk-cagdas-sanati-londra-piyasasinda-918906/>

Türk Ressamlar Dünya Piyasasında. (2008). *haber7com.* Erişim: 13. 06. 2011,

<http://www.haber7.com/haber/20081104/Turk-ressamlar-dunya-piyasasinda.php>

Türkiye’nin Sanat Galericiği Serüveni (12 Kasım 2009). Erişim: 8 Haziran 2019,

<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=671&bhcp=1>

- Uçkaç, A. (2010). Türkiye’de Neoliberal Ekonomi Politikaları ve Sosyo-Ekonomik Yansımaları. *Maliye Dergisi*. Erişim: 9 Haziran 2019, <https://maliyedergisi.sgb.gov.tr/yayinlar/md/158/21.Aynur.UCKAC.pdf>
- Uras, G. (21 Ağustos 2016). Turizm Bakanlığı 376 müze ve ören yerini 5 yıllığına kiraya veriyor. *Milliyet*. Erişim: 9 Haziran 2019, <http://www.milliyet.com.tr/turizm-bakanligi-376-muze-ve-oren-ekonomi-ydetay-2298485/>
- Üstünipek, M. (2010). Türk Resim Sanatı Tarihi. Erişim: 8 Haziran 2019, http://lebriz.com/pages/doc_View.aspx?docID=143&pageID=21&lang=TR&bhcp=1
- Varlık, U. (19 Haziran 2013). *Çağdaş Türk Sanatı Avrupa’da*. Erişim: 8 Haziran 2019, <http://utkuvarlik.blogspot.com/2013/06/cagdas-turk-sanati-avrupada-1.html>
- Warhol’dan Hirst’e Çağdaş Ustalar (17 Nisan 2010). *Cumhuriyet*. Erişim: 9 Haziran 2019, http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/136990/Warhol_dan_Hirst_e_cagdas_ustalar.html
- Yılmaz, M. (Bilinmiyor). Sanat, Piyasa, Küreselleşme. Erişim: 8 Haziran 2019, <https://mehmetyilmazmehmet.com/metinler-texts/sanat-piyasa-kuresellesme-mehmet-yilmaz/>

Gazete Kaynakları:

- Acar, Ö. (22 Ocak 2002). Bakanlık mı Sıkıyönetim Komutanlığı mı? *Cumhuriyet*.
- Açıkgöz, E. (18 Şubat 2007). Sanat mı Para mı? *Cumhuriyet*.
- Aksoy Koleksiyonu Satışta (1 Kasım 2004). *Radikal*.
- Altuğ, E. (13 Ocak 2002). Kaplumbağa Millete Kaldı. *Radikal*.
- Altuğ, E. (14 Ocak 2002). “İşte Müzelik Liste”. *Radikal*.
- Altuğ, E. (16 Aralık 2001). Tablolara Ne Olacak? *Radikal*.
- Altuğ, E. (18 Aralık 2001). Tartışma: İktisat Koleksiyonu Satılsın mı? *Radikal*.
- Altuğ, E. (23 Eylül 2002). Özel Bir Türk Sanat Tarihi. *Radikal*.
- Armutçu, E. (27 Ocak 2002). Tablolara El Koyan Devlete İsyan. *Hürriyet*.
- Ayar, L. (13 Aralık 004). Osman Hamdi'ye 5 Trilyon. *Milliyet*.
- Bardakçı, M. (20 Ocak 2002). Osman Hamdi de bu mezbeleye mi girecek? *Hürriyet*.
- Batıklardan Çıkan Tablolar Haraç Mezat (13 Şubat 2005). *Hürriyet*.
- Bayer, Y. (30 Aralık 2001). Sanatın Tadına Varmak. *Hürriyet*.
- Erbil, Ö. (13 Ocak 2002). Olay Tabloların 10’u Sahte”. *Milliyet*.

