İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANATIN KURUMSALLAŞMA SÜRECİNDE İSTANBUL RESİM VE HEYKEL MÜZESİ

DOKTORA TEZİ

Ayşe Hazar KÖKSAL BİNGÖL

Anabilim Dalı : Sanat Tarihi

Programı : Sanat Tarihi

MAYIS 2011

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANATIN KURUMSALLAŞMA SÜRECİNDE İSTANBUL RESİM VE HEYKEL MÜZESİ

DOKTORA TEZİ
Ayşe Hazar KÖKSAL BİNGÖL
(402032002)

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 23 Mart 2011
Tezin Savunulduğu Tarih : 10 Mayıs 2011

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Ayla ÖDEKAN (İTÜ)
Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Semra GERMANER (MSGSÜ)
Prof. Dr. Zeynep İNANKUR (MSGSÜ)
Doç. Dr. Zeynep KUBAN (İTÜ)
Yrd. Doç. Dr. Ahu ANTMEN (MÜ)

MAYIS 2011

ÖNSÖZ

Türkiye'de sanatın kurumsallaşması ve bu süreçte İstanbul Resim ve Heykel Müzesi deneyimini doktora tezi olarak çalışmaya karar verdiğimde, danışdığım pek çok kişi başarısızlık üzerine kurulu ve sonucu belli bir hikayeyi neden anlatmak istediğim sorusunu yöneltmişti. Çok az kişi ise, Türkiye üzerine çalışılan her konunun başarısızlık örneği olarak nitelendiği ve genel geçer bilginin bilimsel araştırma gibi kâbul gördüğünü hatırlatarak, konunun araştırmaya değer olduğunu belirtmişlerdi. Eğer genel eğilimi dinlemeyi seçseydim, bu kadar dinamik ve heyecanlı bir araştırma yapma olanağım olmazdı. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, genel kanının kabul ettiği "ölü bir kurum"un aksine hareketli bir hikaye ortaya çıkardı. Böylelikle, bu tez çalışmasıyla, edindiğim bilimsel donanım bir tarafa, moda olmayan, genel kanıların gerçekle eş tutulmasından dolayı dışlanan pek çok konunun vaat ettiği şaşırtıcı sonuçları araştırmanın önemini kavramak en önemli kazanımım oldu. Bu nedenle, sadece uzmanlığı ve bakış açısı ile değil merakı ve heyecanıyla da bu uzun sürece bağlanmamı sağlayan Prof. Dr. Ayla ÖDEKAN'a özellikle teşekkür ederim. Ayrıca, Resim ve Heykel Müzesi'ndeki tecrübe ve bu konudaki bilgilerini en geniş biçimde aktararak, çalışmanın bu alanında yönlendirici olan Prof. Dr. Semra GERMANER ve esirgemeden yaptığı eleştiri ve katkılarıyla Doç. Dr. Zeynep KUBAN'ın katkılarını belirtmek gerekmektedir. Konuyu seçmemde teşvik eden ve yaptığımız beyin fırtınalarıyla çalışmanın ufkunu genişleten Ali ARTUN'a ve Boston Tufts Üniversitesi'nde geçirdiğim bir yıl içinde her hafta yaptığımız uzun tartışmalarla Batı'daki müzecilik ve sanatın kurumsallaşması konusunda uzmanlığını aktaran Prof. Dr. Andrew McCLELLAN'a teşekkür ederim.

Son olarak, annem Sema ERDER'e tezim ile ilgili sıkıntılı anlarımda yanımda olduğu, sorularımı bıkmadan yanıtladığı, bu uzun süreçte bana her anlamda destek olduğu için minnettarım. Ayrıca, eşim Özgür BİNGÖL'e özellikle doktoranın en zorlu son dönemlerinde gösterdiği destek ve hoşgörü için sonsuz teşekkür ederim.

MAYIS 2011

Ayşe Hazar KÖKSAL BİNGÖL
(Tarihçi)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ..... v
İÇİNDEKİLER..... vii
ŞEKİL LİSTESİ..... xi
ÖZET..... xii
SUMMARY..... xv
1. GİRİŞ..... 1
1.1 Amaç..... 2
1.2 Yöntem..... 4
1.3 Kapsam..... 7
2. ULUS DEVLET İNŞASINDA RESİM VE HEYKEL MÜZESİ..... 9
2.1 Cumhuriyet'in Kuruluş Döneminde Kültür Politikaları..... 9
2.1.1 Osmanlı İmparatorluğu modernleşmesine bakış..... 10
2.1.2 Türkiye Cumhuriyeti'nin inşası..... 11
2.1.3 Kültür politikaları..... 14
2.2 Cumhuriyet'in Kuruluş Döneminde Sanat Ortamı..... 19
2.2.1 Osmanlı modernleşmesinin mirası..... 19
2.2.2 İktidarın alanı modern sanat..... 22
2.2.3 Cumhuriyet'in kuruluş döneminde sanatın kurumsallaşması..... 26
2.2.3.1 Temsil mekânlarının oluşturulması..... 27
2.2.3.2 Güzel Sanatlar Akademisi reformu..... 30
2.2.3.3 Özerkleşme sürecine doğru sanat piyasası..... 34
2.3 Resim ve Heykel Müzesi'nin Kuruluş Dönemi..... 38
2.3.1 Osmanlı dönemindeki çalışmalar..... 39
2.3.2 Resim ve Heykel Müzesi kurulurken..... 48
2.3.2.1 İlk koleksiyonun oluşturulması..... 50
2.3.2.2 Resim ve Heykel Müzesi açılıyor..... 54
2.3.2.3 Resim ve Heykel Müzesi açılışı üzerine tartışmalar..... 56
2.3.2.4 Sergileme düzeni..... 59
2.3.2.5 Resim ve Heykel Müzesi'nin kuruluş ideolojisi..... 63
2.3.3 Resim ve Heykel Müzesi'nde kurumsallaşma adımları..... 64
2.3.3.1 İlk müdür Halil Dikmen..... 67
2.3.3.2 Koleksiyon ile ilgili uygulamalar..... 68
2.3.3.3 Sanatın yaygınlaştırılmasına yönelik uygulamalar..... 73
2.3.3.4 Kuruluş aşamasında sorunlar..... 74
2.4 Değerlendirme..... 77
3. ÖZERKLEŞEN SANAT ORTAMINDA RESİM VE HEYKEL MÜZESİ..... 81
3.1 Kültür Politikalarını Etkileyen Toplumsal Dönüşümler..... 81
3.1.1 Çok partili sisteme geçiş..... 82
3.1.2 Siyasi istikrarsızlık ve sivil toplum eksikliği..... 84
3.1.3 Halkçılığın popülizme dönüşümü..... 86
3.1.4 Nüfus artışı ve kentleşme..... 87
3.1.5 Burjuva sınıfının doğuşu..... 89
3.1.6 Kültür politikalarının dönüşümü..... 92

3.2 Özerkleşen Sanat Ortamı..... 98
3.2.1 Devlet ve sanat ortamı ilişkisinde yeni dönem..... 98
3.2.2 Özerkleşen sanat ortamında Güzel Sanatlar Akademisi..... 100
3.2.3 Sanatçının özerkleşmesi..... 103
3.2.4 Galeriler dönemi ve alternatif mekânların ortaya çıkışı..... 106
3.2.5 Sanat piyasasının özerkleşmeye etkileri..... 111
3.3 Sanatın Özerkleşmesi Sürecinde Resim ve Heykel Müzesi..... 114
3.3.1 Resim ve Heykel Müzesi'nin yasal belirsizliği..... 117
3.3.2 Personel sorunu..... 122
3.3.3 Veliahd Dairesi sorunu büyüyor..... 124
3.3.3.1 Restorasyon çalışmaları..... 125
3.3.3.2 Milli Saraylar Daire Başkanlığı ile anlaşmazlıklar..... 130
3.3.3.3 Yeni mekân arayışları..... 134
3.3.4 Resim ve Heykel Müzesi'nin sanat ortamı ile ilişkileri..... 137
3.3.4.1 Büyüyen koleksiyonuyla depo müzeye doğru..... 139
3.3.4.2 Sergiler..... 150
3.3.4.3 Müzenin diğer işlevleri: Restorasyon atölyeleri, arşiv ve kütüphanenin kurulması..... 161
3.3.5 1980 öncesi gelişmeler..... 166
3.4 Değerlendirme..... 169
4. SANATIN ÖZELLEŞMESİ SÜRECİNDE İSTANBUL RESİM VE HEYKEL MÜZESİ..... 173
4.1 Küreselleşme Döneminde Kültür Politikaları..... 173
4.1.1 Küreselleşen Türkiye'nin dönüşümü..... 174
4.1.2 Kültürün özelleşmesi..... 178
4.1.3 Devlet politikalarında kültür endüstrisi..... 183
4.2 Sanat Ortamı ve Kültür Endüstrisi..... 188
4.2.1 Güncel sanatın yükselişi..... 188
4.2.2 Temsil mekânlarının çeşitlenmesi: Bienal ve küratörlük..... 191
4.2.3 Sanat piyasasının gelişimi: Müzayedeler dönemi..... 196
4.2.4 Özel müzelerin ortaya çıkışı..... 200
4.3 Küreselleşme Sürecinde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi..... 205
4.3.1 İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde yeni dönem..... 206
4.3.2 Kurumsallaşma sürecinde sorunlar..... 209
4.3.2.1 İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin yasal belirsizliği..... 210
4.3.2.2 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ile ilişkiler..... 215
4.3.2.3 Veliahd Dairesi'nin çözülemeyen sorunları..... 221
4.3.2.4 Personel sorununun büyümesi..... 229
4.3.3 Özelleşen Sanat Ortamı İle İlişkiler..... 231
4.3.3.1 Koleksiyonun yeniden keşfi: Bağışlar, talepler, çalıntı eser sorunu..... 231
4.3.3.2 Resim ve Heykel Müzeleri Derneği..... 241
4.3.3.3 Sergiler..... 249
4.3.3.4 Müzenin diğer işlevleri: Restorasyon, ekspertiz ve arşiv..... 257
4.4 Değerlendirme..... 262
5. İSTANBUL RESİM VE HEYKEL MÜZESİ İÇİN MODEL ÖNERİSİ..... 265
5.1 İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin Günümüzdeki Durumu..... 266
5.2 İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin Durum(SWOT) Analizi..... 271
5.2.1 İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin güçlü yönleri..... 271
5.2.2 İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin zayıf yönleri..... 272
5.2.3 Olanaklar..... 273
5.2.4 Tehditler..... 274
5.3 Yeniden Yapılanma ve Model Önerisi..... 275
5.3.1 Yasal konuma bağlı olarak kimlik oluşumu..... 278
5.3.2 Yönetim modeli..... 283

5.3.3 Müdür ve yönetim kurulları..... 286
5.3.4 Müzenin kadrosu..... 289
5.3.5 Müzenin birimleri..... 293
5.3.5.1 Operasyon birimi..... 293
5.3.5.2 Koleksiyon yönetimi birimi..... 398
5.3.5.3 Restorasyon ve konservasyon birimi..... 300
5.3.5.4 Eğitim birimi..... 301
5.3.5.5 Dış İlişkiler birimi..... 305
5.3.6 Aşamalı planlama önerisi..... 307
5.3.6.1 Kısa vadeli planlama: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin kimlik oluşturması..... 308
5.3.6.2 Orta vadeli planlama: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin ulusal alanda itibarının sağlanması..... 315
5.3.6.3 Uzun vadeli planlama: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin kurumsal kimliğinin markalaşması..... 320
5.4 Değerlendirme..... 322
6. SONUÇLAR..... 325
KAYNAKLAR..... 335
EKLER..... 365

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 5.1 : İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin günümüzdeki yönetim şeması..... 267
Şekil 5.2 : İstanbul Resim ve Heykel Müzesi müze adası önerisi..... 282
Şekil 5.3 : İstanbul Resim ve Heykel Müzesi için önerilen yönetişim modeli.. 284
Şekil 5.4 : Kısa vadede İstanbul Resim ve Heykel Müzesi yönetim şeması.. 309
Şekil 5.5 : Orta vadede İstanbul Resim ve Heykel Müzesi yönetim şeması..... 317
Şekil A.1 : 1917 tarihli Resim Eserleri Müzesi Tüzük Tasarısı..... 366
Şekil A.2 : "Milli Resim Heykel Galerisi" kuruluşuna dair belge..... 369
Şekil A.3 : 1937 yılında Milli Resim ve Heykel Galerisi kurulması hakkında yazışma..... 371
Şekil A.4 : Veliahd Dairesi'nin Resim ve Heykel Müzesi'ne devrine dair belge..... 372
Şekil A.5 : Atatürk Müze'nin 21 Eylül 1937 yılında açılışına gitmek üzere Dolmabahçe Sarayı'ndan ayrılırken görülüyor..... 373
Şekil A.6 : Atatürk Müze'nin açılışında manevi kızı Ülkü ile birlikte görülüyor..... 373
Şekil A.7 : Resim ve Heykel Müzesi'nin açılış sergisi..... 374
Şekil A.8 : Resim ve Heykel Müzesi'nin ilk sergileme düzeni..... 374
Şekil A.9 : Halil Dikmen'in 1937 tarihinde istediği ilk talepleri gösterir belge..... 375
Şekil A.10 : Devlet matbaasına gönderilmiş eserlerin geri alınmasına dair belge..... 375
Şekil A.11 : Müze'de klima sisteminin kurulmasına dair belge..... 376
Şekil A.12 : Nurullah Berk döneminde Müze'nin durumunu gösteren belge... 377
Şekil A.13 : Müze'nin 1954 yılında gerçekleşen onarımına dair belge..... 378
Şekil A.14: Hüseyin Gezer 1976 yılında dönemin İstanbul İtfaiye Müdürü Tarık Özavcı ile Müze'nin yangın tehlikesine dair tetkik yapıyor..... 379
Şekil A.15 : Müze'nin Güzel Sanat Galerileri'ne yönelik öneri raporu..... 380
Şekil A.16 : Ankara Resim ve Heykel Müzesi'nin kuruluşunda Müze'den alınacak eserlere dair 1973 tarihli protokol..... 381
Şekil A.17 : Osman Hamdi Bey'in Silah Satıcısı tablosunun Türk Ocağı'ndan geri alınmasına dair belge..... 382
Şekil A.18 : Müzesi'de restorasyon atölyelerinin kuruluşuna dair belge..... 383
Şekil A.19 : 1981 yılında Müze'nin yeniden açılış hazırlıklarına dair rapor.... 384
Şekil A.20: Müze'nin 1981 yılında yeniden açılışı için hazırlanan anket örneği..... 385
Şekil A.21: 3 Mart 1981 tarihli Müze'nin açılış davetiyesi..... 388
Şekil A.22: Özdemir Altan'ın Müze'ye özerk bütçe verilmesine dair talebi..... 389
Şekil A.23: Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Plastik Sanatlar Restorasyonu Araştırma ve Uygulama Merkezi Yönetmeliği..... 390

Şekil A.24: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim ve Heykel Müzeleri Yönetmeliği..... 393
Şekil A.25: Belkıs Mutlu'nun istifasını içeren belgenin bir bölümü..... 398
Şekil A. 26: Müze'nin 1986 yılı restorasyonuna ait fotoğraf..... 399
Şekil A.27: Vuagnat isimli sanatçıya ait eserin 1941 yılında çalınmasına dair 1982 tarihli belge..... 400
Şekil A.28: İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'nin 1980 yılında Müze'de gerçekleştiği etkinliklere ait broşür..... 401
Şekil A.29: Nuri Temizsoylu İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'nin düzenlediği resim kursunda ders verirken görülüyor..... 402
Şekil A.30: 1980 yılı I. Günümüz Sanatçıları Sergisi Yönetmeliği..... 403
Şekil A.31: 1980 yılında düzenlenen I. Günümüz Sanatçıları Sergisi..... 404
Şekil A.32: I. Günümüz Sanatçıları Sergisi'nde danslı gösteri..... 405

SANATIN KURUMSALLAŞMA SÜRECİNDE İSTANBUL RESİM VE HEYKEL MÜZESİ

ÖZET

Sanatın kurumsallaşma süreci, sanatın özerkleşmesi ile beraberinde gelen örgütlenmeler sonucunda gelişmiştir. Bu kurumlar arasında, sanatın tarihinin kurumsal olarak temsil edildiği kamusal sanat müzesi başat bir nitelik taşımaktadır. Bu çalışma, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ekseninde, Türkiye'de sanatın kurumsallaşması ve sanat ortamının örgütlenme sürecini ele almıştır. Çalışma kurumsal bir tarihçeden öte, müzenin tarihsel değişiminin sanat ortamı ile ilişkisini ve kurumsallaşma sürecindeki etkisini incelemeyi amaçlamaktadır. Daha geniş bir çerçevede ise, Türkiye'nin başta devlet politikaları olmak üzere, ekonomik, siyasi, kütlürel ve toplumsal dönüşümlerinin, sanatın kurumsallaşmasındaki tesirlerini ortaya koymayı hedeflemiştir.

Bu çalışmanın, Türkiye'nin en eski kamusal sanat müzesi olan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin kuruluş tarihi olan 1937 yılından günümüze uzanan kurumsal tarihçesini çıkarması, sanat tarihinde önemli bir yeri olan ve çok tartışılan bir kurum hakkında kaynak olması açısından önemlidir. Ayrıca, çalışmada Türkiye'de sanat kurumlarının ortaya çıkışı ele alınmış ve başta devlet politikaları olmak üzere, bu dönemlerde etkili olan toplumsal dönüşümler de Müze tarihçesine eklemlenmiştir. Dolayısıyla bu çalışmanın, sanat ve toplumsal dinamikler arasında var olan ilişkiler üzerinden yazılan bir sanat tarihi denemesi olması hedeflenmiştir. Özetle, Türkiye'de sanatın kurumsallaşması sürecinin çok katmanlı yapısını ortaya koyan çalışmanın, sanat dünyasındaki güncel değişimlerin kavranması, yeni tartışmalar açılması ve sanat tarihi disiplininde yeni araştırmalara kaynak olması açısından bir araç olacağı ümit edilmektedir.

ISTANBUL PAINTING AND SCULPTURE MUSEUM IN THE PROCESS OF THE INSTITUTIONALIZATION OF ART

SUMMARY

The process of the institutionalization of art has been started to maturate with the declaration of autonomy of art and its various organizations. The public art museum which represents the history of art is amongst the fundamental institutions of the process. The thesis aims to analyze the process of the institutionalization of art and the organization of the art world in Turkey, focusing on the Istanbul Painting and Sculpture Museum as a case study. Alongside presenting the institutional history of the Museum, the thesis proposes to reveal the relationship of the Museum with art worlds and its effects on the process of institutionalization. On a broader perspective, the outcomes of the social, economic, political and cultural transformations, among all cultural policies, were also interpreted in the context of the institutionalization of art.

The thesis intends to submit an important source about the history of the institutionalization of the Istanbul Museum of Painting and Sculpture; from the foundation of the museum (1937) untill today. Considering the fact that Istanbul Museum of Painting and Sculpture is the first modern art museum of Turkey, it is one of the most important and also most argumentative institutions of Turkish art history. Additionally an analysis of the foundation art institutions and the effective social discourses, most of all government policies, are articulated to the analysis of of the Museum' history. Thus, the thesis suggests an alternative writing of the art history of Turkey which mostly based on the relationship between art and social dynamics. Briefly, the thesis, which states the multi-layered structure of the process of the art institutionalization, assumes to provide a medium for apprehending the contemporary changes in the art world, a platform for further analysis and a sources for new researches.

1. GİRİŞ

Türkiye'de sanat ile ilgili konular üzerine yapılan genel tartışmalar, çoğunlukla, Türk toplumumun kültür noksanlığı, sanat birikimi eksikliği, Batı taklitçiliği, modernleşme çabasının başarısız uygulamaları gibi yüzeysel kanıların beslenmesiyle şekillenir. Türkiye'nin kendi yapısında olmayan bir kültürün tepeden inmeci biçimde yerleştirilmesinin ve tarihsel olarak geçirmediği değişimleri Batı'dan transfer yoluyla getirmesinin sorunlarıyla boğuştuğu vurgulanır. Batılılaşmanın modernlikle eş tutulduğu bu genel bakış açısında, sıkça kullanılan tabirle Türkiye medeniyet trenini yakalamaya çalıştıkça modernleşemeyen bir toplum olduğu gerçeğinin belirginleştiğinin altı çizilir. Sadece sanat alanına özgü olmayan bu genel kanı, aslında Batı olarak nitelenen aslında İtalya, İngiltere, Fransa ve Almanya olmak üzere Batı Avrupa ile sınırlı olan toplumlar tarafından bir gerçek olarak tasarlanmıştır. Şöyle ki, Batı Avrupa'nın Endüstri Devrimi, Bilimsel Devrim, Yeni Dünya'nın keşfi gibi unsurlarla yeniden yapılanarak dünyanın merkezine yerleşme süreci[1] kültürel alanda da Aydınlanma ile başlayan ve modernizmin ortaya çıkışıyla tamamlanmıştır. Aslında bir düşünce ve değerler sistemi olarak ortaya çıkan modernite ise modernleşme olarak tanımlanmış, Batı Avrupa'nın merkezde kalma çabasını besleyen emperyalizm için araçsallaştırılarak basit bir ideolojiye indirgenmiştir. Böylelikle modernleşme sadece bu deneyimleri yaşamış toplumlara özgü bir deneyim olarak sunulmuş, bunun dışında kalanlar ise gelişmemiş, barbar, çağ dışı olarak nitelenebilmiştir. Dolayısıyla sadece Türkiye değil, Batı Avrupa dışında kalan bütün Batı dışı toplumlar modernleşmeyi başaramamış olma söylemini paylaşmaktadır. Avrupa merkezci olarak nitelenen bu bakış açısı, neoliberal küreselleşmenin getirdiği yeni koşullarda sorgulanmaya başlamış, modernitenin bir düşünce sistemi olarak toplumların yapısına özgü bir biçimde gelişebileceği üzerinde durulmaya başlamıştır. Alternatif, çoklu ya da son dönemlerde küresel modernlikler olarak adlandırılan bu yeni bakış açısı, Türkiye

[1] Immanuel Wallerstein'ın ekonomi üzerinden dünyayı merkez, çeper ve yarı çeper olarak ayırdığı teorisine göre merkez ya da çeperde olan toplumlar dünya sistemindeki güç mekanizmalarının değişimine göre dönemsel olarak farklılık göstermektedir. Modernitenin ve ulus devletlerin kuruluşundan sonraki dönemde, güçlü devlet, ekonomi ve kültürel düzene sahip olan Avrupa merkeze kaymıştır. Daha önceki dönemlerde merkez konumunda bulunan Osmanlı İmparatorluğu ise sömürgeleşmediğinden yarı çeper konumuna itilmiştir (Wallerstein, 1974).

dâhil pek çok Batı dışı ülkenin daha önce değişmez gerçek olarak kabul ettiği bazı kalıpları yeniden sorgulamasını doğurmuştur. Sanat ve kültür alanında Japonya, Hindistan gibi kimi toplum geleneksel sanat ve kültürlerini dolaşıma sokarken, Türkiye gibi kimi ülkeler de başarısız addedilen bir geçmişe referans vermeden, ilerici ve geleceğe dönük, ortak bir dil kullanımına açık güncel sanata eğilmeye başlamıştır. Kurumsallaşma süreci tamamlanmadan, Türkiye'nin tümünü kapsamayan ve ağırlıklı olarak İstanbul ile sınırlı bir biçimde sanat kültür endüstrisine dâhil olmuştur. Eşi görülmemiş bir hızla Türk sanatçılarının özgünlüğünden söz edilir olmuş, burjuvazi ardı ardına kültür kurumları ve müzeler açmaya başlamış, eserler müzayedelerde rekor fiyatlara satılmış, 1990 öncesinde sanattan anlamadığı söylenen geniş kitleler ise sergi önlerinde kuyruk oluşturmaya başlamıştır.

Bu noktada ilginç olan günümüzde yaşanan bu dönüşümün sanat tarihçilerinden eleştirmenlere kadar pek çok kişi tarafından göklere çıkarılması ve yirmi yıl öncesine kadar sanatı, sanatçısı ve izleyicisinin varlığı sorgulanan bir toplumun bu aşamaya hangi şartlar sonucunda geldiğinin sorgulanmamasıdır. 1990 öncesinde başarısız denemelerle dolu olduğu iddia edilen bir sanat üretim tarihi özel müzede nasıl yer bulmuştur? Türk sanatçısı küresel sanat dünyasını nasıl fethetmiştir ya da fethetmiş midir? Yıllardır sanata muhtaç olduğu izlenimi veren bu izleyici kitlesi ne zaman oluşmuştur? Bu dönem sanatın kurumsallaşmasıyla ortaya çıkmış bir olgunluk devresi midir? Yoksa bir kurumsallaşma yaşanmadan, temelsiz biçimde bazı evrelerin ötesine mi geçilmiştir? gibi sorular genişletilebilir ve kuşkusuz geçmişi daha çok kısa olan bu yükselme devrinin yönünün belirlenmesi zaman alacaktır. Ancak bu dönemin anlamlandırılması ve buna göre bir yön çizilmesine katkıda bulunulması tarihsel süreç içinde ortaya çıkan dinamiklerin çözülmesiyle mümkün olacaktır. Dolayısıyla tarihi reddetmek ya da çoğu zaman yapıldığı gibi geçmiş deneyimleri başarısızlıkla suçlamak yerine modernizm düşünce sisteminin en önemli unsurlarından biri olan sanatın kurumsallaşması sürecinin Türkiye'ye özgü koşullarının ortaya çıkarılması bu süreci anlamaya katkıda bulunacaktır.

1.1 Amaç

Bu bağlamda Türkiye'de sanat kurumsallaşmış mıdır? sorusu, bu çalışmanın temel sorununu oluşturmaktadır. Türkiye'de sanat kendine özgü bir biçimde mi kurumsallaşmıştır? Yoksa kurumsallaşma başarılamadan bazı evrelere mi ulaşılmıştır? soruları çevresinde ele alınacak bu çalışma güncel gelişmeleri anlamak, yeni bir dönemin başlangıcı ya da gelişen bir sürecin olgunlaşması gibi

yorumları tartışmak amacıyla Türkiye'deki sanat ortamının kurumsallaşma sürecini incelemenin gerekliliğini vurgulamaktadır. Alman eleştirmen Peter Bürger (1992)'e göre sanat zanaattan koparak özerklik kazanmasıyla kurumsallaşma sürecine girmiştir. Özerkleşme ise önce düşünsel alanda gerçekleşmiş, Rönesans ile loncaların kurulması, kraliyet koleksiyonları ile nadire kabinelerinin oluşması, Medici'lerin hamiliğinde Akademi'nin kurulması, Hollanda'da sanat piyasasının ortaya çıkışı ilk örgütlenme girişimleri olarak nitelenmektedir. Modernizm ile birlikte sanat kategorilere ayrılmış, sanat tarihi disiplini ile bilimsel nitelik kazanmış, kanon aracılığıyla hiyerarşik bir düzleme oturtulmuş, aracı meslekler ve sanat piyasası ile beslenmiş ve sanat müzesinde temsil alanını yaratarak kurumsallaşmıştır.

Sanatın özerkleşmesi örgütlenmesini de beraberinde getirmiştir. Becker (2008)'e göre sanat dünyası düzenli işleyen bir iş bölümüne dayanmakta, bu örgütlenme ile sanat dünyasının dengeli biçimde işlemesi sağlanmaktadır. Sanat üretimindeki iş bölümü sanatçı, devlet/hâmi, sanat piyasası/sanat taciri/galeri/müzayede, koleksiyoner/izleyici,eleştiri kurumu/yayın, üniversite/sanat tarihi disiplini/konösor ve sergi alanları/kamusal müze arasında paylaştırılmış, bu kurumlar birbirini dengelemiş ve beslemiştir.[2] Becker'a göre, sözü edilen kurumların ağırlığının fazla ya da eksik olması, hatta hiç bulunmaması sanat dünyasını farklı biçimlerde etkilemektedir. Bu noktada, Alman sosyolog Nikolas Luhmann (1995)'ın toplumsal bütün oluşumları farklı pek çok aktörün birbiri ile iletişim ve etkileşimleri sonucunda ortaya çıkan sosyal sistemler olarak tanımlamasına başvurmak yerinde olacaktır. Bu teoriden yola çıkarak, bir sosyal sistem olarak sanatın kurumsallaşması sadece sanat alanı ile sınırlı kalmamakta, daha geniş ölçekte ekonomiden siyasete toplum yer alan diğer sosyal sistemlerle ilişkisine göre şekillenmektedir. Sosyal sistem teorisi sanatın kurumsallaşması sürecinin tek model üzerinden incelenmesi yerine, toplumlara özgü diğer sosyal sistemlerin etkisinin ortaya çıkarılmasının gerekliliğini desteklemektedir.

Sosyal sistem teorisine göre pek çok farklı aktörün etkileşimi söz konusu olduğundan, araştırma açısından belli bir konu üzerinde odaklanarak diğer alanlarla ilişkilendirilmesinin uygun olacağı düşünülmüş; dolayısıyla sanatın kurumsallaşmasının temel unsurlarından biri olan kamusal sanat müzesinin bu sistemdeki konumunun incelenmesi önerilmiştir. Kamusal sanat müzesinin ilk örneği olarak kabul edilen Louvre Müzesi modernizm ile ulus devlet oluşumunun getirdiği yeni bilgi rejimlerine göre kurgulanmış; sanatı tıpkı doğa bilimleri gibi taksonomi,

[2] Bu kurumlara günümüzde pek çok ara birim eklenmiştir. Küratörlük, sanat yöneticiliği, eğitim alanı, bienal ve sanat fuarları gibi yeni birimler zaman içinde iş bölümüne eklemlenebilir.

kronoloji, kanon ve estetik ölçütlere göre sınıflandırmış, zamanı denetim altına alarak sanat tarihinin temsil alanını oluşturmuş, sanatı kamusallaştırarak modern birey ve ulusun yeni kimliklerinin tasavvurunu görselleştirmiştir (McClellan, 1997).[3] Kamusal sanat müzesi sanatı estetik ve tarih üzerinden değer ölçütlerini belirlediği, buna göre kategorilere göre ayırarak bilimselleştirdiği, tarihe mal ettiği, buna göre kabul görmüş eserleri koleksiyonuna katarak kanon oluşturmaktadır. Bu özellikleriyle sanat piyasası ve sanat tarihinden eleştiri kurumuna kadar pek alanda belirleyici olmuş, sanatı kurumsallaştıran pek çok unsurun temsil alanı haline gelmiştir. Sanat sistemi içindeki diğer aktörler arasında dengeleyici ve denetleyici bir konum üstlenmiştir. Türkiye açısından bakıldığında, 1937 yılında kurulan ve 1980'lere kadar Türkiye'nin tek modern sanat[4] müzesi olan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, bir kamusal sanat müzesinin üstlendiği bu işlevleri yerine getirebilecek tek örneği oluşturmaktadır. Bundan dolayı, bu çalışmada vaka incelmesi olarak Müze'nin kurumsal tarihçesi ve sanat ortamına etkilerinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Ek olarak, çalışmanın sorunlarından birini oluşturan ve sanat alanıyla ilgili pek çok konunun genel kanı çevresinde başarısızlık söylemleriyle incelenmesine İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin uygun bir örnek olduğu düşünülmektedir. Müze tarihçesine bakılmaksızın, başarısızlık, taklitçilik, kötü bir Batı transferi kurum olarak nitelenmiş, belli bir araştırma yapılmaksızın bu genel kanılar gerçek olarak kabul edilir olmuştur. Bu nedenle, Müze'nin hakkında oluşan bu genel imajın kökenlerinin araştırılmasının, eğer bir başarısızlık söz konusuysa bunu doğuran etkenlerin ortaya çıkarılmasının hem sanat ortamının hem de Müze'nin gelişimi açısından yararlı olacağı düşünülmektedir. Bu verilere dayanılarak, çalışma kapsamında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ni yeniden yapılandıracak bir model önerisinin sunulması söz konusu edilmiştir.

1.2 Yöntem

Sanatın kurumsallaşması süreci çok katmanlı ve karmaşık bir sosyal sistem olarak tanımlandığında, Türkiye'deki dinamikleri incelemek de çok açılı bir çalışmayı gerektirdiğinden daha önce bahsedilmişti. Bu açıdan, Fransız felsefeci Bruno Latour

[3] Aslında halka açılan ilk müze Floransa'daki Uffizi Galerisi'dir. Ancak sanatın modernizm ve ulus devlet koşullarına göre temsil edilmesi pratiklerini kurumsallaştıran ilk müze Louvre Müzesi olduğundan daha sonra Uffizi dâhil diğer pek çok müze tarafından model alınmıştır. Daha sonra Amerika ve yakın zamanda da Japonya, Hindistan ve Meksika gibi ülkeler modernlik yarışında söz sahibi olduklarında, yine öncelikle Louvre Müzesi'ni örnek alan bir kurumsal yapının kurulmasına girişmişlerdir.

[4] Bu noktada Türkiye'de modern sanat kavramının Batı'dan farklı bir biçimde kullanıldığını, Batı'daki dönem ya da kategorilerle örtüşmediğini belirtmek gerekmektedir. Osmanlı döneminde minyatürden farklı olarak peinture'e geçişin vurgulanması açısından Batı tarzı sanat olarak anılan bu dönüşüm, Cumhuriyet ile birlikte modern sanat olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Her iki halde de, modern tanımı Batı ile ilişkili sanatlar anlamında kullanılmaktadır (Akay, 2008).

(2005)'un Actor-Network Theory/Aktör Ağ Teorisi olarak adlandırdığı modelden bahsetmek açıklayıcı olabilir. Latour'un aktör kavramı özne ile obje, insan ile eşya arasındaki hiyerarşiyi ortadan kaldırmakta, bir ağ sistemi içinde her aktörün eşit derecede birbirini etkilediği ve bunun sonucunda bütünü oluşturduğunu savunmaktadır. Aktör ağı, ne bir aktöre ne de sadece bir bütüne indirgenebilir. Dolayısıyla eş zamanlı biçimde ağ ile ilişkisi olan aktörlerin birbirini değiştirmesi kadar, bu etkileşimlerle ağ sisteminin de sürekli olarak kendini yeniden tanımlaması söz konusudur. Bir araya gelen aktörler belli bir ağ içerisinde hem o ilişkiler sistemine göre hareket etmekte, hem de girdikleri sistemi değiştirmektedir.[5] Parça-bütün ilişkisine farklı bir bakış açısı getiren bu teori ile yukarıda kısaca değinilen Luhmann'ın sosyal sistem teorisi örtüşmekte, buna göre sanatın kurumsallaşmasını sanat alanındaki aktörler kadar geniş ölçekte toplumsal yapı da etkilemektedir.

Söz konusu sistemleri oluşturan her aktör üzerinde durulması mümkün olmadığından bu teoriler her ne kadar uygulama açısından sorun içerse de, sanatın kurumsallaşması dinamiklerinin çok kapsamlı bir bakış açısıyla incelenmesinin gerekliliğini vurgulamak açısından önemlidir. Buna göre sanatın kurumsallaşması süreci, başta devlet ve kültür politikaları olmak üzere Türkiye'nin toplum yapısındaki dönüşümler, sanat ortamındaki değişimler ve İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin geçirdiği evreler ve bunların birbiri ile ilişkileri çerçevesinde incelenmiştir. Bu bütüncül anlayış içerisinde sanatın kurumsallaşması süreci, Müze'nin kurulduğu 1937 yılından günümüze kadar uzanan tarihsellik içerisinde ele alınmıştır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin tarihsel gelişimini ortaya koymak amaçlandığından çok geniş bir döneme yayılan incelemede, toplum yapısı ve sanat ortamındaki dönüşümlerden sanatın kurumsallaşması sürecine etkisi olan unsurlar ön plana çıkarılmıştır.

Buna göre, Türkiye'nin siyasi, ekonomik ve toplumsal süreçleri sanat ortamı ve Müze üzerine etkisi olan alanlarla sınırlı tutulmuştur. Bu açıdan devlet ve kültür politikalarına ayrı yer verilmiş, toplum yapısını etkileyen diğer unsurlara ise çalışmanın ekseni çerçevesinde değinilmiştir. Türkiye'nin ekonomik, siyasi ve sosyolojik tarihi üzerine yapılan detaylı çalışmalardan yararlanılmışsa da, yapılan değerlendirmenin bütüncül bir özellik taşıdığı, diğer disiplinlerin uzmanlık alanına girmek amacını gütmediğini hatırlatmak yerinde olacaktır. Sanat ortamındaki

[5] Bruno Latour'un Science, Technology and Society-Bilim, Teknoloji ve Toplum disiplinine uygun olarak geliştirdiği bu teori elbette ki çok daha kapsamlı ve detaylı bir açıklamayı gerektirmektir. Ancak amaç, genel olarak bir ilişkiler sistemine vurgu yapmak olduğundan açıklama kısıtlı tutulmuştur. Daha detaylı bilgi için bkz: Latour, B., 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford University Press, Oxford.

değişimler de uzun dönem içinde ele alındığından kurumsallaşma süreci ve bu konuda vaka incelemesi olarak seçilen İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ile ilişkili unsurların ön plana çıkarılması söz konusu olmuştur.

Çalışmanın ana eksenini oluşturan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ile ilgili kaynakçanın yetersizliği detaylı bir araştırmayı gerektirmiştir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin kurum arşivi taranmış, farklı dönemlerde alınan kararlar, raporlar, yazışmalar, tutanaklar ile Müze'nin kurumsal tarihçesi çıkarılmıştır. Belgeler sayı ve uzunluk bakımından yayınlanamayacak kadar geniş olduğundan, Ekler bölümünde temel konularda örnek teşkil edecek bazı belgelere yer verilebilmiştir. Müze, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne bağlı olduğundan, Akademi arşivine başvurulmuş, ancak gerekli izin alınamadığından bu araştırma gerçekleşememiştir. Buna ek olarak, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde çalışmış ve halen hayatta olan müdürler ve personel ile sözlü tarih çalışması yapılmıştır.[6] Sözlü tarih çalışmasının kapsamı, müzenin farklı dönemleri ile çeşitli uygulama alanlarında yer almış kişilerin seçilmesiyle belirlenmiştir. Sözlü tarih çalışması, Müze'nin resmî tarihçesinin dışında kalan deneyim, anı, izlenim gibi kişisel tarihlerin ortaya çıkarılması açısından önemli bir kaynak oluşturmuştur. Bu dönemlerle ilgili basın taraması yapılmış ancak 1937-2011 gibi uzun bir dönem ele alınması gerektiğinden ağırlıklı olarak Resim ve Heykel Müzesi'ni konu alan yazılara yer verilmiştir. Bu amaçla Ar Sanat Dergisi, Sanat Çevresi, Milliyet Sanat, Akademi, Güzel Sanatlar, Sanat Dünyamız, Arkitekt, Ankara Sanat gibi belli başlı sanat dergileri ile Milliyet ve Radikal Gazeteleri taranmıştır. Müze modeli önerisi için Batı'daki önemli müzelerle ilişkiye geçilmiş, güncel olarak işlerliği bulunan işletme sistemleri üzerine araştırma yapılmış ancak bu modeller birebir sunulmak yerine Türkiye koşullarına uygun özelliklerin ön plana çıkarılmasına çalışılmıştır. Ayrıca son dönem yasal değişiklikler ile kamu yönetimi politikalarında yapılan revizyonlar incelenerek Batı'da uygulanan işletme modeli ve kurumsal yapının Türkiye koşullarına uygunluğunun karşılaştırılması yapılmış ve buna göre İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne uygun bir model oluşturulmaya çalışılmıştır.

[6] Kaynakça'da görüşme tarihleri belirtilen sözlü tarih çalışma sırasında müze müdürlerinden Devrim Erbil, Adnan Çoker, Özdemir Altan, Kemal İskender, Ferit Özşen ile görüşülmüş, sağlık nedenlerinden dolayı Cihat Aral ve Hüseyin Gezer ile konuşulamamış, Tunç Tüfekçi'ye uzun denemelere rağmen ulaşılamamıştır. Son dönemde Aydın Ayan (2009-2010), Fuat Acaroğlu (2010-2011), Mahmut Bozkurt (2011-) kısa dönemli müdürlüklerinde dikkat çekici bir uygulama yapmadıklarından çalışma kapsamında görüşülmemiştir. Bunun haricinde müzenin ilk müdürü Halil Dikmen ile müzede görev yapan Kerim Silivrili, 1950-1970 arasında müzede restoratörlük yapan Fethi Kayaalp, 1970-1990 arasında müze arşivinde çalışmış Yusuf Taktak ile aynı dönemlerde müzede görev yapmış Tomur Atagök, 2000 yılından itibaren müze ile ilişkili pek konuda görev almış Semra Germaner, müzede halen arşiv görevlisi olarak çalışan Pınar Bolel ile görüşülmüştür. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin Müze ile olan ilişkisini anlamak için 2007-2010 yılları arasında rektörlük yapmış olan ve müze ile yakından ilgilenen eski rektör Rahmi Aksungur ile görüşülmüştür.

1.3 Kapsam

Çalışmada Cumhuriyet'in kuruluş dönemi (1923-1950), 1950-1980 arası ve 1980'den günümüze olmak üzere bir dönemsel ayrım yapılmıştır. Bu dönemselleştirme hem Türkiye tarihindeki değişim noktalarına uygun düşmekte, hem de sanat ortamındaki dönüşüm ve Müze tarihindeki kırılma noktalarıyla örtüşmektedir. Buna göre Birinci Bölüm'de, Cumhuriyet'in kuruluş döneminin modernleşme ve ulus devlet oluşum pratiklerinde sanatçının ideolojik konumu ile Resim ve Heykel Müzesi'nin modern Türk toplumunun sembolü olarak açılması ele alınmıştır. Tek parti kültür politikalarına uygun olarak hem sanat ortamı hem de Müze'nin devlet desteğinde geliştiği bu dönemde devlet-sanat ortamı-müze arasındaki uyum vurgulanmıştır. İkinci Bölüm'de, 1950 sonrasında çok partili sisteme geçiş ile ortaya çıkan yeni dinamikler sonucunda sanat ortamının özerkleşmesine değinilmiştir. Bu dönemde, ideolojik yakınlığının kalkmasına rağmen devlete bağımlılığı devam eden Resim ve Heykel Müzesi'nin yeni dinamiklere uyum sağlama çabalarına değinilmiştir. Müze bu dönemde önemli gelişmeler göstermesine rağmen, devlet desteğinin kesilmesi ve kurumsal alt yapı eksikliğinden dolayı 1977 yılında geçici olarak kapanmak zorunda kalmıştır. Üçüncü Bölüm, 1980'den günümüze kadar uzanan bir dönemi ele almakta, neoliberal küreselleşmenin etkileriyle değişen toplum yapısı ve buna bağlı olarak sanat ortamının piyasa mekanizmasına eklemlenerek özelleşmesi sürecini incelemektedir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin 1981 yılında yeniden açılmasıyla bu yeni döneme uyum sağlama çabalarına değinilmiştir. Dördüncü Bölüm ise, değişim kavramının artık toplum yapısının en önemli unsurlarından biri olduğu modern ötesi dönemde, Müze'nin değişen yönetimlere, devlet politikalarına, sanat ortamına, toplumsal dönüşümlere rağmen temel yapısını devam ettirebileceği, süreklilik içinde değişimlere uyum sağlayacağı bir kurumsal yapı modeli önerisine yer verilmiş, bu konuda ileride yapılacak disiplinler arası ve kapsamlı bir çalışmaya katkıda bulunması amaçlanmıştır.

2. ULUS DEVLET İNŞASINDA RESİM VE HEYKEL MÜZESİ

Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna geçiş dönemi sancılı olmuştur. Geleneksel, içe kapalı, şeriat hukukuna dayalı, reayanın padişaha kulluk ettiği ve heterojen yapısı olan bir imparatorluktan modern, seküler, demokratik ve Türk kimliğine dayalı bir ulus devletin kurulması sürecinin zorluklarını barındırmaktadır. Bu süreç, o dönemde pek çok Batı toplumlarında yaşanmış olsa da, Osmanlı toplumu ve hükümet biçiminin barındırdığı öznel koşullar Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme sürecini de özgün kılmıştır.[7] Yeni ulus oluşumunun modernleşme ile örtüşen gelişiminde, modern sanat ile kurulan ilişki ve buna bağlı olarak kurumsallaşması da özgün özellikleri içermektedir. Dolayısıyla çalışmanın bu bölümünde, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş aşamasında kültür politikalarının getirdiği dinamiklerle sanat dünyası şekillenmesi ve bununla ilişkili olarak Resim ve Heykel Müzesi'nin kuruluşuna değinilecektir.

2.1 Cumhuriyet'in Kuruluş Döneminde Kültür Politikaları

Ulus devlet kuruluşu ile modernleşme arasında yadsınamayacak bir bağ bulunmaktadır. Buna göre, millet kavramı merkezi devletlerin kurulması, kapitalizm, sanayileşme, kentleşme, bilimsel devrim gibi modernite sürecini oluşturan, feodal toplumdan kapitalist topluma geçişi getiren, böylelikle yapısı değişen toplumların yeni yaratılan geleneklere göre baştan tasarlanması gerekliliğini doğuran bir dönemin ürünü olarak ortaya çıkmıştır (Hobsbawn, 1997). Modernleşme ile birlikte ortaya çıkan ekonomik, siyasi ve toplumsal-kültürel dönüşüm etkenleri ulus devlet kuruluşunun temelini şekillendirmiştir.[8] Bu açıdan bakıldığında Türkiye

[7] Türkiye'nin modernleşmesinin çoklu modernlikler kavramı çevresinde ele alınması modernitenin Batı Avrupa'daki modelin birebir uygulanması ve bunun başarısız sonuçlarının irdelenmesi yerine, Türkiye deneyiminin kendi özgül koşullarına göre bu süreci yaşadığı vurgusu üzerinde durmaktadır. Bu konuda detaylı bilgi için bkz: Kaya, İ. 2006. *Sosyal Teori ve Geç Modernlikler*, İmge Kitabevi, İstanbul.

[8] Milliyetçilik kuramının ortaya çıkışı farklı biçimlerde ele alınmıştır. Ekonomik dönüşüm için bkz. Nairn, T.,1997. *Faces of Nationalism: Janus Revisited*, Verso, Londra. Siyasi dönüşüm üzerinden inceleme için bkz. Breuilly, J., 1993. *Nationalism and The State*, Manchester University Press, Manchester; Hobsbawn, E., 1990. *Nations and Nationalism Since 1780*, Cambridge Universitey Press, Cambridge. Kültürel dönüşüm üzerinden inceleme için bkz. Gellner, E., 1983. *Nations and Nationalism*, Blackwell, Oxford; Anderson, B., 1991. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, Londra. Bu farklı kategorilere göre incelenen literatürün kapsamlı eleştirisi için bkz. Özkırımlı, U., 2008. *Milliyetçilik Kuramları: Eleştirel Bir Bakış*, Doğu Batı Yayınları, İstanbul.

Cumhuriyeti'nin kuruluşu, modernleşme hareketinin başladığı Osmanlı İmparatorluğu dönemine dek uzanmakta, Osmanlı toplumunun çözülmesinin etkileri ile ortaya çıkmaktadır.[9] Dolayısıyla çalışmanın ana ekseni olan sanatın kurumsallaşması çerçevesinde Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayan modernleşme hareketlerinden başlayarak ele almak yerinde olacaktır.

2.1.1 Osmanlı İmparatorluğu modernleşmesine bakış

Osmanlı İmparatorluğu, Tanzimat Dönemi (1839-1875) ile birlikte resmi ve açık bir biçimde modernleşme çabası içine girmiştir.[10] Bu çabanın temel öğeleri, Batı Avrupa'nın Endüstri Devrimi, Aydınlanma, Yeni Dünya'nın keşfi gibi bilindik unsurlarla yeniden yapılanması, güçlenmesi ve merkez konuma yerleşmesine bir tepki, bir önlemdir. Bu açıdan bakıldığında, Osmanlı modernleşmesinin itkisinin toplumsal ve kültürel koşullardan çok, ekonomik ve siyasi alanın çözülmesiyle ortaya çıkan güç kaybetme endişesini oluşturduğu söylemek mümkündür. Tanzimat reformları ile başlayan modernleşme süreci, bir taraftan Osmanlı İmparatorluğu'nun resmen Batı Avrupa'yı ciddiye aldığının ilk işareti sayılırken, ekonomik yapının kapitalist sisteme dâhil olma ve modernleşen bir devlet sistemi ile bu yeni sistemde de gücünü devam ettirebilme, hâkim olma amacını barındırmaktadır (Keyder, 2003). Bu dönemdeki uygulamalar Batı'ya hayranlık, Batılılaşma çabası, Batı modernlik modelinin uygulanması gibi açıklamalara indirgenemeyecek bir karmaşık bir sürecin sonucudur. Osmanlı modernleşmesi, Batılı fikir, yaşam biçimi ve kurumlarının seçilerek benimsendiği, Osmanlı ideolojisine uygun olarak yeniden yorumlandığı ve farklı özellikler kazandığı karmaşık bir sürece işaret etmektedir (Hanioğlu, 2008: 4). Çalışma kapsamını oluşturan modern sanatın girişi, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ve Müze-i Hümayun'un kuruluşu Batı'yı taklitten öte, bunlar aracılığıyla Batı sömürgeciliğine direnecek modern ve güçlü bir Osmanlı kimliği oluşturma çabasının ürünleri olarak değerlendirilmelidir. Osmanlı dönemi modernleşmesinin İmparatorluğu yıkılmaktan kurtaramadığı gibi, Batı toplumlarında gibi toplumun kültürel yaşayışını değiştirecek bir aydınlanma dönemini getirmemiştir.[11] Tanzimat Fermanı'yla başlayan reformlar, Batı Avrupa ile kurulan ilişkiler, devleti

[9] Bu noktada, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye'nin modernleşmesinin etkileşimi üzerine tartışmalarının çok geniş bir literatür olduğunu hatırlatmak gerekmektedir. Çalışmanın asıl amacının bu tartışmalara katkıda bulunmak olmadığı, sanatın kurumsallaşma sürecinin ana unsurlarını belirlemek için bu sürece değinildiğini belirtmek yerinde olacaktır.

[10] Osmanlı modernleşmesinin başlangıcı uzun ve karmaşık bir döneme yayılmış olduğundan net bir olarak belirlenmesi mümkün değildir (Ortaylı, 1983). Öte taraftan, bu çalışmada, modernleşme kavramı Keyder (2003)'den yola çıkarak devletin yeniden düzenlenmesi üzerinden ele alındığından Tanzimat Fermanı sonrası ele alınmıştır.

[11] Merkez devletin gücünü kaybetmiş olması, yaşanan sosyal ve ekonomik sıkıntılar ve Hristiyan güçlerle çevrili bir ortamda Müslümanların ağırlıkta olduğu bir toplumu modernleştirme çabaları Osmanlı'ları daha güç bir durumla karşı karşıya bırakmıştır (Hanioğlu, 2008).

modernleştirecek anayasal değişimler, ekonomik dönüşümler ve kurulan yeni kurumlar, Osmanlı toplumunun her kesitine ve kurumuna sıçramıştır. 19. Yüzyılda İstanbul ve büyük liman şehirlerinde mimariden edebiyata, aile yapısından tüketim kalıplarında farklılıklara kadar Osmanlı devletinin öngöremediği pek çok alan bu değişimden etkilenmektedir (Ortaylı, 2007).[12] Sosyo-kültürel yapıda ortaya çıkan bu değişim yeni bir Osmanlı aydını yarattığı gibi, devlet kademesinde de eski düzeni reddeden bir bürokrat sınıfın doğmasına neden olmuştur. Avrupa'da eğitim gören ve yeni sosyal ilişkiler oluşturan bu grubun Osmanlı devletinin öngördüğünden daha ileri bir modernlik deneyim ve vizyonuna sahip olması, paylaştıkları bu seçkinci kültürel sermaye ile bürokratik bir burjuva sınıfının oluşumuna aracılık etmiştir (Göçek, 1996: 81). Aralarında Atatürk'ün de bulunduğu bu bürokratik burjuva sınıfı, Osmanlı hükümetinin imparatorluğu modernleştirerek devam ettirme fikrini reddederek yeni bir toplum inancı ile Cumhuriyet'e yönelik dönüşümleri gerçekleştirme çabasına girmiştir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu Osmanlı devletinin aslında imparatorluğu devam ettirme ve güçlendirme projesinin bir parçasını oluşturan modernleşme deneyiminin öngörülenden daha etkili bir biçimde yayılmasının sonucudur denebilir.[13] Dolayısıyla, her ne kadar devrim niteliği taşısa da, Osmanlı toplumunun hem modern hem de geleneksel yapısından miras kalan özellikleri barındırmaktadır. Ortaylı (1983:14)'nın belirttiği gibi, Cumhuriyet döneminin radikalizmini artıran ve kamçılayan da, yeteri kadar radikal olmayan Osmanlı modernleşmesinden miras kalanlardır.

2.1.2 Türkiye Cumhuriyeti'nin inşası

Osmanlı İmparatorluğu'nun çözümlenerek, Türkiye Cumhuriyeti olarak yeniden tanımlanması çok katmanlı ve karışık bir süreci yansıttığından farklı açılardan çeşitli biçimlerde yorumlanmaktadır.[14] Ancak ortak çıkış noktası, Osmanlı döneminde başlayan modernleşme ve kapitalizme geçişin tamamlanmamış olduğu, toplumsal bir dönüşümün yaşanmadığı, dolayısıyla yeni rejimi talep edecek dinamiklerin ve toplum yapısının oluşmadığı bir dönemde siyasal devrimin küçük bir bürokrat burjuva sınıfı tarafından, yukarıdan aşağıya gerçekleştiğidir.

---

[12] Modernleşmenin etkilerinin yine merkez sayılacak İstanbul ve büyük liman kentlerini etkilediği ve çeperde kalanların ise bu sürecin dışında kaldığı belirtilmelidir. Bu nedenle de, gerek Osmanlı döneminde, gerekse Türkiye Cumhuriyeti reformlarında en büyük tepki çeperden gelmiştir (a.g.e.).

[13] Diğer çabalar olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde yaygınlaşan Pantürkizm ve Panislamizm söylemleri gösterilebilir (Karpat, 2005).

[14] Bu çalışmalar arasında Karpat, K., 2008. *Türk Demokrasi Tarihi*, İmge Kitabevi, İstanbul; Ahmad, F., 1995. *Modern Türkiye'nin Oluşum,* Sarmal Yayınları, İstanbul; Timur, T., 2008. *Türk Devrimi ve Sonrası*, İmge Kitabevi, İstanbul; Zürcher, E., 2005. *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İletişim Yayınları, İstanbul; Yerasimos, S. 1981 *Azgelişmişlik Sürecinde Türkiye: 1. Dünya Savaşından 1971'e*, Belge Yayınları, İstanbul sayılabilir.

Şerif Mardin (1971:202)'in Türk devrimi üzerine yorumu ilgi çekicidir:

> "Türk devrimi memnun olmayan bir burjuva sınıfının tepkisi, toplumsal düzenden memnun olmayan köylü kesimin ayaklanması, ve feodal ayrıcalıkları ortadan kaldırmak üzere hedeflenmiş bir hareket değildir. Sadece Osmanlı eski rejiminin değerlerini ortadan kaldırmak üzere yapılmıştır."

Diğer taraftan da, aslında Osmanlı devleti tarafından imparatorluğu güçlendirmek üzere eğitilmiş bürokrat burjuvanın Avrupa'daki modernlik ve ulus devlet oluşumlarından etkilenmesiyle şekillendirdiği bir anlayışın yaygınlaşması ve güç kazanması sonucunda yapılmıştır. Ulus devlet ile modernleşmenin örtüştüğü bir dönemin ürünü olarak Osmanlı toplumunun Batılı, modern, seküler, Türk kimliği, geleneği ve tarihi üzerinden yeniden inşası söz konusudur.[15] Bir taraftan Osmanlı dönemi modernleşmesinin izlerini taşırken, diğer taraftan da yeni bir ulus devlet kuruluşunun temelini oluşturmak için Osmanlı İmparatorluğu'nun eski rejimine karşı devrim yaratmanın ikilemini barındırmaktadır.

Osmanlı dönemine karşı çıkış, imparatorluk sisteminin kendini devam ettirmesi için vazgeçemediği geleneklerin tasfiyesi, yeninin yaratılması ve eski rejimin tamamen ortadan kalkması için modernleşme üzerinden bir toplumsal dönüşümün sağlanmasını öngörmektedir. Modernleşme projesi yeni rejimin, ulus devlet oluşumunun temelini sağlamlaştırmakta; bu açıdan özellikle son döneminde imparatorluğun meşruiyetini sağladığı olarak şeriata karşı çıkılmaktadır. Bu nedenle de sekülarizm[16] ve onu destekleyen çağdaşlaşma ideolojilerinin yerleşikleşmesi çabası bulunmaktadır (Karpat, 2008). Devlet ve din işlerinin birbirinden ayrıldığı tanımı ile kısıtlı olan laiklikten çok, asıl olarak August Comte'cu ve Durkheim'cı akılcı ve bilimsel pozitivist düşünce sisteminin yerleştirilmesi ve buna dayalı bir toplumsal dönüşüm hedeflenmektedir. Pozitivizme dayalı, modern toplum yaratma miti, her şeyi kapsayan ve yaşamın bütün yönlerini etkileyen bir girişim olan Fransız Devrimi'nden esinlenen bütünsel bir proje olarak uygulanmaya çalışılmıştır (Timur, 2008). Dolayısıyla Türk Devrimi'nin altı ilkesi aslında toplumu geleneksel yapıdan arındırmak amacıyla modern bir devlet kurmak, kapitalist bir düzene geçmek, pozitivist bir anlayışı topluma yerleştirmek ve bu dönüşümü ulusal kimlik çevresinde bütünleşmiş vatandaşlara yaygınlaştırmak olarak özetlenebilir. Bu toplumsal dönüşümü sağlayacak yegâne unsur, Batı Avrupa toplumlarında modernleşme ile yaşanan değişimi toplum mühendisliği anlayışla gerçekleştirmek için yapılacak

[15] Ulus devlet inşasında Türk kimliğinin hangi şartlarda ön plana çıktığı tartışmaları için bkz. Karpat, K. 2005. Tarihsel Süreklilik, Kimlik Değişimi ya da Yenilikçi, Müslüman, Osmanlı ve Türk Olmak, *Osmanlı Geçmişi ve Bugünün Türkiyesi*, der. Karpat. K., İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul.

[16] Laiklik, temelde din ve devlet işlerinin birbirinden ayrılması iken sekülarizm aslında düşüncenin dinin etkisinden bağımsızlaşması sürecidir. Sekülarizm, yani gelenekçi adetler yerine çağdaş, akılcı fikirleri yerleştirmenin en önemli öğesi çağdaşlaşma ilkesinden geçmektedir (Karpat, 2008).

bütüncül bir kültürel devrim olarak tanımlanmıştır.[17] Böylece, modernleşme ile birlikte yeni kimlik üzerinden bir ulus devlet yaratmanın aracı olan bu kültürel dönüşüm düşüncesi, sanatın kurumsallaşması sürecinin en önemli itkilerinden birini oluşturmuştur.

Cumhuriyet'in kuruluş döneminde sürdürülen ideoloji ve buna bağlı uygulamalar çeşitli bağlamlarda eleştirilmiştir.[18] Özellikle söz konusu edilen modernleşme koşullarının hiç birisinin var olmadığı bir toplumun, yapısı göz ardı edilerek paternalist bir toplum mühendisliğine girişildiği eleştirisi sıklıkla dile getirilmiştir. Bu eleştiri, modernleşme projesinin ulus devlet kurma pratikleriyle örtüşmesinden doğmuştur. İmparatorluğun etnik yapısının dağılması ve Kurtuluş Savaşı'ndan sonra yapılan mübadelelerle dönemin burjuva sınıfının ortadan kalkmasını getirmiş; devlet eliti de mücadele etmesi ya da işbirliği yapması gereken güçlü bir burjuva sınıfıyla ya da halen reayalıktan kurtulmamış bir halk ile mücadele etmek zorunda kalmamıştır (Keyder, 1989).[19] Bir diğer açıdan, Türk devriminin halkçı görünmesine rağmen, bireysel inisiyatif, yurttaşlık hakları ve kişi özgürlükleriyle ilgili uygulamalar konusunda çekinceli davranması eleştirileri ise (Kasaba ve Bozdoğan, 1998), yine benzer biçimde bir modern bir ulus yaratma amacıyla toplumu ortak kimlik ve amaç çevresinde birleştirme amacını yansıtmakta, var olmadığı düşünülen modernist yapının gecikmeden kurulması amacıyla otoriter bir devlet kadrosu aracılığıyla yapma pratiğinin bir sonucudur.[20]

Bu eleştirilerin farklı bağlamlarda geçerliliği tartışılır olmakla birlikte, modern sanat açısından bakıldığında ayrı bir süreç söz konusudur. Her şeyden evvel, modern sanat alanında eski rejimde olan gelişmelerin reddedilmesinin aksine Osmanlı modernleşmesinin en önemli ayaklarından birini oluşturan Batı tarzı sanatın desteklenmesi süreci miras alınmıştır. Dolayısıyla kültürel kalkınma kapsamında, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundaki temel unsurlar arasında sayılan bütüncül bir kültür devrimi projesi içinde sanatın kurumsallaşması yerini bulmuştur. Başka bir

[17] Bu modernleşme de, bir dizi kurum ve uygulamaların, pragmatik bir bakış açısıyla devletin her alanda hâkim olduğu bir devletçilik ilkesiyle topluma yerleştirilmesini getirmiştir (Kasaba, 1998).

[18] İktidara sahip elitin dışında kalan bütün düşünce ve kurumların kuşkuyla karşılanması, modernleşme kapsamı dışında kalan uygulamaların reddedilmesi, toplumu oluşturan geleneklerden de ancak eldeki siyasal programın gereklerine göre biçimlendirilebildikleri ölçüde ilgi gösterilmesi gibi eleştiriler Türk toplumunun günümüzde yaşadığı pek çok sıkıntının kaynağı olarak gösterilmektedir. Bu dönem ile ilgili eleştirel yaklaşımlar için bkz: Kasaba, R. ve Bozdoğan, S. (der)., 1998. *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul; Bozdoğan, S., 2002. *Modernizm ve Ulusun İnşası*, Metis Yayınları, İstanbul; Keyder, Ç., 2003. *Memalik-i Osmaniye'den Avrupa Birliğine*, İletişim Yayınları, İstanbul.

[19] Bu dönemin daha kapsamlı anlatımı için bkz. Keyder, Ç.,1989. *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*, İletişim Yayınları, İstanbul.

[20] Aslında bu endişe Osmanlı İmparatorluğu'ndan miras kalan merkeze egemen olma alışkanlığının bir ürünüdür. Türkiye Cumhuriyeti merkezden uzak kalmadığı tarihsel geçmişinin bir uzantısı olarak, Batı'da meydana gelen gelişmeleri en kısa zamanda yakalayıp yeniden ortak olmak arzusunu taşımaktadır.

deyişle, dönemin siyasal sistemiyle kültürel politikaları arasında hem bir tamamlayıcılık hem de bir temsil ilişkisi vardır (Koçak, 2009). Kültür, toplumsal dönüşümde başat bir rol üstlenmiş ve kültür politikaları hükümet ideolojileriyle birebir örtüşecek bir biçimde uygulanmıştır. Siyasetle bütünleşen kültür politikası kendi ideolojisinin temsilini sanat aracılığıyla yaparken, sanat da özellikle Cumhuriyet'in erken döneminde uygulanan etkili bir kültür politikası sayesinde buna paralel olarak şekillenmiştir. Kültürün ideolojik olarak araçsallaştırılması ise diğer taraftan dönem üzerine yapılan tartışmalar kapsamında, modern sanatın Batı ile ilişkili özellikleri bakımından seçkin sınıfın benimsediği bir yüksek kültür alanına dönüşmesi ve geniş kitlelere benimsetilemediği gibi eleştirilerin kaynağını oluşturmuştur.[21]

2.1.3 Kültür politikaları

Cumhuriyet'in kuruluş dönemi kültür politikaları, yukarıda kısaca özetlenen unsurları içine almış, dönemin milliyetçilik, inkılapçılık, halkçılık, Cumhuriyetçilik, laiklik ve devletçilik ilkelerini üzerine şekillenmiştir.[22] Buna göre, toplumda bütüncül bir kalkınma ve dönüşüm yaşanması anlayışıyla, seçkin sınıfın benimsemiş olduğu modern ve Batılı özellikler içeren yüksek kültürün, toplumun her alanına nüfuz etmesinin sağlanması, bu amaçla tepeden inmeci bir program söz konusudur.[23] Kültür politikaları sadece belirli teorik ve ideolojik söylemlerle sınırlı kalmamış, bunlara paralel olarak kurumlar açılmış ve planlı uygulamalar gerçekleştirilmiştir. Bu ilkelere paralel biçimde gerçekleştirilen uygulamalar, eş zamanlı ve birbirini tamamlar biçimde gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Hristiyan azınlıkların gitmesi, Sevr Antlaşması ile sınırların belirlenmesi ve Anadolu'nun Türkleşmesi Osmanlı İmparatorluğu'nda var olan heterojenliği ortadan kaldırması Türkiye'yi kültürel bakımdan bir bütün olarak tanımlamayı kolaylaştırmış (Keyder, 2003), bütünselci bir kültür politikasını uygulanabilir kılmıştır.

Bu amaçla, Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak Sanayi-i Nefise Müdürlüğü ve Sanayi-i Nefise Encümeni kurulması, arkeoloji ve etnografya müzelerinin açılması, halkevlerinin yaygınlaşması, devlet tiyatrolarının, opera ve orkestraların kurulması

[21] Cumhuriyet kuruluş döneminde yüksek ve alçak kültür ayrımı konusu farklı bir tartışmayı içermektedir. O dönemde modern sanatın resmi bir dille yüksek kültür olarak tanımlanması söz konusu değildir. Diğer taraftan bu çalışmada, yüksek kültür ifadesi, geniş anlamıyla, seçkin bir zümre tarafından benimsenerek halk kültüründen ayrıştırılan alanlar olarak tanımlanmıştır.

[22] Dönemin kültür politikalarının farklı ilkelere göre uygulamaları hakkında detaylı bir çalışma için bkz. Öndin, N., 2003. *Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, İnsancıl Yayınları, İstanbul. Ayrıca yüksek kültürün devlet eliyle yaygınlaştırılması sürecini tartışan diğer bir çalışma için bkz. Katoğlu, M., 2009. Cumhuriyet Döneminde Yüksek Kültürün Kamu Hizmeti Olarak Kurumsallaşması, *Türkiye'de Kültür Politikalarına Giriş*, der. S. Ada ve A. İnce, Bilgi Yayınları, İstanbul, ss: 25-81.

[23] Bu sürecin, özellikle I. Dünya savaşından sonra Avrupa'da giderek yaygınlaşan totaliter rejimlerin uyguladığı politikalara benzer nitelikler taşıdığı tartışılmıştır (Bozdoğan, 2002).

gibi devlet eliyle uygulamalar yapılması, Batı[24] ile aynı düzlemde yer alacak ve hatta zaman içinde onunla yarışacak milli bir yüksek kültürün kurumsallaştırması çabasıdır.

Cumhuriyet'in kuruluş döneminde görülen yüksek kültürün kurumsallaşması projesi, aslında Batı Avrupa ve Amerika'da da uzun dönemden beri yaygın olarak uygulanmaktadır. Batı Avrupa'da devlet, Amerika'da ise burjuva sınıfının eliyle yapılan bu düzenleme, yüksek kültürün halka yaygınlaştırılması söylemiyle meşrulaştırılmıştır. Ancak 1960 sonrasında kültür alanında yapılan sosyolojik çalışmalar, yaygınlaştırma adıyla yapılan bu etkinliklerin aslında tam tersine yüksek ve halk kültürü arasındaki ayrımı keskinleştiren pratikler olarak tanımlanmıştır. Buna göre, yüksek ve halk kültürü her toplumun iktidar odakları tarafından farklı biçimlerde tanımlanmakta, bilinçli olmasa bile sistemin getirdiği düzenleme ile ayrım kesinleştirilerek sınıflar arasındaki seçkinci alanlar korunmaktadır. Bu eleştiriler açısından en etkili isim kuşkusuz Fransız sosyolog Pierre Bourdieu'nun analizleridir.[25] Genel hatlarıyla Bourdieu, kamusallık ve sanatın halka yaygınlaştırılması söylemlerini sorgulamış, sanat müzeleri ve eğitiminin kurumunun yarattığı beğeni aracılığıyla aslında belli bir sembolik, toplumsal ve kültürel sermayeye sahip sınıfın kendilerine seçkin/distinction alan yaratma amacını araçsallaştırdığını belirtmiştir. Buna göre, belli sermayelere sahip bir grubun sanatı anlayacak yeterli birikime ve alışkanlığa/habitus sahip olduğu, bunu yaygınlaştırma söyleminin ise, tam tersine bu ayrımı daha keskinleştirdiğinden bahsetmektedir (Bourdieu, 1984; Bourdieu ve Darbel, 1990).

Aynı dönemlerde çalışan Amerikalı sosyolog Paul Di Maggio da, Amerika'nın Altın Çağ (1869-1873) döneminde hızla zenginleşen seçkin bir grubun Boston'da kurdukları kurumlar aracılığıyla daha önce var olmayan bir yüksek ve popüler kültür ayrımını nasıl kurumsallaştırdığını anlatmaktadır.[26] 1850 yılı öncesine kadar kültür ve sanatın, ticaret ve eğlence ile birlikte anılan, halk ile elitin ortak paylaşım alanı

[24] Erken Cumhuriyet döneminde Batı kavramı, Amerika ya da Batı Avrupa ayrımı yapılmaksızın, toplumlar arasındaki farklılıklara değinilmeksizin yekpare bir kültür olarak tanımlanmıştır (Koçak, 2009). O nedenle bu çalışmada da, Batı kavramı erken Cumhuriyet dönemiyle ilişkili olarak genel bir anlamda kullanılmaktadır.

[25] Bourdieu'nun sanat kurumları üzerine yaptığı sosyolojik araştırmalardan yola çıkarak geliştirdiği sanat kurumu eleştirisi çok katmanlı ve kapsamlı bir analiz olduğundan kuşkusuz çok daha detaylı bir inceleme gerektirmektedir. Çalışmanın kısıtlılığı nedeniyle ana hatlarıyla değinilen bu görüşler hakkında detaylı bilgi için bkz. Bourdieu, P. ve Darbel, A., 1990. *The Love of Art*, Stanford University Press, California; Bourdieu, P., 1984. *Distinction: A Social Critique of Judgment and Taste*, Harvard University Press, Boston; P. ve Wacquant, L.,1992. *An Invitation of Reflexive Sociology*, University of Chicago Press and Polity, Chicago.

[26] Di Maggio'nun Amerika'daki yüksek ve popüler kültürün Boston'daki zengin kesim olan Brahman'ların kurdukları kurumlar aracılıyla nasıl kurgulandığına dair bkz. Di Maggio, P.,1982. Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston: *The Creation of An Organizational Base For High Culture in America*, Media Culture and Society, No: 4, pp: 33-50.

olduğunu belirten Di Maggio, kültürel kapitalistler adını verdiği bu zengin grubun kendilerine seçkinci bir statü sağlamak amacıyla, denetimlerinde olan kurumlar aracılığıyla bir yüksek kültür alanı yarattıklarını ve ideolojilerine göre bu alanı niteliklerini belirtmektedir (Di Maggio, 1982).[27]

Bu çalışmalardan yola çıkarak Türkiye deneyimine geri dönecek olursak, yüksek kültür, Osmanlı İmparatorluğu'nda Avrupa'ya eğitime gönderilmiş bürokrat ve entelektüel kesimin, edinmiş oldukları Batılı kültür olarak tanımlanmıştır denebilir. Halk kültürü ise, o dönemlerde gerekli sermayeye sahip olmadığı için bu grubun içine giremeyen, Batılı görenekleri bilmeyen, geleneksel kalan bir genel kültür olarak nitelenmiştir. Böylelikle, kültürel sermayeye sahip bürokratik burjuva halkı yönetme seçkinliğine ulaşmıştır. Yüksek kültürün, elitin sermayesi olan Batılı kültür üzerinden şekillenmesine rağmen, bu Batıcı anlayışın, en azından Atatürk'ün vefatına kadar, bir öykünmecilik niteliği taşıdığı söylenemez. Tam tersine, Osmanlı dönemine tepki ile Batı'ya yakınlaşma tedirginliği ikileminden doğan çok katmanlı bir anlayış söz konusudur. Orhan Koçak (2009)'ın tanımlamasıyla tarihsel gecikmişlik duygusu, ki bu da aslında Osmanlı İmparatorluğu'ndan miras kalan bir hâkimiyet ve güç merkezi olma alışkanlığından kaynaklanmaktadır, Batı'yı hem korkulan, hem erişilmesi istenen yekpare bir olgu olarak algılanmasını beraberinde getirmiştir. Çağdaşlaşmanın tanımı, Batı'nın taklidi olarak değil, çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmak olarak tanımlanmış, bu da sekülerleşme ve pozitivizme dayalı bir anlayışın kökleşmesi çabasını beraberinde getirmiştir.

Böylelikle, Osmanlı döneminden kopuş vurgulanırken, aslında bir taraftan da Osmanlı modernleşmesinden miras kalan, milli kültürün çağdaşlaşması vurgusu söz konusudur. Ziya Gökalp'in[28] Milli Hars ve Garp Medeniyeti Sentezi, Batı medeniyetinden bilim, teknoloji ve kurumların alınması, ulusal kültürün ise yabancı etkilerden uzak tutulmasına dayalı bir kültür politikası bir bakıma Batı'ya karşı duyulan tedirginliğin en net göstergesidir.[29] Batı'ya rağmen Batılı olmakla, öz bozulmamış olacak ve sadece gelişmiş olan Batı'nın bilimsel ve teknolojik yönü ile işlenerek gelişecektir. Bu süreç, modernleşmenin Batı ile sınırlanamayacağı ve geniş bir felsefe olduğu düşüncesiyle beslenmiş, Batı kültürünün kaynaklarının Hristiyanlıktan önce Yunan ve Latin medeniyetine, yani Osmanlı İmparatorluğu'nun

[27] Bilim ve teknoloji müzelerinden farklı olarak özellikle sanat müzelerinin sergilerdikleri sanat objeleri üzerinden sanat tarihi bilgisi, beğeni ve görgüye dayalı bir deneyim sunması nedeniyle bu tür bir dışlayıcı özelliği olduğu vurgulanmıştır.

[28] Ziya Gökalp'in dine ağırlık veren düşünceleri nedeniyle Atatürk son dönemlerinde Gökalp'in felsefesinden uzaklaştığı bilinmektedir (Karpat, 2008).

[29] Gökalp'e gore hars bir toplumun bütün fertlerini birbirine bağlayan kurumlardır. Hars dolayısıyla doğa gibi kendiliğinden oluşuyordu. Medeniyet ise, bireysel, bilinçli ve yönetimsel bir sistem olarak suniydi ve bu sistem uluslararası alanda birbirine bağlanıyordu (Koçak, 2009).

üzerinde bulunduğu topraklara dayandığı düşüncesi ile desteklenmeye başlamıştır. Buna koşut olarak, İmparatorluk döneminden miras kalan, Batı ile Doğu arasındaki siyasi egemenlik mücadelesinde arkeolojik ve etnografik miras rekâbetinin araçsalaştırılması Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir. Önemli bir fark olarak, bu kez evrensel alamda değil, ulusal bir kültür mirasın zenginliğinin yarıştırılması söz konusu edilmiştir (Pulhan, 2009). Bu süreç , müzeciliğin ağırlıklı olarak arkeolojik ve etnografik bir özellik kazanmasına neden olmuştur.

Halk kültürünün sınırlarının çizilmesi, modernlik ile paralel giden ulus devlet kurma sürecinde milliyetçilik ilkesiyle beslenmiş, Osmanlı İmparatorluğu'ndan kopuşun vurgulanması için uygun bir alan haline gelmiştir. Bu nedenle de, siyasi erki elinde tutan bürokratik burjuva kesim, daha radikal bir biçimde yüksek ve halk kültürü ayrımını netleştirmeyi başarmış, modernlik sürecine geç katılan diğer Batı dışı toplumlardan farklı olarak, yerel halk kültür ve geleneklerini ön plana çıkarmaktan kaçınmıştır. Otantik ve yerel mirasın yüceltildiği bir mit oluşturulmamış, evrensel öğelere sahip bir kültür anlayışı söz konusu edilmiştir. Evrensel kültürün geleneksel öğelerinin tarihselleştirilmesi amacıyla Osmanlı dilini oluşturan Arapça ve Farsça kelimelere Türkçe karşılıklar bulunmuş, divan şiirinin öz edebiyat olmadığı ve alaturka müziğin kültürü yansıtmadığı gerekçeleri ortaya atılmış, barok mimarlık yerine modern Türk mimarisi yaratılmaya çalışılmıştır. Osmanlı döneminde yapılan hat, minyatür, ebru gibi sanatlar da, belki ortadan kaldırılmamış ama İslam ya da etnografik eserler kategorisi altında sınıflandırılarak yaşayan sanat ile ilişkisi sınırlandırılmıştır.[30] Bu noktada, Türkiye deneyiminin en önemli farkı, iktidarın üzerine eğilmediği farklı kültürel üretimleri destekleyebilecek bir burjuva kültürünün var olmamasıdır. Mübadele ile yok olan gayri müslim burjuvazinin yerini almaya çalışan yeni burjuvazinin devlet güdümünde olması, halk kültürü öğelerini dönüştürecek alternatif bir mekanizmanın ortaya çıkmasını engellemiştir.

Bu nedenle, devletçilik ilkesi, gerek yüksek kültürü gerekse de halk kültürü destekleyecek mekanizmalarının kurulmadığı bir toplumda pragmatik bir zorunluluk olarak belirmiş[31], öte taraftan nüfus üzerinde istendiği gibi mühendislik

[30] Müzelerde objelerin sınıflandırılarak sergileme düzenine bağlı biçimde farklı ideolojiler ve siyasetlere göre araçsallaştırılması üzerine bkz. MacDonald, S., 1998. *The Politics of Display: Museums, Science and Culture*, Routledge, London; Pearce, S. M., 1994. Objects as Meaning; or narrating the past, *Interpreting Objects and Collections*, ed. by S.M. Pearce, Routledge, London, pp: 19-30. Ayrıca Batı pratiğinde de sanat ve zanaat olarak ayrılan üretimlerin Batı dışı sanatları zanaat olarak kategorize ederek dışlayıcı ve üstünlük kurucu bir söylem geliştirmesi üzerine dikkat çekici bir makale için bkz. Clifford, J.,1988. On Collecting Art and Culture, *The Predicament of Culture*, ed. by J. Clifford, Harvard University Press: Cambridge, pp: 215-253.

[31] Heper devletin statist yapısının Osmanlı İmparatorluğu'nun bir devamı olarak görmektedir. Osmanlı döneminde de bürokratik seçkinler, statist devleti toplumu birarada tutabilmek için vazgeçilmez

yapabileceğine duyulan inanç ile hem sosyal denetimi sağlama hem de modernleşme hareketlerini uygun biçimde yapabilme amacıyla araçsallaştırılmıştır (Keyder 2003: 91).[32] Böylelikle, kültürel sermaye aracılığıyla yüksek kültürü sahiplenen devlet, halk kültürü ile sınırlı vatandaşların peşinden sürüklenmek yerine, kalabalıklara daha olgun düşünceler katma görevini üstlenmiştir. Bu kültür politikasının bir sonucu olarak da seçkinlerin eğitiminden sanatsal faaliyetlerin örgütlenmesine kadar her alanda devlet etkili olmuştur. Devletçilik ilkesiyle beslenen halkçılık da, aslında gerçekten bir taraftan yüksek kültürü yaygınlaştırırken, bu sistemin bir sonucu olarak statü ve seçkinlik sağlama pratiklerine dahil olmuştur denebilir. Bir taraftan sanat halka açılırken, diğer taraftan aslında halkla elit arasında ciddi bir ayrımın kurumsallaştırmasını da beraberinde getirmiştir. Özellikle Atatürk dönemi sonrasında, milli öz ve bunu modernleştiren usuller arasında uyum fikrinin ön plana çıkması; Batı'ya daha açık bir yönelimin var olması ile bu ayrım daha da keskinleşmiştir (Koçak, 2009).[33] Zaman içinde yüksek kültür küçük, elit bir grubun egemenliği altında kalırken, popüler kültür ise din unsuru bezeli, kapalı bir milliyetçilik alanı haline gelmiştir.

Cumhuriyet'in kuruluş döneminde sanatın kurumsallaşması, yukarıda değinilen kültür politikalarıyla şekillenen bir program ve uygulamalar neticesinde temellenmiştir. Resim ve Heykel Müzesi'nin kuruluşu da, dönemin kültür politikalarının bütün unsurlarını içinde barındıran bir nitelik taşımaktadır. Dolayısıyla, Müze de dâhil olmak üzere, modern sanatın kurumsallaşmasının temelleri, devletin sanat alanında tek iktidar olmasından ötürü, daha ideolojik ve radikal bir nitelik kazanmış ve yine aynı nedenden ötürü 1950 sonrasında bazı sıkıntılara girmiştir. Diğer taraftan bu unsurların tümü, Türkiye'nin kendi tarihine özgü bir sanat kurumsallaşmasının gerçekleşmesini de beraberinde getirmiştir. Resim ve Heykel Müzesi'nin kuruluş dönemine geçmeden önce, erken Cumhuriyet döneminde kültür politikalarına paralel olarak gelişen modern sanat ortamına değinmek yerinde olacaktır.

---

görmüşlerdir (Heper, 2006: 38). Bunun tersi bir tartışma için bkz. Keyder, Ç.,2003. *Memalik-i Osmaniye'den Avrupa Birliği'ne*, İletişim Yayınları, İstanbul.

[32] Bu görüşte, bir bakıma Ziya Gökalp'in düşüncelerinin izleri sürülebilir. Gökalp'e göre, Osmanlı toplumu Uzakdoğu uygarlığından hala kopamamış olan halk, Doğu'nun geleneklerine göre yaşayan medreseliler ve Osmanlı dönemindeki modernleşme hareketinin bir sonucu olarak Batı hakkında bilgi sahibi olmuş elit okullulardan oluşmaktaydı. Bu nedenle, dönemin söylemlerine göre halen ilkçağ dönemini yaşayan halkın içindeki milli kültürü ancak ve ancak aydın ve seçkin kesim ortaya çıkarabilirdi (Koçak, 2009).

[33] Genel olarak 1939-1945 arasındaki dönemin kültür politikasını devrin Maarif Vekili Hasan Âli Yücel'in : "...bu asırda milletlerin fikir ve hareket havalarından uzaklaşması zaten mümkün değildir. Kendimize ve kendiliklerimize dönmeyi böyle yanlış bir zaviyeden değil, asıl olduğu gibi görürsek diyebiliriz ki: Avrupa medeniyetinin ortasında her milletin hüviyeti vardır, biz de o dairede bir hüviyet olmayı özlüyoruz" sözleri anlatmaktadır (aktaran Koçak, 2009: 395).

2.2 Cumhuriyet'in Kuruluş Döneminde Sanat Ortamı

Cumhuriyet'in kuruluş dönemindeki siyasi söylemler ve devrin ideolojileri ekseninde ele alınan kültür politikalarının, eleştirilere rağmen uygulama alanında sanatın kurumsallaşmasına büyük ölçüde katkı yaptığını söylenmelidir. Tek parti olan Cumhuriyet Halk Partisi'nin kültürel kalkınma ideolojisini gerçekleştirmek için bütün kaynaklarını ve iktidarını kullanması özellikle dönemin ideolojik aracı olan modern sanatın gelişiminde önemli rol oynamıştır. Diğer taraftan, ekonomi, toplum yapısı ve siyaset gibi alanlarda modernleşmeyi sağlayacak unsurların bulunmadığı eleştirilerinin tersine, sanat alanında kurumsallaşmanın temellerinin aslında Osmanlı İmparatorluğu döneminde atıldığı, Cumhuriyet'in kuruluşunda ise bu alana verilen önemin artırılarak gelişmesinin sağlandığı söylenebilir. Bu nedenle, öncelikle, Osmanlı dönemindeki sanat uygulamalarına kısaca değinmek yerinde olacaktır.

2.2.1 Osmanlı modernleşmesinin mirası

Osmanlı döneminin Batı tarzı sanat ile ilişkisinin Fatih döneminde (1432–1481) tuval yaptırılması, Lale Devri'nde (1718-1730) pek çok Avrupalı ressamın İstanbul'a gelmesi, II. Mahmud (1785-1839) döneminde padişahın portrelerini yaptırarak devlet dairelerine astırması, Mühendishane-i Berri Hümayun'un, Mekteb-i Harbiye ve Mekteb-i Tıbbıye'de de resim ve desen dersleri verilmeye başlanması gibi uygulamalarla dayandığı bilinmektedir.[34] Öte taraftan, Osmanlı İmparatorluğu'nun 16. Yüzyıl sonlarından itibaren duraklama devrine girmesi, modernleşme sonrası güçlenen Batı'nın ve gelişen kapitalizmin baskısını hissetmeye başlamasıyla, Tanzimat reformlarının bir uzantısı olarak Batı tarzı sanatın daha kurumsal biçimde ilgi görmeye başladığı söylenebilir. Bu dönemden itibaren, 1882 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması; eğitim için Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyit gibi ressamları yurt dışına gönderilmesi, yabancı ressamlara nişanlar verilmesi, açılan sergilerden tablolar alınması, koleksiyon oluşturulması ve diplomatik önemdeki kişilere hediye edilmesi gibi uygulamalarla Batı tarzı sanatın gelişimi desteklenmiştir. Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyonun oluşumunda daha detaylı olarak bahsedileceği gibi, özellikle Sultan Abdülaziz zamanında (1861–1876) önemli bir koleksiyon oluşturmuştur (Cezar, 1971). Sarayın Batı tarzı sanata yönelik ilgisi, Batılılaşma deneyiminin yanı sıra Avrupai tüketim pratiklerinin benimsenmesi ve siyasi alanda dönemin ritüellerine uyum sağlama çabasına da

[34] Bu konuda pek çok çalışma bulunmaktadır. Bunlar arasında Cezar, M.,1971. *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul; Tansuğ, S., 2008. *Türk Çağdaş Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul; Renda,E. ve Erol, T.,1980. *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı*, Tiglat Yayınevi, İstanbul sayılabilir.

işaret etmektedir. Zira, 17. Yüzyıldan başlayarak kamusal müze haline gelene kadar Avrupa'da rağbet gören sanat kabineleri ve kraliyet koleksiyonları da, aslında sanatın hamiliği söylemiyle siyasi alanda güç ve prestij sembolü olarak kullanılmaktadır. Bu açıdan sultanların kendi portrelerini yaptırmaları, sanatçıları himaye etmeleri, koleksiyonlarındaki eserleri hediye etmelerinin de benzer bir nitelik taşıdığı düşünülebilir. Yurtdışından gelen sanatçılara verilen desteğin, Saray'ın uluslararası diplomasisinin bir uzantısı olarak İstanbul'un güzellikleri ve Osmanlı devletin kudretinin yansıtılmasına yönelik olduğu bilinmektedir (Germaner ve İnankur, 1989). Ayrıca, daha sonra detaylı olarak bahsedileceği gibi, Müze-i Hümayun (İmparatorluk Müzesi)'un 1869'da kurulması pek çok açıdan Avrupa'daki kraliyet koleksiyonlarıyla benzerlik göstermektedir. Dolayısıyla modern sanat ile ilişki, Osmanlı'nın Batılı pratikler aracılığıyla gücünü yeniden kazanması ve göstermesi anlayışıyla koşut olarak taklitçilikten çok, seçici ve ikicil bir özellik taşımaktadır denebilir.[35]

Osmanlı İmparatorluğu'nda sanat alanındaki kurumlar arasında en önemlisi kuşkusuz 1882 yılında kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi'dir. Sanayi-i Nefise Batı'da yetişen bürokrat burjuvazinin bir üyesi olan Osman Hamdi Bey'in 1883 yılında müdür olmasıyla, modernlik projesine uygun olarak Batılı bir eğitim sistemine doğru evrilmiştir. Sanayi-i Nefise gibi kurulması ile daha önceleri geleneği modernleştirme eğilimi bir bakıma çözülmüş, giderek gelenekselci-ilerici bir ikiliğe doğru evirilmiştir (Düben, 2007).[36] Öte yandan, sözü edilen ikileme rağmen Batılı tüketim anlayışı, İstanbul'da saray çevresiyle sınırlı kalmamış ve İstanbul'un elit kesimiyle ona öykünen daha geniş bir gruba yayılmıştır. Pera'daki Avrupai mağazaların popülerleşmesinden yurtdışından tiyatroların gelmesine, piyano resitallerinden Avrupa modasının takip edilmesine, otellerin açılmasından kitapçılara kadar tüketim toplumuna özgü pratikler Osmanlı gündelik yaşamına sızmaya başlamıştır (Arsal, 2000).[37]

Osmanlı toplumunun yeni ilgi alanları sanat ortamını da etkilemiş; önceleri üretim, sergileme ve piyasa açısından daha çok gayri Müslimlerin hâkimiyetinde olan modern sanat, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin etkisiyle Müslüman kesime de yayılmaya

[35] Bu dönemde, geleneksel yeniçerilerin yanı sıra Batılı bir ordu, Ortaçağ'dan kalma Tımar sisteminin yanında para ekonomisi, Osmanlı medreselerinin yanı sıra Fransız sistemine dayalı modern akademilerin kurulması gibi pek çok reform benzer bir ikiliği taşımaktaydı (Hanioğlu, 2008: 53). Benzer biçimde primitifler minyatür ve dini resimlerde kullandıkları geleneksel ve tasavvufi anlayışı değiştirmeden, yağlıboya tekniği ile gerçekçi bir üsluba geçmişlerdir (Düben, 2007).