- Ergu, E. (12 Ocak 2019). 2019'da Müze Yarışı Olacak. Hürriyet.
- Gönül, S. (27 Ocak 2002). Kültür Bakanlığı Yüzünden Vasiyetimi Değiştiriyorum. Hürriyet.
- İktisat Bankası Koleksiyonu Topkapı Sarayı'nda (10 Şubat 2002). Zaman.
- İktisat Koleksiyonu İçin Mekân Hazır (27 Şubat 2003). Radikal.
- İstanbul Modern'in İlginç Hikâyesi (15 Ocak 2005). Dünya.
- Kahraman, H. B. (02 Ekim.2003). Bienaldeki Gizli Güzellik. Radikal, s. 21.
- Kaplumbağa Terbiyecisi 5 Trilyona Kıraçlar'ın (13 Aralık 2004). Hürriyet.
- Karataş, N. (4 Kasım 2005). TMSF'nin Satışları Sayesinde 1000 Yeni Koleksiyoner Doğdu! Hürriyet.
- Kılıç, A. (17 Ocak 2002). Kültür Bakanı Talay Bayrak Kaldırdı: "Sattırmam!". Zaman.
- Kıraçlar'ın kültür adası (15 Aralık 2004). Radikal.
- Kıvanç, A. (22 Ocak 2005). TMSF Hortumcu Peşinde. Radikal.
- Koç Rekor (13 Aralık 2004). Sabah.
- Koleksiyon Yapmıyorum Bu Benim İlk Yalım (14 Ekim 2004). Hürriyet.
- Madra, B. (22 Temmuz 2006). Ana babasızdılar ama dayıları vardı. Birgün.
- Mengi, R. (16 Ocak 2002). Devlet Korumasına Alınacakmış. Sabah.
- Osman Hamdi Bey'in Tablosu 1 Milyar 750 Milyona Alıcı Buldu (17 Kasım 1990). Hürriyet.
- Osman Hamdi Tablosuna 2 Trilyon Fiyat İsteniyor (28 Kasım 2004). Milliyet.
- Özyurt, O. (21 Kasım 2002). Bakan Çelik'e arz ederiz. Radikal.
- Pera Müzesi ziyarete açılıyor, (10.06.2005). Anadolu Ajansı.
- Sanat Tarihi El Değiştiriyor (04 Şubat 2005). Radikal.
- Sanat Tarihi El Değiştiriyor (1 Şubat 2005). Radikal.
- Sanata Geline Hazine Tamtakır (5 Mayıs 2003). Radikal.
- Şenyüz, H. (6 Haziran 2001). Aksoy'un Tabloları Satılacak. Radikal.
- Suna ve İnan Kıraç Vakfi'ndan İstanbul'a üç eser (16 Haziran 2005). Anadolu Ajansı.
- Terbiyecisi'ye 5 trilyon (13 Aralık 2004). Radikal.
- TMSF İktisat Bankası Koleksiyonunu Satışa Çıkıyor (28 Kasım 2004). Milliyet.
- Tüzünoğlu, A. (07 Mayıs 2007). Türkiye Hâlâ Çok Muhafazakâr. Radikal.
- Uncu, A. E. (10 Haziran 2013). En Büyük Bienal Gezi Parkında. Radikal.
- Vehbi Koç Vakfı, bu yıl sanat müzesi inşaatına başlayacak (13 Şubat 2013) Anadolu Ajansı.
- Yalçınkaya, F. (28 Kasım 2010). Çağdaş Sanat Mutfağı. [Elektronik Sürüm] Sabah.

Yavuz, H. (20 Eylül 2009). Bienal, Koç Holding ve Sponsorluk. Zaman.

Yüksel, M. (9 Ekim 2004). Ürdün Satmayın Dedi TMSF Tabloyu Çekti. Hürriyet.





**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU**

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA**

Tarih: 20/08/2019

Tez Başlığı: TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANAT PİYASASININ GELİŞİMİ: 2001 KRİZİ VE İKTİSAT BANKASI KOLEKSİYONUNUN SATILIŞI

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 148 sayfalık kısmına ilişkin 20/08/2019 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 23'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar hariç
- 4- Alıntılar dâhil
- 5- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Tarih ve İmza ^{20.08.2019}

Adı Soyadı: Güher Gamze Rastgeldi
Öğrenci No: 11199044942
Anabilim Dalı: Sanat Tarihi
Programı: Sanat Tarihi

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman



HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
HISTORY of ART DEPARTMENT

Date: 08/20/2019

Thesis Title : DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY ART MARKET in TURKEY: SALE OF IKTISAT BANK COLLECTION AFTER 2001 CRISIS.

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 08/20/2019 for the total of 148 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 23 %.

Filtering options applied:

- Approval and Declaration sections excluded
- Bibliography/Works Cited excluded
- Quotes excluded
- Quotes included
- Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

Date and Signature

Name Surname: Güher Gamze Rastgeldi

Student No: 1199044942

Department: History of Art

Program: History of Art

08.20.2019

ADVISOR APPROVAL

APPROVED.

Assoc. Prof. Dr. Zeynep Yasa
Yaman



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU**

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA**

Tarih: 20/08/2019

Tez Başlığı: TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANAT PİYASASININ GELİŞİMİ: 2001 KRİZİ VE İKTİSAT BANKASI KOLEKSİYONUNUN SATILIŞI.

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Tarih ve imza

20.08.2019

Adı Soyadı: Güher Gamze Rastgeldi
Öğrenci No: 11199044942
Anabilim Dalı: Sanat Tarihi
Programı: Sanat Tarihi
Statüsü: Yüksek Lisans Doktora Bütünleşik Doktora

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman

Detaylı Bilgi: <http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr>

Telefon: 0-312-2976860

Faks: 0-3122992147

E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
ETHICS COMMISSION FORM FOR THESIS**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
HISTORY OF DEPARTMENT**

Date: 08/20/2019

Thesis Title: DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY ART MARKET IN TURKEY: SALE OF IKTISAT BANK COLLECTION AFTER 2001 CRISIS.

My thesis work related to the title above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, interview, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board/Commission for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.

08.20.2019
Date and Signature

Name Surname: Güher Gamze Rastgeldi
Student No: 11199044942
Department: History of Art
Program: History of Art
Status: MA Ph.D. Combined MA/ Ph.D.

ADVISER COMMENTS AND APPROVAL

Assoc. Prof. Dr. Zeynep Yasa
Yaman