[36] O kadar ki Müslümanların ağırlıkta olduğu Sarayburnu ve çevresi *İstanbul* olarak, Karaköy'den başlayarak yukarıya Taksim'e kadar uzanan bölgeye ise Pera ya da *Konstantinopolis* olarak farklı bir isimle anılması bu ikilemin kentin paylaşımındaki rolüne dair önemli bir göstergedir (Sinanlar, 2008).

[37] Daha önceleri ağırlıklı olarak gayri Müslimlerin oturduğu Pera'ya, Tanzimat Reformları sonrası Müslüman kesimin ilgisini artmış ve buradaki yaşam tarzı paylaşılmaya başlanmıştır (a.g.e.).

başlamıştır.[38] Aralarında Şeker Ahmed Paşa, Süleyman Seyyid ve Osman Hamdi Bey gibi ressamların bulunduğu farklı gruplar çeşitli dönemlerde sadece teknik açından değil eğitmen, müzeci, yönetici gibi sanat kurumlarının pek çok farklı alanına hâkim birer ressam komple olarak yetişmeleri için Paris'e gönderilmiştir (Artun, 2007). Dolayısıyla gelenler sadece üretim anlamında değil, sanatın kurumsallaşması açısından da önemli etkinliklere başlamıştır.[39]

Bu konuda en etkili isimlerden olan Osman Hamdi Bey'in çalışmalarına daha sonra detaylı olarak değinileceğinden kısaca o dönemde yapılan etkinliklere bakmak yerinde olacaktır. Önceleri pastaneler, lokantalar, çiçekçiler, müzik aletleri satan dükkânlar, halıcılar gibi mağazalarda düzenlenen sergi denemelerinin yerini daha kurumsal sergiler almıştır. 1845'te "Çırağan Sarayı (Oreker) sergisi"; 1863 "Sergi-i Osmanî"; 1873 ve 1875'te Şeker Ahmet Paşa'nın sergi müdürü olarak düzenlediği sergiler; 1880, 1881 ve 1885'de Elifba Kulübü sergileri; 1885–1900 arasında her yıl düzenlenen Sanayi-i Nefise sergileri; 1901, 1902 ve 1903 yıllarında açılan Pera Salon sergileri; 1903–1906 Singer sergileri; 1904–1911 Société d'Opera (Sosyete Opera) sergileri; 1916 yılında başlayıp 1952'ye kadar devam eden Galatasaray Sergileri gibi pek çok sergi etkinliği söz konusudur. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması, atölyelerin çoğalması, sanatçı cemiyetlerinin artması gibi nedenlerle 1870–1900 yılları arasında artış gösteren sergiler, başta Pera Salon sergileri olmak üzere daha kurumsal ve büyük ölçekli bir nitelik de kazanmıştır (Sinanlar, 2008).[40]

Buna ek olarak 1909 yılında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti gerek sanatsal gruplaşma gerekse de çıkardığı aynı adı taşıyan ilk sanat gazetesi (1911-1914) aracılığıyla, perspektif, anatomi, renk, boya, yağ tipleri gibi teknik konularda bilgilerin yanı sıra milli sanatın kurumsallaşması, Batı sanatı taklitçiliğinden kurtulma gibi konularda sürdürdüğü tartışmalarla eleştiri kurumunu katkıda bulunmuştur (Güler, 1994). En önemlileri 1874 tarihinde kurulan Guillemet'nin Akademisi olmak üzere, Pera'da açılan bu atölyelerin Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasına kadar resim eğitimi verme ve sergileme işlevini üstlendiği, daha sonra da Sanayi-i Nefise hocalarının bireysel resim çalışmaları için kullanılarak, resim üretim ortamıyla ilişki

[38] Gayrimüslimlerin Batı tarzı sanat ile daha çok ilgilenmesini bu kesimin Batı ile ilişkilerinin daha fazla olmasına bağlamak mümkündür (Arsal, 2000). Buna ek olarak Celal Esad Arseven ise, bu durumu gayrimüslimlerin devlet memuriyetinden bir istikbal beklememesiyle ilgisi olduğunu iddia etmektedir (Arseven,1984) .

[39] O dönemde özellikle askeri ve siyasi alandan pek çok bürokratın yurtdışında eğitime gönderildiği düşünüldüğünde, aslında ressamların da birer bürokrat gibi Paris'de eğitime gönderilmesi Osmanlı devletinin modern sanat alanını kurumsallaştırmaya verdiği önemi göstermektedir. Paris'e eğitime gönderilen ressamlara dair kapsamlı çalışma için bkz. Artun,D. (2007) *Paris'ten Modernlik Tercümeleri,* İletişim Yayınları, İstanbul.

[40] Sinanlar "Pera'da Resim Üretim Ortamı" başlıklı yayınlanmamış doktora tezinde 1844–1916 yılları arasında toplam 95 sergi düzenlendiğini tespit etmiştir (Sinanlar, 2008: 47).

kurmalarını sağlayan önemli mekânlar olduğu görülmektedir. Sergi ve atölyelere ağırlıklı olarak levantenlerin oluşturduğu bir alıcı kitlesi tarafından rağbet edildiğinden bahsedilse de, açılan sergilerde satışların beklenen seviyede olmadığı belirtilmektedir. Daha sonraki dönemde ise Galatasaray Sergileri (1916–1945) bir satış ortamı yarattığı için galericilik açısından önem kazanmıştır (Sinanlar, 2008).

Seza Sinanlar'ın çalışmasında işaret ettiği gibi, Pera özellikle Tanzimat dönemi sonrasında Batı tarzı sanat üretim ve tüketimi açısından Saray çevresi kadar önemli bir konuma erişmiştir. Özellikle 1844–1916 yılları arasında, kendi kozmopolitliği içinde resim alanında da kozmopolit ilişkilere olanak sunan Pera'da, son derece hareketli ve etkili bir resim üretim ortamının yaşandığı, bu ortamın içinden beslenen pek çok ilişkinin kurulduğu, üretimlerin de birbirinden etkilenerek gelişmiş olduğu görülmektedir (a.g.e). Semra Germaner (2010)'in belirttiği gibi Cumhuriyet'in kuruluşu döneminde, diğer alanlardan farklı olarak Osmanlı İmparatorluğu döneminde başlamış olan modernleşmenin devam ettirilmesi söz konusu edilmiş ve Resim ve Heykel Müzesi de bu modernleşme geleneğinin bir uzantısı olarak kurulmuştur.

2.2.2 İktidarın alanı modern sanat

Cumhuriyet'in kuruluş dönemi, Osmanlı modernleşmesinin önemli bir unsuru olan modern sanatı sorgusuz benimsemiştir. Geleneksel öğeler içermemesi, çağdaş olması, Batılı özellikler taşıması ve görsel imgenin temsil gücünün araçsallaştırılmaya uygunluğu özellikle modern sanatın Türk devrimi açısından önemini artırmıştır.[41] Öte taraftan, Osmanlı modernleşmesi sürecinde modern sanata yönelen kesimin, eğitimden yaşam tarzına kadar, devrimi gerçekleştiren bürokrat burjuvaziyle ortak noktalarının bulunması, erken Cumhuriyet döneminin devrim ve ilkelerinin de birer savunucusu olmalarını doğurmuştur. Dolayısıyla, modern sanat, kültür politikalarına uygun olarak geliştiği ve devrime eleştirel yaklaşmadığı gerekçesiyle de desteklenmiştir. Böylelikle devrimlerin halka benimsetilmesi ve bütüncül bir toplumsal kalkınmanın sağlanması için araçsallaştırılmıştır.

Örnek alınan Fransız devrimini takiben, tam anlamıyla aynı program uygulanmasa bile, sanatı bir devrim estetiğine dönüştürme çabası söz konusudur. Fransız devrimi sonrasında, Louvre Müzesi hem ressam hem de milletvekili olan Jacques Louis

[41] Modern Türk sanatının başlangıç tarihi, tanımı ve kapsamı hakkında tartışmalar halen devam etmektedir. Bu çalışmada, Osmanlı dönemindeki sanat Batı tarzı sanat olarak nitelenmiş, erken Cumhuriyet döneminde yapılan üretimler ise modern sanat kapsamı altına alınmıştır. Bu noktada, izlenimciler ve kübistler arasındaki eski ile yeni/modern çatışmasının, ekoller üzerinden değil, Batı'da yeni olana atıf olarak yapıldığı düşünülmektedir.

David (1748-1825)'in yönetiminde devrimin temsil edildiği alan haline dönüştürülmüştür. David'in Fransız devriminin önemli kahramanlarından Jean-Paul Marat'nın ölümü üzerine yaptığı "Death of Marat" (1793) tablosunu, eski rejimin temsilcisi Marie Antoinette'in idam edildiği gün, Louvre Müzesi'ni kamuya açıldığı törende sergilemesi aslında sanatın iktidar tarafından araçsallaştırılmasının ilk örneklerindendir (Clark, 1999).[42] Louvre Müzesi, devrimden sonra değiştirdiği sergileme düzeniyle Fransa ulusunu medeniyetin merkezine yerleştirmekle kalmamış, aynı zamanda sanat tarihi aracılığıyla Fransa devriminin de tarihini müzede temsil etmiştir.[43]

Türk devrimi[44] de, modern ve laik imajını yansıtmak, yaratılan tarih miti çevresinde ulusun bireyleri arasında birlik ve görsel bellek oluşturmak amacıyla, mimari ve sanatın görsel gücüne ve aracılığına başvurmuştur.[45] Bu, kimi zaman Kurtuluş Savaşı ve devrimleri anlatan resimlerden oluşan İnkılap Sergileri (1933-1936) gibi dönemin görsel tarihinin yansıtılması amacını taşımak, kimi zaman da devrimler, kalkınma ve çağdaşlaşma, eğitim ve öğretim, kadın ve aile, Atatürk ve Cumhuriyet aydınlarının portreleri, yeni yaşam tarzları gibi modernleşme simgelerinin işlenmesiyle halka ulaşma çabasını göstermek olarak uygulanmıştır (Ödekan, 2008). Seküler bir topluma geçişin vurgulanması amacıyla, heykelin ön plana çıkarılması da benzer bir sürecin ürünüdür.[46] Hatta sanat yapıtının değeri çoğu zaman devrim ideolojisiyle örtüşüp örtüşmediğine göre belirlenmektedir. Malik Aksel'in sözleriyle "...bazen ikinci derecede bir sanat eseri birinci derecede bir inkılap eseri" olabilmektedir (aktaran Öndin, 2003: 258). Cumhuriyet'in kuruluş döneminde modern sanat, toplumun içselleştirmesi beklenen modernleşmenin temsili olarak görmektedir. Ancak taklitçilik üzerinden ve Batılı çağdaş akımları estetik olarak tekrar etmekten çok, adeta birer sözlük gibi, sanatın toplumsal değişkenlerle ilişkisini anlamak ve bu yöntemle çağdaş yapıyı oluşturmak olarak

[42] "Death of Marat" tam anlamıyla didaktik ve idealize edilmiş bir betimlemedir. David'in tablosunda, Marat uğradığı suikastten önceki gün evinde, masa başında, kağıt ve kalemiyle resmedilmiş; "halkın iyiliği için yazan bir kahraman" olarak nitelenmiştir. Sanat tarihçisi T.J. Clark, sanatın siyaset ile aleni olarak içiçe geçtiği bu resim ile modernizmin başladığını belirtmektedir. Detaylı bilgi için bkz. Clark, T.J.,1999. *Farewell to An Idea*, Yale University Press, New Haven.

[43] Louvre Müzesi'nin ancien rejimden ulus devletin kuruluşuna kadar ideolojik olarak araçsallaştırılmasında tarihsel dönüşümünü detaylı bir biçimde anlatan çalışma için bkz. McCllelan, A., 1997. *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, University of California Press, Berkeley.

[44] Fransız Devrimi'nin 1789'da yapıldığı, Louvre Müzesi'nin de 1793 yılında açıldığı düşünülürse, Türk devrimi bu süreci aslında 100 yıla yakın bir ara ile takip ettiği iddia edilebilir. Ancak, asıl vurgulanmak istenen sanat ile iktidar ilişkisinin kamusallaşan Louvre Müzesi ile resmileşmesi ve bu sürecin günümüze kadar devam etmekte olduğudur.

[45] Örneğin figüratif sanat, özellikle Latin alfabesine geçişten sonra düşen okuma yazma oranı nedeniyle, daha kolay anlaşılır olduğu gerekçesiyle, erken Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında daha çok tercih edilmiştir (Tansuğ, 2008).

[46] Heykel de benzer biçimde önceleri form ve estetikten çok, kamusal alanlara anıt heykellerin yapılması işleviyle daha çok ideolojik bir önem taşımaktadır (Gezer, 1984).

düşünülmüştür (Yasa Yaman, 1998). Dolayısıyla, daha sonra Resim ve Heykel Müzesi'nin düzenlemesinde görüleceği gibi, Osmanlı dönemindeki denemeler primitifler ve orta evre olarak sınıflandırılırken, Cumhuriyet'in ise modern olarak tanımlanması aslında estetik değerlendirmelerden çok ideolojik bir izdüşümünü yansıtmaktadır.

Diğer taraftan kültür politikalarının temelini oluşturan bütünselci dönüşüm söyleminde halkı eğitme erkinin seçkinlere verilmesi, sanatçıları devletin en önemli neferleri haline getirmiştir. Akademili, Batı eğitimi almış, burjuva sanatçı sahip olduğu yüksek kültürü halka aktarma görevini benimsemiş ve modernleşme projesinin önemli bir unsuru haline gelmiştir. Piyasanın var olmadığı bir dönemde devletin hâmiliği ile geçinen sanatçı, Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olduktan sonra, Akademi'de kalamadıysa, ortaokul ve liselerde öğretmen olarak çalışmakta, Halkevleri ve Köy Enstitüleri'nin düzenlediği sanat kurslarında görev almakta ya da devletin görevlendirdiği müze gibi kültür kurumlarında çalışmaktadır.[47] Bu durum sanatçı gruplaşmalarını doğurmuş olmakla birlikte, bu grupların önde gelenlerinden D Grubu ve Müstakiller Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin tüzük ve programlarında bile sanatın geliştirilmesine dair tüm konularda devlet desteğinin ön plana çıkarılması ilginçtir (Düben, 2007).

Özellikle, Resim ve Heykel Müzesi'nin ilk müdürleri olan Halil Dikmen ve Nurullah Berk'in üyesi olduğu, 1933 yılında kurulan D grubunun devletin sanatı araçsallaştırması açısından gelişimi dikkat çekicidir. D grubu sadece bir kuşak önceki izlenimciliği reddetmiş, kübist ve konstrüktivist akımlarla güncel sanatı benimsemiş ve konferanslar, yazılar, sergiler aracılığıyla yeni sanatı yaymak gibi etkinliklerle öncü denebilecek pek çok hareketi gerçekleştirmiştir. Tam da bu özellikleriyle devrim ideolojisine uygun düşen; Nurullah Berk'in "Kemalist hareketin plastik sanatlar alanında kendini göstermesi" (aktaran Antmen, 2005: 5) olarak nitelediği D grubu, öncü konumlarının yerini memur ressamlığa bırakarak memlekete hizmet güdüsüyle hareket eder hale gelmişlerdir.[48] Böylelikle iktidar ile sanatın içiçe geçmişliği, sanat piyasasının olmaması ve farklı üretimleri besleyecek mekanizmaların eksikliği kuşkusuz pek çok tartışmayı doğurmuştur. Bunların

[47] Bu konuda Cemal Tollu sergilerden resim satarak geçinmenin imkansızlığına değinirek ressamların çoğunluğunun resim muallimi ve memur olduğunu vurgulamıştır: "Bunların eline geçen para miktarı ise altmış lirayı geçmez. Yani herhangi bir zenginimizin şöförüne verdiği maaşın yarısını alırız" (Tollu, 1937:1).

[48] D grubunun devlet ile ilişkilerini betimlemek açısından Nuri İyem'in Turgut Zaim'in Devlet Tiyatroları dekoratörlüğüne getirilmesi üzerine yaptığı yorum ilginçtir: "Turgut Zaim 'Nasıl bir Türk resmi yapabilirim' diye çırpınıp durdu. Kendine göre de bir şeyler yaptı. Ama gel görelim D grubu ve Müstakiller, Turgut Zaim'i yerin dibine batırdılar. Halk Partisi'nin gözünden düşürmek için envai çeşit dedikodu icat ettiler. Nihayet Turgut Zaim'i kaldırdılar, Devlet Tiyatroları'nda dekoratör olarak kullanmaya başladılar" (aktaran Öndin, 2003: 256).

başında, devlet memurluğu görevlerinden ötürü sanatçıların asıl işleri olan sanatı yapamadıkları eleştirisi gelmektedir (Öndin, 2003).[49] Bir diğer eleştiri ise, sanatçıların gerek seçtikleri konularda gerekse tercih ettikleri akımlarda özgür olamadıkları ve sadece devlet desteği ile üretebildikleri için bu ideolojinin dışına çıkamadıklarıdır. Sanatçılar bir taraftan devletin sağladığı destek ile toplumda edindikleri statüden yararlanırken diğer taraftan peşinde oldukları modernliğin gerektirdiği eleştirellikten uzak kalmalarından doğan bir ikilemi yaşamaktadır (Bozdoğan, 2002). Bu tartışma özellikle sanatçıların yeteri kadar devrim ve kurtuluş savaşı üzerine üretmedikleri gerekçesiyle yapılmaya başlanan İnkılap Sergileri (1933-1936) ile sanatçıların Akademi tarafından memur olarak görevlendirildiği, belirli temalar çevresinde, belli sayıda eser üretme zorunluluğu olan Yurt Gezileri (1938-1943) gibi uygulamalarla artmıştır (Ural, 1998).

Ancak asıl sorun devletin bir kısıtlama ya da sansür uygulaması değil, talebin sadece devlet tarafından gelmesiyle, sanat eserlerinin üretiminin Cumhuriyet ideolojisine yakın olmasının kaçınılmazlaşmasıdır. Bu tartışma açısından güzel sanatları konu alan Ar Dergisi'nde yer alan ankette "Türkiye'nin sosyal gidişleri nazarı itibariyle bizde sanatın devletleştirilmesine taraf mısınız? Muhtelif rejimler içinde yaşayan devletlerin kabul ettiği bu prensip bizde müfit neticeler verebilir mi?" sorularına verilen yanıtlar oldukça ilginçtir. Mülkiye Mektebi hocası Reşat Drago "...temsil ettiği ülküye hizmet ederken sanata da hizmet etmenin bir devletin sanatkarı için nimet olduğunu" vurgulamış, Burhan Belge sanatçılara yardım edecek tek kurumun devlet olduğunu ve bunun sanatçının özgürlüğünü tehdit anlamına gelmediğini belirtmiş, Hasan Âli Yücel ise devletçiliğin gerekli olduğunu ancak esneklik getirilerek sanatçıların özgürleşmesini savunmuştur. Sadece Vedat Nedim Tör sanatçının memurlukla yaratıcı olamayacağını ve "biraz ıstırap çekerek" var olacağını belirtmiştir (Anonim, 1937b:11). Nurullah Berk ise, aynı ankete devletçiliği bir sistem olarak savunmasa da "sanatçıyla meşgul olarak onun şartlarını müsait hale getirecek tek kuvvet devlettir" cevabını vermesine rağmen, yine aynı dergide yazdığı "Sanat ve Devlet" yazısında sanatın bireysel bir uğraş olduğundan bahsetmiş, devlet destekli sanat anlayışının ise Almanya, İtalya, Sovyetler Birliği gibi giderek faşizme kaymış ülkelerde desteklendiğini vurgulamış, Kemalist rejimin sanata verdiği desteğin önemli olduğu ancak "ideolojik sanatın kurutucu havası yerine sadece sanatın geniş mefhumunun" yayılması gerektiğini belirtmesi ilginçtir (Berk, 1937a:1). Akademi ve D grubu ile fikir yakınlığı bulunduğu gözlenen Ar

[49] Bu açıdan 1938'lerde Leopold Levy bir proje hazırlayarak sanat piyasası olmadığı için başka işlerle uğraşmadan resim yapmaları için aylık verilmesini önermiştir (Anonim, 1937a). Ancak bu proje eleştirilere neden olmuş ve gerçekleşmemiştir (Özsezgin, 1998).

Dergisi'nin, devletçilik politikalarına aykırı bir söylemi ortaya çıkarmak açısından bir eğilimi olduğundan söz edilemese bile, aydınlara bu soruları yöneltmesi karmaşık bir kurgu mekanizmasının olduğunun ve sanatçılar arasında da bir takım soru işaretleri olduğunun göstergesidir.

Diğer taraftan, resmi olmayan kanallarda sanat kendi modernleşmesini devam ettirmektedir. Bu açıdan bakıldığında belki de bu dönem, bir yanda Türkiye'nin modernleşme üzerinden genel görsellik tarihini oluşturması ve diğer yanda ise toplumsal devinimle süren, gerilimli modernleşmeye bağlı sanatsal etkinlikler tarihi olarak incelenebilir. Örnek olarak, daha sonra bahsedileceği gibi devletin sanat alanında destek verdiği en önemli kurum olan ve sanatın merkezine yerleşen Akademi dışında kalan ya da ona karşı tavır geliştiren gruplar kurulmuş, bu gruplar alternatif mekânlarda sergiler düzenlemek, yazılar yazmak gibi resmi alan dışına yönelmeye çalışmıştır.[50] Ayrıca yeni sanata eğilim, taklit ve özgünlük sorunu, milli sanatın oluşturulamaması, Osmanlı dönemi kaynaklarının yitirilmesi, Batı öykünmeciliği, halk sanatının ve geleneklerinin kaybolması gibi konuların tartışılmasını beraberinde getirmiştir (Yasa Yaman, 1996: 30). Yeni sanat-eski sanat, evrensel sanat-milli sanat ekseninde yürütülen bu tartışmaların özgün bir estetik arayışından çok farklı ideolojilerle beslendiğini düşünmek olasıdır. Modern sanat devlet tarafından devrim adına araçsallaştırıllaştırılırken, geleneksel sanatlar ise daha muhafazakar bir kesimin ideolojilerini aktarması için bir kullanılagelmeye başlamıştır.[51]

2.2.3 Cumhuriyet'in kuruluş döneminde sanatın kurumsallaşması

Cumhuriyet'in kuruluş döneminde sanatın kurumsallaşması açısından gereken tüm unsurları devlet sağlamaya çalışmıştır. Bu, yüksek kültürün gelişmesi ve yaygınlaşması ideolojisinin bir parçası, sanat piyasasının olmamasının pragmatik bir zorlaması, bütünselci kalkınma söylemiyle beslenen devletçiliğin bir uzantısı, çağdaşlaşma ilkesinin bir koşulu, seyircisiz bir sanat ortamının bir sonucudur. Bu dönemde devlet, sergilemeden koleksiyon oluşturmaya, eleştiri yazımının geliştirilmesinden sanat eğitimine kadar her alana hâkimdir, ancak bu hâkimiyet daha önce de söylendiği gibi otoriter bir biçimde değil sadece her alana verilen destekten ötürü gelişen bir bağımlılık üzerine kuruludur. O dönemin koşulları içinde

[50] Örneğin D grubuna muhalif olarak doğan Yeniler grubu, yurtdışından dönen gençler tarafından kurulmamış ilk grup olarak yenilikçi olmayan, yerel unsurları ön plana çıkaran, toplumla yakın bağ kurmak isteyen bir uslupla üretmişlerdir.

[51] Bu eleştiriler bir bakıma giderek radikalleşen modern-geleneksel ikileminin bir uzantısıdır. Tartışmaların 1940'larda Akademi'de yapılan eskiz çalışmalarının milli tarih yerine Yunan mitolojisinden seçilmesinin eleştirilmesine kadar götürülmesi (Öndin, 2003), bu sürecin milli sanat arayışından çok farklı ideolojilerle beslendiğini düşündürmektedir.

kaçınılmaz olarak görülen bu uygulamaların devrim ruhunun sona ermesinden ve tek parti rejiminin bitmesinden sonra pek çok sorunu beraberinde getirdiği görülmüştür. Öte taraftan, kültür politikalarıyla birebir örtüşerek geliştirilen sanat kurumları, bugün bir modern sanat tarihinden bahsedilmesinin temellerini oluşturmuştur. Cumhuriyet'in kuruluş döneminde kurumsallaşmanın temelleri atılmış, Türkiye de kendi koşullarına göre bu kurumların modernleşmesini ve evrilmesini sorunları ve başarılarıyla yaşamıştır.[52]

2.2.3.1 Temsil mekânlarının oluşturulması

Yukarıda değinildiği üzere, Cumhuriyet'in kuruluş dönemi Osmanlı İmparatorluğu'ndan beri etkin biçimde devam eden bir sanat ortamını devralındığından üretim konusunda bir sıkıntı söz konusu değildir. Ancak savaş koşulları, devrim ve hükümetin merkezi İstanbul'dan Ankara'ya kaydırması sonucunda Osmanlı döneminde yeni gelişmeye başlayan üretimlerin temsil edildiği alanların gelişmesi sekteye uğramış, devlet de bu alanların artırılması yönünde çaba içine girmiştir.

Bu açıdan öncelikli olarak devletin kurumsal ve geniş ölçekte yaptığı uygulamalar önemlidir. 1938 yılında düzenlenen ve halen devam eden Devlet Resim ve Heykel Sergileri kuşkusuz, kurumsal destek anlamında Türk sanat tarihinin ilk, en uzun soluklu ve en kapsamlı uygulamasıdır. 1933-1936 yılları arasında Kurtuluş Savaşı ve devrim temalarının işlendiği yapıtların yer aldığı İnkılap Sergileri'nin devamı olan[53] Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin, Maarif Vekâleti'nce hazırlanan, jüri seçiminden ödüllere kadar kuralları belirleyen bir talimatname ile başlaması; yirmi üçüncü maddesinde de "... jüri heyetinin seçeceği eserler, ayrıca Maarif Vekilliği tarafından satın alınarak resim ve heykel galerisine konur" ibaresi, devletin sanatın kurumsallaşmasına yönelik planlı tutumunun önemli bir örneğidir (Maarif Vekâleti, 1940).[54] Böylelikle, dağınık olarak yapılan çalışmaların kurumsal bir yapı etrafında temsil olanağı bulması sağlanmış, diğer taraftan da Türk sanat tarihi birikiminin de

[52] Bu noktada belirtmek gerekir ki, bu dönemde devletin girişimleri dışında da bazı oluşumların var olduğu bilinmektedir. Ancak, çalışmanın amacı belirli bir dönemin tam kesitinin çıkarılmasından çok, uzun dönem tarihçesi analizi olduğundan belirleyici unsurlar ön plana alınması daha uygun görülmüştür.

[53] Her gönderilen eserin belirlenen tema çerçevesinde olması kaydıyla kabul edilmesi, konuların devrimden çok savaş konularını içermesi ve sanatçının sadece belli bir konuda üretmesinin teşvik edilmesi gibi konularda eleştiriler alan bu sergiler, 1937 yılında Birleşik Resim ve Heykel Sergisi olarak açılmıştır (Anonim,1937d). Bu sergiler, 1938 yılında Devlet Resim ve Heykel Sergileri olarak düzenlenmeye başlamıştır.

[54] Bu uygulama 15 Nisan 1975 tarih 15209 sayılı Resmi Gazete'de yayınlanan yeni yönetmelik ile kaldırılmıştır.

sadece bu alanlardan yararlanabilen İstanbul, Ankara gibi büyükşehir sanatçılarının dışına yaygınlaşması söz konusu olmuştur.[55]

Devlet Resim ve Heykel Sergileri, yenilikçi anlayışlara yönelik açılımı, anlayış ve eğilim gözetmeden her sanatçıya yer verilmesi gibi konularda olumlu eleştiriler almış, sergilerin gerçekleştiği mekânlarda sanatta devlet desteği, milli sanat, sanatçı gruplaşmaları gibi konularda tartışmalara aracılık etmiş; hakkında çıkan eleştiri yazıları ile sanatçıların ve sanat ortamının gelişimine destek olmuştur (Özsezgin, 1998). Ahmet Muhip Dranas tarafından "Türk resminde bir hümanizma döneminin "başlangıcı olarak nitelenen sergi (Dranas, 1940: 131),[56] 1942'den sonra kültür politikalarının değişmeye başlaması ve sanat ortamının giderek olgunlaşarak özerkleşmeye doğru yönelimi ile giderek önemini yitirmiştir. Sanatçıların, Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne alternatif alanlara yönelmesi aslında bu etkinliğin hedeflenen amacını tamamladığı, sanat ortamının olgunlaşma ve eleştirel nitelik kazanmasına katkıda bulunduğunu göstermektedir.

Devlet Resim ve Heykel Sergileri kadar önemli başka bir uygulama da kuşkusuz 1938-1943 yılları arasında, Cumhuriyet Halk Partisi[57] tarafından düzenlenen Yurt Gezileri'dir.[58] Halkla sanatçıyı buluşturmak ve sanatçının halkı anlamasını sağlamak olarak iki işlevli olarak düşünülmüş Yurt Gezileri ile taraftan sanatçıya destek olunmuş, halkçılık ilkesi çerçevesinde sanatın yaygınlaşması ve Anadolu'nun da kültür devrimi ile kalkınması hedeflenmiş, diğer taraftan da sanatçının özüne dönerek milli sanat üretimini geliştirmesi amaçlanmıştır (Ural,1998). Yurt Gezileri'nin sanatçı ayağının hedeflenen işlevleri benimsendiği görülmektedir. Örneğin Abidin Dino, "asıl mesele sanatkarla seyirciyi muvazi bir şekilde yetiştirmektir" diyerek iki kültür arasındaki uçurumun kapanmasına imkân tanınmasından duyduğu

[55] Mahmut Cuda'nın belirttiği gibi, "Devlet sergileri genç, ihtiyar, amatör ve profesyonel bütün sanatkarların üslup farkı gözetmeksizin, teşhir hakkı tanıyarak imkan vermektedir ki bu başka sergilerde görmek kabil değildir. Devlet sergileri türlü nesil ve üslupların biraraya gelmesine vesile olmakla en geniş ölçüde mukayese fırsatını vermektedir. Bu suretle, halk eserler önünde düşünmeye alışarak, kendi mizacına, zevkine uyanı rahatça bulduğu gibi sanatkar da yerini ve durumunu müşahhas bir şekilde görerek denetleme yapabilmektedir" (aktaran Öndin, 2003: 234).

[56] Ahmet Muhip Dranas I. Devlet Resim ve Heykel Sergisi üzerine yazdığı makalesinde serginin önemine şöyle değinmiştir: "Son bir kaç sene içinde Türkiye'de birdenbire inkişaf etmiş olan resim sanatımızı büyük hedefe daha süratle ulaştırabilmek bu sahadaki dağınık hareketlerin böyle bir teşebbüsle organize edilmesi ve ona mukadder istikametin sarih olarak gösterilmesi lüzumu vardı. Devlet Resim ve Heykel sergisini, oraya toplanan her nesilden bütün Türk ressamlarının ve heykeltraşlarının eserleriyle birlikte sanat tarihimizde bir hümanizma davası olarak kabul ederken aldanmıyorum" (Dranas, 1940: 131).

[57] Aslında Cumhuriyet Halk Partisi ilk Yurt Gezisi'nde kendi adını fazla ön plana çıkarmamaya çalışmıştır. Ancak daha sonraki yıllarda partinin bu gezileri denetim altına almaya başlamasıyla Yurt Gezileri giderek Cumhuriyet Halk Partisi ile ortak anılmaya başlamıştır. Detaylı bilgi için bkz: Ural, M., 1998. Cumhuriyet'in Romansı: Ressamlarımız Yurt Gezisinde, içinde *Yurt Gezileri ve Yurt Sergileri Katalogu*, Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul, ss: 19-53.

[58] Türkiye'nin 63 vilayetine 58 ressam gönderilmiş ve sekiz yılda 675 tuvalden oluşan bir koleksiyon elde edilmiştir (Tansuğ, 2008).

memnuniyeti belirtirken (aktaran Öndin, 2003: 112); Ahmet Muhip Dıranas da "uzun yıllar kapandığı tek bir şehrin belli manzaralarından, belli ışık ve renklerinden, belli insanlardan bıkıp yorulmuş...ressamlarımızın...öz şahsiyetlerini yapmaya yöneldikleri"nden söz etmektedir (Dranas, 1942 : 175). Buna karşılık, bazı sanatçılar ise Yurt Gezileri'ni, Cumhuriyet Halk Partisi'nin sıkı kurallara bağlı olarak üretim yapılmasını zorunlu tutması nedeniyle eleştirmiş, ressamların toplumsal gerçekleri yansıtmayan üretimler yaptığı ileri sürmüştür (Ural, 1998). Ancak gerek Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin gerekse Yurt Gezileri'nin diğer ayağı olan seyircinin eğitimi yönünde ise başarıya ne derece ulaşıldığı tam olarak belirlenememiştir.[59] Her iki uygulamanın da, halkın modern sanatı anlamaya, teşvik etmeye, yüksek kültürün yaygınlaşmasını sağlama yönünde ne derece olumlu etki yaptığı araştırılması gereken önemli bir konudur.

Diğer taraftan Halkevleri ise bu yönde daha başarılı olmuştur denebilir. 1932 yılından itibaren etkin olarak hizmet veren Halkevleri de, Yurt Gezileri gibi, bir taraftan halkı eğitmek diğer taraftan toplumun özünden uzaklaşan aydınların halka bütünleşmesini sağlamak amacını taşımaktadır. Halkevlerinin önemli özelliği çeşitli konulara yayılan etkinliklerine rağmen, güzel sanatlara ağırlık veren bir kültürel eğitimle ön plana çıkmalarıdır.[60] 1930'lar Avrupası'nda toplumsal kalkınmayı sağlamak amacıyla kurulan oluşumlar incelenerek geliştirilen herkese açık olarak resim, müzik, heykel, mimari gibi alanlarda kurslar düzenlenmesi, genç ve amatör sanatçıların gelişmesi, müzelerin zenginleştirilmesi, İstanbul'dan gelen sanatçılarla yerel sanatçıların bir araya gelmesi gibi uygulamalar başarılı olmuştur (Öndin, 2003). Özellikle Halkevleri'nin sergi mekânı olarak kullanılması, resim ve fotoğraf sergileri yarışmaları düzenlenmesi, bu sergilerde derece alanların Ankara'daki sergi ve yarışmalarda ödüllendirilmesi halkın sanata ilgisini artıran bir uygulama olmuş, hatta O dönemde Halkevleri ile çıkan pek çok yazıdan birinde Refik Epikman (1938:9) şöyle aktarmaktadır:

> "...Partinin güzel sanatlara karşı bu koruyucu ve teşvik edici hareketi ve ona lazım gelen ehemmiyeti vermesiyle halkevlerinin Ar şubelerine yazılan ve sayısı günden güne artan vatandaşların bu sanatları sevmek ve anlamak arzusunu göstermeleri de bu sergilerin halk üzerinde ne büyük terbiyevi tesirler yaptığına bir delildir..."

[59] Yurt Gezileri'ne katılan Cemal Bingöl, Avni Arbaş gibi sanatçılar yazdıkları raporlarda, özellikle Doğu Anadolu'da "ağdaşlaşma ilkesinin halen gerçekleşmediğini, sanata ilgi bir tarafa sağlık, temizlik gibi toplumsal koşulların sağlanamadığından bahsettikleri bilinmektedir (Öndin, 2003: 112).

[60] Cumhuriyet Halk Partisi'nin " Halkın sade kafasını fethemek için bile kalbini fethetmek lazımdır ve kalbin güzel sanatlarla fethedileceği bütün dünyada kanıtlanmıştır" diyerek duyurduğu Halkevleri'nin güzel sanatları ön plana çıkardığı görülmektedir (Bozdoğan, 2002: 110). 1932 yılında 14 halkevi varken 1951 yılında 478 sayısına ulaşılmıştır (Katoğlu, 2008).

Başarısına rağmen Halkevleri, Cumhuriyet Halk Partisi'nin programı ile özdeşleştirilmesinden ötürü, çok partili döneme geçişte siyasal bir sorun olmuş, 1951'de Demokrat Parti tarafından çıkarılan bir kararla kapatılmıştır (Katoğlu, 2008).

Devletin kurumsal olarak desteklediği geniş ölçekli bu uygulamalar haricinde, aşağıda daha detaylı olarak değinileceği gibi, Güzel Sanatlar Akademisi'nce, sanatçı gruplarınca ve bireysel sanatçı girişimlerince düzenlenen pek çok etkinlikten söz edilmektedir. Bu noktada, devletin İstanbul'un gelişmiş olan sanat ortamını Ankara'ya kaydırma çabasının üzerinde durulmalıdır. 12 Eylül 1926 yılında çıkarılan Bakanlar Kurulu kararıyla, devlet Ankara'da açılacak resmi sergilere katılan sanatçılara ödül vereceği, eserler satın alacağı ve bu eserleri daha sonra kurulacak bir müzede sergileyeceğini bildirmesi, Ankara'da sergi açılma eğilimini artırmıştır (Tansuğ, 2008). Böylelikle 1916 yılından beri İstanbul'da düzenlenen Galatasaray Sergileri'nin tekrarı olarak, 1923 yılından itibaren Güzel Sanatlar Birliği önceleri Etnografya Müzesi'nde, sonra da Türk Ocağı'nda Ankara Sergileri olarak düzenlenmeye başlamış; 1929 yılında Ankara Etnografya Müzesi'nde 1. Genç Ressamlar sergisi, Müstakiller'in çeşitli yıllarda o dönemde sergi mekânı haline getirilen Türk Ocağı'ndaki sergileri, 1936-1939 yılları arasında her yıl Ankara'da bir sergi düzenleyen Halil Paşa örneklerinde olduğu gibi Ankara sanat ortamına dâhil olmaya çalışmıştır (Üstünipek, 2007). Ayrıca Ankara'da kurulan Gazi Terbiye Enstitüsü'nde 1923-1933 yılları arasında İsmail Hakkı Tonguç'un başkanlığındaki Resim-İş Bölümü de bir bakıma İstanbul'daki Güzel Sanatlar Akademisi'nin yerini alması amacıyla kurulmuştur. Ancak Güzel Sanatlar Akademisi, bu alandaki otoriter konumunu erken Cumhuriyet dönemi boyunca devam ettirmeyi başarmıştır.

2.2.3.2 Güzel Sanatlar Akademisi reformu

Erken Cumhuriyet döneminde, genel olarak ilk ve orta öğretimin geliştirilmesinden, 1933 yılı üniversite reformu ile 1946 yılı Üniversiteler Kanunu'nun çıkarılmasına kadar devletin eğitimin her alanını geliştirmeye yönelik uygulamaları sanat alanında da etkili olmuştur. Maarif Vekâleti'nin kültür ve sanat harcamalarına ayırdığı payın 1925-1926 yılları arasında %3 civarında iken 1937 yılında %5'e çıkmış olması; her bakanlığın kendi bütçesinden Sanat Yardımı olarak 10.000 ilâ 20.000 lirayı Maarif Vekâleti'ne ayırması (Erbay, 2006); Cumhuriyet Halk Partisi'nin parti bütçesinden Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki öğrencilere burs vermesi bu konuya gösterilen önemi vurgulamaktadır (Başbakanlık Arşivi, 27.11.1943 tarih, 1179.136.5 sayılı belge). Osmanlı döneminden itibaren devam eden öğrencilerin yurtdışına gönderilmesi pratiği erken Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir. Bunun ilk

uygulaması olan Avrupa Konkuru 29 Ekim 1924 yılında gerçekleşmiş, 1925, 1926 ve 1928 yıllarında tekrarlanmıştır.[61] Elbette ki, sanat eğitimi açısından en önemli kurum Güzel Sanatlar Akademisi olduğundan Avrupa'ya gönderilen sanatçılar, yine Akademi öğrencilerinden seçilmiş, kendi imkânlarıyla ise ancak bir kaç sanatçı yurtdışına gidebilmiştir. Batı eğitiminin Cumhuriyet kuşağı üzerinde Osmanlı dönemindekinden farklı bir etkisi olmuş, burslular sanatın bireysel ve insan dehasını yansıtan öznel yanını keşfetmiştir. Buna göre, teknik ve formüllerle öğretilen sanat akademik, öğretilemeyecek olan öznel estetik arayış ve üretimler ise modernizm olarak tanımlanmaya başlamıştır (Artun, 2007).[62] Bu süreç, akademizm ile içine kapandığı için eleştirilen Güzel Sanatlar Akademisi'nin de reform hareketlerinin başlangıcını oluşturmuştur. [63]

Güzel Sanatlar Akademisi, Osmanlı döneminden itibaren başlayan kurumsallaşmasının bir sonucu olarak erken Cumhuriyet döneminde devletin sanat ile ilgili her konuda başvurduğu tek kurumdur ve bu da devletin desteğini artırmasını beraberinde getirmiş, Akademi'nin güçlenerek gelişmesini sağlamıştır.[64] Ancak 1914 kuşağının eğitime devam ettiği dönemde, akademizme karşı modernizmi savunanlar tarafından eleştirilmeye başlamıştır. [65] Dolayısıyla hem yabancı bilim adamlarıyla yüksek öğretimin modernleştirmesini hedefleyen 1933 üniversite reformunun etkisi, hem de D grubunun modern sanat ile Batıcı görüşlerinin o dönemde devlet politikalarına oldukça paralel bir özellik göstermesiyle, 1936 yılında Akademi'de önemli bir değişim söz konusu olmuştur. Burhan Toprak'ın müdürlüğü sırasında gerçekleşen reform hareketiyle,[66] okul Maarif Vekâleti'ne bağlanarak orta ve yüksek dereceli bir sanat kurumu olma niteliği kazanmış (Özsezgin, 1998), Maarif

[61] Avrupa Konkuru gazetelerde Maarif Vekâleti tarafından "muallimlik tahsil edilmek" üzere gençlerin Avrupa'ya gönderildiğinin yazılması bir bakıma bu kişilerin sanatçı değil, ama eğitimci yönlerinin geliştirilmesinin amaçlandığına işaret etmektedir (Artun, 2007: 195).

[62] Ancak bu deneyim, ilginç biçimde bireysel ve özerk arayışlardan çok, ortak bir deneyim ve kültürel sermayeye sahip olma olgusuyla Müstakiller ve D grubu gibi ortaklıklara yöneltmiş, sanatın öğretilebilirliğine dair sarsılan inanca rağmen, yeni bir eğitim anlayışıyla halkın terbiye edilmesine yönelik tutum devam ettirilmiştir (Ödekan, 2008).

[63] Müstakiller'e karşı çıkan Ali Sami Boyar modernizmi mektepsizlik olarak tanımlarken, Mahmut Cuda ise Güzel Sanatlar Akademisi'nin Meşrutiyet dönemindeki içine kapalılıklığında bir değişiklik olmaz ve halka yeni yollarla benimsetilmemesi halinde Müstakiller'in üzerinde durdukları modern sanatın zaman içinde kaybolacağından bahsetmektedir (Artun, 2007: 244).

[64] 1916 yılında ilk binasından çıkarıldıktan sonra on yıl süreyle çeşitli binalara taşınan, sonunda 1926 yılında Fındıklı'da eski Meclis-i Mebusa binasında yerini alan Sanayi-i Nefise Mektebi 1928 yılında önce Sanayi-i Nefise Akademisi, 1929'dan itibaren Güzel Sanatlar Akademisi olarak anılmaya başlanmıştır (Zeytinoğlu, 2003).

[65] Aslında daha önceki dönemlerde de bu gerilim sezilmektedir. 1928'de Akademi müdürü olan Namık İsmail 1933 yılında Maarif Vekâleti'ne sunduğu raporda kültür devriminin temel öğesi olan güzel sanatların Doğu ile Batı arasında sıkışmış, kendini belirleyememiş bir durumda olduğundan bahsetmiş, ulusal bir sanatın evrenselleştirilmesi için tıpkı askerlik, sağlık gibi işlerin denetlenmesi ve örgütlenmesi gibi bir sisteme ihtiyaç duyulduğundan söz etmiştir (Öndin, 2003).

[66] Atatürk'ün silah arkadaşı Mareşal Fevzi Çakmak'ın damadı olan Burhan Toprak, akademiye reform gerektiği bir sırada, devlet ile ilişkileri sağlam, Maarif Vekâleti'nde etkili bir ismin atanması bilinçli bir tercih olarak yorumlanabilir (Katoğlu, 2009).

Vekâleti'nden gelen bütçenin artırılmasıyla resim bölümüne Leopold Levy, heykel bölümü için Almanya'dan Rudolf Belling, mimarlık bölümü için de Almanya'dan Bruno Taut gibi Avrupa'nın önemli uzmanları getirilmiştir. Hüseyin Gezer heykel bölümüne Belling'in gelmesiyle önemli değişiklerin olduğundan söz etmektedir:

> "...heykel eğitimi tamamen değişti...Belling'in Batı geleneğine bağlı ama akademizme kaçmayan eğitimi ise 1940'lardan sonra sesini duyuracak yeni bir kuşak yetiştirdi" (aktaran Demir, 2008: 97).

Leopold Levy ise resim bölümündeki İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran gibi bir kuşak öncesi öğretim kadrosunun yerine, Avrupa'da eğitim görmüş Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Zeki Kocamemi gibi isimleri kendisine asistan seçerek kadroyu gençleştirmiştir. Levy, 1936 yılında verdiği bir konferansta akademik sanatın sanatçının kendi kendisini aldattığı gibi bilgisiz bir halk kitlesini de yanlış yönlendirdiğinden bahsetmiş, Akademi'de kişisel dehanın yansıtıldığı bir eğitim ve üretim düzeni kurmayı hedeflediğini belirtmiştir (aktaran Demir, 2008: 268).[67] Yabancı hocaların akademide kuşkusuz önemli etkileri olsa da, temel olarak özellikle Burhan Toprak'ın, Namık İsmail'in de üyesi olduğu 1914 kuşağı yerine D grubu'nu destekleyerek eğitimdeki güçlerini artırmasıyla bu dönüşüm gerçekleşmiştir denebilir (Tansuğ, 2008). D grubunun Güzel Sanatlar Akademisi eğitimini yönlendirmesi grubun 1950'lerde dağılmasından sonra etkilerini sürdürmüş, Güzel Sanatlar Akademisi tam anlamıyla Batı'ya dönük bir eğitim ile, dönemin güncel sanatını ön plana alan bir döneme girmiştir. Fazıl Ahmet Aykaç 1938'de Akademi'nin bu reformla dönüşümü şu biçimde aktarmıştır:

> "...İnsan Güzel Sanatlar Akademisi'ne girerken daha kapıdan, bahçede geçerken bir sanat yurdunda bulunduğunun farkına varıyor. Ve eskiyi bilenler yeninin karşısında hemen düşünmeye başlıyorlar. Benim bu sanat ocağına ilk bağım Merhum Hamdi Bey'in zamanından başlar...Şu sebeple yeni intibam gayet mes'ud oldu.Çabucak sezindim ki içinde çalışılan, havasında ferah verici rüzgârlar esmeye başlayan muhit ortasında bulunuyorum" (Aykaç, 1938:12).

Bu nedenle, pek çok önemli sergi Güzel Sanatlar Akademisi'nde açılmıştır. Bunlar içinde kuşkusuz en önemli olanı 1936 yılında düzenlenen Elli Yıllık Türk Sanatı sergisidir. Daha sonra detaylı olarak bahsedileceği gibi, Resim ve Heykel Müzesi'nin temelini oluşturan bu sergi için Akademi'nin bütün mekânları atölyelerine kadar kullanılmış, Türk resminin ilk kuşaklarından Müstakiller ve D grubuna kadar her

[67] Tansuğ Leopold Levy'nin iyi bir ressam olmaktan çok pasif bir akademisyen olduğunu vurgulamıştır (Tansuğ, 2008). Ancak Levy'nin müdürlüğünde D grubunun etkisini artırma imkânı bulduğu ve Akademi'nin modern sanat eğitimine yöneldiği bilinmektedir. Yine de Levy'nin pek sevilen bir kişilik olmadığı, 1947 yılında Levy'nin antlaşmasının fes edilmesi için kampanya başlatıldığı ve 1949'da kendisinden hiç faydalanılmadığının belirtildiği bir yazı ile Akademi'den ayrıldığı görülmektedir (Demir, 2008: 276).

nesilden eser sergilenmiştir (Kandemir, 1937). Bundan başka, 1937 yılında Nazmi Ziya'nın 300'e yakın eserinden oluşan retrospektifi; Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Nusret Suman gibi heykeltıraşların katıldığı ve sadece heykele ayrılmış ilk sergi olan Türk Heykeltıraşları Sergisi; Türk Tezyini Sanatlar Sergisi, Güzin Duran tarafından düzenlenen Karagöz Motifleri ile Mitat Özar'ın afiş sergisi olmak üzere, aynı anda beş ayrı sergi açması büyük yankı uyandırmıştır (Anonim, 1937e). Ayrıca 1942 yılında 3. Devlet Resim ve Heykel Sergisi ilk defa İstanbul'da, Akademi'de tekrar edilmiştir. 1942 yılında düzenlenen Güzel Sanatlar Akademisi 60. Yıl sergisi de gerek sanatçı katılımı gerekse binlerce kişi tarafından gezilmesi bakımından önemlidir (Üstünipek, 2007). Ayrıca, o dönemde Akademi'ye hâkim olan D grubu da sergilerinin büyük çoğunluğunu buradaki galeride düzenleme olanağını edinmiştir. Burhan Toprak'ın 1938 yılında Ar dergisine verdiği bir söyleşide belirttiği gibi artık akademi gençlerin katılımıyla bir sanat merkezi halini almış (Anonim, 1938a), Elif Naci (1938: 9)'nin sözleriyle "Bilhassa son senelerde bizde Güzel Sanatlar Akademisi bütün sanat hareketlerimizin yegâne kaynağı olmuştur." Güzel Sanatlar Akademisi reformunun modernleşme ekseninde gerçekleşmesiyle dönemin kültür politikalarıyla birebir örtüştüğü görülmektedir. Bu süreç, Resim ve Heykel Müzesi'nin kurulmasıyla da devam etmiş, önce Halil Dikmen ve daha sonra Nurullah Berk'in müdürlüğünde müze modern sanatın temsil alanı haline gelmiştir.

Böylelikle Güzel Sanatlar Akademisi hem eğitim bakımından hem de sanatın kurumsallaşması sürecine katkısı bakımından dönemin etkili kurumu halini almıştır. Bu dönüşüm, özellikle başlarda olumlu karşılansa da, yabancı hocaların ve özellikle Batı'ya bağlılığı ile modern sanatı her şeyin önünde tutan duruşlarıyla eleştirilen D grubunun ağırlığı zaman içinde eleştirilere yol açmıştır. Bu eleştiriler, aslında eski-yeni arasında sürekli olan devam eden çekişmelerin ve Akademi'nin öncü, modern olarak nitelenen duruşunun zaman içinde kurumsallaşmasına, merkezileşmesine ve otoriter bir hal almasına karşı duyulan tepkinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır denebilir. Gerçekten de, devlet güdümünde ilerleyen sanatla ilişkili olarak, Akademi'nin sadece bir eğitim kurumu değil, Türk sanatına temel oluşturan, yönlendiren, denetleyen tek merci olarak ortaya çıkması bu süreci daha sertleştirmiştir. Maarif Vekâleti'ne ait bir akademi, konkur ve mecburi hizmetler sayesinde sanatçıların Türkiye'deki yaşamlarını düzenleyen devletin, Avrupa'daki eğitimlerini ve yaşamlarını bile denetlemeye başladığı bu dönemde eleştirilerin çıkması beklenir bir durumdur. Özellikle, devletin sanatçılar üzerindeki denetiminin tartışıldığı, özerkleşmeye doğru evirilen bir sürecin başladığı dönemde, Akademi'nin devlet kurumu olarak görülmesi tepki çekmiştir. Buna ek olarak, Atatürk'ün

ölümünden sonra Cumhuriyet Halk Partisi'nin giderek halktan kopuk bir nitelik kazanması, devrim havasının yerini demokratik hak arayışlarına bırakması gibi unsurlarla beslenen dönemde, D grubunun etkisiyle giderek elitleşen Akademi de sorgulanmaya başlamıştır. Germaner (2010)'in de belirttiği gibi, D grubu Osmanlı modernleşmesinden beri süre gelen bir sanat anlayışının başka unsurlarla bozulmadan ve eklektikleşmeden devam ettirilmesinden yana tavırlarını sürdürmek istemekte, buna karşın kurumsal yapı dışında kalan grup ve sanatçılar da buna karşı tepkilerini göstermektedir. Kurumsallaşmış olan Akademi, daha sonra bu eleştiri ve tepkilere göre, temel amacı olan sanat eğitiminden kopmadan yeniden şekillenmeyi başaracaktır. Öte taraftan, Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı olarak kurulan Resim ve Heykel Müzesi ise tüm bu tartışmaların ortasında kurulma aşamasını tamamlamaya çalışacaktır.

2.2.3.3 Özerkleşme sürecine doğru sanat piyasası

Türkiye'de sanatın devletin güdümünde gelişmesinin sanat piyasasının eksikliğinden kaynaklandığını vurgulamak gerekmektedir. Bilindiği gibi, Osmanlı İmparatorluğu'nda ağırlıklı olarak gayri müslimlerden[68] oluşan burjuva sınıfı, Avrupa ülkeleri ile olan yoğun ilişkileri neticesinde kapitalist anlamda gelişmiş, Avrupa tarzı tüketim kalıpları ve yaşam tarzını benimsemiş, yeşermekte olan sanat piyasasının da gelişmesine aracılık etmişlerdir (Arsal, 2000; Sinanlar, 2008). Ancak, 1914-1924 mübadeleleri ve göçler tüccar burjuvazisinin çökmesine neden olmuş, bu sınıf hem kültürel hem de ekonomik birikimleri ile ülkeden ayrılmış, böylelikle ülkenin ekonomik ve sosyal olarak en modernleşmiş katmanı gitmiştir. Daha muhafazakar ve geleneksel yapıya sahip bir Anadolu burjuvazisinin devreye girmesi sağlanmış, bu grubun arta kalan kaynakları ve ticaret ağlarını bürokratik burjuvazinin kontrolü altında ele geçirmesiyle gelişmesi beklenmiştir. Ancak devletçi politika ve gayri müslimlerin Batı kaynaklarından yararlanamama gibi unsurlar nedeniyle bu grubun ekonomik gelişimini tamamlaması 1970'lerin ikinci yarısını bulurken, kültürel anlamda bir burjuva sınıfı anlayışının yeşermesi ise çok daha uzun sürede gerçekleşebilecektir (Keyder, 2003).

Cumhuriyet'in kuruluş dönemi sanat piyasasının temelini oluşturan kültürel sermayeye dayalı seçkinci bir statü edinme güdüsüyle beslenen koleksiyonculuk anlayışından yoksundur. Sanat eseri satın alan kesim, Atatürk ve hükümetin çevresinde bulunan, Osmanlı devrinden Cumhuriyet'e geçişte bürokratik bir burjuva

[68] Osmanlı döneminde ticaretin ağırlıklı olarak azınlıklar tarafından yapılması ve Müslümanların daha çok tarım işleri ve devlet görevlerinde yer almasından dolayı devlet memurluğu aslında her zaman daha üstün niteliktedir (Keyder, 2003).

sınıfını oluşturan ve ağırlıklı olarak Ankara'da oturan devlet memurları, aydınlar ve sanatçılardır. Bu kesim eser satın almayı estetik ve koleksiyon tutkusuna bağlı bir meraktan çok, halka öncülük etmek amacıyla milli bir vazife gibi gördüklerinden bir sanat piyasasının dinamiklerini taşımaktan uzaktır (Ural, 2000).

Kısaca belirtmek gerekirse devlet piyasanın kendisidir. Eser satın alımları çoğu zaman devlet tarafından gönderilen emir ve tamimlerle sağlanmaktadır. 12.09.1926 tarihinde çıkarılan Bakanlar Kurulu kararı ile Ankara'da açılan sergilerden eser satın alınması kararlaştırılmış, bütün bakanlıklara gönderilmek üzere hazırlanan tamim ile sergilerden tablo alınması emri ile kamu kuruluşlarında resim bulundurma şartı koşulmuştur (Başbakanlık Arşivi,19.12. 1926 tarih, 4547 sayılı belge; 12.11.1936 tarih, 2012.5.1 sayılı belge). Dolayısıyla devlet o dönem açılan tüm sergilerden sürekli olarak eser almıştır. Örneğin daha Cumhuriyet'in ilk yılında, 1923'te düzenlenen 5. Galatasaray sergisinden Atatürk adına üç tablo (Tansuğ, 2008); 1924'te düzenlenen Yeni Resim Cemiyeti'nin sergisinden Maarif Vekâleti adına 115'e yakın eser (Üstünipek, 1998); 1927 yılında Güzel Sanatlar Birliği'nin sergisinden meclis adına beşyüz liralık, Maarif Vekâleti adına 2300 liralık tablo (Erbay, 2006: 72); 1936 yılında düzenlenen Güzel Sanatlar Birliği'nin Ankara sergisinde ise 200 kadar tablonun üçte biri vekaletler ve bankalar tarafından satın alınmıştır (Üstünipek, 1998: 89) [69]. Kuşkusuz en önemli satın alımlar Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nde olmaktadır. Özellikle 1938'de Maarif Vekili olan Hasan Ali Yücel'in bu sergilere özel ilgi gösterdiği, hatta 1943 yılı Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nden 75.000 liralık resim satın alındığı bilinmektedir (Tanaltay, 1997: 33). Ayrıca, 1944 yılında Ankara Sergievi'nde Yurt Gezileri'nde üretilen 675 eserin tümü sergilenmiş, devlet tarafından ve resmi dairelerce satın alınmıştır (Özsezgin, 1998).[70]

Ayrıca Cumhuriyet'in kuruluş döneminde kamusal özellikte olan bankalar da devletin resim alınmasına yönelik emirleriyle koleksiyona başlamıştır.[71] Merkez Bankası'nın o dönemdeki Sosyal İşler Müdürü Gülten Tınaz'ın sözleri banka koleksiyonlarının oluşumunda devletin teşvikini vurgulaması açısından önemlidir:

> "Ankara, kültür ve sanat politikası üzerine kurulmuş bir hükümetle yönetilmeye başlandı ve o tarihte buna duyarlı olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin bütün kurumları resim almaya başladı.

[69] Devletin satın aldığı eserlerle ilgili daha geniş bilgi için bkz. Üstünipek, M., 1998.Cumhuriyet'ten Günümüze Sanat Piyasası, yayınlanmamış doktora tezi, Sanat Tarihi Bölümü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

[70] Yurt Gezileri sonucunda devletin aldığı eserler 675 resimden oluşan bir kolekisyon oluşturmuştur. Fakat ne yazık ki özellikle DP döneminden sonra CHP politiklarına karşı duyulan tepki sonucunda kapanan pek çok kurum gibi yurt gezileri de sekteye uğramış ve zamanlan bu eserler kaybolduğu gibi, sadece 70 eser kalmıştır (Öndin, 2003).

[71] Türkiye İş Bankası 1924 yılında, Ziraat Bankası 1926 ve Merkez Bankası 1930 yıllarında başlamıştır.

> Teşvik doğrudan doğruya Cumhuriyet döneminin kültür ve sanat politikası üzerine kurulmasından kaynaklandı. Bu bağlamda, devlet sergileri takip edildi. Atatürk bütün sergilere giderdi, bankalar da bunu takip ederek eserler satın almaya başladı" (aktaran, Konukçu, 2007: 78).

İstanbul'da kalan gayri müslim ve kent soylu burjuva sınıfı ise, daha çok antika, sikke, halı gibi eski eserleri toplamak suretiyle genel koleksiyonculuk yapmaktadır.[72] Buna rağmen sanat eseri toplayan bir kaç kolleksiyoner sayılabilmektedir. Bu konuda Ahmet Köksal (1978: 18) "İlk galerici Nurettin bey akademi öğrencisiyken resim alıp sergilemeye, pazarlamaya başlamış ve 1920'lerde ölümüne değin bu işi sürdürmüş" diye bahsetmektedir. Buna ek olarak Kadıköy'de oturan Doktor İhya bey, Bakırköy'de Hasan Rıza bey, eski Osmanlı burjuvalarından Kemal bey, Ermeni Şahan ve Vakkas beylerin büyük resim koleksiyonları olduğundan söz edilmekte, hatta Şahan bey ismindeki bir kolleksiyonerin 1950'de ilk defa mezat düzenlediği belirtilmektedir (Ural, 2000: 46).

Buna rağmen, bilinen anlamda bir galeri ya da müzayede evi yoktur. 1939 yılında Sabahattin Eyüboğlu'nun öncülüğünde bir galeri açılmış ama kısa zamanda kapanmıştır (Üstünipek, 1998). Bunun dışında, 1945-1946 yıllarında etkin olan ve küçük bir dekorasyon atölyesinden galeriye dönüşen Galeri İsmail Oygar ise satıştan çok sanatçıya sergi alanı sunmak amacını taşımış; Zeki Kocamemi, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Hamit Görele, Hakkı Anlı gibi ressamların kişisel sergilerini açmıştır (Üstünipek, 2007). Kısacası, devlet desteği ile sergilenen ama satılamayan eserler sanatçılarının ellerinde kalmış, bir kısmı mirasçılarına geçmiş, bir kısmı ise aracı kurumların eksikliğinde eskici ve antikacılarda satılmıştır. Bu konuda Cihat Burak (aktaran Tanaltay, 1997:52) o dönemi şöyle özetlemektedir: "(1930'larda) hiçbir galeri yoktu. Yaptığımız resimleri antikacı dükkanlarına bırakırdık. Satılabilir düşüncesiyle değil de, resimler bir yerde teşhir edilsin diye..."

Devlet desteğinin getirdiği olumlu yönlere karşın, gerilimler barındıran bu bağımlılık ve özellikle 1940'lardan sonra devlet desteğinin ağırlıklı olarak Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne yönelmesinden dolayı sanatçılar da piyasanın oluşumu için çaba göstermiştir. 1940'larda Osmanlı'dan miras kaldığı üzere Taksim-Beyoğlu bölgesi halen sanatın merkezi konumdadır. Yine çeşitli dükkânlar ile Güzel Sanatlar Akademisi, Galatarasay Lisesi, halkevleri ve çeşitli kamu kurumlarının salonları

[72] Zühtü Müridoğlu Ar dergisine yazdığı "Tablo Taciri" yazısında "güzel halı, güzel möble, eski sikke, antika tabak, çanak, eski yazı" meraklısı pek çok koleksiyonerin olduğunu,bu kişilerin sanata yönelmeme sebeplerini ise sanat tacirlerinin olmamasına bağlamıştır (aktaran Tansuğ, 2008: 219).

sergi mekânları olarak kullanıldığı bilinmektedir.[73] Örneğin Müstakil Ressamlar Derneği, 16 Ocak 1931'de Beyoğlu 310 numaralı apartmanda açtıkları sergide danslı çay düzenlemek, orkestra çağırmak gibi uygulamalarla 700 kişiye yakın ziyaretçi toplamıştır. Bu dönemde basın da sanatçılara destek olmuş, sergiyle ilişkili olarak Vakit gazetesi bir eser satın alarak okuyucuları arasında düzenlediği yarışma ile bunu hediye etmiştir (Üstünipek, 1998: 78).[74] D grubu da 1933 yılında ilk sergisini Beyoğlu Narmanlı Han'daki Mimoza Şapka Mağazası'nda açmış, ancak Akademi'de güç kazandıktan sonra daha çok okulun galerilerini kullanmaya başlamıştır (Tepeci, 1996).

1941'de Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü salonlarındaki Liman Sergisi'nden sonra Akademi'ye tepki olarak birleşen Yeniler grubu; Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencilerinin oluşturduğu Onlar Grubu ile Çallı'nın başkanlığını yaptığı Türk Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nin sergileri ise Akademi dışı etkinlikleri olarak önemlidir. Yine de bu gruplardan Müstakiller ve D Grubu etkinliklerinin uzun soluklu olmasının arkasında devlet desteği ve Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nde yer almaları önemli rol oynamıştır. 1940'lardan sonra ise sanatçı birliklerinden ziyade kişisel sergilerin arttığı görülmektedir. 1941 Ercüment Kalmık'ın İstanbul Halkevi, 1943 Kemal Zeren'in Beyoğlu Basın Birliği Binası,1944 yılı Eren ve Bedri Eyüboğlu'nun Beyoğlu Narmanlı Han ve aynı yıl Nejad Devrim'in Taksim Belediye Gazinosu, 1945 yılı Sabri Berkel'in Beyoğlu Filarmoni Derneği ve aynı yıl Fahrelnüsa Zeid'in ilk kişisel sergisi Teşvikiye Rallli Apartmanı, 1946 Ferruh Başağa'nın İstanbul Beyoğlu Dostları'ndaki sergileri gibi örnekler dönemin etkinliğini göstermektedir (Üstünipek, 2007). Eren Eyüboğlu (aktaran Tanaltay, 1997: 1987)'nun, Bedri Rahmi ile Ankara'da Kutlu Kahvesi'nde açtıkları sergiyi aktardığı sözleri ilgi çekicidir:

> "Günde 15 liraya kahvenin duvarlarını kiraladık. Resimler asıldı, sergi açıldı; Ama tek satış yok...Bir gün bir gürültü oldu. 'Geliyor' dediler, baktık ki İsmet İnönü...Benim ' Su taşıyan iki köylü kadın" resmimi aldı...İki gün sonra da, resim 75 liraydı, 500 lira yolladı. İsmet İnönü'nün gelişinden sonra bütün resimlerimiz satıldı. Ne demek? Cumhurbaşkanı resmimizi alınca, birçokları da gelip almaya mecbur oldular, sanki..."

Devletin ağırlıklı olarak eser satın aldığı bu dönemde satış ve koleksiyonculuk olgusunun temelinde yatırım, sanatsal eğilimler ve koleksiyon merakı gibi unsurların belirleyiciliği tartışmalı bir konudur. Daha çok resmi söyleme uygun düşen temaların

[73] 1923-1950 yılları arasında çeşitli mekânlarda açılan sergilerin tam listesi için bkz. Üstünipek, M., 2007. *Tanzimat'tan Cumhuriyete Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950,* Artes Yayınları, İstanbul.
[74] Müstakiller'in bundan başka 1936'da Beyoğlu'ndaki Turan Bar'da sergi açması dikkat çekmiş, dönemin yazarlarından Hamit Görele sergiyi "Barda resim sanatı? Bu, memleketimizin güzel sanatlarına ait cilvelerindendir" sözleriyle eleştirmiştir (aktaran Üstünipek, 1998: 89).

seçimi, devlet ile ilişkileri sağlam sanatçıların tercih edilmesi, bürokratların bulunduğu Ankara'daki sergilere ağırlık verilmesi gibi parametrelerin işlediği söylenebilir. Nuri İyem dönemi şöyle aktarmıştır:

> "...Hocalarıma, Nazmi Ziya, Hikmet Onat, Feyhaman'a birçok kere sormuşumdur: 'Ne dersiniz; ben resmimle geçinebilecek miyim acaba?' Bana söyledikleri şu olmuştur: 'Buradan aldığımız maaştan fazlasını biz resim satarak kazanıyoruz'...Müstakillerle başlayıp D grubu ile devam eden sanatçılar 'Çağın resmi budur' deyip modern resmi Türkiye'ye getirdiler...Çallılarla devam eden resmi sevme ve alma olayı, onların modernist çıkışlarıyla sekteye uğradı. Halkı resimden uzaklaştırdı" (aktaran Tanaltay, 1997: 70).

Bu noktada, Zeynep Yasa Yaman (1995: 38)'ın devletin sanat eseri alımındaki gösterdiği tutum üzerine yaptığı tespit Nuri İyem'in sözleriyle örtüşmektedir:

> "Bugün müzelerde, banka koleksiyonlarında, resmi dairelerde bulunan yapıtların oranına bakıldığında, devletin yeni oluşumlara olanak tanımasına, yeni sanata destek vermesine, resmi söylemini kübizm/konstrüktivizmden yana oluşturmasına karşın görsel beğenisinin özünü, hatta bugün hâlâ, izlenimci/gerçekçi eğilimin etkilediğini rahatlıkla söyleyebiliriz."

Diğer taraftan, sanatı satın almaktan öte, izlemek üzere talep eden bir kesimin yaratılması sorununun çözülemediği de aşikârdır. Bunda, halkın bu seviyeye erişmediği söylemleri bir kenara bırakılacak olursa, sanatçının devletten gelen talebe göre hareket etmesi ve izleyiciye ulaşma yollarını aramamasından kaynaklandığını düşünmek mümkündür. Diğer taraftan da, izleyici ile sanatçı arasında aracılık eden galeri, müzayede evi ve en önemlisi Resim ve Heykel Müzesi haricinde alternatif başka müzelerin olmaması etkilidir.

2.3 Resim ve Heykel Müzesi'nin Kuruluş Dönemi

Resim ve Heykel Müzesi, Cumhuriyet'in kuruluş döneminin sanatı kurumsallaştırma uygulamalarının pek çoğundan daha geç bir tarihte, 1937 yılında kurulmuştur. Buna karşın sanat ortamının Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayan hareketlilik bu döneme ulaşmış, devlet desteğiyle daha gelişmiştir. Bu nedenle, aslında sanat üretimlerinin belli bir olgunluğa eriştiği, bir müzenin kurulmasına ihtiyaç duyulmaya başladığı bir dönemde Resim ve Heykel Müzesi'nin kurulmasına karar verilmiştir. Diğer taraftan, Müze'nin açılışının kuşkusuz ulus devlet oluşum sürecinde bütün Avrupa toplumlarının modernlik rekâbetinde izledikleri yol olan Louvre Müzesi modelini alması ile ilişkisi bulunmaktadır. Daha sonra değinileceği gibi, Louvre Müzesi Fransa'nın devrim sonrası ulus devlet oluşumunda başat bir konum üstlenmiş, sanat eserlerinin toplanmasından sergilenmesine kadar yerleştirdiği uygulamalar kamusal müze kurumunun modernlik söylemlerinin temsili ve ulus kimliğinin oluşturulmasının yegâne aracı olmasını beraberinde getirmiştir. Ancak, Türkiye bu modeli, bir

taklitçilik ve teknoloji transferi olarak değil, kendi koşullarına uygun olarak Türk toplumun bütünselci kalkınmasına katkıda bulunacak bir formül olarak algılamış, buna uygun bir biçimde yorumlayarak kendine özgü bir müze geliştirmiştir.[75] Bu formül, sanatçı ve üretimlerinin var olduğu bir ortamda, halen eksik olan sanat tarihi yazımının temsili ve yerleştirilmesinden, sanata yönelik izleyici kitlesinin yaratılmasına kadar uzanan bir kurumsallaşmanın tamamlayıcısı olarak düşünülmüştür.

2.3.1 Osmanlı dönemindeki çalışmalar

Bir sanat müzesi kurma düşüncesi aslında Osmanlı modernleşmesinin dinamiklerinde yatmaktadır. Osmanlı dönemi modernleşme sürecine özgü olarak, Batı Avrupa'daki bazı kurumları seçerek kendi ideolojisine göre araçsallaştırıp adapte ederken, müze kurumunu da getirmeyi unutmamıştır. 1867 yılında Abdülaziz'in Avrupa ziyaretinde Paris sergisinde yer alan Türk pavyonundaki güzel sanatlar galerisini ve Viyana'da Belvedere Sarayı ile Abras Galerisi'ni gezmesiyle (Cezar, 1971: 92) bir müze kurulmasını istediği söylenmekte ve buna bağlı olarak 1869'da Müze-i Hümayun'un Çinili Köşk'te açıldığı bilinmektedir (Şinasi, 2010; Ogan,1947a; Arık, 1953).[76] Arkeolojik eserler o döneme kadar, diplomatik vesilelerle hediye olarak gönderilmiş ya da yabancı uzmanların yaptıkları kazılarda bulduklarının alınmasına izin verilmiş iken, bu alanının Batı Avrupa'da önemli olduğunun fark edilmesi üzerine müze kurulmasına karar verilmiştir. Müze-i Humayun üzerine detaylı bir çalışma yapan Wendy Shaw (2003)'a göre, Müze-i Humayun, Osmanlı modernleşmesinin bir örneği olarak, müze kurumunu Avrupa'dan almış, ancak gerek koleksiyonu gerekse düzenlemesiyle bu kurumu Osmanlılaştırmış ve devletin yaratmak istediği kültür mirasıyla Batı'dan üstün olma imajına göre yeniden yorumlanmıştır.[77] Batı toplumlarının aydınlanma ve ulus devlet kurma aşamasında yarattıkları kimliği Bizans ve Yunan geçmişine dayandırmalarına

[75] Ulus devlet oluşum sürecinde her toplum kendine özgü koşullara bağlı olarak kamusal müzelerini oluşturmuştur. Bu açıdan o dönemde farklı ülkelerdeki müze oluşumları hakkında yakın dönemli bir çalışma için bkz. Knell, J., Aronsson, P. et all., 2010. *National Museums: New Studies from Around the World,* Routledge, London. Ayrıca Wright, G., 1996. *The Formation of National Collection of Art*, National Gallery of Art, Washington.

[76] Aslında ilk müze örnekleri daha eskiye dayanmaktadır. Abdülhak Şinasi'nin yazdıklarına göre 1504'te İkinci Bayezid döneminde Enderun hazinesinin tanzim edildiği bir defter bulunmuştur. Yavuz Sultan Selim döneminde de bu hazine Yedikule mahzenlerine gönderilmiş, daha sonra da Topkapı Sarayı'na aktarılmıştır. Ayrıca 1670 yılında Dördüncü Mehmet zamanında İstanbul'da elçi olarak bulunan Monsieur Ooinutel'in antikaları topladığı, Beyoğlu'ndaki sefarethanesinde bunlardan oluşan küçük bir müze kurduğundan bahsetmektedir (Şinasi, 2010). Müze-i Humayun'un temelleri 1847 yılında savaş nazırı, Ahmet Fethi Paşa'nın savaş ganimetlerini ve eski eserleri Aya İrini Kilisesi'nde toplamasına dayanmaktadır (Ogan 1947a).

[77] Müze-i Hümayun'un Osmanlı modernleşmesi sürecindeki gelişimi için bkz. Shaw, W., 2003. *Possessors and Possessed: Museums, Archaeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire*, University of California Press, Berkeley.

bağlı olarak, Osmanlı devleti farklı medeniyetlerden kalan arkeolojik miras aracılığıyla Batı ile rekâbete girmiş, savaşta kaybettiği üstünlüğü Müze-i Humayun'da kazanmaya çalışmıştır. Öte taraftan, Müze-i Humayun'un kuruluşu bir sanat müzesinin de kurulması fikrinin doğurmuştur.

Osman Hamdi Bey, 1881 yılında müzeye, 1883 yılında da Sanayi-i Nefise Mektebi'ne müdür olduğunda, Louvre Müzesi ile Ecole Des Beaux Arts modeli bir sanat eğitimi öngörmektedir (Edhem, 1970).[78] Öyle ki, Sanayi-i Nefise Mektebi için yaptırılacak binayı Müze-i Hümayun'un hemen yanına yaptırmıştır.[79]Ayrıca Abdülhak Şinasi'nin 1934 yılında Ülkü dergisindeki yazısında belirttiğine göre "Mektep binası mahsus ve müze yanında inşa olunmuş ve Hamdi Bey binanın haricinde yapılmış hücreler içine eski bir takım heykeller koydurmuştu" (Şinasi, 2010:63). Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yönetmelik hazırlıklarında Türk sanatının gelişimin yalnızca yurt dışına öğrenci göndermekle değil, Osmanlı İmparatorluğu'nda sanat eğitimi vermekle mümkün olacağını söylemiş; taklide dayanmayan, kendi toplumuna özgü, tarihe dair eserler veren bir Türk sanatının gelişmesi için öncelikle bir "...sanayi-i nefiseye mahsus bir mekteb ile müzeler ve hatta sergiler ihdas etmek lazımdır. Bu işten anlayanların hepsi bu konuda fikir birliğine varmıştır" diye belirtmiştir. (Başbakanlık Arşivi, Dâhiliye İradesi, 67709 sayılı belge, aktaran Cezar, 1971: 516). 4 Ocak 1887 yılında Güzel Sanatlar Müdürlüğü'nün görevlerini kapsayan yönetmeliğin 23. maddesi, okulda her yıl açılacak resim sergilerinden ve "şimdilerde bulunan Asar-ı Atika müzesinden başka resimle oyma işlere ayrılan bir müze ve bir de Milli Sanatlar Müzesi" kurulmasını içermektedir. 14. Maddede şöyle belirtilmiştir:

> "Resim ve oyma nesnelere ayrılacak müzeye gelince eserlerin toplanması ve sıralanması çok zaman istediğinden, okulda şimdilik eski ustaların eserleri olmasa bile günümüz sanatçılarının ve özellikle Doğu eserleriyle uğraşmış olanların eserlerini toplayan bir resim salonu yapmak kâfidir."

Buna ek olarak Milli Sanat Müzesi'nde Osmanlı Devleti'nin elinde bulunan her nevi milli eser örneklerinin özel bir salona konarak "kısa bir müddet içinde gayet parlak ve şaşalı bir biçimde" sergilenmesi konusunu ortaya koymuştur (Cezar, 1971: 449). Bu yazıdan da anlaşıldığı üzere, bir eski eserler müzesi, bir sanat müzesi ve milli müze üçlemesi ile Osman Hamdi aslında, Osmanlı görsel kültür mirasının tamamını

[78] Louvre Müzesi Ecole Des Beaux Arts'ı tamamlayacak bir yapıda şekillenmiştir. 19. yüzyılda sanat öğrencilerinin müzeye giderek eski ustaların resim ve heykellerini kopya etmeleri sanat eğitiminin en önemli unsuru sayılmaktaydı (McClellan, 1997).

[79] İstanbul Arkeoloji Müzeleri'ne bağlı olan Eski Şark Eserleri Müzesi 1916 yılına kadar bu binada kalan Sanayi-i Nefise Mektebi binası beş adet derslik ve atölyeden ibaret olarak planlanmıştır (Cezar, 1971).

içeren, Louvre Müzesi modelinde bir evrensel müze kurma amacındadır.[80] Ancak 1909 tarihli Maarif Vekâleti'ne yazılan talepten müzenin kurulamadığı anlaşılmaktadır:

> "Sanayi-i Nefise Mektebi'nde kurulması kararlaştırılmış Resim Müzesi'ne salon yapmak için 1908 senesi bütçesine konan doksan bir kuruşun kaldırılması üzerine bunun yerine söz verilmiş altmış bin kuruşun bir an önce verilmesi halinde hem bir an evvel bir resim müzesi vücuda getirilmiş ve hem de otuz bin kuruş tasarruf edilmiş olacağından gerekli meblağın resim müzesi inşaatı için ayrılması talep olunur"[81] (Başbakanlık Arşivi, Maarif Vekâleti vesika no: 52, Cezar, 1971: 559).

Vahid isimli yazarın 1912 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde yazdığı makaleye göre 1910 yılında Osman Hamdi Bey bu amacına ulaşamadan vefat etmiştir:

> "...uzun zamandır mekteb-i mezkurda (adı geçen mektebede) bir mehşer-i elvah (resim sergisi) vücuda getirmeyi tasmim eylemiş (karar vermiş) ve fakat ne çare ki bu emeline muvaffak olamadan vefat etmiştir" (Vahid, 2007: 109).

Bu konuda, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin de 1911-1914 yılları arasında çıkardığı Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde de tartışmalar yapıldığı görülmektedir. Raif Necdet 1911 tarihli "Heyecan-ı Sanat" başlıklı yazısında Maarif Vekâleti'ne hitaben " Ah bizde de bedayi-i sanatın zaferle teşhir eden müzelerin çoğalması ve halkın bu müzelere layık olduğu ehemmiyeti verebilecek bir seviyeye çıkması ne kadar şayan-ı temennidir" derken (Raif Necdet, 2007: 101), Sami ise Louvre Müzesi'ni ziyaret ettikten 1911 yılındaki yazısında sonra "bir gün birileri yaptığınız eserler nerededir dediğinde ne diyeceğiz?" diye sormaktadır:

> "Gözle görünmeyen sözde kalır...Artık kuru teşvikle erbab-ı sanat yetiştiremeyeceğimizi bilelim...Bugüne kadar yetişen ne kadar erbab-ı sanat varsa asar-ı metruke-i nefisesinden (geride kalmış sanat eserlerinden) ele geçirebildiğimizi müzelerimizin özenli ve koruyucu kucağına ceme çalışalım" (Sami, 2007a:44).

Bu amaçla, Osman Hamdi'den sonra müze müdürü olan Halil Edhem (müdürlüğü 1909-1931),[82] Müze-i Hümayun koleksiyonunu güzel sanatlarla tamamlanması

---

[80] Evrensel müze kavramı aslında ilk müze olarak kabul edilen, M.Ö. 4. Yüzyılda Mısır Kralı I. Ptolemaios (M.Ö. 367-283) döneminde kurulan İskenderiye Müzesi'ne dayanmaktadır. Belleğin merkezi olarak tasarlanan müze Hint, Mezopotamya ve Yunan medeniyetlerinde üretilmiş her türlü imgenin saklanmasıyla dünyaya egemen olma hayalinin temsilidir (Findlen, 2004). Daha sonra bu modeli devralan Louvre Müzesi benzer bir biçimde, dünya üzerinde yer alan bütün medeniyetleri sergilenmesiyle bilgi üzerinde kurulan tahakküm ile dünyaya egemen olmanın temsilini gerçekleştirmek amacındadır. Bu konuda önemli bir makale için bkz. Duncan, C. ve Wallach, A., 2004. The Universal Survey Museum, *Museum Studies: An Anthology of Contexts,* ed. B. B. Carbonell, Blackwell Publishing, Malden, pp: 51-70.

[81] Bu talebe Kudüs'te inşa edilecek müze şubesi ve Bursa'daki müzenin tadilatı için bu verilen bütçenin kullanıldığı ve bu paranın tahsis edilemeyeceği cevabı gelmiştir (Başbakanlık Arşivi, Maarif Vekâleti vesika no: 52, Cezar, 1971: 559).

[82] Abdülhak Şinasi 1936 yılında Ülkü dergisindeki yazısında "Hamdi Bey, bu büyük adam, ölürken kardeşi Halil Edhem Bey'e iki vasiyette bulunmuş. Kendisinin pek sevdiği o yere defnolunmasını

amacıyla Türk sanatçıları'nın 19. yüzyıl sanat müzelerinin ulusal ekolleriyle birlikte sergilenmesini sağlamak üzere Elvah-ı Nakşiye koleksiyonunu oluşturma çabasına girmiştir. Buna göre, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde çalışan Vahid'in 1912 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde yazdığı makalede belirttiği üzere "1910 senesinde sabık İstanbul mebus-ı muhteremi Zehrab efendi, bu fikri tercihen maarifperverane bir teklifte bulunması üzerine bu tasavvur-ı güzin (önemli fikir) Meclisce kabul olarak Müze bütçesine her sene yüz bin kuruştan ibaret tahsisatın zam ve ilavesi" kararlaştırılmıştır (Vahid, 2007: 109). Ancak bu ödeneğin yetersizliğinden ötürü, Avrupa sanatından eser satın alınması mümkün olmadığından yerine kopyalarının yaptırılmasını sağlayacak bir uygulamaya girişilmiştir (Edhem, 1970).

Paris, Berlin, Münih, Viyana ve Madrid'deki sanat müzelerine yazarak tablolar seçilmiş,[83] kopyaları için söz konusu müze müdürleri tarafından belirlenen kopistlere yaptırılmasına karar verilmiştir. Bu seçilen kopistlerden "dördünün Osmanlı ve hatta birinin Sanayi-i Nefise Mektebi'nden çıkmış" olduğu ve aralarında iki kadın ressamın bulunduğu belirtilmektedir (Vahid, 2007). İlk sene Felemenk, Alman ve Fransız sanatının örneklerinden 35 eser, daha sonraki dönemlerde ise İngiliz ve İspanya örneklerinden toplam 42 eser kopya ettirildiği bilinmektedir (Edhem, 1970). Buna ek olarak Vahid 1912 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde yazdığı makalede bazı önemli kişilerin hediye ettikleri tabloların koleksiyona katıldığını belirtmiş (Vahid, 2007), Türk ressamlarının toplanması amacıyla İstanbul sergilerinden tablolar satın alındığı söylenmektedir (Edhem, 1970). Vahid'in 1912 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti gazetesindeki yazısını o dönemde koleksiyon yapanlara çağrıda bulunarak bitirmesi dikkat çekicidir:

> "…Elvah-ı nefiseye malik olan zevat, bu eserlerini teşhir için tevdi ettikleri (gönderdikleri) surette hem o gibi asar-ı nadirenin hüsn-i muhafazası temin olunmuş, hem de bu koleksiyonun genişlemesine hizmet edilmiş olacağı aşikârdır" (Vahid, 2007:109).

Tabloların kopyalarının yaptırılması konusu, özellikle Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazeteleri'nde tartışmalara yol açmıştır. Sami'nin 1911 tarihli "Sanayi-i Nefise Mektebine Dair III" yazısında, Halil Edhem'in yeni açılacak galeri için Osmanlı ressamlarından eser alınması yerine Batı'daki eserlerin kopya edilmesini eleştirmektedir: "Galeriye ecnebi kopistleri imzası altında eski tablo kopyaları dolduracağımıza-velev az olsun- orjinal eserler cemine gayret edilse, acaba zarar

---

emretmiş ve bir de ona: 'Müzeyi sakın bırakma, sıkı tut, iyi müdafaa et!" demiş" diye aktarmıştır (Şinasi, 2010:79).

[83] Roma'daki müzelere de ısmarlanması düşünülmüş, ancak Trablusgarp savaşı nedeniyle bu gerçekleşmemiştir (Edhem, 1970).

mı ederiz?" Sami ayrıca "Bir kaç sene sonra renkten, rayihadan eser kalmayacak" kopyalar yerine Louvre Müzesi'nden orijinal eser alınmasının yanı sıra halen sergilenme imkânı bulamamış Abdülaziz koleksiyonu ile Osman Hamdi, Halil Paşa, Seyyid bey gibi isimlerin yer alacağı bir galerinin önemine değinmiştir (Sami, 2007b:88). Benzer biçimde yine 1991 yılında "Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Küşadı Musammem Galeri İçin" başlıklı yazısında H. Avni bir galerinin açılmasının sanat eğitimi açısından önemine değinirken, resim müzesinin kopyalarla dolmasından dolayı doğacak zarara dikkat çekmiştir. Kopyaları bir hayvan ölüsüne benzeten Avni, hem halkın hem de sanatçıların bu deneyimden hatalı sonuçlara ulaşabileceğini yazmıştır:

> "Velhasıl bu hususta halkın zihnini açmak vazifesi yine biz ressamlara düştüğünden kopyalar gelip de galeri açıldığında bunları şiddetle tentik edip ahaliye bağırmak, sakınınız, oraya gitmeyiniz, ruhsuz bir takım cesetler göre göre hislerinizi köreltmek, öldürmek istemezseniz Müzeye ayak basmayınız, demek de yine bizim vazifemiz olacaktır ve bunu istemeyerek yüz bin teessüfle yapacağız" (Avni, 2007:111).[84]

Halil Edhem ise, kopya yaptırılması uygulamasının Viyana Güzel Sanatlar Okulu Müzesi ve Münih'teki Doğu Galerisi gibi Avrupa koleksiyonlarında başvurulduğunu ve bunun eser alınması mümkün olmadığında doğru bir karar olduğunu savunmuştur (Edhem, 1970: 40).

Sözü edilen ödenek 1910'dan 1913 yılına kadar bütçeye konulmuş, 1914'te yüz yetmiş liraya indirilmiş, savaş yılları dolayısıyla 1916'dan itibaren müzenin diğer ödenekleri ile birleştirilmiş ve zaman içinde kesilme derecesine varmıştır.[85] Yine de 1918 yılında Münih Şehri Ressamları adlı grubun Beyoğlu Tepebaşı'nda düzenledikleri sergiden Zügel ve Firle gibi ressamlardan eser alınmış ile sadrazamların oturduğu bir konaktan çıkan, aralarında Asaf, Cemal, Halil, Şevket, Ahmet Ziya ve Neyir Şerif gibi ressamların bulunduğu on üç yağlıboya ve bir kaligrafi da koleksiyona eklenmiştir (a.g.e). Ayrıca Edhem Birinci Dünya Savaşı sırasında Harbiye Nazırı'ndan aldığı ödenek ile kimi ressamlara savaş sahnelerini anlatan resimler yaptırılmasını sağlamış, bunlar 1918 tarihinde Berlin ve Viyana'da sergilenmiş, hükümete ait olan 56 tablo 1921 yılında koleksiyona katılmıştır (Ogan, 1947b). Türk Ressamlar Cemiyeti'nin 1922 yılında düzenlediği Galatasaray

[84] Bu eleştiriler dönemin bazı tartışmalarını yansıtmaktadır. Ancak o dönemlerde ağırlıklı olarak müze ile ilgilenen Halil Edhem'in aynı zamanda Sanayi-i Nefise Mektebi müdürü olduğu, Akademi ile ilgili konulara fazla eğilmediği için eleştirildiği ve pek sevilmediği göz önünde bulundurulmalıdır (Mansel, 1947). Ayrıca Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin temel amacının resim sanatının ülkede gelişmesini sağlamak olduğu, bu nedenle de kimi zaman milliyetçiliğe varan bir söylemle bunun vurgulandığı da unutulmamalıdır. Detaylı bilgi için bkz. Güler, A. S.,1994. İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul.

[85] Halil Edhem, ödeneğin kesilme derecesinde azaldığı gerçeğini vurgulayarak bu nedenle İstanbul'da o dönemlerde açılmış sergilerden eser satın almanın zorluğunu belirtmiştir (Edhem, 1970).

Sergisi'nden Hikmet bey, Ruhi bey, Şevket Bey'ine tabloları satın alınmıştır. Böylelikle Türk ressamlardan 87 adet tablo, Batılı ressamlardan 44 adet kopya ve dönemin çağdaş Batılı ressamlardan 10 adet eser ile toplam 141 tablo ile Elvah-ı Nakşiye adı verilen koleksiyon oluşmuştur (Edhem, 1970).

Büyük uğraşlarla bir araya getirilen bu koleksiyonu sergileyecek yer bulmak güç olmuştur. 1912 yılında bu koleksiyonun teşhiri için Sanayi-i Nefise Mektebi'nin içinde Halil Edhem'in katkılarıyla bir salon açılmasına çalışılmış ancak söz konusu tablolar, Vahid Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde 1912 yılında yayınlanan yazısına göre "Müze-i Humayun salonlarının birinde muvakkaten mahfuz bulunmakta (saklanmakta) ve bu salon gerek talebe mektebine ve gerek dışarıdan gelenlere izinle açık bulundurulmaktadır" (Vahid, 2007:109). Dolayısıyla koleksiyon ilk haliyle, Beyoğlu'nda bulunan Union Français binasından geçici olarak alınan resim, heykel ve benzeri eserlerle beraber, ilk kez 27 Ekim 1915 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi salonlarında sergilenmiştir.[86] Daha sonra, 1916 yılında, Sanayi-i Nefise Mektebi ile beraber Cağaloğlu'nda bulunan Dil Okulu'na taşınmış, bu dönemden sonra okul sık aralıklarla yer değiştirdiğinden 1920 yılında koleksiyon Müze-i Humayun'un deposunda 4 ay süreyle kadar kapalı kalmıştır (Edhem, 1970). Remzi Arık (1953)'a göre koleksiyon, 1918-1920 yılları arasında geçici olarak Dolmabahçe Sarayı'nın salonlarında sergilenme imkânı bulmuştur.

Bu aşamada Halil Edhem'in bir müzenin kurulması için yeniden çaba gösterdiği, müze müdürü olarak kaleme aldığı, Şekil A.1'de örneği verilen 25 Haziran 1917 tarihli 12 maddelik "Resim Eserleri Müzesi Hakkındaki Nizamname Tasarısı"ndan anlaşılmaktadır**.** Tasarının birinci maddesinde İstanbul'da resim eserlerine ayrılan bir müze kurulduğundan söz edilmektedir.[87] Bu tasarıya göre, müze yağlı, sulu ve kuru boya ile kara renkli kalemden oluşacaktır. Birinci kısım, o dönemdeki Osmanlı sanatçılarının eserlerine, ikinci kısım o dönem yabancı sanatçıların eserlerine, üçüncü kısım eski ustaların eserlerinin asıllarına ve dördüncü kısım ise eski ustaların eserlerinden yapılacak kopyalara ayrılmıştır. Tasarıda, ayrıca müzeye kabul edilecek eserlerin "Resim Eserleri Araştırma Kurulu"nun onayı ile gerçekleşeceği belirtilmektedir. Tasarının içeriğine bakıldığında Edhem'in modern bir müzenin kurumsal temelini oluşturmaya çalıştığı görülmektedir. Edhem, müzeye kabul edilecek eserlerin seçim kriterlerinden alınan eserlerin fotoğraflanarak

[86] Halil Edhem, I. Dünya savaşı nedeniyle Hukuk Mektebi'ne dönüştürülen bir binada bulunan eserlerin dağılmaması girişimde bulunmuş, bu eserleri geçici olarak almıştır. Bütün eserleri "Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda bulunan resim eserleri, bazı heykellerin küçük fihristi" adıyla bastırdığı bir defter ile belgelemiştir. Bu eserler, daha sonra, 1918 Aralık ayında Union Français'e geri verilmiştir (a.g.e).

[87] Halil Edhem'in yazdığı "Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu"'nun ilk basım tarihi 1924 yılı olduğundan, o dönemde Edhem bu tasarının kabul edildiğinden bahsetmiş ve dolayısıyla bir müzenin kurulmuş olduğundan söz etmiştir. Ancak müzenin kurulduğuna dair bir belge bulunmamaktadır.

envanter çıkarılmasına kadar her türlü detayı düşünerek bu tasarıyı oluşturmuştur. Buna göre, yasal statüsü belirli, koleksiyon politikası oluşmuş, işleyişi ve denetimi net biçimde çizilmiş bir müze yapısı tasarlanmıştır. Özellikle müze defterinin sürekli olarak Müze-i Humayun Müdürlüğü'nce denetlenmesi, müzeye ait eserlerin dışarı çıkarılmaması, orijinal olarak alınan eserlerin taklit olup olmadığının denetlenmesi ve eser sahiplerine belge verilmesi gibi detaylar özellikle dikkat çekicidir (5 Ramazan Sen 1335 ve 25 Haziran 1333, aktaran Dikmen, 1970). Ancak bu girişim de başarısız olmuştur.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1926 yılında Fındıklı'daki Meclis-i Mebusan binasına geçmesiyle beraber yeniden bir müze kurulması konusu açılmış, bu binanın yan tarafında bir resim müzesi kurulması kararı verilmiştir (Başbakanlık Arşivi, 19.12.1926, 4547 sayılı belge):

> "Muhtelif devâir ve müessesatda mevcut milli eser ve resimlerin cem ve tasnifi gençliğin terbiye ve zevki üzerinde pek büyük faideleri olacağından İstanbul Müzesi Deposu'yla Askeri Müze'de ve milli saraylarla, resmi devairlerdeki resimlerden müzeye girebilecek kıymete haiz olanların Sanayi-i Nefise Encümeni Heyet-i Mümeyyizesi tarafından tefrik, Fındıklı Sarayı'nda tesis edilen resim müzesine tevzi ve teslimi Maarif Vekâleti'nin 12 Temmuz sene 1926 tarihli ve 134/1181 numaralı tezkiresiyle vuku bulan teklifi üzerine İcra Vekilleri Heyeti'nin 21 Temmuz sene 1926 tarihli içtimaında tasvib ve kabul olunmuştur."

Sözü denilen karar, tüm vekâlet ve kurumlara bildirilmiş, Maarif Vekâleti'nin bu isteği İcra Vekilleri Heyeti tarafından onaylanmış ama müze gerçekleşmemiştir. Sonuçta Elvah-ı Nakşiye koleksiyonu Resim ve Heykel Müzesi kurulana kadar, Güzel Sanatlar Akademisi'nde saklanmak zorunda kalmıştır.

Bu aşamada dikkat çeken, Halil Edhem'in o dönemde müdürü olmasına ve Elvah-ı Nakşiye'yi, Müze-i Hümayun'u Louvre Müzesi'ne çevirme hayalleriyle oluşturmasına rağmen Müze'de hiç bir zaman sergilememiş olmasıdır (Mansel,1947). Edhem (1970: 42) Elvah-ı Nakşiye kitabında bunun nedenini şu biçimde açıklamıştır:

> "…Müzenin en değerli bölümlerinden olan Babil, Asur, Hitit, Mısır ve bunun gibi eski Doğu eserlerinin ancak taşınabilen bir kısmı, mevcut müze binasının içinde sıkıştırılarak sergilenmiş ve büyük bölümü de bodrumlarda ve bahçede sandıklarda perişan kalmış olduğundan, bu koleksiyon için de hemen bir yer bulunmasına kesin zorunluluk vardı."

Ancak yine de, o dönemde bu konuda tartışmalar söz konusu olmuştur. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti yazarlarından Sami 1911 yılında Osmanlı dönemi ressamlarının eserlerinin alınmamasını eleştirmektedir:

> "...yüzbinlerce liralar mukabilinde elde edilmiş kıymettar tabloların şurada burada hapse mahkum görürken Hamdi Bey, Şevket Bey, Tevfik Paşa, Hüsnü Yusuf Bey gibi meşahir-i sanatkâran-ı Osmaniyemizden bir çok zevat-ı merhumenin en küçük eser-i nefisesinin bile

> Müze'mizde hıfz edilmediğini bilirken, Halil Paşa, Rıza Bey, Seyyid Bey-enteriyör resimler mütehassası- Şevket Bey gibi ressamlarımızın mahsul-i bedayiiden malikiyete henüz kararsızlık hissederken, birdenbire Louvre Müzesi'nin kopyalarına fart-ı ihtiyaç (aşırı ihtiyaç) göstermek bizce anlaşılır, halledilir muadelelerden değildir" (Sami, 2007b:88).

Bundan başka, Halil Edhem'in oluşturduğu koleksiyonunun yanı sıra, Avrupa'daki tıpkı kraliyet koleksiyonları gibi saraya ait bir koleksiyon da bulunmaktadır. Daha önce de bahsedildiği gibi Osmanlı modernleşmesiyle birlikte değişen tüketim alışkanlıkları ve diplomasi ritüellerinin bir uzantısı olarak, 1914 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde yazısında Sami Abdülmecid'in (1839-1861) Wilke, Preziosi, Shcmidt, Labbe gibi ressamların eserlerini sarayda topladığı, Sultan Abdülaziz'in ise özel olarak saraya davet edilmiş olan Ayvazoski, Stanislus Clebowski, Bertaux, Zonaro gibi ressamların eserlerini satın aldığından bahsetmektedir (Sami, 2007c:186).[88] Yine aynı gazetede yazan Şerif Abdülkadirzâde Hüseyin Haşim ise 1911 tarihli yazısında Abdülaziz, yaveri Şeker Ahmet Paşa'yı 1864 yılında Paris'e göndermesinden sonra dönemin önemli ressamlarından Gerome ile ilişki kurduğunu belirtmiş; Goupil Sanat Galerisi aracılığıyla Gerome, Boulanger, Schreyer, Washigton, Van Marcke, Ussi, De Cock, Harpignies, Daugbiny, Yvon, Huguet gibi ressamların eserlerinden oluşan bir koleksiyon oluşturmuştur (Şerif Abdülkadirzade Haşim, 2007:25).[89] Bu koleksiyonun, Dolmabahçe sarayının salonlarında özellikle yabancı diplomatlar ve gezginler için sergilendiği bilinmektedir (Kaya, 2007).

Ali Artun (2010a) da Halil Edhem ile ilgili bir tebliğinde Abdülhamit (1842-1918) döneminde Yıldız Sarayı'nda bir rasathane, marangozhane, kırk bin ciltlik kütüphane, silahhane, zooloji ve botanik koleksiyonlarıyla birlikte bir güzel sanatlar müzesinin oluşturulduğundan, hatta bu koleksiyonun bir dönem Zonaro'nun yardımıyla modern bir tasnifle düzenlendiğini ve içinde sanat atölyeleri kurulduğundan bahsetmektedir.[90] Bu açılardan, daha önce değinildiği gibi Osmanlı

[88] Osmanlı Sarayı mahiyetine gelen Batılı ressam geleneği III. Selim dönemine kadar dayanmaktadır, ancak Sultanların bu resimleri alıp koleksiyon oluşturduğuna dair kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Bu konuda özelikle Osmanlı Arşivi'nde yapılacak bir araştırmanın büyük katkısı olacaktır.

[89] Bu ressamların isimleri, Güler Kaya'nın Milli Saraylar Hazine-i Hassa Arşivi'nden alınan belgelere dayanarak yaptığı çalışmada da aynen bulunmaktadır. Bu eserlerin çoğu Milli Saraylar Koleksiyonu'na katılmıştır. Abdülaziz dönemi koleksiyonu ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Kaya, G., 2007. Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu'nun Oluşumu ve Paris'te Goupil Adlı Bir Galeri, *150. Yılında Dolmabahçe Sarayı Sempozyumu Kitabı*, TBMM Milli Saraylar Yayını, Ankara, ss: 351-360.

[90] Ancak Abdülhak Şinasi'nin 1934 yılında Ülkü dergisinde çıkan yazısında bu koleksiyonun güzel sanatlardan çok botanik ile ilgili objelerden oluştuğundan bahsetmektedir: "Sultan Hamid'in en iyisinden en fenasına, en kıymetlisinden en değersizine her türlü eşya ile dolu olan Yıldız Sarayı'nda bir takım burunları düşmüş, vücutları çarpılmış, dolma hayvanlar ve bilhassa kuşlar vardır. Bunlar kurtlanmaya, kokmaya, bozulmaya başlamış. O zaman Sultan Hamid, bunların hepsinin saraydan kaldırılarak, müzeye alınmasını emretmiş" (Şinasi, 2010: 67). Aksel'in Müze-i Humayun'a gönderilen objeler nedeniyle Yıldız Sarayı'ndaki bu koleksiyona değinmesi söz konusu olduğundan, Güzel Sanatlar ile ilgili eserlerin Yıldız Sarayı'nda kaldığını düşünmek olasıdır.

sarayı Batı tarzı sanatı desteklemek, koleksiyon oluşturmak gibi konulara açık bir tutum gösterirken, İmparatorluk müzesinde bu eserlere yer vermemesi önemli bir tartışma konusudur.

Bu tartışmada, Osmanlı modernleşmesinin Batı'yı taklit etmek yerine, aslında Batı ile rekâbet etmek üzere eklektik ve seçici bir programı uygulamış olmasının önemli bir etkisi bulunmaktadır. Müze-i Hümayun'u da içine alan müze denemeleri, 17. Yüzyıldan itibaren Avrupa'da yaygın olarak rastlanan sanat kabinelerinin bir tezahürü olarak; Osmanlı devletinin gücünü gösterdiği, saygınlığını artırdığı, politik kararların verildiği diplomatik alanlar olarak tanımlamak mümkündür.[91] Ancak, bu durumda bile, Osmanlı bu nadireleri aynen almak yerine yapı bozumuna uğratarak, uygun gördüğü bazı unsurları araçsallaştırmak çabasındadır. Batı toplumu sanat kabineleri ya da kraliyet koleksiyonları, yeni oluşan kanon ölçütlerine göre tüm dünyada nadir bulunan eserlere ağırlık vermektedir. Osmanlı sarayı ise, estetikten öte özellikle Batılı sanatçıların ağırlıkta olduğu, düşmanlarının yenilgilerini gösteren[92] ve Osmanlı'nın güzelliklerini öven eserleri salonlarında sergilerken bir taraftan kendi kendine tefekküre dalarak başarıyı düşlemekte, diğer taraftan da ziyarete gelen diplomat ve devlet adamlarını etkilediğini ummaktadır. Benzer biçimde, Müze-i Hümayun ise, koleksiyonunda olan Mısır, Babil, Hitit kültürlerine ait eserleri kenarlara serpiştirerek Helen-Bizans kalıntılarını merkeze yerleştirmekle; Batı'nın geleneğini temellendirdiği Helen-Bizans mirasına sahip çıkmakta ve Osmanlı'nın modernleşmesinin Batı'dan bile önce gerçekleştiğini vurgulamaktadır (Shaw, 2003). Wendy Shaw (2008)'a göre Müze-i Humayun bir rekâbet aracı olduğundan Batı'nın üstünlüğü bulunan resim müzede sergilenmemiş, geleneksel sanatlar ise Osmanlı döneminde oldukça ileri olan İslam eserleri kategorisinde yer almıştır.[93]

---

[91] Nadire kabineleri nadir, garip ve görülmemiş objelerin toplanması ve küçük bir odada sergilenmesiyle makrokozmosun küçük bir örneğini yaratmak, böylelikle dünyaya egemen olmak amacını taşımaktadır. Sanat ağırlıklı objelere ağırlık veren sanat kabineleri de benzer bir amacın ürünü olarak ortaya çıkmış, kraliyet üyeleri tarafından oluşturulmaya başlamış ve zaman içinde giderek bir imparatorluğun dünya üzerindeki gücünü temsil eden diplomatik mekânlar haline gelmiştir. İmparatorların oluşturduğu nadire kabinelerini diplomatik ve siyasi amaçlarla kullandığına en belirgin örnek kuşkusuz 17. Yüzyılda Roma-Germen İmparatoru olan II. Rudolf'tur. II. Rudolf, ikâmet ettiği Prag sarayının tamamını bir müzeye çevirmiş, bu mekânı her türlü diplomatik davetlerin verildiği, kararların alındığı en önemli merkez haline getirmiştir (Kaufmann Da Costa, 1978). Nadire kabineleri hakkında daha detaylı okumalar için bkz. Impey, O. ve Macgregor, A. (der.) 1985, *The Origins of Museums*, Clarendon Press, Oxford; Mauries, P., 2002. *The Cabinet of Curiosities*, Thames and Hudson, Londra; Bennett, T., 1999. *The Birth of the Museum*, Routledge, London.

[92] 1885 yılında İstanbul'a gelerek Sultan Abdülhamid'in misafiri olarak Dolmabahçe Sarayı'nı gezen Vicomte Vigier salonların yavan ve kötü resimlerle dolu olduğunu belirterek Sultan'ın Fransız yenilgilerini yansıtan Alman litografilerini sergilemekten zevk aldığını söylemiştir (Kaya, 2007: 354).

[93] Wendy Shaw'un Osmanlı devletinin Müze-i Humayun'u Batı ile rekâbet aracı olarak kullanmasında güzel sanatların yeri üzerine önemli bir çalışma bkz. Shaw, W., 2008. Museums and Narratives of Display from the Late Ottoman Empire to the Turkish Republic, *Muqarnas: Journal of Islamic Art and Architecture*, vol: 24, Leiden, Brill, pp:233-279.

Sonuç olarak, Halil Edhem'in müzeleri modernleştirme çabasına rağmen halen Osmanlı İmparatorluğu'nun dinamiklerinin sürdüğü, modernleşmenin tamamlanmadığı, ulus devlet kavramının ise daha sonra ortaya atılacağı bir toplumda kamusal bir modern müze imkânı kısıtlı olduğu görülmektedir. Sanayi-i Nefise Mektebi çeşitli değişikliklere rağmen kurumsal geçmişini temellendirirken,18. Yüzyıldan beri oluşturulan saray koleksiyonu ve buna eklemlenebilecek Elvah-ı Nakşiye'nin her türlü kurumsal çabaya rağmen modern bir müzeye dönüşememiş olması Resim ve Heykel Müzesi'nin bugüne kadar uzanan sorunlarını doğurmuştur. Görüldüğü üzere, Sanayi-i Nefise Mektebi'nden bile uzun bir geçmişe sahip olmasına rağmen, Resim ve Heykel Müzesi yoktan var edilmiş bir müze gibi kurulmuştur.

2.3.2 Resim ve Heykel Müzesi kurulurken

Resim ve Heykel Müzesi'nin kuruluşunun 1936 yılındaki Akademi reformu ile doğrudan ilişkisi bulunmaktadır. Daha önce bahsedildiği gibi, 1933 yılındaki üniversite reformunun etkisiyle Batı ölçütünde bir eğitimin standartlaşması Akademi'yi gençleştirmiş ve modernleştirmiştir. Böylelikle, Osmanlı döneminden itibaren devam eden sanat eğitimi ve üretim ayağı büyük ölçüde gelişmiş; artık bu eğitimi tamamlayacak ve üretimlerin korunacağı, sanat tarihinin oluşturulacağı ve temsil edileceği mekân ihtiyacı sorunu ortaya çıkmıştır. Ayrıca, sanat çevresinde izleyici yoksunluğu ve ilgisizliği sorunu aracı kurumların eksikliğine bağlanmaya başlamıştır. Reform sonrası Akademi'nin bir sanat merkezi halini almasıyla Osman Hamdi ve Halil Edhem'den beri uygulanmaya çalışılan sanat müzesi fikri yeniden ortaya atılmaya başlamıştır. Ayrıca, resim bölümü başına getirilen ve modern eğitime önemli katkıları olan Leopold Levy'in, sanatçının geçimini sağlayacağı koşulların yaratılmasının yanında, bu sanattan anlayacak çevreyi oluşturmak için müze ve galerilerin açılmasının öneminden bahsettiği ve bir müze açılması konusunu gündeme getirdiği bilinmektedir (Üstünipek, 2009).[94]

Ancak modern sanat alanında bu müzeyi besleyecek kadar önemli bir birikimin olduğu gerçeği 1936 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde düzenlenen "50 Yıllık Türk Resmi" sergisi ile kesinlik kazanmıştır. Osmanlı döneminden 1936'ya kadar olan yarım asırlık süreci anlatan "50 Yıllık Türk Resmi" sergisi modern sanat

[94] Leopold Levy'nin Akademi'deki resim eğitimine katkıları için detaylı çalışmalar için bkz: Demir, A., 2008. Güzel Sanatlar Akademisi'nde Yabancı Hocalar, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayını, İstanbul; Üstünipek, Ş., 2009. 1936-1950 yılları arası Güzel Sanatlar Akademisi: Leopold Levy ve Atölyesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Sanat Tarihi Bölümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

alanının bir olgunluğa eriştiğini göstermiştir. Burhan Toprak sergi öncesinde, aslında bu etkinliğin müze için bir hazırlık olduğunun işaretlerini vermiştir:

> "Tertip heyetinin hususi ellerden, koleksiyonlardan, şehirlerden, birlikten, Müstakil Ressamlar'dan ve D Grubu'ndan topladığı eserler serginin esasını teşkil edecektir. Bundan evvel bizde böyle bir sergi yapılmış değildir. Bu bizde de yakın zamanda tesis edileceği ümit edilen bir galeri ve müzeye doğrudan adımdır" (aktaran Germaner, 2009 : 23).

Sergi sırasında o döneme kadar pek çok eserin üretildiğini gözler önüne sermiş, bu eserlerin korunması sorunu ortaya çıkmış, kaybolan üretimlerin farkına varılmasıyla sanat tarihinin gelişimi ve kanon oluşturulması konusu gündeme gelmiştir. Burhan Toprak (Anonim, 1936: 5), Tan gazetesinde yayınlanan sergi ile ilgili söyleşisinde müzenin gerekliliğini şöyle vurgulamıştır:

> "Bir resim galerisi olmaması Türk resim tarihini, kültürünü karanlıklarda bıraktığı gibi, istikbalini de aynı akıbete maaruz bırakıyordu. Bu mahrumiyetin acılığını elli senelik Türk resmi sergisi bütün fecaati ile göstermiştir. Bütün araştırmalarımıza rağmen garp manasında bizde peinture'ün başladığı devirlere ait esaslı eserleri bulmak kabil olamadı. Bundan tam bir asır evvel, Londra'ya resim tahsiline giden Ferik İbrahim Paşa'dan, keza aynı seneler zarfında Paris'e resim tahsiline giden Ferik Tevfik Paşa'dan hiç bir eser bulamadığımız gibi Bay Halil Edhem'in Zekai Paşa'nın evinde gördüğü Hüsnü Yusuf Bey'in eserlerini ve Sururili Ahmet Emin Bey'in eserlerini de bulamadık...Bundan başka memleketimizde müzeciliği tesis eden ressam Osman Hamdi Bey'in eserlerinin de ancak altı tanesinin teşhiri mümkün olabilmiştir. Halbuki elimizde Hamdi Bey'in yirmi dört eserinin fotoğrafı vardır. Geri kalan eserlerin nerede olduğuna dair malumatımız bile yoktur. Galeri olmazsa hal böyle devam edecektir"

Bu noktada, Atatürk ile yakın ilişkisi bulunan ve etkili bir isim olan Burhan Toprak'ın Güzel Sanatlar Akademisi müdürü olmasının önemi ortaya çıkmaktadır. Resim ve Heykel Müzesi'nin ilk müdürü Halil Dikmen'in yardımcılığını yapmış ve müzede uzun yıllar restoratör olarak çalışmış olan Kerim Silivrili, Dikmen'den aktararak, Toprak'ın bizzat Atatürk'ü 50 Yıllık Türk Resmi sergisi hazırlık çalışmalarına çağırdığını ve Atatürk'ün de bu çalışmalar sırasında ortaya çıkan sergiyi görünce müze açılmasına karar verdiğini belirtmektedir. Silivrili (2007) müze açılma kararını Atatürk'ün nasıl açıkladığını şöyle aktarmaktadır:

> "Sergi için toplanan komisyona katılan Atatürk, eserlerin niteliğine kâni olmuştur artık. Güzel Sanatlar Akademisi müdürü olan Burhan Toprak'a 'Bir müzeniz var mı?' diye sorar. 'Hayır' cevabını alınca 'Derhal bir Resim ve Heykel Müzesi kurulacak!' emrini verir. Atatürk'ün aklında daha önce belirlediği de bir isim vardır, o da Halil Dikmen'dir. Dikmen de zaten komisyonda bulunmaktadır ve Atatürk ona dönerek 'Bu genç arkadaşımız da kurulacak müzeye müdür olsun!' der".[95]

[95] Silivrili, ayrıca, başta Toprak olmak üzere pek çok Akademili sanatçının, bu ortamlarla ilişkisi sıkı olan Latife Hanım'la da görüştüklerini ve o dönemlerde meşgul, sağlığı yerinde olmayan Atatürk'ü Latife Hanım'ın ikna ettiğinin söylendiğini de aktarmıştır (Silivrili, 2007).

Bunun üzerine Resim ve Heykel Müzesi'nin kuruluşu için uzun zamandır süren hazırlıklar hızlandırılmıştır. Müzenin açılışından önce, Tan gazetesinde yayınlanan bir söyleşisinde Burhan Toprak, ilk aşamada müzenin yeri için Dolmabahçe Sarayı'ndaki Baltacılar Köşkü ile Veliahd Dairesi arasında karar verilemediğini ama tetkikler sonucu Veliahd Dairesi'nde karar kılındığını belirtmiştir. Galeriye girecek eserler konusunda, Halil Edhem'in 1917 yılında hazırladığı talimatnameye uygun hareket edileceği; jürinin belirleyeceği eserlerin, yaşayan Türk sanatçılar, güncel yabancı sanatçılar, klasikler ve klasik sanatçıların kopya eserleri olarak bölümleneceğini söylemiştir. Elde olan eserler konusunda ise şöyle bir açıklama söz konusudur:

> "Türk eserleri için şubeye girecek pek çok eser vardır. Ve bunlar kolayca tedarik edilebilir. Muhtelif vekaletlerde, mekteplerde, hayır cemiyetlerinde, yarı resmi müesseselerde, müzelerde dağılmış pek çok resimler vardır. Meşrutiyet ve cumhuriyet döneminin eserleri bu şekilde temin edilebilir. Daha evvelki devirlere ait eserlere gelince, bunlar da mevcuttur. Çünkü Atatürk galeri yapılması emrini verdiği zaman saraylarda mevcut bütün tablolardan da bu müze için istifade edilmesi emrini vermiştir. Bugünün yabancı sanatkarları ile eski klasik sanatkarlarının eserlerine gelince elimizde, Ayvazoski, Valeri, Zonaro'nun bazı eserleri mevcuttur. Bunlardan başka Boulanger, Gerome ve daha başka mahdut birkaç artistten orijinaller olduğunu işitiyorum" (Anonim, 1936: 5).

Klasik eserlerin kopyaları olarak, Elvah-ı Nakşiye koleksiyonunu oluşturan İtalyan ekolünden Piombo, Titian, Lotto; İspanyol ekolunden Ribera, Greco, Velasquez, Goya; Flamanlardan Van Eyck, Van Dick, Brueghel, Rubens; Hollanda'dan Rembrandt, Ruisdael, Hals, Hobbeman; Fransız ekolünden David, Chardain, Vige-Lebrun, Vattlau ve Almanya'dan Dürer, Zügel, Holbein gibi sanatçıların eserleri bulunmaktadır.[96] Toprak, ayrıca koleksiyonun tam olarak yeterli olmadığını belirtmiş, müzenin gelişmesi için her sene bütçe ayrılması gerekliliğini vurgulamıştır (a.g.e.). Güzel Sanatlar Akademisi'nin elinde belli bir birikim olduğu anlaşılmaktadır. Ancak bu birikim, ne tam anlamıyla Türk modern sanat tarihini ne de bunun karşılaştırılabileceği bir Batı sanat tarihini temsil edecek niteliktedir. O döneme kadar üretilen eserlerin çoğunun, daha önce bir müze olmadığından çeşitli yerlere dağıldığı anlaşılmaktadır. Bu nedenle, daha nitelikli bir koleksiyon oluşturulması için çalışmalara başlanmıştır.

2.3.2.1 İlk koleksiyonun oluşturulması

Kerim Silivrili'nin Halil Dikmen'den aktardığına göre Atatürk de Burhan Toprak'la aynı fikirde, müzenin koleksiyonunun yetersiz olduğu görüşündedir (Silivrili, 2007).

[96] Burhan Toprak Zonaro, Ayvazoski, Valeri gibi Dolmabahçe Sarayı koleksiyonunda bulunan eserlerin de alındığını söylemesine rağmen, 1937 yılı envanterinde bu isimlere rastlanmamaktadır.

Bu nedenle çeşitli devlet daireleri, saraylar ve birimlerde bulunan eserlerin toplanması emrini vermiştir. Şekil A.2'de örneği verilen kararda şu biçimde belirtilmiştir:

> "...Gerek bu makamlarda ve gerek Bakanlığımızda mevcut eserlerin değerlilerinden memleket sanatı ve sanatkarı için bir techir ve sanat terbiyesi imkanını temin etmek maksadı ile bir Milli Resim ve Heykel Galerisi tesisi kararlaştırılmış ve 1937 bütçesiyle de teşkilâtı kabul olmuştur...Bakanlığımıza bağlı okul ve müesseselerde mevcut bütün resim ve heykeller toplanarak bu galeriye verilmiştir. Ancak diğer Bakanlıklarla Başkanlıklar, Genel Direktörler vesair devlet müesseseleri de geçen yıllarda açılan sergilerden birçok resimler almışlardır...Bu cihetle düşünülerek yukarıda arz olunan makamların ellerindeki eserlerin toplanması zaruret hasıl olmuştur. Seçilecek olan resim ve heykeller galeriye götürülecek ve mütehassıs bir jüri tarafından nihai seçim yapılacak, en değerlileri altına müessesenin hediyesi olduğu yazılacaktır" **(**Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 23.07.1937, 030.10.173.155.1 sayılı belge**).**

Toplanacak eserlerin seçimi konusunda Güzel Sanatlar Akademisi'ne görev verilmiş; Leopold Levy ve Halil Dikmen'in başkanlığında Ahmet Muhip Dranas, Cevat Memduh Altar, Cemal Tollu ve Zeki Faik İzer'in seçici kurulu oluşturduğu jüri koleksiyonu geliştirmeye başlamıştır (Germaner, 2009). Müzenin açılışı Cumhuriyet Gazetesi'nde "Türk Resim Müzesi Açılıyor" başlıklı yazıda duyurulmuştur:

> "Türk resim müzesine konacak eserler toplanmaya başlamış ve Ankara'dan iki vagon tablo akademiye gelmiştir. Müze ittihaz edilecek olan Dolmabahçe Sarayı Veliahd Dairesi'nde inşaat ve tamirat ilerlemektedir. 21 Eylül'de resmi küşadı yapılacak olan bu müze için, ressam Leopold Levy'ye eylülde İstanbul'da bulunması emri gitmiştir. Levy gelir gelmez müzenin tanzimine başlanacaktır" (Anonim, 1937a c:4).

Cevad Memduh Altar süreci şöyle dile getirmektedir:

> "Mutlaka mevcut resimler toplanacaktı...Bunun üzerine iş bize düştü...Bütün devlet dairelerini dolaşmak, Osmanlı İmparatorluğu zamanından beri satın alınmış olan resimlerin, gerek devlet dairelerinde halen duvarda duranları, gerek depolarda envanterlerine kayıtlı olarak bulunanları araştırmak, bir seçim yapmak...Akademi o zamanki hocalarını, ressamlarını memur etti. Biz eserlerin bir çoğunu duvarlarda gördük, aldık, bir kısmı depolarda senelerden beri bozulmak üzere, çoğu bozulmuş, bozulmayan olanları da restore etmek suretiyle aldık" (Altar,1987: 5).

Jüri üyelerinden Cemal Tollu (1967: 38) zorlu çalışma ortamını şöyle aktarmıştır:

> "Başkent Ankara'da, Bakanlıklar ve diğer devlet dairelerindeki resimler toplanıyor, Dolmabahçe Sarayı'nda, Camlı Köşk'ün uzun koridorunda depo edilmiş tablolarla birlikte müstakbel müze binasına taşınıyordu. O yıl akademi resim bölümü başkanı olan Fransız ressam Leopold Levy ile birlikte oldukça yorucu bir çalışma sonunda, toplanan eserlerin uygun görünenlerini seçmiş, tarih ve sanat anlayışlarına göre ayrılan salonlara dizmiştik. Resimlerin fiilen duvara asılmasında bile çalışıyorduk."

Bu alıntılardan anlaşıldığına göre, Akademi üyeleri sadece koleksiyon oluşturmak üzere resim seçmek ve toplamakla kalmamış, bu eserlerin sergilenmesinde bile fiilen çalışmışlardır. Bu ortak çalışma, Akademi'nin Müze'nin açılışına verdiği önemi ve bu konuya bakış açısını yansıtmaktadır. Koleksiyonun kapsamını Osmanlı dönemine kadar uzatmak konusunda ise, Leopold Levy'nin dikkat çekmek gerekmektedir. Levy'nin Osmanlı döneminin ilk Batı tarzı denemeleri hakkında olumlu düşünceleri şu sözlerinden anlaşılmaktadır:

> "1908 ressamları Avrupa'da bile resmin umumiyetle çok fena anlaşıldığı devirlerde kendilerini yetiştirmiştir...Ben henüz vuzuhunu bulmamış bir sanat dünyasında onların hemen en doğruyu bulmamalarını tenkit etmekten ziyade, kendi ufukları dahilinde bütün hüsnüniyetler ve hakiki sanat anlayışı ile çalışmış olmalarını takdir eder ve bu hüsnüniyet ve sanat aşkının memleketinizde sanat hayatının başlamasında büyük rol oynadığını kaydetmek isterim" (Anonim, 1937a:3).

Ancak Malik Aksel (1976:9) Akademi'nin bir kuşağının bu yaklaşımdan memnun olmadığını belirtmektedir:

> "O sırada Güzel Sanatlar Akademisi'nde bölüm şefi Leopold Levy müzenin tertibine memur edilmişti. Avrupa öğreniminden gelenlerle Çallı grubu bunun resim seçimini pek beğenmiyor, ama bir şey diyemiyorlardı devirde Çallı ve arkadaşları akademizme önem verirlerken, eski ressamların hele Ali Rıza ve ona benzer ressamların resimlerini resim saymıyorlardı. Hâlbuki bu yabancı ressam Seyit Bey, Şeker Ahmet Paşa, Zekâi Paşa, Hoca Ali Rıza ve arkadaşlarına yer veriyordu, hem de en başta..."

Bu alıntılardan da anlaşıldığı üzere dönemin kültür politikalarına uygun olarak Resim ve Heykel Müzesi'nin 1914 Kuşağı ile başlama ihtimaline karşın, Akademi'de büyük etkisi olan Levy'nin bu görüşüne saygı duyularak Osmanlı modernleşmesinin ilk örneklerini de kapsadığını düşünmek olasıdır. Sanat yazarlarından Nüzhet İslimyeli de bir yazısında "Bu müzeye Leopold Levy rolü ile Çallı kuşağı öncesinden resim katabilmişizdir. Levy, o dönemde İbrahim ve Tevfik, Hüsnü Yusuf Bey gibi sanatçıların önemine değinmiştir. Bu eserleri koleksiyona katmak gerekliliğinden bahsetmiştir. Demek Levy olmasa imiş, Çallı Kuşağı öncesinden haberimiz olmayacakmış. O hiç değilse Şeker Ahmet Paşa'lara kadar götürmüştür müzemizi" diye belirtmesi benzer bir düşünceyi vurgulamaktadır (İslimyeli, 1973b: 4).

Böylelikle Salih Molla Aşki, Ahmet Bedri, Fahri Kaptan, Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekayi Paşa, Hoca Ali Rıza Dolmabahçe Sarayı'ndan; Osman Hamdi'nin "Silah Taciri" Ankara Halk Evi'nden; Ahmet Ziya Akbulut, Halil Paşa Ankara Vakıflar Müdürlüğü'nden; Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Cumhuriyet Halk Partisi merkezinden, Başvekaletten, Gazi Terbiye Enstitüsü'nden, Ankara Etnografya Müzesi'nden, İsmet Paşa Kız Enstitüsü, Müzik Öğretmen Okulu'ndan ve Ankara

Belediyesi'nden müze koleksiyonuna aktarılmıştır. Ayrıca, özel koleksiyonlardan, ölen sanatçı ailelerinden, kimi konak, köşk ve yalılardan da yapıtlar koleksiyona dâhil edilmiştir (Berk, 1973). Beşir Ayvazoğlu(2011) Malik Aksel'in yazıları üzerinden hazırladığı biyografi çalışmasında Gazi Terbiye Enstitüsü'nü müze yapmaya çalışan Malik Aksel'in haberi olmadan bu eserlerin alındığını belirtmektedir. Ayvazoğlu'na göre Malik Aksel, 1937 yılında Şişli Atölyesi resimlerinden Maarif Vekâleti'nin aldığı, aralarında Namık İsmail'in tablosunun da bulunduğu pek çok eseri Gazi Terbiye Enstitüsü'nde ilk Güzel Sanatlar Müzesi'ni açmak üzere sergilemeye hazırlanmıştır. Aksel yaz tatilini geçirdiği İstanbul'dan döndükten sonra, sergilemek üzere düzenlediği odaların bomboş olduğunu görmüş, telaşla o dönemin enstitü müdürü İsmail Hakkı Tonguç'a sormuş, eserlerin Atatürk'ün emriyle İstanbul'daki Resim ve Heykel Müzesi'ne gönderildiği cevabını almıştır.[97]

Bu tür eleştirilere rağmen Türkiye'nin pek çok yerinden eserler toplanarak 337 adet Türk ressamlara ait yapıt, 13 kopya ve 27 heykelden ibaret ilk koleksiyon oluşmuştur (Germaner, 2009). O döneme kadar üretilen eserlere bakılacak olursa kapsamı, farklılıkları ve dönemsel dağılımı açısından nitelikli bir çekirdek koleksiyon olduğu görülmektedir. Asker Ressamlar ve Darüşşafakalılar'ın izlenimci çalışmaları; 1914 Kuşağı'nın portre, saray ve manzaraları; İzer'in, Çelebi'nin, Akdik'in, Çallı'nın İnkılap dönemini yansıtan resimleri; Müstakiller'in değişik eğilimlerle sundukları konu çeşitliliği ve D grubunun yeni sanatı izlenebilmektedir.

Resim ve Heykel Müzesi açıldıktan sonra da, devletin sanatın tek alıcısı olması nedeniyle sürekli olarak koleksiyonunu genişletmeye devam etmiştir. Cumhuriyet'in kuruluş yıllarının devletçilik politikası ile Ankara'da açılan sergilerden, Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nden, Güzel Sanatlar Akademisi'nde açılan sergilerinden alınan eserlerin Resim ve Heykel Müzesi'ne girmesi sağlanmıştır. Böylelikle koleksiyon gelişmeye devam etmiş, diğer taraftan sanatın kurumsallaşması konusunda sanat tarihinin temsil edileceği, kanon oluşturulacağı, bazı bilimsel ölçütlerin yerleştirileceği sanat müzesi ayağı kurulmuştur. Böylelikle başta Devlet Resim ve Heykel Sergileri olmak üzere çeşitli etkinliklerle ile sanatçı ve izleyiciye yönelmesi, sergilerden eser alınması, Güzel Sanatlar Akademisi ile sanat eğitimi verilmesi, Resim ve Heykel Müzesi ile eserlerin tarih içine yerleştirildiği, korunduğu ve sanat takipçisi ile buluştuğu kurumsal bir mekanizma yaratılmıştır. Bu mekanizma sanatın her alanına devletin egemen olduğu nedeniyle eleştirilmiş, diğer taraftan da bu egemenlik unsuru sayesinde o dönemde de başarıyla işlemiş ve kurumsallaşmanın

[97] Beşir Ayvazoğlu, Malik Aksel'in yazılarında bu emirden ve İstanbul'da açılacak müzeden haberi olmadığını söylemekle birlikte, o yazı İstanbul'da geçirmesinden dolayı bunun doğruluğundan şüphe ettiğini eklemektedir (Ayvazoğlu, 2011).

temellerinin atılmasında önemli rol oynamıştır. Bu aşamada, Cumhuriyet'in kuruluş döneminin ön göremediği, tek parti dönemine göre kurulan bu sistemin daha sonraki koşullarda çözülüp sorunsal bir yapı halini alacağıdır.

2.3.2.2 Resim ve Heykel Müzesi açılıyor

1937 yılında Resim ve Heykel Müzesi için koleksiyon oluşturulmuş, Veliahd Dairesi'nin dar kapsamlı bir restorasyondan geçirilmiştir. O dönemde restorasyona katılan Akademi eski rektörlerinden Feridun Akozan (1989:9) süreci şöyle aktarmıştır:

> "Dediler ki bir Resim ve Heykel Müzesi yapılacak. Müzeye konulacak resimleri üst kat olan yerde tertip etmeye başladılar...Duvarlara resimleri koydular, bezler gerdiler, onları boyadılar, asılacak resimleri hazırladılar ve altlarına açıklama yazdılar. Bir de büyük salon vardır üst katın. O salonun döşemesi sallanıyordu. Oraya sergi açılışı sırasında büyük kalabalık yüklenecek idi. Bu sebeple ben ve Prof. Wagner bir proje hazırladık. Salonun döşeme kısmını alt kattan tavana, yere kalaslar yatırarak ve araya direkler koyarak döşemeyi takviye ettik."

Böylece Şekil A.3'te gösterilen dönemin Kültür Bakanı Safvet Arıkan imzalı belge ile Resim ve Heykel Müzesi kurulmuştur (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, Kültür Bakanlığı Kararı, 06.08.1937 tarih, 3038 sayılı belge). Şekil A.4'te gösterilen dönemin Milli Saraylar Müdürü Mustafa Selek imzalı bir karar ile Veliahd Dairesi de Müze'ye devir edilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, Milli Saraylar Müdürlüğü Kararı, 27.12.1937 tarih, 358 sayılı belge). Koleksiyonun oluşturulması, Veliahd Dairesi'nin gerekli onarımlardan geçirilmesi ve dar bir kadronun bir araya getirilmesi sonucunda Resim ve Heykel Müzesi 21 Eylül 1937 yılında açılmıştır.

Müzenin, o dönemde etkin ve tek otorite olan Güzel Sanatlar Akademisi'ne doğrudan bağlı olarak açılmasıyla Osman Hamdi'nin Sanayi-i Nefise Mektebi döneminden beri gerçekleştirmek istediği Ecole Des Beaux Arts-Louvre Müzesi sistemi hayata geçirilmiş oluyordu. Böylelikle sanat eğitimini müzede tamamlayan bir Akademi ile, Akademi'de eğitilen sanatçıların sergileneceği ve sanat tarihinin temsil edileceği bir alan yaratılmıştır. Şekil A.5'te ile Şekil A.6'ta verilen fotoğraflarda görüldüğü gibi açılışta bulunan Cemal Tollu (1967: 38) o günü şu şekilde aktarmıştır:

> "O günlerde sürmekte olan II. Tarih kongresini izledikten sonra müzeyi açmağa gelen Atatürk, emirlerinin yerine getirilmesinden ve sanat tarihimizde çok önemli bir yer alacak bu müzenin halka açılmasından dolayı çok mutlu, fakat biraz sinirli ve düşünceli görünüyordu. Alt kattaki heykeller hakkında Burhan Toprak'ın kısa izahatından sonra çıkılan birinci katın holünde durarak misafirlerin gezmekte devam etmelerini istediler ve kendileri ortadaki mermer masanın yanında oturmayı, küçük Ülkü ile oynamayı tercih ettiler."

Zeki Faik İzer de Atatürk'ün sinirli ve yorgun haline dikkat çekmiştir:

> "(Açılıştan hemen önce)... Şifre subayı idim, verdiğim şifreden Karadeniz seyahatine çıkacak olan Başvekil İsmet İnönü'nün başvekaletten azledildiğini öğreniyorum ama resmen açıklanmamış, Atatürk ise Resim ve Heykel Müzesi'ni açacak. Güzel Sanatlar Akademisi'nin müdürü ve diğer erkan toplanmış Atatürk'ü bekliyorlar. Atatürk'ü karşılamak için Cevat Dursunoğlu (Güzel Sanatlar Genel Müdürü) merdivenlerden onu acele ile karşılamak için inerken ayağı takılıp düşer, Atatürk'ün ayaklarına kadar iner. Bu hadise bile Atatürk'ü güldürmez, sinirlidir ama kimse neden olduğunu bilmiyor. O koltuğa oturuyor, 'Siz gezin' diyor. Atatürk otururken Halil Dikmen o sakin ve mütebessim haliyle yanaşıyor, "Ben müzenin müdürüyüm, emrederseniz size müzeyi gezdireyim" diyor. Atatürk sinirli halini kaybediyor. Gezmeye başlıyorlar" (aktaran Atagök, 1984: 17).

Kerim Silivrili ise Halil Dikmen'in Atatürk'ün sinirli halinden çekindiğini belirtmiştir: "Ancak Dikmen yanına gelince Atatürk'ün o sinirli hali yumuşamıştır ve gezmeye başlarlar. Atatürk, her izahatı dikkatle dinlemekte ve sorular sormaktadır" (Silivrili, 2007). Sonuçta Atatürk'ün yapılan işten memnun kaldığı anlaşılmaktadır. Tollu'nun sözünü ettiği gibi "Müze gezildikten sonra hep birlikte deniz tarafındaki bahçeye geçildi, bir ağacın altında duran Atatürk orada bulunanlara, ayrı ayrı bakıyor, memnunluğunu belirtiyordu. Müzeyi saray kısmından ayıran demir parmaklıklı kapıya kadar uğurlandı. Tarih Kongresi'nin çalışmalarına devam etmek üzere devam etti" (Tollu, 1967: 38). Şekil A.7 ve Şekil A.8'de Resim ve Heykel Müzesi'nin açılış sergisine ait fotoğraflardan görüldüğü gibi Müze o dönemde Batılı müzecilik uygulamalarına uygun bir sergileme yapmayı başarmıştır. Zira Cumhuriyet Gazetesi'nde Kandemir (1937: 5) Müze'nin ilk sergisinin başarısından bahsetmektedir:

> "Veliahd Dairesi'nin ikinci katını işgal eden müzede 380 tablo bulunmaktadır. Bunlardan 53'ü ilk Türk ressamlarına Hamdi Bey, Zekai Paşai Şeker Ahmed Paşa, Osman Nuri Paşa, 154'ü Halil Paşa ile Şevket Beye ve onları takip eden Nazmi Ziya, Çallı İbrahim, Feheman Duran, Namık İsmail nesline ve 156'sı da geçen sene açılan 50 senelik Cumhuriyet nesilleri ünvanı altında toplanmış Müstakillerle D grubuna aittir. Müzede yerli olmayan 14 kopya vardır ki bunlar 16, 17 ve 18. Asırlara ait yabancı şaheserlerin kopyalarıdır. Heykel alanında ise birinci Türk heykeltıraşları sergisine iştirak eden sanatkarlarımızın müzeye hediye ettikleri eserler teşhir edilmektedir."[98]

Aynı yazıda Burhan Toprak ile yapılan söyleşide genç ressamların, ilk defa gördükleri Şeker Ahmet Paşa ve Zeki Paşa'nın eserleri karşısında büyük hayret duyduklarını vurgulamıştır. "Müzemizde şimdilik 1323'te ölen Şeker Ahmet Paşa'nın ve 1335'te ölen Zekai Paşa'nın dörder beşer eserleri vardır. Gene aynı nesilden

[98] Daha sonra bahsedileceği üzere 1960'lı yıllarda Güzel Sanatlar Galerileri'nin açılmasıyla Müze'nin koleksiyonundan eser alınması nedeniyle 1937 yılında oluşturulan bu ilk koleksiyondan 76 yapıt çeşitli illere dağıtılmıştır (Germaner, 2009).

Seyid bey ve Hamid beyden birer numune mevcuttur. Bu kısım, yalnız devletin elinde bulunan tablolardan meydana gelmiştir. Hususi koleksiyonlarda bu eserlerden bir hayli bulunduğunu biliyoruz. Yavaş yavaş onları müze hesabına elde etmeye çalışacağız" diyerek sürecin devam ettiğini belirtmiştir (aktaran Kandemir,1937:5). Toprak önceliği Türk sanatçılarına verdiklerini söylemektedir:

> "Bundan sonra aşılması oldukça müşkül- zira bütçe meselesi- merhaleler gelmektedir. Mesela modern yabancı ressamların orijinal eserlerini birer ikişer satın alarak Rusların ve Amerikalıların yaptıkları gibi bir muasır yabancı resim salonu)tesis etmek. Yahud sanat tarihine girmiş beynelmilel büyük üstadların eserlerinden birer ikişer satın alarak klasik resim salonunu kurmak. Büyük üstadların koleksiyonuna başlamak zaman işidir. Fakat bir iki aya kadar Dolmabahçe sarayında mevcud Jerome, Ayvazofski, Valery ve Zonaro gibi yabancı üstadların orijinallerinden mürekkeb bir oda açabileceğimizi zannediyorum. Noksanlarımızı biliyoruz. Muasır oldukları halde ne miralay Hurşid beyin, ne merhum Müfide hanımın ne de Mihri Hanım'ın birer tabloları bile yoktur. Fakat pek çabuk bu noksanlar telafi edilecektir...Louvre'ı Louvre yapan devlet olduğu kadar sanat seven kimselerdir. Elbette Türk resim ve heykel müzesinin dostları cemiyeti teşekkül edilecek ve bu müzeyi beslemeğe başlayacaktır."

2.3.2.3 Resim ve Heykel Müzesi açılışı üzerine tartışmalar

Resim ve Heykel Müzesi'nin açılışı büyük bir memnuniyetle karşılanmıştır. Açılışından önce bile pek çok yazar müzenin gerekliliği ve açılmasının memnuniyet verici olduğunu vurgulamıştır. Örneğin Peyami Safa "Sergisini çalgılı kahve köşelerinde kuran, kendisini alıcıya değil bakıcıya ve görücüye bile arz edemediği için pek çok defalar atölyesinden bile çıkamayan Türk resminin" artık bir mekânı bulunmasından duyduğu memnuniyeti dile getirmektedir (Safa,1936:9). Ar Dergisi de, müzenin açılışından sonra yayınladığı "Resim ve Heykel Müzesi" başlıklı yazıda Müze'nin önemine değinilmiştir:

> "Memlekette güzel sanatlar şimdi kök bulmuştur...Bu müze sanata olduğu gibi halkın terbiyesine de mühim hizmetler edecektir. Göz terbiyesi, ancak müzelerle, sergilerle kâbildir. Bugün sanata çalışan birçok gençlerin terbiyesi hocasından gördüğünden ibaret kalmaktadır. Bu müze geçmiş nesillerin tecrübelerini, tereddütlerini, vardıkları neticeleri hocalarından aldıkları derslerine ilave edecektir" (Anonim, 1938b: 4).

Afet İnan ise Cumhuriyet Gazetesi'ndeki yazısında "Resim galerisi, bizim neslimize ilham verecek bir membadır. Onun kurulması, Atatürk emrinin yapılış numunelerinden biridir. Kültür Bakanlığı aldığı bu emri çok az bir zaman başardı. Türk sanatkârları, sanatlarının takdir ve muhafazasını Cumhuriyet devrinde kazanmış oldu. Türk sanatkârı! Senin eserlerinle dolduracağın bu saray gibi daha ne büyük yerlerin vardır ve olacaktır" diyerek Müze ve sanatçılara duyduğu güveni dile getirmiştir (İnan, 1937: 4).

Ulus gazetesindeki yazısında Nurullah Berk, Batı tarzı Türk sanatının bu zamana kadar uygun olmayan koşullarda saklanmasından duyduğu endişeyi yinelemiştir:

> "Filhakika, Hamdi Bey, Zekai Paşa, Ali Rıza Bey gibi eski ve artık klasik olmuş üstâdlarımızın, çoğu pek değerli olan tabloları, rast gele, ötede beride asılı bulunuyorlardı. Umumiyetle bir çok insanın oturup kalktığı, sigara içtiği mahallerde asılı olan bu resimler, fazla soğuğa olduğu kadar fazla sıcağa, toza ve bunun gibi bir çok tehlikeli unsurun tesiri altında bulunuyorlardı" (Berk, 1937b :7).

Berk, Resim ve Heykel Müzesi'nin açılması ile bu sürecin sona ereceğinin umduğunu belirtmiş, resim sergilerinden alınan eserlerin dağılmayarak müzede toplanmasının önemini vurgulamış, bu birikimin sanat kültürü üzerine eksik olan görgüyü arttıracağını savunmuştur:

"Elli yıllık gibi hatırı sayılır mazilerine rağmen ressamlığın ve heykeltıraşlığın sosyal bünyemize henüz girmemiş olmasını bu güzel sanatların en güzel numunelerini bir araya toplayan bir müzenin şimdiye kadar açılmamış olmasında arayabiliriz" (a.g.e).

İlk yazısında daha temkinli olduğu gözlenen Nurullah Berk'in müzenin açılışından bir süre sonra Resim ve Heykel Müzesi'ne güveninin arttığı görülmektedir:

> "Orada burada heder olacak, çürüyecek diye yıllardan beri dövündüğümüz levhalar, tozlu debboylardan, tavan aralarından, aile dolaplarından çıkarılıp getirilmiş ve yeni çerçeveler içinde, bol ışıkla karşılanarak taptaze ruha bürünmüş, yepyeni fakat bu sefer ebedi bir hayata bürünmüştür" (Berk, 1938a :5).

Cumhuriyet gazetesinde yazan Ahmet Hamdi Tanpınar, bugüne kadar bir resim müzesi bulunmaması nedeniyle sanat tarihinin telafisi mümkün olmayan zararlara uğradığını belirtmiştir:

> "Eserlerini bizden ziyade tesadüfün muhafaza ettiği diğer ressamlarımız hakkındaki bilgi ve sevgimiz ise hakikaten acınacak haldedir...İşte yeni müze sayesinde biz bu merhale ile her an karşılaşmak imkanını elde etmiş bulunuyoruz. Ayrıca bu müze ile resim sanatı memleketimizde şimdiye kadar olduğu gibi amatörlere mahsus bir iş, zevki sadece ehillerine mahsus yüksek bir cinsten bir imtiyaz olmaktan çıkıyor, geniş halk tabakası ile temas imkanını buluyor" (Tanpınar, 1938:3).

Falih Rıfkı Atay da Ulus Gazetesi'ndeki "İlk Galeri" başlıklı yazısında Cumhuriyet'e kadar "garbçılık modasının zoru ile şeriat yılgınlığı arasında" kalan resim sanatının Türkiye'de de yapıldığını gösterecek bir galerinin açıldığından bahsetmiştir (Atay,1937:3). Sabahattin Eyüboğlu ise sanatın devlet desteğinden kurtularak kendi yolunu çizmesi konusunda Resim ve Heykel Müzesi'nin çok etkili olacağını ummaktadır:

> "Türk resmi münhasıran devlet himayesinde yaşamaktadır. Bu anormal vaziyet ancak muvakkat olarak kabul edilebilir. Çünkü devletin gayesi memlekette resim sanatının kendi

> kendine yaşamasını temin etmektir...Bu itibarla resim galerisinin açılması, resmin devlet himayesinden kurtulmaya ve kendi kıymeti ile yaşamaya başlaması demektir" (aktaran Düben, 2007: 224).

Görüldüğü gibi, sanat ortamı Resim ve Heykel Müzesi'nin açılışını memnuniyetle karşılanmıştır. Ancak bazı öneri ve tartışmaların da yapıldığı görülmektedir. Örnek olarak Peyami Safa o dönem için en ilerici soruyu sormuş ve müze, galeri ve sergi binası arasındaki farkın nasıl tespit edildiğini tartışmaya açmıştır. Bu açıdan Dolmabahçe sarayında kurulan "bu kurumun sadece tarihe mal olan eserlerin sergilendiği bir müze mi olacağı, tarihe girmek için kendini göstermek yeri arayan güncel sanatçılar için bir sergi salonu mu olacağı" sorusunu ortaya atmıştır. Buna ek olarak, sadece müze olarak kurulacak ise, o zaman halen güncel eserleri sergileme imkanı sağlayacak galeri ve sergi mekanlarına ihtiyaç duyulduğunu belirtmiştir (Safa, 1936:9). Ahmet Hamdi Tanpınar (1938 :3) ise eleştiri olarak müzenin en kısa zamanda bir yabancı eser galerisi açması gerekliliğini vurgulamıştır:

> "Evvela Avrupa'nın büyük sanat şehirlerinde hemen daima açılan sergilere, büyük koleksiyon satışlarına iştirak etmek suretiyle hükümet tarafından bugünün ve yakın mazinin bir çok kıymetli eserlerini satın almak mümkündür. Fakat buna hemen başlamamız lazım gelir. Çünkü bugün yansıyan ecnebi ressamlarının eserini daima ufak tefek fedakarlıklarla tedarik edilebilir, fakat daha geriye doğru gittikçe bu imkân azalır ve daha gerileri için ...imkânsızlık halini alır. Zaten zaman geçtikçe bu cinsten sanat eseri yavaş yavaş müzelere ve resmi müesseselere ya da aile koleksiyonlarına mal oldukları için piyasaya bir daha avdet etmezler....bugün Paris resim piyasasından tedarik edeceğimiz bir Gauguin'i, Van Gogh'u bundan 30 sene sonra bulmak imkânı azalacaktır."

Ahmet Muhip Dranas i koleksiyonun eksiklerinden ve yeteri kadar geçmişe gitmemesinden yakınmaktadır:

> "Dolmabahçe Resim ve Heykel Müzesi bizi en uzak 19. asrın ikinci yarısına götürebiliyor. Bu galeride gördüğümüz eserleri ki bir çoğunun imzası meçhul, malumlarda-mesela Bedri gibi, Aşki gibi, Mustafa Fahri gibi ressamların tabloları bizi hayran eden iptidailikleri, safiyetleri dışında büyük bir kıymet ve ayni zamanda bir yekun tutmuyor" (Dranas, 1940: 131).

Ulus Gazetesi'nde "Güzel Sanatlar Galerisi ve Bir Temenni" başlıklı yazısında Berk, müzeyi açmak kadar yaşatmanın önemine değinmiştir. "Müzenin bilhassa modern devirde, yaşayan canlı bir unsur olarak sosyal hayatta faal bir rol oynayan bir müessese olması lazımdır" diyerek müzenin sanat eserleri için bir mezarlık muamelesi görmesi durumunda işlevini yerine getiremeyeceğini vurgulamıştır. Bu açıdan, Fransa'daki müzeleri örnek göstererek daimi sergilerde sürekli yenilenme, modern ve canlı sunumların yapılması, müzelerin gece saatlerinde de açık kalması, temalı sergiler ve yayınların yapılması gibi uygulamaların dikkate alınması gerektiğini vurgulamıştır. Bu biçimde "Müzeleri ölü bir antite olmaktan kurtararak,

canlı ve daima yenilenen birer kültür kaynağı haline sokmak, mazinin eserlerini muhtelif vesilelerle yeni yeni sergiler halinde halkın tetkikine ve istifadesine arz etmek"nin önemine değinmiştir. Bu nedenle de, Berk, müzenin modern müzecilik uygulamaları ile sürekli olarak kendini yenilemesi önerisinde bulunarak şunu eklemiştir:

> "Yoksa Türk güzel sanatlar galerisinde teşhir edilmekte olan eserlerin ne kalitesi, galerinin tevdi edilmiş olduğu genç unsurların ne zeka ve değeri, ne de bu müessesenin zenginleşmesi ve ihyası için sarf edilecek paralar onu ölülükten kurtaramaz" (Berk, 1938a :5).

1960'lara kadar Batı'da uygulanan müzecilik pratiklerinin geleneksel olarak nitelendiğine değinmek gerekmektedir. Bu müzecilik anlayışı, koleksiyon üzerinde bilimsel bilgiye sahip olan uzmanların bilgisiz ziyaretçiyi eğitmesi üzerine kurulu, elitist bir müzeciliktir. 1960'lardan sonra ise, müzecilik bir bilim olarak kabul edilmiş, bu konuda araştırmalara başlanmış, eğitim anlayışı değişmiştir. Ancak asıl dönüşüm, 1980 sonrasında ticarileşmek zorunda kalan müzelerin ziyaretçiyi müşteri olarak görmeye başlamasıyla değişmiş, ziyaretçilerin ilgisini çekecek uygulamaların artırılması söz konusu olmuştur. 1930'lardan itibaren özellikle sanat müzeleri söz konusu olduğunda sanat için sanat, toplum için sanat söylemlerine bağlı olarak müze kurumu konusunda önemli tartışmalar söz konusu olmuştur.[99] Bu bağlamda, sanat müzelerinin genel halkın bilgisine göre düzenlenmesi ya da elit deneyimini koruması tartışmaları devam etmektedir. Bu açılardan bakıldığında, 1940'lı yıllarda Resim ve Heykel Müzesi'nin elit bir deneyim sunması Batı müzecilik anlayışıyla paralellik göstermektedir. Öte taraftan, Müze'nin elit izleyici kitlesini çekecek, canlı kalmasını ve sürekli ziyaret edilmesini sağlayacak etkin bir etkinlik planlaması ise yapılmamış, bunda da daha sonra bahsedilecek koşulların getirdiği atıllığın önemli bir etkisi bulunmuştur.[100]

2.3.2.4 Sergileme düzeni

Resim ve Heykel Müzesi'nin ilk sergileme düzeni Nurullah Berk'in 25 Eylül 1937 tarihinde Ulus Gazetesi'nde yayımlanan yazısından anlaşıldığı üzere, Halil Edhem'in 1917 yılında hazırladığı talimatname taslağına dayandırılmış ve üç kısımdan meydana gelmiştir. Birinci bölüm, eski ve yeni Türk resmi, ikinci bölüm ülkedeki yabancı sanat eserleri, üçüncü bölüm ise Avrupa müzelerindeki eski ustaların

[99] Sanat müzelerinin özellikle günümüzde daha etkili olarak hissettiği bu ikilemi anlatan önemli bir makale için bkz. Zolberg, V., 1994. An Elite Experience For Everyone, *Museum Culture: Histories, Discourses,* Spectacles, ed. by D. J. Sherman and I. Rogoff, University of Minesota Press, Mineapolis, pp: 22-49.

[100] Bu noktada Abdülhak Şinasi 1933-1956 yıllarında çeşitli dergilerde yazdığı yazılarda Türk müzeciliğinin tarihçesinden ve öneminden bahsetmesi ilginçtir. Abdülhak Şinasi'nin dergilerdeki yazılarının derlendiği çalışma için bkz. Şinasi, A., 2010. *Türk Müzeciliği*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

yapıtlarının kopyalarına ayrılmıştır (Berk, 1938a). Yine Berk'in Ar dergisine yazdığı "Resim ve Heykel Müzesi" başlıklı yazısından, müzenin Türk sanatçılarının eserlerine ağırlık verdiği, yabancı eserler ve kopyaları daha küçük bir düzenlemeye tabi tuttuğu anlaşılmaktadır. Bu kararda, tabii ki elde olan koleksiyona göre gereken bir düzenlemenin etkisi söz konusudur. Türk resmi bölümünde ise, kronolojik erken dönemden moderne doğru evrilen ve gelişen bir düzenleme düşünülmüştür. İnkılap eserlerine Veliahd Dairesi'nin giriş katındaki salon ayrılmış ve tablolar kuşak farkı gözetilmeden sergilenmiştir (Berk, 1937b). Bu düzenin Türk sanat tarihini yansıttığı ve sanat açısından görgüsü eksik olan Türk seyircisini eğitmek için uygun bir biçim olduğu vurgulanmıştır (Tollu, 1967).

Müze,1938 yılında yeniden yapılanmış, o süreçte alınan yeni eserlerle zenginleşmiş, salonlar artırılmış ve düzenleme sanat tarihsel kategoriler ve sınıflandırma ile, kronolojik bir biçimde, ilkine göre çok daha geliştirilmiş bir biçimde yapılanmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 16.03.1939 tarih, 34 sayılı belge). Nurullah Berk'in 1938 tarihli Ar dergisindeki yazıları ile yine aynı dergide yer alan 1938 tarihli "Resim ve Heykel Galerisi" yazısıyla Halil Dikmen'in 1950 yılında Celal Arseven'in İstanbul Ansiklopedisi'nin Resim ve Heykel Müzesi maddesinde anlattığı betimlemelerden bu düzenin 1950'lere kadar devam ettiği anlaşılmaktadır.

Bu yazılara göre, müzedeki eserler yerli eserler ve yabancı kopyalar olarak ikiye ayrılmıştır. Yerli eserler ise primitifler, orta devre ve modern devre olarak üç bölüme ayrılmış; primitifler 19. Yüzyılın baş ve ortasına kadar ilk ressamlara, orta devre 1870'den 19. Yüzyıl sonuna kadar olan döneme ve modern devre de "en yaşlısı 1900'da doğmuş ve henüz 40 yaşını bulmamış yeni neslin genç sanatkârlar"ına ayrılmıştır (Berk, 1938b:10). Dikmen de 1'den 17'ci salona kadar olan bu alanının birinci resim salonunun ilk dönem ressamlarına tahsis edildiğini, Batılı anlamda ilk örneklerden "kendine has bir hususiyet arz eden, çok saf ve samimi duygularla yapılan resimler"in bulunduğunu belirtmektedir (Dikmen, 1950: 1491). Örnek olarak Ahmet Bedri imzalı "Manzara 3" isimli tablo ve ressam hakkında hiç bir bilgiye ulaşılamamıştır (Berk, 1938b). İkinci ila altıncı salon Mühendishane ve Harbiye Mektebi'nden yetişen sanatçılara ayrılmıştır. Dikmen bu dönemi Avrupa ile temasın birinci evresi olarak nitelemiştir (Dikmen, 1950). Şeker Ahmet Paşa'nın "Karaca", Natürmortları ve "Ayasofya Şadırvanı, Hüseyin Zekai Paşa'nın "Cami"si ve cami içi ve Erenköy sırtlarından yapılmış manzarası, Süleyman Seyid Bey'in natürmortu bulunmaktadır. Müzede tek tablosu bulunan Osman Hamdi'nin Silah Taciri de bu salondadır. Altıncı salona yaklaştıkça bu realist anlayışı zamanımıza kadar ulaştıran Hoca Ali Rıza, Ahmed Ziya Akbulut, Muallim Şevket, İsmail Hakkı, Münib ve Ömer

Adil gibi ressamların eserlerine yer verilmiştir (Berk, 1938b). Dikmen, Halil Paşa'nın eserlerini farklı bir yere koymuş, "Kendisinde içinde bulunduğu zümrenin realizmi ile ikinci devre sanatkârlarında görülen empresyonizmi birleştirmek isteyen bir hal var" diyerek 7. Salondan 10. salona kadar yer alan orta devre sanatçıları arasında bir geçiş noktası olduğunu vurgulamıştır (Dikmen, 1950: 1492). Dikmen'in, Sanayi-i Nefise'nin yetiştirdiği ve tahsillerini Paris'te yapan ikinci devre sanatçılar olarak nitelediği Orta Devre Şevket Dağ ile başlamaktadır (a.g.e). Yedinci salonun büyük bir kısmı Nazmi Ziya'ya ve İbrahim Çallı'ya ayrılmıştır. Ayrıca, Ruhi, Avni Lifij, Sami Yetik, Hikmet Onat, Feyhaman Duran'a yer verilmiş salonda Namık İsmail'in büyük resimlerinden "Harman" tablosu da bulunmaktadır (Berk, 1938c).

12-17 arası salonlar ise Dikmen'in Avrupa eğitiminin son ayağını oluşturan üçüncü devre, Modern Devre'de "...görülen vasıf göz boyayıcı realizasyona sapmadan, muhtelif cebheleriyle şuuru kazanılmış bir sanat anlayışı içinde kendini bulmaya çalışmasıdır" (Dikmen, 1950: 1492). Nurullah Berk de bu bölümde en göze çarpan niteliğin "...gerek teknikteki değişmelerde, gerek tablo anlayışındaki bariz Garb tesirlerinde, gerek kendini bulmak hususundaki çok asil çalışmalarda" gördüğü endişe unsuruna değinmiştir (Berk, 1938d:12). Berk'in, müzede belirtilmese de kendisine göre, Müstakil Ressamlar Grubu, D grubu ve bağımsız olarak çalışanlar olarak üçe ayırdığı bölümdeki 15. salonda Ali Avni'nin "Balosu", Zeki Kocamemi'nin "Asker Kafilesi", Muhittin Sebati'nin natürmort ve manzaraları bulunmaktadır. 16. Salonda Cemal Tollu'nun ilk dönem eserleri ile son dönem çalışmaları arasındaki farkın görüldüğü bir düzen söz konusudur. Ayrıca Bedri Rahmi Eyüboğlu, Zeki Faik İzer, Arif Bedii, Refik Epikman, Elif Naci, Şefik Bursalı, Mahmut Cuda, Şeref Akdik'in çeşitli eserleri de bulunmaktadır.

1938 yılında Berk'in ayrı bir salon olarak nitelediği İnkılap Salonu'ndan Halil Dikmen 1950 yılında bahsetmemesi bu salonun o dönemde kaldırıldığını göstermektedir. 1938'de var olan İnkılap Salonu'nda ise İstiklal Savaşı'ndan ve Atatürk'ün ilkelerinden etkilenerek bu tarihi sanat yoluyla görselleştiren sanatçıların eserlerine yer verilmiş; Atatürk Büstü, Halil Dikmen'in "Cephane Taşıyan Kadınları", Turgut Zaim'in eserleri, Eşref Üren, Malik Aksel ile kadın ressamlardan Hale Asaf ve Eren Eyüboğlu da bu salonda yer almıştır (a.g.e). Arada kalan 10. ve 11. salonlar ise yabancı sanatçıların baş yapıtlarından yapılmış kopyalara ayrılmıştır. Rembrant, Tiziano, Rubens, Van Eyk, Van Dyke, Dürer, Holbein ve benzerlerinin eserlerinin kopyaları onbirici salondadır. Küçük bir koleksyion olan, sanatçıların gerçek eserlerinden oluşan Bonard, Düren, Utrillo, Levy'nin yağlı boya eserleri ile Picasso, Matisse, Segonjak gibi sanatçıların da desenleri ise 12. salondadır. Heykel bölümü

ise, Zühtü Müridoğlu, Ali Hadi, Nusret Suman, Muhittin Sebati, Nejat Sirel gibi heykeltıraşlara yer vermiştir. Halil Dikmen bu düzenlemede "salonlar kapıların üzerindeki numara sırasıyla gezildiği takdirde, resim sanatımızın bugüne kadar geçirdiği istihale ve aldığı değişik şekilleri, tarihi seyri içinde izlemek mümkün" olduğunu belirtmesi müzede bir sanat tarihsel düzenlemenin dikkate alındığını göstermektedir (Dikmen, 1950: 1492).

Sergi düzenlemesine bakıldığında, Müze-i Hümayun'dan farklı olarak,[101] tam anlamıyla Louvre Müzesi modeline dayanan, Batı müzeciliğinin modern bilgi rejimine uygun olarak tasarlanmış dönemsel, kronolojik ve evrimci bir anlatının kullanıldığı görülmektedir. Ancak Louvre Müzesi'nde kronolojik anlatı Yunan ve Mısır'dan İtalyan ve Flemenk sanatına ilerlemekte, Fransa sanatını ise medeniyetin en son noktasına yerleştirmektedir. Böylelikle Fransa ulusunu modernlik yarışının en son evresinde konumlandırmakta, evrenselliğin Fransa sanatıyla yakalandığının temsili sunulmaktadır (Hooper-Greenhill, 1992). Resim ve Heykel Müzesi'nde ise, bilimsellik üzerinde temellenen medeniyete doğru evrilme anlatısı evrensellik iddiasının çok dışında, daha çok Türk devrimi söylemi üzerinden şekillenmiştir. Osmanlı dönemindeki ressamlar primitif, Osmanlı ile erken Cumhuriyet arası orta evre, Cumhuriyet sonrası ise modern olarak nitelenmiştir. Böylelikle, bir bakıma Resim ve Heykel Müzesi'ndeki sanat tarihi, Cumhuriyet'in kuruluş ideolojisinin yansıtmaya ve yaratmaya çalıştığı bir ulus tarihinin tezahürüdür. Benzer biçimde, sanatçıların nitelikleri ve dönemlendirmeleri estetik kriterler üzerinden değil, daha çok Batı ile kurmuş oldukları ilişkiler üzerinden tanımlanmıştır. Koleksiyonun bu yorumunu, D grubu üyesi olan Halil Dikmen ve Nurullah Berk'in Batı'ya yakın eğilimden kaynaklanan bir bakış açısı olarak yorumlamak mümkündür. Diğer taraftan, Batılı ve modern olarak tanımlanmış yeni ulus kimliğinin temsili olarak kurulan Resim ve Heykel Müzesi'nin Batı ile ilişkilendirilen bir modernleşme söylemi içermesi kaçınılmazdır. Zaten müze kurumunun farklı iktidar odakları tarafından araçsallaştırılmak üzerine kurulu bir düzenleme olduğu düşünülürse (Bennett, 1999), Resim ve Heykel Müzesi'nin, salt koleksiyon sergileyen, tarafsız bir mekân olmasını beklemek mümkün değildir. Dolayısıyla Resim ve Heykel Müzesi de, Louvre Müzesi ile başlayan kamusal sanat müzesi geleneğinin ideolojik izdüşümlerini kendi toplumuna özgü koşullara göre yansıtma çabası içine girmiştir.

[101] Müze-i Hümayun'da, her ne kadar koleksiyon farklı olsa da, Batı müzeciliğinde kullanılan bu bilimsel yönteme başvurulmadığı görülmüştür. Osman Hamdi ile Halil Edhem Bey'in Avrupa'da eğitim gördüğü ve müzeciliği bildiği düşünülürse bu bilinçli bir tercih olmalıdır (Shaw, 2003).

2.3.2.5 Resim ve Heykel Müzesi'nin kuruluş ideolojisi

Resim ve Heykel Müzesi'nin kuruluşu kuşkusuz Louvre Müzesi modelini benimsemesi bakımından benzer ideolojik söylemleri beraberinde getirmektedir.[102] Bilindiği gibi, kamusal sanat müzesi modernitenin getirdiği yeni bilgi rejiminin uzantısı olarak ulus devletin başat kurumlarından biri olarak doğmuştur (McClellan, 2008). Bunun sonucunda, modern bir ulus devlete geçiş aşamasında, toplumsal farklılara bağlı olarak özgün özellikler taşımakla birlikte, bütün uluslar modernlik rekâbetinde yerlerini almak için Louvre Müzesi'ni model almakla işe başlamıştır.

Bu açıdan Resim ve Heykel Müzesi'nin kuruluşu, daha önce imparatorluğa ait olan bir koleksiyonun kamuya mal edilmesiyle halkın egemenliğinin vurgulanması unsurunu barındırmaktadır. Diğer taraftan, tıpkı Louvre Sarayı'nın müzeye çevrilmesinde olduğu gibi (Duncan, 1995), bu koleksiyonun Padişah'ın vekilinin oturduğu Veliahd Dairesi'nde sergilenmesi Osmanlı İmparatorluğu döneminin yani eski rejimin tam anlamıyla son bulduğu, yeni rejim Cumhuriyet'in zaferini temsil etmektedir. Daha önce sadece saray çevresinin gezebildiği bu mekân artık galerilere ayrılarak kamusallaşmış, heykel ve resimlerin sergilendiği bir alan haline gelmiştir. Fransız devrimi otoriteyi halka verdiğinden, Louvre Müzesi kendi sanatını içeren "özgürleştirilmiş hazineler"ini halka teslim ederken, aslında yeni devletin halkına bağlı ve hizmete hazır olduğunun görsel temsilini oluşturmuştur (McClellan 1997:37). Resim ve Heykel Müzesi ise Cumhuriyet döneminin kuruluş ideolojisine uygun olarak vatandaşın devlete olan bağlılık ve sadakatini göstereceği mekân olarak ortaya çıkmıştır. Devlet ve Akademi, kültürden yoksun izleyicinin müzede eğitilmesini, yeni ulusa uygun birer modern ve Batılı vatandaş olmasını beklemektedir. Müze, iyi bir vatandaş olan halkından yüksek kültürü içselleştirmesini beklemektedir. Böylelikle, müzenin temsil ettiği yüksek kültürün beslenmesi, süreklilik arz eden biçimde temsilinin sağlanması ve umut edildiği gibi belli bir aşama sonucunda halkın bu yüksek kültürü paylaşan bir geleneğinin oluşturulması sağlanması ümit edilmiştir. Bu daha önce de bahsedildiği gibi, Batı'da 1940'larda sürdürülen müzecilik anlayışına uygun ve paraleldir. Bu nedenle döneme uygun olarak Resim ve Heykel Müzesi'nde sanat aracılığıyla yazdığı yeni tarihsel belleği ve uyulmasını beklediği yeni ritüelleriyle vatandaşını terbiye ederek modern, seküler, ve devlete sadakatli, denetlenebilir birey haline getirme pratiğinin bir temsilini oluşturmuştur.

[102] Bu yıllarda Alfred J. Barr'ın yönetiminde büyük adım atmış olan Modern Museum of Art (1929) kurulmuş olduğu düşünülürse, elbette ki Louvre'u model alan bir müzenin gecikmişliğinden bahsedilebilir. Öte yandan, Türkiye'nin modernlik çabalarının ulus devlet kuruluşu ile eş zamanlı olarak ilerlemesinden doğan özgün koşulları bu süreci getirmiştir. Dolayısıyla gecikmişlik düşüncesi yerine, Batı'nın modernlik çizgisini takip etmeyen bir farklı modernlik olduğu düşünülebilir.

Bu noktada, Resim ve Heykel Müzesi'nin, evrensel müze olarak bütün görsel kültür birikimini sergileme amacını taşıyan Louvre Müzesi'nden farklı olarak neden sadece modern sanata yöneldiği sorusu ilginçtir. Wendy Shaw (2008) bunu, Cumhuriyet'in kuruluş döneminde, müzelerin farklı kültürel mirasları, ulus kimliğinin farklı yönlerini temsil etmek üzere araçsallaştırılması olarak açıklamaktadır. İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin Batı'nın modernitesini dayandırdığı Eski Yunan ve Bizans eserlerini sergileyerek Türkiye'nin medeniyeti paylaşma çabasının altını çizerken; etnografya müzeleri de Türklerin Anadolu'daki kökenleri üzerine bir söylem yaratılması amacıyla araçsallaştırılmıştır. Buna ek olarak, İslam'a ve Osmanlı'ya dair unsurların gündelik kullanımdan çıkarılarak tarihselleştirilmesi amacıyla, kapatılan tekke ve zaviyelerde bulunan eserler 1930'da Ankara'da açılan Ankara Etnografya Müzesi'ne gönderilmiş, Müze-i Hümayun'un koleksiyonunda bulunan İslam sanatı koleksiyonu Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde sergilenmiş, 1927 yılında Topkapı Sarayı müze haline getirilmiştir. Buna karşılık, Resim ve Heykel Müzesi ise, özellikle İnönü sonrası Batıcı politikaların bir uzantısı olarak modernleşmenin vurgulanması amacına yönelik olarak sadece modern sanata yönelmiş, hatta Osmanlı dönemi geleneksel sanatlarını bile koleksiyona katmamıştır.[103] Böylelikle daha önce anlatılan sergileme düzeniyle sanat tarihinin yerini devlet tarihi almış, ve Resim ve Heykel Müzesi Türkiye'nin yeni, çağdaş, laik, Batı'ya dönük kimliğinin temsil mekânı olmuştur.

2.3.3 Resim ve Heykel Müzesi'nde kurumsallaşma adımları

Resim ve Heykel Müzesi aslında koleksiyon, bina, müdür ve küçük bir kadrodan ibaret olarak kurulmuştur. Müze'nin kurumsal alt yapısı hazırlanmamış, gerekli bölümleri açılmamış, nitelik ve nicelik açısından yeterli personel düşünülmemiş ve bu gereksinimlerin giderilmesine yönelik planlamalar yapılmamıştır. Gerekli alt yapı olmadan hızla açılan Müze'nin Cumhuriyet'in kuruluş dönemi politikalarının ve tek parti uygulamalarının bir sonucu olduğu aşikârdır. Bu noktada Cumhuriyet Halk Partisi kendi döneminin devamı olarak Müze'nin sürekli olarak destekleneceği varsaymış, çağdaşlık ilkesiyle dönüşmüş bir toplumun müzesine sahip çıkacağını ummuş, devrim ilkelerinin hükümet sistemine yerleşerek kültürün her zaman ön plana alınacağına inanmış olduğunu düşünmek olasıdır. Dönemin koşullarına uygun olarak kurulan Müze'nin alt yapısının olmaması gelecekte sorun yaratacaktır.

[103] Bu açıdan, Shaw devletin modern sanata verdiği desteğe rağmen, buna ait bir müzenin görece bu kadar geç kurulmasını, modern sanatın erken Cumhuriyet ideolojisine göre ulusal kimliği aktarmada yeteri kadar güçlü görülmediği yorumunu yapmaktadır (Shaw, 2008: 273).

Daha küçük ölçekte ise Güzel Sanatlar Akademisi'nin kurumsal yapısına güvenilmiş, gerekli düzenlemelerin zaman içinde Akademi tarafından gerçekleştireceği varsayılmış olabilir. Sanatın merkezine yerleşmiş, devlet tarafından sürekli desteklenen güçlü Akademi'nin kurumu olan müzeye her türlü desteği vereceği düşünülmüş olması muhtemeldir. Daha sonra detaylı olarak anlatılacağı gibi, 1950 sonrası değişen politikalar Cumhuriyet Halk Partisi'nin yarattığı bu modelin yerleşmediğini göstermiş, sadece Resim ve Heykel Müzesi değil pek çok kurumun gelişimi sarsılmıştır. Resim ve Heykel Müzesi'nin ise kurumsal bir alt yapısının olmaması daha zorluk getirmiştir. Ayrıca 1970'lere kadar Türkiye'nin tek modern sanat müzesi olduğundan, aslında hiç bir zaman Akademi'nin bir yan kurumu işlevi görmemiştir. Hükümetlerin sanat söz konusu olduğunda yöneldikleri tek merkez olduğundan, sanat ortamının varlığını reddedemediği ama yokluğundan ötürü sıkıntı çektiği, dolayısıyla sürekli olarak hesaplaştığı bir mekân olmuştur. Dolayısıyla, kurumsallaşamadan büyümeye devam eden Müze hem kendisi hem de sanat ortamı için sorun haline gelmeye başlayacaktır.

Her şeyden evvel, Müze'nin bir yasası yoktur.[104] Cevat Memduh Altar (1987: 5) Müze'nin hızlı biçimde kurulmasını şu biçimde aktarmıştır:

> "1937 senesinde Atatürk bir resim ve heykel müzesinin açılmasını emrettiler, ama ortada bir kanun yok...Müze için acaba çabucak meclisten bir kanun çıkarılabilir mi çıkarılamaz mı telaşına düştük. Fakat Atatürk...o kadar kategorik hareket ediyordu ki öyle bir kanun beklemeye filan mecali yoktu."

Kerim Silivrili de Halil Dikmen'den aktararak "Atatürk, hemen Resim ve Heykel Müzesi'nin kurulmasını istiyordu. Kanun meselesi açıldığında 'Biz müzeyi açalım, Akademi olarak sonra kanunu çıkarırsınız' demişti" diye bu süreci anlatmıştır (Silivrili, 2007). Benzer biçimde, Türk Tarih Kurumu ile Türk Dil Kurumu'nun da Atatürk'ün emri ile kurulduğu ve yasalarının daha sonra çıktığı (Katoğlu, 2008) düşünülürse, o dönemde uygulanan hızla sonuca varmak pratiğinin bir parçası olduğunu düşünmek mümkündür. Müzenin iyi bir koleksiyon haricinde herhangi bir alt yapı olmadan kurulduğu, Şekil A. 9'da görüldüğü gibi Halil Dikmen'in müzenin ilk dönemlerinde Akademi'den daktilo, mühür, kağıt sepeti, demirbaş defteri istemesinden de anlaşılmaktadır. Ancak Atatürk'ün Resim ve Heykel Müzesi'nin açılışından bir yıl sonra vefat etmesi, bu sürecin kurum için işlememesine neden olmuştur. Bir yasasının olmaması daha sonraki dönemlerde detaylıca inceleneceği gibi büyük sorunları doğurmuştur.

[104] Türkiye Büyük Millet Meclisi Kütüphane ve Arşivi ile Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi'nde yapılan araştırmalarda Resim ve Heykel Müzesi'ne kuruluşuna dair bir yasa bulunmadığı sonucu çıkmıştır.

Resim ve Heykel Müzesi'nin resmen kuruluşuna dair üç belgeden ilki Şekil A.2'de örneği verilen dönemin Kültür Bakanı adına Nafi Kansu imzalı çeşitli yerlerden eser toplanması emridir. Belgede "...'Milli Resim ve Heykel Galerisi' tesis kararlaştırılmış ve 1937 bütçesine ile teşkilâtı kabul olunmuştur" denilmektedir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, Kültür Bakanlığı kararı, 23.07.1937 tarih,4/2837 sayılı belge). Bu belgeden başka, Şekil A.3'te örneği verilen, dönemin Kültür Bakanı Safvet Arıkan imzalı belgede de bu karar tekrar edilmiş ve "Bu galeri Dolmabahçe sarayının önümüzdeki Eylül ayı içinde Tarih Kurultay'ının toplandığı günlerde açılacaktır" denilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, Kültür Bakanlığı Kararı,06.08.1937 tarih, 3038 sayılı belge). Müze'nin kurulduğu en net olarak Şekil A.4'te örneği verilen, TBMM Milli Saraylar Müdürlüğü'nce hazırlanan Veliahd Dairesi'nin Müzeye devir belgesinde belirtmiştir:

> "Direktörlüğünüzün 22/61937 tarihli ve 801 sayılı tezkereleri ile Dolmabahçe Sarayı müştemilatından sabık Veliahd Dairesi'nin (Türk Resim ve Heykel Müzesi) ittihat edilmek üzere Güzel Sanatlar Akademisi'ne devri teklif olunması üzerine keyfiyet 24/6/1937 tarihli ve 123 numaralı tahriratla Büyük Millet Meclisi Reisliği'ne arz edilerek Milli Saraylar Talimatnamesine tevfiken istihsali muktazi riyaset Divanı kararının tebliği rica edilmiş...18/8/1937 tarihine tanzim edilen nüshateyn mazbata ile mezkür bina ve muhafazası Güzel Sanatlar Akademisi'ne ait olmak üzere Resim ve Heykel Müzesi Müdüriyeti'ne devrü teslim kılınmış idi" denilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, TBMM Milli Saraylar Müdürlüğü Kararı, 27.12.1937 tarih, 358 sayılı belge).

Bu belgelerden sadece Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı olarak Resim ve Heykel Müzesi'nin kurulduğu, bunun için Veliahd Dairesi'nin Güzel Sanatlar Akademisi'ne devir edildiği anlaşılmaktadır. Bunun haricinde, Müze'nin kimliği, bütçesi, bürokrasi içerisindeki yeri, işletme koşulları, koleksiyonu, kadrosu gibi konularla ilgili hiç bir yasal bilgi bulunmamaktadır. Resim ve Heykel Müzesi'nin yasasız ve yönetmelik olmadan kurulması aslında resmen var olmadığı, kimliksiz olarak kurulduğu anlamına gelmektedir. Bu nedenle Halil Dikmen döneminden itibaren, devlet ile ilişkilerde sorun yaşanmış, Güzel Sanatlar Akademisi'nin bir yan kurumu olarak muamele görmüş, yasal olarak konumunu netleştirememiş, bürokratik sorunlarla baş etmede sıkıntılar söz konusu olmuştur. Yönetmelik olmaması ise, müzenin iç işleyişinde sorun yaratmış, değişen yönetici ve kadroların bakış açılarına göre her defasında yeni düzenlemelere maruz kalmış, kurumsal açıdan bütüncül bir süreklilik gösterememiştir. Kısaca her hükümet, Akademi ve müze yönetim değişikliklerinde kurum kendini yeniden konumlandırmak zorunda kalmıştır. Dolayısıyla müze özverili müdürler, Güzel Sanatlar Akademisi'nin başına geçen rektörlerin çoğu kez sanatı koruma yönündeki olumlu tavrı ve yine iyi niyetli çalışanlar gibi, yalnızca keyfi ve tesadüfi bir sürece bağlı olarak bugüne kadar gelmiştir.

2.3.3.1 İlk müdür Halil Dikmen

Atatürk'ün emriyle müzeye müdür olan Halil Dikmen, Silivrili (2007)'nin aktardığı ailevi yakınlıktan bu göreve getirildiğine dair söylentilere rağmen aslında bilinçli olarak seçilmiş olmalıdır. Zira D grubu üyesi olan Dikmen diğer Cumhuriyet bursluları gibi bir ressam komple olarak yetişmiş, sadece resim sanatını öğrenmekle kalmamış, sanatın nasıl öğretileceğini, eleştirileceği, yaygınlaştırılacağına dair d eğitim almıştır. Bu nedenle de "...Osmanlı büyükelçilerinden bu yana süregelen geleneği de tazelemiş ve tıpkı ilk misyonerler gibi, getirdiklerini alt kademelere aktarmak üzere kendi alanının üst kademelerine yerleştirilmiştir" (Artun, 2007: 262).[105]

Aynı zamanda neyzen olan Halil Dikmen'in müdürlük dönemini bilen Nurullah Berk (1965: 4) bu dönemi şöyle aktarmıştır:

> "Halil'i o müdürlük sıralarında görmeyen, onun kimseninkine benzemeyen titizliğini, kılı kırk yararcasına ödevine sarılışını anlayamaz. Her sabah gardiyanlardan bile önce müzeye gelir, yukarı çıkar, bütün salonları bir bir gezerdi. Eğrilmiş ya da çarpılmış tabloları düzeltir, hizalardı. Koridorlardaki sessiz dolaşması, en önemsiz unutkanlığın, bir ihmalin, bir toz birikintisinin, aralık kalmış bir pencerenin, bir kibrit çöpünün, iyi kapanmamış bir kapının, tetikte bir gözün bile takılamayacağı kadar görünmez bir aksaklığın peşinde idi. Matematik, geometrik bir kesinlikle, her şey yerli yerinde, her gardiyan kendi köşesinde olmalıydı...Müzeye gelince onu bürosunda bulurdunuz mutlaka. Konukseverdi. İşi de olsa o pek tatlı gülümsemesi ile karşılardı bizi. Ali Efendi'yi çağırır 'Şu ihvan-ı-ba-sfeaya birer demli çay yap bakalım' derdi. Cümle başlarında mirim, sultanım, canım, efendim gibi oturduğu sarayın süslemelerindeki üsluba yakışır, onlara denk sözler kullanmasını severdi. Müzenin kapalı olduğu günlerde, bürosunun çevresine halkalanmış dostlarına hiç nazlanmadan ney çalardı."

Halil Dikmen'in müdürlüğü sırasında, Resim ve Heykel Müzesi devrin sanat ve edebiyat adamlarının uğrak yeri haline gelmiştir. Kendisine yardımcılık yapmış olan Silivrili Müze'nin canlı ve etkin halini anlatmaktadır: "Ressamlar, şairler, yazarlar, gazeteciler, müzisyenler, hattatlar geçerken şöyle bir uğrayıverirler. Son derece geniş bir çevresi vardır; ziyaretine gelen bütün dostlarını tatlı gülümseyişiyle İstanbul beyefendilerine has hitaplarla karşılardı" (Silivrili, 2007). Turgut Cansever, devrin birçok tanınmış simasını onun yanında tanıdığını belirtmektedir:

> "... Halil Bey'le Aziz Dede'nin Yegâh Saz Semaisi'ni meşkediyoruz. Zeki Faik İzer askerden o günlerde dönmüştü. İçeri girdi, semaiyi duydu, oturdu, bizi durdurdu, 'Halil, dedi, biliyor musun? Erzurum'da çadırda yatıyordum. Müthiş bir tipi vardı. Sabaha kadar hiç uyumadım, tipi ve fırtınayla birlikte sabaha kadar Aziz Dede'nin bu semaisini dinledim'. Ahmet Hamdi

[105] Halil Dikmen'in Salon D'Automme'da resimleri sergilenen ilk Türk ressamı olması, Guimet Müzesi'nde oryantalistlere Türk musikisi hakkında bir konferans vererek ney ile örnekler seslendirmesi Dikmen'in Paris'teki konumunu ciddiye aldığını göstermektedir (Ayvazoğlu, 2006).

> Tanpınar da bir gün aziz dostunu uzun uzun dinledikten sonra 'Halil, bu yaptığının ne kadar büyük bir iş olduğunu bilemezsin. Bununla Türkiye'yi yeniden inşa ediyorsun!' demişti" (aktaran Ayvazoğlu, 2006: 2).

Müze sadece dönemin tanınmış simaları için değil yeni yetişen genç sanatçıları için de önemli bir konumdadır. Nitekim daha sonra müzede müdürlük yapacak olan Devrim Erbil, "Dikmen sayesinde bütün sanatçılarla ortak bir ortam yaratıldı. Öğrencilere sabah okulda atölye dersi verir, sonra bizi alır müzeye götürürdü. Orada bize ney çalar, resim yapar, yaptırır, konuşur ve tartışırdı" diyerek aktarmaktadır (Erbil, 2007). Kerim Silivrili (2007) belirttiğine göre "Gençleşen Akademi öğrencileri müzenin atölyelerinde nü çalışmalardan heykellere kadar pek çok yapıtı beraberce üretmişlerdir". Nurullah Berk döneminde müzeye gelen restoratör Fethi Kayaalp da "Nurullah Berk'den dinlediğime göre, Dikmen bir öğrenci arşivi yapılması için çalışmıştır. Yılda üç kez peyzaj, natürmort, portre, büst gibi dallarda düzenlenen çeşitli konkurlarda seçilen öğrenci yapıtları akademi arşivine katılır ve böylelikle müzede korunur ve sergilenirdi. Öğrenciler bu eserlere müzede gelip bakar, hocalarıyla tartışırdı" diye anlatmaktadır (Kayaalp, 2010). Bu anlatımlardan Halil Dikmen'in lider kişiliği, titizliği ve özeni ile 1939'lara kadar müzeyi bir kültür merkezi haline getirdiği anlaşılmaktadır. Ancak, tam olarak bir müze kurumunun alt yapısı oluşmamış olduğundan, Halil Dikmen de planlı olarak, kurumsal gelişimin gereklerine göre hareket etmemiş, deneyimlerine ve kendisinin önem verdiği konulara göre bazı düzenlemelerin gerçekleşmesine çalışmıştır.

2.3.3.2 Koleksiyon ile ilgili uygulamalar

Yönetmelik olmadığı için, Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyon politikasını müzeye atanan müdürler belirlemiştir. Diğer taraftan, Müze hem Güzel Sanatlar Akademisi'ne hem de devlet politikalarına birebir bağlı olduğundan koleksiyon bu kurumların eğilimlerine göre şekillenmek zorunda kalmıştır. Güzel Sanatlar Akademisi, 1960'larda Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nun etkinlik kazanmasına kadar sanat eğitiminin ve üretiminin en etkin merkezi olduğundan, Akademi'nin öğrenci profili de koleksiyonu etkilemiştir. Ayrıca Cumhuriyet'in kuruluş döneminden 1975'lere kadar, Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nden alınan eserler müzeye konduğu için bu etkinliğin jürisi de aslında koleksiyonunun şekillenmesinde etkili olmuştur demek mümkündür.

Halil Dikmen'in müdürlüğü sırasında koleksiyona çok önem verdiği bilinmektedir. Zeki Faik İzer Dikmen'in koleksiyon konusundaki ciddiyetini şu şekilde ifade etmiştir: "Halil, 'Louvre Müzesi'ne lüzumsuz ve sebepsiz hiç bir eser girmemiştir' derdi ve

buna göre koleksiyonu değerlendirmeye çalışırdı" (İzer, 1965:88). Nitekim Halil Dikmen müze açıldıktan hemen sonra gördüğü eksikleri şu şekilde dile getirmiştir:

> "...gerek sanat yolunda gidenlere tam bir diksiyoner olması ve gerekse cemiyet içindeki terbiyevi olan vazifesine daha büyük bir şümulle devam edebilmesi için bütün ecnebi okullarla beraber, muasır Avrupa sanatına ait daha iki kısmın ilave edilmesi lazımdır. Bugünkü esaslı nüve, şüphesiz ki zamanla bu inkışafı da yapacaktır" (aktaran Germaner, 2009: 27).

Halil Dikmen'in koleksiyon konusundaki titizliği Resim ve Heykel Müzesi arşivindeki belgelerden de anlaşılmaktadır. 1940 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde açılan Heykel şubesi öğrencilerinin karma sergisine giden Dikmen "Akademide son defa açılmış olan heykel sergisinde teşhir edilen eserler arasından mühim bir kısmının müzeye girecek kadar mükemmel olduğu görülmüştür. Esasen müzenin zayıf olan heykel kısmının takviye edilebilmesi için bu eserlerin müzeye mal edilmesi önemlidir" demiştir **(**İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 25.07.1940 tarih, 47 sayılı belge)**.** Benzer biçimde "Resim ve Heykel Müzesi Münasebetiyle" yazısında Dikmen, Edirne Belediyesi'nde Bulgar tarafından savaş sırasında öldürülen ressam Hasan Rıza ile İhsan'a ait eserlerin bulunduğunu ve bunların "Türk ekolunun tarihi silselesini tamamlaması" bakımından mutlaka Resim ve Heykel Müzesi'ne alınması gerektiğini yazmaktadır (Dikmen, 1938: 4).

Halil Dikmen bu talebini Güzel Sanatlar Akademisi'ne yazdığı bir dilekçe ile yinelemiş; buna ek olarak Resim Heykel Müzesi'nin Türk resminin her alanını bir araya toplayan bir kültür müessesi haline gelebilmesi için eski minyatür ve tarikat resimlerini de almasının gerekliliğini savunmuştur:

> "Bugün Türk pentürü karakterini bulamıyor ise bunu muhtelif sebeplerle beraber eskiye ait tetkik sahasının darmadağınık ve çok müşkül şeraitte olmasına bağlamak lazımdır. Halen Etnografya Müzesi'nde mevcut olup elli senelik resim ve heykel sergilerini teşhir edilmiş olan Bektaşi resimlerinin Resim ve Heykel Müzesi'nde yer almaları; çalışılacak zeminin hazırlanması ve tetkiklere imkan verilmesi hususunda ilk adım olacaktır...Nihayet yüz seneye yakın bir mazi ile takdim edilen Türk okulunun yanına, çok daha eskileri koyup aradaki bağ ve ayrılıkları göstererek, bundan istifade edebilecek kabiliyetlere çalışacak zemini hazırlamak ve yeni tetkiklere imkân vermektir" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 10.03.1938 tarih, 65 sayılı belge).

Buna ek olarak, Güzel Sanatlar Akademisi'nin aracılığıyla 1939 yılında Selahattin Refik'in koleksiyonunu müzeye kattığı bilinmektedir. Selim Turan'ın bir söyleşisinde belirttiği gibi "1937-1938 yıllarında antikacı Selahattin Refik Paris'e giderek 1500 liraya bir kaç Fransız ressamdan resim almıştı. Bunlar arasında Derrain, Bonnard, Marquet ve Utrillo yağlıboyaları vardı. Dönüşünde, ucuza aldığı bu eserleri bu sefer, ben bu paraları resimlere ayırdım. Şimdi ne olacak, ne yapacağım telaşına düştü. Bu telaşla, 1938'lerde aldığı fiyattan Resim ve Heykel Müzesi'ne sattı" (aktaran

Tanaltay, 1989: 53). 1939 yılında müzeye giren ve Leopold Levy'nin aracılığıyla getirildiği belirtilen bu koleksiyonda Bonnard "Manzara Vernon'da Akşam", Derain "Ağaçlı Yol", Utrillo "Ağaçlar Arasında Kilise", Marquet "Peyzaj Napoli"den, Kayser "Ağaç ve Yol", "Manzara" ve "Masa Başında Adam", Sarrat'nın üç manzarası, Segonzac "Yatan Kadın", Dufy "Deniz ve Kayıklar" ile "Deniz Önünde Kadın", Despiau "Çıplak Kadın", Matisse "Çıplak Kadın" ve "Yatan Dansöz", Picasso "Ressam ve Modeli" gibi önemli sanatçıların orijinal eserleri müze koleksiyonuna dâhil edilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, tarihsiz, sayısız).

Halil Dikmen'in titizliğine rağmen, Ar dergisindeki yazısında Nurullah Berk Resim ve Heykel Müzesi'nin güncel sanatçıları koleksiyona katmasından duyduğu endişeleri dile getirmiştir. Genç sanatçıların, eserlerinin gelişmelerini sanat tarihi açısından ne şekilde tamamlayacakları belli olmadan Resim ve Heykel Müzesi'ne dâhil edilmelerindeki karmaşıklığa değinmiştir:

> "Gözümüzü memleketimizdeki şu on beş senelik sanat faaliyetlerine çevirelim...Daha dün istikballeri hakkında hiç tereddüt beslemediğimiz arkadaşlar, tedrici bir can çekişme ile sanat sahnesinin birer figüranı derecesinden de aşağı düştüler. Buna mukabil, nice silik ve hiç bir şey vaad etmeyen genç heveskarlar gördük ki, mütemadi ve emin bir ilerleme ile kendilerini empoze ederek, genç üstadların mertebesine vardılar" (Berk, 1938d:12).

Nurullah Berk'in güncel sanat eserlerinin toplanması konusundaki endişeleri kuşkusuz yerindedir. Sanat müzesi ve sanat tarihi arasındaki temsiliyet ilişkisi nedeniyle Louvre Müzesi güncel sanatçıları 1818'de Palais Du Luxembourg'da Musée des Artistes Vivants/Yaşayan Sanatçılar Müzesi'nda toplayıp sanatçının ölümünden 10 yıl sonra kendi koleksiyonuna kabul etmektedir (Altshuler, 2007).[106] Günümüzde bile güncel sanat eserlerini toplayan müzeler güncel sanat müzesi adı altında kategorilendirilmiştir. Ancak o dönemde, gerek Halil Dikmen gerekse Akademi Resim ve Heykel Müzesi'ne güncel eserlerin alınması konusunda bir önlem alacak konumda değildir. Resim ve Heykel Müzesi; Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin açıldığı, Yurt Gezileri'nin düzenlendiği, Halkevleri'nde sürekli olarak sergiler açıldığı ve sıkı bir devletçilik ilkesi ile bütün sergilerden eser satın alındığı bu dönemde bir bakıma bu alımların bir arada toplanması ve kaybolmaması amacıyla kurulmuştur. Ayrıca o dönemde sanatın merkezi olan Akademi'ye bağlı olduğundan ve sanat üretimleri ağırlıklı olarak bu merkezde yapıldığından güncel eserleri almak zorunda kalmıştır.

[106] Bu uygulama daha sonra Centre Pompidou'ya kaydırılmıştır. Benzer bir düzenlemenin Museum of Modern Art ile Metropolitan Museum of Art arasında da yapıldığı bilinmektedir. Museum of Modern Art 1953 yılına kadar sadece 10 yıl gibi bir süre ile güncel sanatçıları koleksiyonunda sergilemiş, daha sonra bu sanatçılar arasından seçilenler Metropolitan Museum of Art'a gönderilmiştir. Daha sonra Museum of Modern Art'ın yönetim kurulu değerli gördüğü eserleri kendi sürekli koleksiyonunda tutma kararı almıştır (Altshuler, 2007).

Halil Dikmen koleksiyona girecek eserler kadar, var olan yapıtların kayıt edilmesi konusunda da dikkatlidir. Bu açıdan envanter defteri oluşturmuş ve bunun sistematize edilmesi konusunda emek sarf etmiştir. Resim ve Heykel Müzesi'nin envanter defterine bakıldığında Dikmen döneminde müzeye girmiş bütün eserlerin detaylı bir biçimde hangi yılda ve nereden alındığı, envanter numarası belirtilerek güzel ve özenli bir el yazısı ile demirbaş defterine kayıt edilmiş olduğu görülmektedir.[107] "Müzenin yeni şekline göre kayıtları değiştirip demirbaşa başlamak ve bütün resimlerin alındıkları yerlere göre tanzim edilen dosyalarını makinada yazmak üzere bir daktilonun gönderilmesini rica" ederek daktilo aracılığı ile defteri düzenlemeye devam etmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 16.06.1939 tarih, 34 sayılı belge). Nitekim 1940 yılında Resim Heykel Müzesi'nin demirbaş defterinin tanziminin yapıldığını bildirir bir yazı bulunmaktadır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 18.05.1940 tarih, 8 sayılı belge). Ayrıca Zühtü Müridoğlu'nun bir eserinin envanter defterine doğru bir biçimde kaydının yapılması için çerçeve ve yapıtın değerinin saptanması konusunda Güzel Sanatlar Akademisi'ne yazdığı yazı, Dikmen'in bu konudaki titizliğine önemli bir örnektir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 17.03.1949, 13 sayılı belge).

Halil Dikmen dikkatli biçimde envanter oluşturmasına rağmen devletin müzeden istediği gibi eser talep edebilmesi yüzünden sıkıntı yaşamıştır. Dikmen'in devletin çeşitli vesilelerle müze koleksiyonundan ödünç aldığı yapıtların sürekli olarak takibini yaptığı görülmektedir:

> "Müzede mevcut olan tek İsmet İnönü portresi Güzel Sanatlar Umum Müdürlüğü'nün emri ile Ankara'ya alındıktan sonra müzede hiç İsmet İnönü resminin kalmamıştır. Bu itibar ile birisi İnkılap Salonu diğeri de müze antresindeki geniş Atatürk resminin yanına konmak üzere iki İsmet İnönü portresinin yaptırılması icap eder" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 11.07.1940 tarih, 43 sayılı belge).

Başka bir örnek olarak, Şekil A.10'da örneği verilen belgeden anlaşıldığında göre klişeleri yapılmak üzere Devlet Matbaası'na gönderilen Nazmi, Ahmet Bedri, Halil Paşa ve Şeker Ahmet Paşa tablolarının halen iade edilmediğine dair yazışmalar vardır. Dikmen çeşitli zamanlarda ardı ardına yaptığı yazışmalara rağmen geri gelmemiş bu tablolar üzerinde ısrarla durmuştur (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 13/04/1941 tarih, 19 sayılı belge). Son yazışmada "Matbaaya daha önce gönderilen tabloların da bakımsız ve kirli olarak geri gönderildiği"ni belirterek aynı şeyin bu tabloların başına da gelmesinden endişe ettiğini ve bu nedenle de tabloları

[107] Dikkatli tutulmuş envanter sayesinde 1937 yılı ilk koleksiyonunun hangi eserlerden oluştuğu, bu eserlerin daha sonra nerelere dağıldığı bilinmektedir. Bu sayede, 2009 yılında Resim ve Heykel Müzesi'nin ilk koleksiyonundan oluşan Serginin Sergisi etkinliği düzenlenmiştir.

“ivedilikle ve ısrarla geri gönderilmesini istediğini” yazmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 15.12.1941 tarih, 49 sayılı belge). Sonuçta Devlet Matbaası’ndan bu eserlerin geri gönderildiği anlaşılmaktadır. Ancak resimlerin kötü koşullarda iade edilmesinden ötürü “...bu resimlerin klişeleri yapıldığı müddet zarfında hiç ihtimam edilmediği anlaşıldığından...bu vaziyet devam ettiği takdirde kendilerine resim gönderilmesinin mümkün olamayacağını” açık bir biçimde dile getirmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 25.08.1942 tarih, 41 sayılı belge).

Başka bir örnek olarak 1938 tarihinde Ressam Zeki Kocamemi müze kapalı olmasına rağmen Akademi’den aldığı bir yazı ile Güzel Sanatlar Akademisi’nce müzeye verilen bir peyzajını alıp gittiği anlaşılmaktadır. Bu yazışma sanatçıların bile halen Müze’nin işlevini anlamadığını göstermektedir. Fakat Halil Dikmen bu konuda tuttuğu bir rapor ile “Müze direktörlüğüne resmen haber verilmeden herhangi bir şifahi emirle müzeye kabul edilmiş eserler değil, sahiplerine iade edilmesi icap eden eserler bile dışarı çıkarılamaz” demesi müze kurumunun işlevi üzerinden Güzel Sanatlar Akademisi’yle kurumsal bir çerçeveye oluşturma çabasına önemli bir örnektir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 18.05.1938 tarih, 80 sayılı belge). Fethi Kayaalp (2010) Halil Dikmen’in koleksiyon hakkında titizliği konusunda şunları söylemiştir:

> “Halil Dikmen öyle bir sistem getirmişti ki müzeye giren hiç bir şey dışarı çıkamıyordu. Bazen Akademi’deki sergiler için eser istense bile kılı kırk yarardı. Hatta daha sonra Nurullah Berk geldiğinde bile, Dikmen’in müzedeki yardımcıları Nurullah beye eserleri göstermek istemediler. Belki Halil Dikmen’in bu davranışı biraz aşırıydı ama o dönem için gerekliydi de...”

Halil Dikmen’in ayrıca restorasyon atölyelerinin kurulmadığı bir dönemde eser korumasına yönelik çaba gösterdiği anlaşılmaktadır. Örnek olarak, Dikmen, Veber firmasının resim üzerindeki eski vernikleri kaldırarak boyayı temizleyen, yeni çıkardığı Kling adlı ürünü müzeye getirterek deneme yaptırdığını ve bu malzemenin resimleri temizleme konusunda işe yaradığını gördüğünden alınmasını talep etmiştir (Resim ve Heykel Müzesi, 07.08.1947 tarih, 17 sayılı belge). Şekil A.11’de örneği verilen belgede görüldüğü gibi aynı zamanda iyi bir havalandırma sistemi kurulmasını önermiş, “Tablolar yaz mevsiminde gerilmekte, kış mevsiminde ise bollaşmaktadır” diyerek Batı’daki müzelerde gördüğü bir klima sistemini getirmek istemiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 08.02.1952 tarih, 694.1/9 sayılı belge). Buna ek olarak, eserlerin sürekli temizliğine özen gösterdiği bilinmektedir:

> “Bugünkü koşullar içinde resimleri muhafaza edebilmek için her gün tuvalleri temizlemek lazımdır. Elde mevcut hademe ile her resme yedi günde bir sıra gelmektedir. Resimlerin temizliğinin en iyi şekilde yapılması için hademe sayısının artırılması” talebinden anlaşılmaktadır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 26.06.1942 tarih, 67 sayılı belge).

2.3.3.3 Sanatın yaygınlaştırılmasına yönelik uygulamalar

Halil Dikmen, Resim ve Heykel Müzesi'nin, sanatın yaygınlaştırılmasındaki öneminin farkında olduğu müzenin ilk dönemlerine ait yazışmalardan anlaşılmaktadır. Daha önce belirtildiği gibi müzenin açık olduğu ilk iki yıl boyunca gerek sanatçılar, gerekse de halk tarafından ilgi ile karşılanmasında Dikmen'in çabaları önemlidir.

Müzenin ilk açılışında "her gün üç yüz ile dört yüz arası ziyaretçinin gezdiği" anlaşılmaktadır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 02.10.1937 tarih, 10 sayılı belge). Takip eden yıllarda, müzeyi 500-600 kişilik öğrenci gruplarının gezdiğinden bahsedilmektedir. Dikmen Askeri Lise, Sanayi Mektebi ve ilk okul öğrencilerinin öğrenciye yakışır biçimde müzeyi gezdiğinden söz ederken özellikle orta ve lise dönemine ait öğrenci gruplarından şikayetçidir. Bu öğrenci gruplarının gürültüsünün müzeyi gezmekte olan hayli kalabalık diğer ziyaretçileri rahatsız ettiğini belirtmektedir:

> "Taşkınlık ve terbiyesizlikte ileri giden bir kısım talebe, öğretmenlerinin ihtarına hiç kulak asmadan çıplak heykellerin göğüs ve bacaklarını şehvet sedaları ile okşayıp, kepaze bir gülümseme ile de sair mahallerini tetkik ederken diğer bir kısmı da ıslık çalıp ayak oyunları yaparak müzeyi dolaşmaktadır" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 15.3.1938, 67 sayılı belge).

Bu nedenle Dikmen, öğrenci gruplarının öğretmenlerin yanı sıra müze rehbeleri eşliğinde, eserlerin önemini uygun ve dikkat çekici bir dille anlatacak bir ekibin oluşturulmasını, 15-20 kişilik gruplar halinde müzede gezmesinin eserler ve diğer ziyaretçilerin rahatı açısından gerekliliğini vurgulamaktadır Bu belge, Resim ve Heykel Müzesi'nin açıldığı ilk yıllarda yoğun bir biçimde gezildiğini göstermektedir. Buna ek olarak, Cumhuriyet'in kuruluş dönemi eğitim politikasının bir parçası olarak ilkokuldan itibaren öğrencilerin müze gezmeye alıştırıldığı anlaşılmaktadır. Halil Dikmen'in de müze gezme konusunda kalabalık grupları yönetmek için müzelerde uygulanan yöntemleri önermesi dikkat çekicidir.

Dikmen ayrıca Resim ve Heykel Müzesi'nin her zaman düzenli ve temiz olması, ziyaretçilere uygun düzenlemeler yapılması için çabalamıştır. Bu nedenle hademelerin artırılması ve ziyaretçilerin karşısına temiz kıyafetlerle çıkması için elbiseler yaptırılması gibi taleplerde bulunmuş, ziyaretçilerin eşyalarını bırakacağı vestiyer odası kurdurmuş, hatta yağmurlu havalarda paspasın ziyaretçilerin ayakkabılarını bozduğunu gördüğü için "daha nitelikli bir paspas" talebinde bulunmuştur (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi,19.05.1938 tarih, 1762 sayılı belge; 27.09.1937 tarih, 18 sayılı belge; 05.05.1940 tarih, 32 sayılı belge; 17.09.1952 tarih, 94 sayılı belge; 04.10.1937 tarih, 25 sayılı belge). Ayrıca müzedeki

eserlerin altına "eserin hangi sanatkâra ait olduğunu bildirir ve demirbaş haneleri mevcut esaslı birer etiket konması" için tabelalar ısmarlamış; salon numaralarının "yaldızlı kağıt üzerinde yazılması"nı rica etmiş; "Resimleri Ellemeyiniz, Sigara İçmek Yasaktır, Heykellere Dokunmayınız" gibi tabelalar hazırlanmasını talep etmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 16.06.1939 tarih, 35 sayılı belge). Dikmen müzeye tahsis edilen bahçenin ziyaretçilerin dinlenme ve yenilenme alanı olarak kullanılması için düzenleme yapmak istemiştir. Aslında bahçenin Milli Saraylar Daire Müdürlüğü tarafından Müze'ye tahsis edildiği aşağıdaki belgeden anlaşılmaktadır:

> "Dolmabahçe sarayı müştemilatından sabık Veliahd dairesi arkasında köşkleri denilen binalar bahçesiyle işbu daire bahçesi arasındaki şadırvanlar sınır olmak ve tramvay caddesinden girilen kapı ile önüne kadar müntehi bahçe dahil, ancak deniz yönündeki bahçeye geçilen kapısı hiç bir surette kullanılmayarak...idare ve muhafazası Güzel Sanatlar Akademisi müdürlüğüne ait olmak üzere aramızda teslim ve tesellümü yapılmıştır" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 18.08.1937 tarih, 311.1 sayılı belge).

Zaman içinde bahçe kullanımı süreklilik gösteren bir sorun haline gelmiş, Müze'nin en önemli değerlerinden biri olan bu alan kullanılamaz bir duruma getirilmiştir. Bunda, Resim ve Heykel Müzesi'nin yasası olmadığı için, kurumsal olarak hakkını savunamamasının etkisi olduğunu düşünülebilir.

2.3.3.4 Kuruluş aşamasında sorunlar

Resim ve Heykel Müzesi'nin Halil Dikmen döneminde etkin ve hareketli bir kurum haline geldiği gerek yazışmalardan gerekse farklı kişilerin dönem ile ilgili anlatımlarından anlaşılmaktadır. Ancak, bu hareketlilikte geçici sergiler düzenlenmesi, yayınlar yapılması, konferanslar düzenlenmesi gibi müzeyi besleyen etkinliklere rastlanmamakta; ağırlıklı olarak koleksiyonun sergilenmesi ve Güzel Sanatlar Akademisi ile ilişkili eğitim ile sınırladığı görülmektedir. Bu sürecin çeşitlenmesi ise Resim ve Heykel Müzesi'nin 1939-1951 yılları arasında II. Dünya Savaşı nedeniyle kapanmasıyla ortadan kalkmıştır. Bu dönemi Kerim Silivrili (2007) şu biçimde anlatmıştır:

> "Müze çeşitli nedenlerle pek çok kereler kapalı kaldı. Pek çok kişi gelip soruyordu neden diye. Halil Bey, bu kadar canlı bir müzenin kapanmasına çok içerlemişti. Savaş yüzünden bütçe sorunu ve emniyet müzeyi birden durdurdu. Halil Dikmen durumu anlatmamak için onarım diyordu ama para yoktu ve onarım da yapılmıyordu. Sadece geçici önlemler alınıyordu".[108]

[108] Bu dönemde, başta Louvre olmak Avrupa'daki pek çok müzenin kapandığını ve Hitler'in Berlin'de bugüne kadar gelmiş geçmiş en büyük sanat müzesini açmayı hayal ettiği dönemde koleksiyonlarını korumak için çeşitli manastır ve şatoların mahzenlerine taşıdıkları bilinmektedir (McClellan, 2008). Fakat Batı'daki müzeler bu dönemde daha uzun süreli bir kurum geçmişine sahip olduklarından bu sürece uyum sağlayabilmişlerdir.

Resim ve Heykel Müzesi'nin açılışından yaklaşık bir buçuk sene sonra, 10 yıldan uzun bir süre kapalı kalması kurumsallaşması ve gelişmesini sekteye uğramasına neden olmuştur. Müzenin zaten yasal bir çerçeve içinde kurulmamış olması bir sorun teşkil ederken, gelişmeye yönelik adımların atıldığı bir dönemde kapanması ve yeniden açılışında Türkiye'nin bambaşka bir dönem içine girmiş olması kurumsal yapısı oluşmamış bu kurumu sarsmış, bugüne kadar devam eden sorunların temeli atılmıştır.

Savaş koşullarından ötürü bütçelerin azalmasının yanı sıra Müze'nin bütçesini belirleyen bir yasanın olmaması da önemli bir etki yaratmıştır. Nitekim, müzenin pek çok temel ihtiyacı için yapılan yazışmalara olumsuz cevaplar alındığı görülmektedir. Bekçilerin yıpranmış giysilerini yenileme gibi oldukça düşük bütçeli bir istek reddedilirken, bütün müzenin sadece temizlik ve güvenliğinin iki hademe aracılığı ile görülmesinden ötürü kadronun genişletilmesi talebi de yinelemelere rağmen gerçekleşmemiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 16.06.1939 tarih, 78 sayılı belge). Arşivde eksik temizlik malzemelerinin alınması, kırtasiye ihtiyacının giderilmesi ve benzeri pek çok küçük taleplerin karşılanmasında gerek bürokratik gerekse maddi bir çok sorunun çıktığını gösteren pek çok belge bulunmaktadır. Diğer taraftan, Dikmen'in yangına açık bir yapı olan müze binası için itfaiyeyle direk telefon bağlanması gibi önemli bir konu bile sonuca ulaşamamıştır. Telefon müdürlüğü ile yapılan yazışmalarda, şebeke ve santrallerin darlığından telefon şebekesi bağlanmasının mümkün olmadığı bunun yerine özel manyetolu bir telefon bağlantısının kurulmasının uygun olacağından söz edilmektedir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 12.01.1939, 45 sayılı belge):

> "Sarayın içindeki itfaiye teşkilatı kaldırılmış olduğundan mezkur itfaiye ile aramızdaki dahili telefon muattal vaziyette kalmıştır. Bilhassa yangın tehlikesine karşı umumi bir telefon almak istenmiş ise de telefon müdürlüğünce bu hatta numara verilemeyeceği söylenmiştir. Bu vaziyet karşısında müze dahilindeki herhangi bir yangını itfaiye gruplarına zamanında haber verebilmek için acil bir tedbir olmak üzere müzemize ait bir telefonun merkeze bağlanıp bağlanamayacağının acele ile bildirilmesini rica ederim".

Emniyet Müdürlüğü'nden gelen cevap ise, elde bulunan telefonun direk emniyete bağlanamayacağı, dolayısıyla bir yangın ve emniyet ihlali durumunda Dolmabahçe sarayında bulunan polis telefonunun kullanılması yönündedir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 29.12.1939, 120 sayılı belge). Bu yazışma, savaş zamanında kapalı bulunan tek modern sanat müzesinin herhangi acil durumlarda zor durumda kalacağını göstermektedir. Bütçe sorunu haricinde, savaş döneminde korunması gereken en önemli kurumlardan biri olan Müze'nin bürokrasi içinde kaybolduğunu göstermektedir.

Dikmen'in müze kadrosunun genişletilmesi ve iyileştirilmesi için çabaladığı görülmektedir. Örnek olarak, 1940 yılında sabah 9'dan akşam 6'ya Resim ve Heykel Müzesi'nde nöbet tutan bir görevlinin, geceleri de Dolmabahçe Sarayı'nda yatmasının istenmesi üzerine Dikmen, bu şekilde bir düzen ile görevlinin dinlenemeyeceğini ve gündüz müzedeki görevinin veriminin düşeceğini belirtmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 12.10.1940 tarih, 67 sayılı belge). Başka bir yazıda "Müze hademeleri soğuktan vazife göremeyecek duruma gelmişlerdir. Ufak odalardan birini soba ile ısıtarak nöbetleşe ısınma imkanı sağlanması için bir adet sobanın Resim Heykel Müzesi'ne gönderilmesini rica ederim" diyerek bir yazı yazmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 21.12.1951 tarih, 45 sayılı belge). Fethi Kayaalp, Halil Dikmen'in resmi talepleri dışında müzedeki personel koşullarını iyileştirmek için kendi imkânlarını kullandığını belirtmektedir:

> "Gardiyanların hepsi Batı Trakya'dan gelmeydi, kalacakları yerleri yok...Müzenin girişinde saraya ait odalar vardı, onları kullandırırdı Halil Dikmen. Kalorifer filan yoktu. Müdür odasının yanında, o kütüphanenin karşısında küçük bir oda vardı. Orada bir soba kurarlardı gardiyanlar kışın, otururlardı. Halil Dikmen çok uğraşırdı elbise, palto, ısınmaları için kömür alırdı...Onlar da Halil beyin bir dediğini iki etmezdi. O yüzden de resimlere çok sahip çıktılar...Balmumu, petrol, benmaride bir kaba su koyarlar, karıştırıp eritip parke cilası yapılırdı. Müze kapalı iken bile pırıl pırıl tutarlardı" (Kayaalp, 2010).

Görüldüğü üzere, açıldığı ilk iki yılda büyük sevinçle karşılanan, sanatçılar tarafından benimsenen, ziyaret edilen Resim ve Heykel Müzesi savaşın çıkması ve 1950 sonrasında değişen kültür politikalarıyla bu ivmeyi kaybetmiştir. Bu unsurlar etkili olsa da, Müze'nin sadece koleksiyon geliştirmek ve bunun sergilenmesinden öte bir etkinlik göstermediği de dikkate alınmalıdır. Resim ve Heykel Müzesi, kuruluşundaki özelliklerine bakıldığında müzeden çok bir galeri durumundadır. Dolayısıyla ilk açıldığında, koleksiyonu nedeniyle sıklıkla gezilmiş, ancak daha sonra bu ilgi giderek azalmıştır. Bunda Nurullah Berk'in 1938'lerde "Güzel Sanatlar Galerisi ve Bir Temenni" adlı yazısında belirttiği gibi müzecilik konusuna bakışı açısından da kaynaklanmaktadır:

> "Türk müzelerinin turist sürülerinden başka hiç bir ayak gezintisine şahid olmayan bu ölülüğü, kısmen halkın lâkaydisinden geliyor ise, kısmen onu canlandırmak için hiç bir şey yapılmadığından doğmaktadır...Ve müzelerimiz şaheserlerin gömülü olduğu birer mezarlıktır...Korkuyoruz ki burası da (Resim ve Heykel Müzesi), diğer müzelerimiz gibi tenha, ıssız ve sessiz salon silsilesi olmak akıbetine düşmesin...Resim, heykel, tezyini sanat sergileri, ölü ve canlı sanatkârlarımızın eserine tahsis edilmiş retrospektif sergiler, bilhassa halkı galeriyi gezmeye davet eden neşriyat, propaganda, hatta afiş, reklam, oraya en büyük halk kitlelerinin davet edecek tedbirler olacaktır" (Berk, 1938 a:5).

Ancak diğer taraftan, en az Nurullah Berk kadar yurtdışı ile ilişkisi olan, müzecilik bilmese de müze deneyiminden haberdar olan Halil Dikmen'in, dönemin koşullarında ancak müzeyi açık tutabilecek kadar imkânı olduğu hatırlanmalıdır. Müzenin iki yıl içerisinde kapanması, bu tür gelişmelerin gerçekleştirilmesi olasılığını tümden ortadan kaldırmıştır. O kadar ki, kapalı olan dönemde sayısı dört olan hademenin üçü Güzel Sanatlar Akademisi'nce geri çağrılmış, Halil Dikmen de bunun üzerine "Esasen işleri bulunmadığı söylenen müze hademelerinin işi müzenin açık olduğu zamandan daha ziyadedir. Bugünkü koşullar içinde resimleri muhafaza edebilmek için her gün tuvaller temizlemek lazımdır... Ayrıca biri gece bekçisi olan dört hademeden üç kişi de emrinize gönderildiği takdirde müzede gündüzleri kimse kalmayacak demektir ki müzenin bekçisiz bırakılamayacağı gayet tabiidir" cevabı müzenin her dönem yenilenen etkinlik yapmak bir yana neredeyse elemansız kalma aşamasına kadar geldiğini göstermektedir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 26.06.1942 tarih, 17 sayılı belge). Bu koşullar altında Resim ve Heykel Müzesi ancak aralıklı olarak sergisini açabilmiş; onun dışında da geçici sergiler düzenlenmesi, yayın yapılması, restorasyon atölyeleriyle eser korunması, ekspertizlik yapılması, araştırma olanaklarının sağlanması gibi konularda etkin olmadığı için sanat ortamı ve izleyicisi tarafından benimsenememiştir.

2.4 Değerlendirme

Cumhuriyet'in kuruluş dönemindeki sanatın kurumsallaşma süreci, daha çok devlet politikalarının sanat ortamını etkileyen koşullarına bağlı olarak şekillenmiştir. Dönemin yegâne iktidar alanı olan devlet sekülerleşme, modernleşme, devletçilik, halkçılık gibi ideolojilerin yönlendirdiği kültür politikalarına bağlı olarak sanat ortamını araçsallaştırmıştır. Modernleşme sürecinin ulus devletleşme ile eş zamanlı ilerlemesine bağlı olarak, özellikle sanat alanında Osmanlı döneminden miras kalan modernleşme deneyimini devralmış ve geliştirmiştir. Bu bağlamda, modern sanat bürokratik burjuvazi ve benzer kültürel sermayeye sahip sanatçılardan oluşan seçkin bir kesimin benimsediği yüksek kültür alanına dönüşmüş, Akademi merkezinde kurumsallaştırılmış, Resim ve Heykel Müzesi'nde temsil alanını bulmuştur. Bu mekanizmaya eklemlenen Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nde çeşitli eğilimler bir arada sergilenmiş, modern sanat Güzel Sanatlar, Ulus, Ülkü gibi devlet destekli dergi ve gazetelerde yer almıştır. Toplumda, bürokrat burjuvaziye alternatif oluşturacak başka bir sınıf olmadığından, sanatın çeşitlenmesi ve katmanlaşması sancılı olmuştur. Dolayısıyla modern sanatın ideolojik olarak araçsallaştırması bu alanın kurumsallaşmasına önemli katkılar getirmiş, ancak toplum mühendisliği

anlayışına bağlı olarak araçsallaştırılması ise geniş kitlelerce benimsenmesini geciktirmiştir. Devlet, Cumhuriyet'in kuruluş döneminde sanatın kurumsallaşmasında üretim, temsil mekânları, eğitim ve müze gibi daha çok sanat ortamına yönelik kurumların temellerini atmıştır. Buna bağlı olarak, sanatı izleyecek, satın alacak, merak ve talep edecek bir izleyici kesim oluşmuşsa da, kısıtlı kalmıştır.[109] Sanat takipçisi kesimin geniş kitlelere yayılmamasında, bu dönemde burjuva kültürünün eksikliğinin etkisi bulunmaktadır. Prestij ve tüketim alanı olarak sanatı benimsemiş bir burjuva kültürünün varlığı, temsil mekânlarının çeşitlenmesi, üretim olanaklarının artırılması, alternatif oluşumlara imkân sağlanmasının yanı sıra burjuvaziye özenmenin getirdiği pratiklerin sonucunda daha geniş bir kitleye yayılmayı beraberinde getirebilirdi. Sonuç olarak Türk toplumu 1945'lerden sonra çeşitli dinamiklerin etkisiyle bir dönüşüm içine girmiş, sanat ortamı da bunun dışında kalmamıştır.

Cumhuriyet'in kuruluş döneminde sanat ortamı ise devletin egemen olduğu bu düzene göre konumlanmış ve şekillenmiştir. Sanat sistemini, devletin himayesi mekanizmasına göre uyarlamıştır. Gerektiğinde sergiler Ankara'ya taşınmış, devrim resimleri yapılmış, yurt gezilerine çıkılmıştır. Bu sadece, devletin yegâne destekçi olmasından değil, Osmanlı döneminden miras kalmış modern ve Batılı bir kültürel sermayeyi paylaşan bu kesimin idealleriyle devlet politikalarının örtüşmesinden de doğmuştur. Sanatçılar devletin görevlileri olma statülerini benimsemiş, yaptıkları sanat ve verdikleri eğitimlerle halkı eğiteceklerine, toplumu kültürel açıdan kalkındıracaklarına ve böylelikle ulusu medeniyet seviyesine çıkaracaklarına inanmışlardır. Dolayısıyla aslında sanatçılar geniş kitlelerle aralarındaki seçkinci alanın sınırlarını keskinleştirmiş, bunu da kültür ve yüksek sanattan yoksun bir halkı eğitmek söylemiyle meşrulaştırmışlardır. Dolayısıyla kuruluş döneminde sanat ortamı bir taraftan ellerinde olan seçkinci konumu sağlamlaştırma, diğer taraftan üretimlerini değerlendiren bir izleyici kitlesinin bulunmamasından duydukları hoşnutsuzluk arasında ikileme düşmüşlerdir. Devletin sanat alanında tüketiciden eleştirmene kadar pek çok farklı işlevi üstlenmesi hem olumlu hem de olumsuz etkisi olmuştur. Devletin sanatın tüm alanlarını kapsayan bu desteği sayesinde sanatın kurumsallaşmasının temelleri atılmış, bu yakın ilişki nedeniyle bazı temel kurumlara ihtiyaç duyulmamıştır. Devletin izleyici ve tüketici konumunda olması sanatçının geniş izleyici kitlesine ulaşma çabasına girmesini gerektirmemiştir. Buna bağlı olarak, ağırlıklı olarak devletle ilişki kuran sanat ortamı, üretimlerini yönlendirecek, geliştirecek bir eleştiri kurumuna ihtiyaç duymamıştır. Bunun haricinde sanat tarihi

[109] Kasıt, bütün halkı eğitmiş olmak ütopyasını gerçekleştirmek değildir, ancak en azından sanatın gelişmesini sağlayacak bir izleyici kitlesinin oluşumundan bahsedilebilir.

disiplinin kurulması da söz konusu olmamış, Resim ve Heykel Müzesi sanat tarihi daha yazılamamış bir toplumda, sanatın tarihini sergilemek amacıyla kurulmuştur. Bu açıdan, 1950 sonrası en büyük takipçileri olan devletin çekilmesi, bu eksiklerin çok daha ağır bir biçimde hissedilmesini de beraberinde getirmiştir.

Resim ve Heykel Müzesi, kurulduğu dönemin hem siyasi hem de sanatsal tüm dinamiklerini taşıyan bir kurumdur. Devlet ve sanat ortamının birbiri içine geçmiş ilişkilerine, bunlarla ilintili politikalar ve koşullara bağlı olarak, olumlu ve olumsuzlukları barındıran bir yapıda kurulmuştur. Devlet, modernliğin temsili bir alan; sanat ortamı da devlet idealleriyle bütünleşen modern sanat üretimlerini sergilemek ve korumak istemektedir. Tek parti döneminin getirdiği alınan kararların hızlı biçimde uygulanması pratiğine uygun olarak Müze; yasa, yönetmelik, müzeciliğe yönelik uygulamaları gerçekleştirecek gerekli birimler, kadro, bütçe, müzeciliğe uygun olarak restore edilmiş bir bina gibi alt yapısal unsurlar dikkate alınmadan kurulmuştur. Buna rağmen Müze, aldığı eğitim ve kişilik özellikleri açısından uygun bir müdür olan Halil Dikmen'in ilk dönemlerinde sanatçılara ulaşmış, bir merkez olmuş, sanat ortamının önemli bir unsuru haline gelmiştir. Müze, 1930 ve 1940'lı yıllarda Batı'da da uygulanan müzeciliğe paralel olarak sanatın seçkinci alanını koruyarak halkı eğitme pratiğini benimsemiştir. Bu nedenle de, geniş kitlelere ulaşmaktan çok, sanatı değerlendirebilecek seçkin bir grupla kendini sınırlandırmıştır. Ancak, dönemin koşullarına bağlı olarak ve alt yapı eksikliğinden dolayı bu seçkin kesime hitap edecek nitelikte etkin bir müzecilik uygulaması da gerçekleştirememiştir. Bu nedenle, Müze giderek her bakımdan Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağımlı bir hale gelmiş, Akademi ile sınırlı bir içe kapalılık söz konusu olmaya başlamıştır. Akademi ise, bir taraftan sanat konusunda eğitim veren tek kurum olmanın ağırlığını taşırken diğer taraftan bütün yükünü üzerine aldığı ulusal nitelikte bir müzeye destek olmaya çalışmıştır. Resim ve Heykel Müzesi, koleksiyonu ve üzerine yüklenen misyon açısından büyük, ama alt yapı eksikliğinden dolayı küçük kalmış ve içine kapalı bir kurum olmanın zorluğunu yaşamaya başlamıştır.

Kuruluşundan kısa bir süre sonra İkinci Dünya Savaşı'nın çıkması ve toplumsal dinamiklerin değişmeye başlamasıyla, Müze'nin belki de farklı bir biçimde evrilecek gelişimi sekteye uğramış, 1950 sonrasında Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle daha ciddi sorunlar ortaya çıkmıştır. Müzenin kuruluşunun, Cumhuriyet Halk Partisi'nin güç kaybettiği, toplumda çözülmelerin başladığı ve dolayısıyla önceki dönemin iktidar odaklarına tepkilerin doğduğu bir döneme denk gelmesi Resim ve Heykel Müzesi'nin kurumsallaşmasını tamamlayamadan duraklama devrine

geçmesine neden olmuştur.[110] Bu dönüşüm 1950'lerin değişen ortamında müzenin sanat ortamında bir yer edinmesini engellemiş, sanat ortamı da müzesiz olarak bir kurumsallaşma deneyimi yaşamaya yönelmiştir.

[110] Sanayi-i Nefise Mektebi'nden beri çeşitli değişiklikler geçirmesine rağmen, kurumsal yapısını oluşturmuş olan Güzel Sanatlar Akademisi temeli sarsılmamıştır. Dolayısıyla Resim ve Heykel Müzesi'nin de Osmanlı döneminde başlayan dinamiklerle daha erken bir dönemde kurulduğu takdirde nasıl bir gelişme göstereceği ve buna bağlı olarak sanat ortamının kurumsallaşmasının nasıl bir yol izleyeceği önemli bir sorudur.

3. ÖZERKLEŞEN SANAT ORTAMINDA RESİM VE HEYKEL MÜZESİ[111]

Cumhuriyet'in kuruluş dönemindeki konjonktür 1950 yılında çok partili sisteme geçiş ile son bulmuş Türkiye yeni bir döneme girmiştir. Bu dönüşümü ve çok partili sisteme geçişi doğuran konjonktür, aslında Cumhuriyet'in kuruluş döneminde Cumhuriyet Halk Partisi tarafından gerçekleştirilen devrimler sayesinde toplum yapısının değişmesi ve gerilimlerin sonucunda ortaya çıkmıştır. 1950-1980 arası radikal bir devrim sonrasında yapısını oluşturmaya çalışan toplumun gel-gitlerini, sıkıntı ve gerilimlerini içeren, karmaşık ve çok katmanlı bir süreci yansıtmaktadır. Bu açıdan kültür politikaları ve buna bağlı olarak sanatın kurumsallaşması konusu, bu çok katmanlı konjonktürde devletin kendini farklı bir biçimde konumlandırmasının bir sonucu olarak yeni bir dönem içine girmiştir.

3.1 Kültür Politikalarını Etkileyen Toplumsal Dönüşümler

Kültür ve sanatın gelişmesinde devletin rolü açısından bakıldığında 1950'lerden itibaren genel olarak bu alanların geri plana itildiği, ekonomi ve sanayiye ağırlık verildiği, bunun devlet politikalarının getirdiği bir sürecin sonucu olduğu tartışılmıştır.[112] Bu genellemenin temelinde, Cumhuriyet'in kuruluş döneminin bütüncül bir kültür devrimiyle toplumun kalkınması üzerine kurulu anlayışının 1950'lerden sonra ortadan kalkması yatmaktadır. Ancak 1950-1980 arasındaki kültür politikaları aslında hükümetlerin ve buna bağlı olarak siyasetlerin değişimine göre farklılık göstermesine rağmen üzerinde durulan bir konu olmuştur. Bu dönemde hükümetler uzun süreli olarak iktidarda kalmadığından uygulama aşamasında tek parti dönemindeki istikrarlı ve sürekli bir yapı izlememiştir. Sadece kültür değil pek çok alanda süreklilik göstermeyen, birbirini tamamlamayan ve dolayısıyla üretken

[111] Özerkleşme terimi farklı biçimlerde yorumlanabilen geniş bir tanımdır. Bu çalışmada, özerkleşme sanat ortamının herhangi bir iktidar odağından bağımsızlaşması ve sanatçıların kendi çabalarıyla var olmaya çalıştığı bir dönemi ifade etmek amacıyla kullanılmıştır.

[112] Kültür politikaları konusunda çalışmalar için bkz. Belge, M.,1983. Kültür, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, Cilt: 5, ss: 1288-1304; Kültür Girişimi, 2006. *Türkiye'de Kültür Politikaları*, Doğan Kitapçılık, İstanbul; Kongar, E., 2008. *Kültür Üzerine*, Remzi Kitabevi, İstanbul; Koçak, O., 2009. 1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, Cilt: 2, İletişim Yayınları, İstanbul, ss:370-425; Ada, S. ve İnce, A.,2009. *Türkiye'de Kültür Politikalarına Giriş*, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

biçimde uygulanamayan politikaların oluşmasını doğurmuştur. Dolayısıyla, 1950-1980 arasında kültür politikası eksikliğinden ziyade, toplumun dönemsel koşullarına, iktidara gelen hükümetlere göre çeşitlenmiş çoklu kültür politikaları döneminden söz edilmelidir. Buna rağmen, etkin ve etkili bir politikanın olmayışı uygulamada sanat ortamının özerkleşmesini doğurmuş, bu sistem içinde yer alan Resim ve Heykel Müzesi'nin yeni dinamiklere içinde bir gelişim göstermesini beraberinde getirmiştir. Bu açıdan, öncelikli olarak kültür politikalarını ve devlet-sanat ortamı ilişkilerini etkileyen toplumsal değişimlere kısaca değinmek yerinde olacaktır.[113]

3.1.1 Çok partili sisteme geçiş

Çok partili sisteme geçiş süreci Cumhuriyet Halk Partisi'nin bu yöndeki uygulamalarıyla 1946 yılında başlamış, 1950'de de Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle tamamlanmıştır.[114] Zaten 1940'lı yılların ikinci yarısından itibaren ulus devlet kuruluşunun tamamlanması, kapitalizme geçişin yeni koşullar doğurması, devrimlerin etkisiyle toplumun belli bir düzeye ulaşmasıyla birlikte devrimci söylemler geçerliliğini yitirmiştir. Devletçilik ve çağdaşlaşma ilkesinin birleşimi olarak kurumsallaşan Kemalist ideoloji,[115] özellikle Cumhuriyet Halk Partisi'nin giderek halktan uzaklaşarak elit ve hatta otokratik bir nitelik kazanması tepki çeker bir hale gelmiştir. Köylüler, küçük çiftçiler, işçiler gibi o sıradaki toplam nüfusun yüzde 80'nini oluşturan halk kitlesinin genel olarak memnun olmadığı Cumhuriyet Halk Partisi'nin giderek otokratikleşmesi bu süreci hızlandırmıştır (Zürcher, 2005). Özellikle ekonomik alanda uygulanan devletçilik politikasının kapitalizme geçişin ilk ürünlerini vermeye başlamasıyla ortaya çıkmaya başlayan farklı sınıflar çıkarlarının farkına varmış ve buna göre hareket etmek istemeye başlamıştır.[116] Özellikle gelişen özel sektör etkinliklerinin meşru olduğu alanları belirlemek ve devlet müdahalesinin

[113] Elbette Türkiye'nin 1950-1980 arasında geçirdiği dönüşüm pek çok farklı açıdan ele alınabilir. Bu çalışmada ise, araştırmanın eksenini oluşturan sanatın kurumsallaşmasıyla ilgili unsurlar öne çıkarılmıştır. Bu dönem ile ilgili bazı çalışmalar için bkz: Boratav, K., 1998. *Türkiye İktisat Tarihi 1908-1985,* Gerçek Yayınevi, İstanbul; Zürcher, E., 2005. *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İletişim Yayınları, İstanbul*;* Ahmad, F., 2007. *Demokrasi Sürecinde Türkiye 1945-1980*, Hil Yayınları, İstanbul; Akşin, S. (yay.haz.),2008. *Çağdaş Türkiye Tarihi*, Cilt 4, Cem Yayınevi, İstanbul; Karpat, K., 2008. *Türk Demokrasi Tarihi*, İmge Kitabevi, İstanbul; Timur, T., 2008. *Türk Devrimi ve Sonrası*, İmge Kitabevi, İstanbul.

[114] Bu noktada Cumhuriyet Halk Partisi'nin ileri görüşlülüğünün ve demokratik çabasının altını çizmek gerekir. İnönü 1946 yılında Mayıs ayında belediye seçimlerinden önce memleketi dolaşarak halkı seçimlere çağırarak çok partili sisteme geçişi desteklemiştir (Karpat, 2008).

[115] Atatürk'ün toplumu belli bir düzeye eriştirmek için uygulamaya koyduğu ilkelerden hiç biri değişime kapalı bir manifesto ve ideoloji değildir. Tam tersine, Atatürk'e göre bu ilkeler modenleşme ve ilerlemeden taviz vermeden, koşullara göre değişmesi gereken dinamik bir uzlaşma araçlarıdır. Atatürk'ten sonra bürokratik entelijansiyanın gücünün artışı ile bu dünya görüşü dinamikliğini kaybetmiş ve bir ideolojiye dönüşmüştür (Heper, 2006).

[116] Cumhuriyet Halk Partisi ilk kurulduğunda asker ve sivil bürokratlardan aydınlara, tüccarlardan kırsal kesimdeki eşrafa kadar geniş bir kitlenin koalisyonu olarak oluşmuştur. Bu koalisyon, zaman içinde sınıfsal farklılıkların derinleşmesinden ötürü bozulmuştur (Ahmad, 2007).

sınırlamak isteğindedir (Buğra, 1994).[117] Bu da Cumhuriyet Halk Partisi'nin ordudan sonra en güçlü grubu olan özel sektör ile oluşmuş olan koalisyonun bozulmasını beraberinde getirmiş, serbest bir ekonomi isteğini artırmıştır.

Buna ek olarak, Cumhuriyet Halk Partisi'nin aşkıncı devlet anlayışına bağlı olarak hükümetin halk için var olduğu söylemini hükümet için halk ilkesine bırakmasıyla artan bazı antidemokratik ve keyfi uygulamalar pek çok farklı kesimin devlete olan güvenini sarsmıştır.[118] "Halk Partisi'nin iyi niyetli himayeciliği artık hiçbir grubun ihtiyaçlarına cevap vermemeye" başlamış (Karpat, 2008: 237), devrimlerin başında vaat edilen kişi hak ve hürriyetleri talep edilmeye başlanmıştır. Buna ek olarak dış konjonktür değişmeye başlamış, özellikle II. Dünya savaşı sonrasında güçlenen Amerika'nın düzeni giderek Batı Avrupa'yı da etkiler hale gelmiştir. Oldukça karmaşık olan bu süreçte, kapitalizmin gerektirdiği istikrarlı, demokratik ve serbest ekonomiye dayalı bir düzenin gerekliliği başta Amerika olmak üzere Batı Avrupa'yla ilişkileri artan Türkiye'yi bu değişime yönlendirmiştir.[119]

Demokrat Parti aslında gerek kökeni, gerek parti politikası itibariyle Cumhuriyet Halk Partisi'nden çok farklı olmamasına rağmen; demokratik söylemleri, tek parti politikasına karşı çıkması ve serbest ekonomiyi savunmasıyla iktidara gelmiştir.[120] Demokrat Parti'nin muhalefet ve demokrasiyi Cumhuriyet Halk Partisi'nin temsil ettiği her türlü alanın karşısında durmak olarak ele alması, Türk siyasi tarihinin 1950'lerden sonra oluşacak devinimini belirlemiştir. Bu süreçte, kültür politikaları açısından ön plana çıkan ve daha sonraki dönemleri etkileyen bazı temel unsurlar şekillenmeye başlamıştır. Bu değişimlerden en önemlisi, demokrasi anlayışının halkın oyu ile sınırlı sınırlandırılmasıdır. Buna bağlı olarak, Demokrat Parti ağırlığını köylü ve Anadolu burjuvazisinin oluşturduğu tabanını memnun etmek amacıyla, Cumhuriyet'in kuruluş döneminde bastırılan geleneksel, muhafazakar ve dini unsurların serbestleştirilmiştir (Akşin, 2008).[121] Bu süreçten itibaren geleneksel-

[117] Hükümete yakın aydınların ve bürokratların bakış açıları doğrultusunda devletçiliğin sürekli olarak farklı algılanması ve uygulanması birbiriyle çelişen bir takım kararların alınmasına yol açmış, karmaşaya sürüklemiştir. O nedenle iş adamları artık hükümetin değişen politikalarına göre değil, piyasaya göre hareket etmek istemektedir (Buğra, 1994).

[118] Özellikle 1940 yılı Milli Koruma Kanunu, 1942 yılı Varlık Vergisi gibi keyfi yasalara dayalı uygulamalarla halkın devlete olan güveni giderek sarsılmıştır (Ahmad, 2007).

[119] Türkiye'nin NATO ve Birleşmiş Milletler'e üyeliklerinin yanı sıra ekonomik açıdan Truman Doktrini ve Marshal yardımı gibi konularda Amerika ile yakınlaşması bu süreçte özellikle etkili olmuştur (Boratav, 1998). Özellikle Amerika, gerekli yardımların ve ilişkilerin kurulması için Türkiye'nin serbest bir ekonomi ve demokratik bir düzene geçmesini şart koşmaktadır (Zürcher, 2005).

[120] İlk dönemlerinde Demokrat Parti'ye köylüden aydına, iş adamlarından memura kadar geniş destek söz konusu iken, 1950'lerin ikinci yarısından itibaren, hükümet politikalarına artan hoşnutsuzlukla birlikte muhalefet partilerinin, basının ve hatta Demokrat Parti'nin içinden eleştiriler yükselmeye başlaması bu süreci tersine çevirmiştir (Karpat, 2008).

[121] Böylelikle, tarih ve dine dayalı yeni bir milliyetçilik anlayışının belirmesi, Osmanlı'nın reddi düşüncesinin kırılması, vatandaşların inançlarını istediği gibi ifade edebilmesi gibi unsurların pek çok konuda belirleyici olduğu görülmektedir (Akşin, 2008).

modern gerilimi siyasal hayatın en belirleyici unsuru olmuş, Cumhuriyet Halk Partisi ile ondan türeyen diğer partiler çağdaşlaşmanın temsili üzerinden kendi varlığını meşrulaştırırken, karşı konumdakiler de gelenekselliğin ve milli özlerin korunması söylemleriyle ortaya çıkmışlardır.[122] Yine oy kaygısının şekillendirdiği bir değişim olarak, kültürel kalkınma ideolojisinin yerini tabanının talep ettiği ekonomik kalkınma almıştır. Böylelikle özel sektörün istemediği devletçilik ilkesinin karşısında ekonomik serbestlik getirilmiş, bu sayede olgunlaşacak ekonomik düzenin toplumsal dönüşümü gerçekleştireceği varsayılmıştır.[123] Ancak kısa vadeli ve günlük çözümlere başvurulmasıyla ekonomik sorunlar artarak büyümüş, bunun karşısında hükümetler artan bir ivme ile ekonomiye ağırlık vermiştir. Dolayısıyla devletçiliğin başaramadığı ekonomik ve sosyal devrimi gerçekleştirmenin yolları, aslında yine devlete bağımlı kılan bir karşılıklılık ilişkisinin kurumsallaştığı piyasa mekanizmasında aranmaktadır (Buğra, 2009). Kültür ve sanat konusu bu çözülmez ekonomik sorunlar sarmalı içinde tâli bir unsur olarak kalmış, Cumhuriyet Halk Partisi'ne tepki ile ilişkili olarak halkın bir sorunu olarak görülmemiş, elit kesimin zevki ve beğenisi olarak tanımlanmış, dolayısıyla geri plana itilmiştir. Bu noktada, Demokrat Parti döneminden sonra Türkiye'nin içine girdiği istikrarsız sürecin etkilerine değinmek yerinde olacaktır.

3.1.2 Siyasi istikrarsızlık ve sivil toplum eksikliği

1950-1980 döneminde siyasi istikrarsızlığın oluşmasında ve sivil toplumun gerektiği gibi olgunlaşamamasında ordu müdahaleleri en büyük etkendir. Ordunun Osmanlı döneminden itibaren ilk modernleşen kurumlardan biri olması, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunda asker kökenli bürokratik burjuvazinin etkisi, buna karşılık burjuva kültürüne sahip bir sınıfın oluşmamış olması gibi sebeplerle, ordu her zaman devrimlerin koruyucusu görevini üstlenmiş, siyasete müdahale etmek konusunda da çekinceli davranmamıştır. Ordunun korumacı tavrı; ordu müdahaleleri, anayasalarca verilen geniş haklar ve ekonomik alanda yaptığı atımlarla güçlenmiş, süreklilik ve alışkanlık kazanarak "iktidarın bir parçası olma" noktasına varmıştır (Yerasimos, 1981: 233).[124] Bu nedenle, sivil toplumun üstlenmesi gereken devleti denetleme ve toplumsal hakları koruma görevini halk adına ordu üzerine almış, gerektiğinde darbe yapmış, gerektiğinde muhtıra vererek

[122] Cumhuriyet Halk Partisi ile onun türevleri partilerin bile zaman zaman oy kaygısı ile din ile ilgili konuları programlarına aldıkları ve esnettikleri görülmektedir (Karpat, 2008).
[123] Aslında bu dönem, II. Dünya Savaşı sonrasında gelişen teknolojilerle sanayileşme ve kapitalizmin önceki dönemlerden daha etkili bir biçimde dünyaya nufüz etmesi ile alakalıdır (Buğra, 2004).
[124] Örneğin demokratik topluma geçiş olarak nitelenen 1961 Anayasası ordunun artık siyasette yer alması ve özerk bir kurum olarak toplumun denetçisi olmasını sağlayan Milli Güvenlik Kurulu'nun kurulması onayını vermiştir (Ahmad, 1995).

siyasi alanı düzenlediğine inanmıştır. Bunun sonucunda parti politikaları bir taraftan oy kaygısına diğer taraftan siyasi hayatın etkili bir unsuru haline gelen orduya göre şekillenir olmuş; kendi politikalarını uygulama aşaması ise ordu müdahaleleri ile kesintiye uğrayarak süreklilik arz edememiştir. Bunun sonucunda çok partili siyasetin doğal gidişatını durdurmuş, bir hegemonya aracı olarak askeri rejimlerin olağanlaştırılmasına sebep olmuştur.

Bu istikrarsızlık sürecinde, ordu müdahalelerine ek olarak, devlet kurumunun, hukukun ve bürokrasinin modernleşmemesi sorunu da etkilidir. Türkiye'ye Osmanlı İmparatorluğu'ndan, mutlak iktidara sahip padişahın kendisine sadık saray erkânı kanalı ile halkla olan ilişkisini mutlak egemenlik üzerine kurduğu aşkın bir devlet anlayışı ve zayıf bir sivil toplum miras kalmıştır (Heper, 2006).[125] Cumhuriyet'in kuruluş döneminde, aslında devletin modernleşmesi konusunda adımlar atılmış, ancak bunlar gerçekleşmeden çok partili sisteme geçiş yaşanmıştır. Dolayısıyla aşkın devlet anlayışı değişmeden, sivil toplum-devlet arasında karşılıklı yasal yetki alanları tanımlanmadan, vatandaşlık haklarının yasal sistemi yerleştirilmeden ve gerekli değişimlere göre yenilenecek bir hukuk sistemi kurumsallaşmadan bir demokratikleşme sürecine geçilmiştir.[126]

Buna bağlı olarak, hükümetler ellerindeki geçici iktidarın mutlak bir güç olduğu, bürokrasi ve hukuku kontrol etme hakkına sahip oldukları yanılsamasıyla yönetime geçmişlerdir. Bu sürece, aşağıda daha detaylı olarak değinilecek popülist anlayışın eklemlenmesiyle, hükümet program ve uygulamaları tutarlı bir stratejiyi yansıtmamış ve istikrarsızlık toplumun her alanına yansımıştır.[127] Buna bağlı olarak, toplumu vatandaşlık hakları yerine bireylerin ve farklı grupların devlete karşı görev ve sorumlulukları üzerinden tanımlayan organik toplum görüşü sivil toplumun gelişim sürecini engellemiştir (Keyman ve İçduygu, 2009).[128] 1961 Anayasası demokratik bir Türkiye vaat etmiş ve toplumsal haklar konusunda ilerleme kaydedilmiş,[129] ancak bu

[125] Aslında Atatürk devrimleri gerçekleştirdikten sonra bu aşkın devlet anlayışını modernleştirecek uygulama ve yasaları gerçekleştirmeyi düşünmektedir. Ancak ölümüyle birlikte, bürokratik seçkinler aşkın devlet anlayışını benimsemiş ve kurumsallaştırmıştır (Heper, 2006).

[126] Türkiye'de vatandaşlık haklarının yasal gelişimi ile ilgili çalışma için bkz. Şentürk-Soyarık, N., 2009. Türk Vatandaşlığının Yasal ve Anayasal Esasları: Değişimler ve Devamlılıklar, *Küreselleşme, Avrupalılaşma ve Türkiye'de Vatandaşlık*, F. Keyman ve İçduygu, A. (der.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, ss: 133-161.

[127] Dolayısıyla, 1950-1980 arasında birbirini izleyen hükümet politikaları ve uygulamalarında kadar, aynı hükümet dönemi içinde bile uyumsuzluklar olduğu görülmüştür (Buğra, 1994).

[128] Türkiye'de sivil toplum oluşumu üzerine çeşitli tartışmalar için bkz. Keyman, F. (yay.haz.), 2008. *Aydınlanma, Türkiye ve Vatandaşlık*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul; Keyman, F. ve İçduygu, A. (der), 2009. *Küreselleşme, Avrupalılaşma ve Türkiye'de Vatandaşlık*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

[129] Sol kesim ve üniversite profesörleri tarafından hazırlanan 1961 Anayasası ile demokratikleşme açısından önemli adımlar atılmıştır. Uygulamadaki sorunlara rağmen farklı görüşten partilerin kurulmasına izin verilmiş ve bu sayede hem burjuva hem de işçi sınıfı politikleşmesi sağlanmıştır (Özdemir, 2008).

gelişme yine ordu tarafından yapılan 1971 muhtırası ve 1980 darbesi ile sekteye uğramış,[130] demokratik gelişiminin önünü kapanmış, sivil toplum ile devlet arasındaki kontrol mekanizması gelişememiştir.[131]

Dolayısıyla popülizmin temellendirdiği bir demokrasi anlayışı üzerinden, sivil toplum ve vatandaşlık hakları toplumsal gereksinimlerden çok bu gerilim üzerinden meşrulaşan bir iktidar ilişkisi üzerinden araçsallaşmıştır. 1950'den beri çok partili bir parlamenter yönetim sistemi olarak biçimsel bir demokrasi anlayışı benimsenmiş, hak ve özgürlüklere dayalı bir demokratikleşme gerçekleşmemiş, bireysel özgürlükler ve kültürel farklılıkların tanınması ve buna bağlı olarak devlete etkisi söz konusu olmamıştır. Cumhuriyet'in kuruluş döneminde devletin seçkinleştirildiği sanat ortamı, 1950 sonrasında azınlık konumuna düşmüştür. Demokrasinin popülizmle özdeşleştiği ve sivil toplumun devlet üzerinde etkisinin olmadığı bir devlet geleneğinde, bu sefer azınlık konumundaki sanatçının talepleri hükümet programlarına etki etmemiştir.

3.1.3 Halkçılığın popülizme dönüşümü

Özellikle kültür ve sanat alanı söz konusu edildiğinde, Demokrat Parti döneminden itibaren halkçılık ilkesinin popülizme dönüşmesi süreci çok etkilidir. Cumhuriyet'in kuruluş döneminde halkçılık ilkesinin toplum mühendisliği olarak yorumlanmasına bir tepki olarak demokratik hakların halka geri verilmesi söylemi,[132] Demokrat Parti'nin Cumhuriyet Halk Partisi karşısında iktidara gelme rekâbeti için araçsallaştırılmıştır. Bu söylem, yasaların esnetilmesine kadar uzanan enformel uygulamalara dayalı, halkın taleplerine günlük çözümler bulmak olarak şekillenen bir popülizme doğru evirilmiştir. Bu noktada, halkın tanımı da, parti programlarına göre değişen, seçimden seçime hatırlanan esnek ve belirsiz bir niteliğe bürünmüştür. Vatandaşlık ve sosyal haklar ise kuralların ve yasaların gevşetilmesiyle sağlanan

[130] 1961 Anayasası'nın bir lüks olduğunu savunan 1971 Nihat Erim hükümeti sadece uzun süreli sıkı yönetim ilan etmekle kalmamış, Anayasa'nın verdiği bütün özgürlükleri milletin bölünmez bütünlüğünün sağlanması söylemi ile sınırlamıştır. Siyasi gençlik örgütleri kapatılmış, meslek gruplarının ve sendikaların toplantıları ve grev hakkı yasaklanmıştır (Ahmad 2007). 1982 Anayasası ise hemen hemen bütün sivil toplum haklarının sınırlandığı ve ortadan kaldırıldığı bir anayasa olarak hazırlanmıştır. AKP hükümeti Avrupa Birliği'ne uyum sürecinin bir parçası olarak bu anayasayı değiştirme çalışmalarına başlamış, ancak bu çalışmalar da Türkiye'nin laik düzenini bozmaya doğru gittiği ve hukukun iktidarın tahakkümü altına girdiği eleştirileriyle yavaşlamıştır.

[131] 1970 sonrasında siyasi ortamın kutuplaşması, sağ ve sol arasında radikalleşen ayrım ve şiddete dayalı kaotik ortam aslında bu mekanizmanın işlememesi sonucunda ortaya çıkmıştır. 1970 kriz yılı ilan edilmiş, üniversiteler öğrenci hareketleri ile işlemez hale gelmiş, fabrikalar işçi grevleri ile felç olmuştur (a.g.e.).

[132] Bu popülist bakış açısı, başlarda, halktan yana olmak anlamında, Demokrat Parti'nin ekonomik, kültürel ve politik anlamda tek güç olan Cumhuriyet Halk Partisi ve bürokratik aydınlara karşı halk adına karşı çıkması olarak şekillenmiştir. Demokrat Parti, meşruiyetini sıradan halkın sözcüsü olmak üzerine kurmuştur (Karpat, 2008). Ancak bu popülizm, zaman içinde oy kazanma kaygısı ile birleşerek farklı bir nitelik kazanmıştır.

imkânların yasayla tanımlanmış hakların yerini aldığı bir ortamda şekillenmiştir (Buğra,2008). Bu süreç basit bir iktidar politikası değişiminden öte toplumsal değişimin hızı, göç ile yeni bir biçimde tabakalaşan kitlelerin talep çeşitliliği ve düzgün uygulanamayan hukuk sistemi arasındaki uyumsuzluktan ötürü Cumhuriyet Halk Partisi dâhil bütün hükümetlerin bu popülist ve enformel düzene göz yummaktan başka çareleri kalmamasının da bir sonucudur. Kitleler de, bu enformel işleyişe göz yuman popülist siyasal partileri takdir etmiş ve oy vermek suretiyle desteklemiştir (Erder, 2010). Bu süreçte, halkın talep ettiği yaşam şartlarının homojenleşmesi ve yaygınlaşması da, gündelik çözümlerle fabrika açmak, yol, su ve konut yapmak, gerektiğinde de enformel olarak gerçekleştirilen bazı uygulamaları yasallaştırmak gibi konularla sınırlanmıştır (Bilgin, 1996).[133] Dolayısıyla, 1950 sonrası kalkınma ve modernleşmenin sembolü seçim fabrikaları olmuştur.

Popülist politikalarla gerek hükümet gerekse sınıfların kendi içlerinde, bireysel olarak yükselme ön plana çıkmış; manevi yerine maddi değerlere önem verilen bir toplumsal dönüşüm başlamıştır. Yüksek kültürün kurumsallaşmadığı, geniş kitlelerce benimsenmediği, hatta Cumhuriyet'in kuruluş dönemi politikalarına yönelik tepki nedeniyle reddedildiği bir ortamda, kuşkusuz kültür ve sanata yönelik talepler çok kısıtlı olarak, sadece kültürel sermayeye sahip seçkin bir kesim tarafından dile getirilmiştir. Daha önce bahsedilen sivil toplum eksikliği konusuna eklemlenen popülist politikalara bağlı olarak görece az bir oy potansiyeline sahip bu grubun, genel olarak kabul gören istekler dışındaki talepleri göz ardı edilmiştir. Bu sürece, nufüs artışı ile buna bağlı olarak ortaya çıkan kentleşmenin yarattığı sorunların acil çözümler gerektirmesi eklemlenmiş, dolayısıyla devlet nezdinde kültürle ilgili tüm konular tali bir konuma itilmiştir.

3.1.4 Nüfus artışı ve kentleşme

1950 sonrasında, ekonomiye ağırlık verilmesinin ardındaki temel etken nüfus artışıdır. Savaş, mübadeleler, sağlık ve ekonomik koşulların düşük olduğu Cumhuriyet'in kuruluş döneminin 13 milyonluk nüfusu, 1950'lerden 1990'lara doğru 70 milyona ulaşmıştır (Hancıoğlu, Ergöçmen ve Ünalan, 2004). Az nüfuslu ve durağan bir tarım toplumu olan Türkiye, nüfusun hem sayısal olarak arttığı hem de mekânsal ve toplumsal açıdan değişken ve hareketli bir niteliğe büründüğü bir döneme hızlı geçiş yapmıştır.[134] Bu demografik dönüşüm, az nüfuzlu bir topluma

[133] Ancak popülist oy kaygısı ile yapılan bu alt yapısal çalışmalar, 1960-1970 arasındaki planlı ekonomi dönemi haricidinde, plansız ve politikasız gerçekleştirilmiş, dolayısıyla zaman içinde ekonomik anlamda çözümden çok sorun yaratan alanlar haline gelmiştir (Boratav, 1998).

[134] Nüfus planlaması çalışmaları, ölümlülüğü azaltan yeni tekniklerin çok kısa sürede yaygınlaşması, buna karşılık doğum kontrolüyle ilgili tekniklerin ise direnişle karşılanması sonucunda etkisini görece

göre mekanizmalarını yerleştirmiş erken Cumhuriyet dönemi uygulamalarının aksamasına ve devletin sadece toplumun temel ihtiyaçlarını karşılayabilme çabasına yönelmesini beraberinde getirmiştir (Tüsiad Raporu, 1999). Buna ek olarak demografik değişimler sonucunda artan bölgesel dengesizlikler kırdan kente göçü doğurmuş, başta Demokrat Parti olmak üzere popülist politikalarla hareket eden hükümetler de köy ile şehir arasındaki setleri kaldırarak bu sürece geçici çözüm üretme çabasına girmiştir.[135] Dolayısıyla nüfus hareketliliği ne devlet tarafından denetim altına alınabilmiş, ne de tam olarak olgunlaşmamış piyasa mekanizmasına eklemlenebilmiştir.[136] Böylece, yeni kentliler tamamen kendi çabaları yaşamaya çalışmış, gecekondu mahallelerinde akrabalık, hemşehrilik ve komşuluk gibi geleneksel ve enformel örgütlenmelerle tutunmuşlardır (Erder, 2010).[137]

Kente yerleşme, ilk dönemlerde yoksul köylü göçü olarak algılanmış olmakla birlikte, bölgesel dengesizliklerden ötürü çeperdeki kentlilerin merkeze göç etmesi sonucunda, sadece köylüler değil kentliler de kültürel, ekonomik ve toplumsal birikimlerini büyük şehirlere taşımışlardır. Böylece, göç sadece ülke içindeki dağılımı değil, aynı zamanda büyük şehirlerdeki nüfusun bileşimini ve yapısını da değiştirmiştir. Zaman içinde, kent kültürü katmanlaşmış ve karmaşıklaşmış, bir bütünleşme sağlanamamış ve toplumsal bir yama halini almıştır. Bu süreç, yüksek ve halk kültürü arasında gerilimin doğmasına neden olmuş, hatta kent içinde mekânsal kutuplaşmaların oluşumuna kadar gidilmiştir. Popülist politikaların sonucu olarak devlet yüksek kültüre destek vermezken, özellikle 1980'ne doğru popüler olarak adlandırılacak halk kültürünün de kendi enformel ağlarıyla yaygınlaşması söz konusu olmuştur. Diğer taraftan, yeni kentliler bir taraftan yüksek kültüre sahip eski kentli sınıfına özenmiş diğer taraftan da elde edemediği bu kültürel sermayeye karşı tepki duymaya başlamıştır. Böylelikle hem bireyin hali hazırda toplumdaki yerini hem de hedeflediği toplumsal statünün niteliğini yansıtan tüketim unsuru ön plana çıkmıştır. Hatta devlet tarafından formel ya da enformel yollarla kapitalizmin vaat ettiği zengin olma düşünün özendirilmesi söz konusu edilmiştir (Buğra, 2009).

Daha sonra değinileceği gibi, sanat ve kültür 1970'lerinden ikinci yarısından sonra bir tüketim aracı olarak kullanılagelmiştir. Ancak aslında toplumu temelden

---

geç göstermiştir. Nüfus politikalarına rağmen nüfus artışı, "büyüyen Türkiye" ve "genç nüfuslu Türkiye" temaları ile sadece muhafazakar çevrede değil tüm politik çevrelerde yaygın olarak kullanılmıştır (Tüsiad Raporu, 1999).

[135] Türkiye'de kentsel nüfus 1945'te yüzde 25 düzeyinde iken 1997'de yüzde 65'e yükselmiştir (a.g.e).

[136] Geleneksel ve merkeziyetçi yapıdaki devlet mekanizması ile güçsüz yerel yönetimler yeni gelenlerin yerleşme, iş bulma ve kentte var olma gibi konulardaki sorunlarını halen çözememiştir (Erder, 2010).

[137] Bunun sonucunda ortaya çıkan gecekondulaşmaya göz yumulması bu sürecin en önemli simgesidir. Konut ihtiyacını karşılamak için devlet ve özel mülkiyet üzerine kurulan gecekonduların yine popülist anlayış ile yasallaşması, zaman içinde gecekondu sakinleri ile devlet arasındaki karşılıklılık ilişkisinin kurumsallaşmasına ve hatta formel konut sektörüne yayılmasına izin vermiştir (Buğra, 2009).

etkileyen, eğitim unsurunun hem sınıf atlama hem de düşlenen sermayeye ulaşma konusunda bir araç haline gelmesi olmuştur. Nüfus artışı ile gittikçe gençleşen Türkiye'de, yeni nesil genç kentliler gerek iyi iş imkânlarına sahip olmak, gerekse eski nesil kentli grubunun kültürünü paylaşabilmek için eğitim konusundaki taleplerini artırmıştır. Cumhuriyet'in kuruluş döneminin az nüfuzlu bir topluma göre kurguladığı, meslek kazandırmak yerine yüksek öğrenim aracılığıyla kültürlü ve donanımlı vatandaş yetiştirmeye yönelik eğitim sistemi yetersiz kalmıştır. Hükümetler de, değişen koşullara uygun biçimde planlı bir model geliştirmek yerine eğitim seviyesini aşağı çekerek bu talebi karşılama yoluna gitmiştir.[138] Böylelikle, Türk eğitiminin 1950'lerde başlayan, 1960'lardan sonra da şiddetlenen sarsıntıları önce ilk ve orta öğretimde düzeyin düşmesine yol açmış, 1980'lerden sonra yükseköğretimde hissedilerek büyümüştür.

Devlet mekanizmalarının nüfus artışı, kentleşme gibi unsurlarla baş edemediği bu dönemde konut, istihdam, eğitim gibi konuların ön plana çıkması beklenen bir sonuçtur. Diğer taraftan, siyasi istikrarsızlığın süreklilik arz ettiği, mutlak gücü elde etmek isteyen bürokratların popülist uygulamalara başvurduğu bu dönemde, kültür ve sanat ile ilgili konular, pek çok diğer tâli alanlar gibi piyasanın gelişimine bırakılmıştır. Dolayısıyla, sanatın kurumsallaşması açısından bu dönemde ortaya çıkmaya başlayan burjuva sınıfının gelişiminden bahsetmek yerinde olacaktır.

3.1.5 Burjuva sınıfının doğuşu

Cumhuriyet'in kuruluş dönemi burjuva sınıfının ekonomik ve kültürel sermayesinden yoksun geçmiş,[139] 1950'lere doğru devlet eliyle kapitalizme geçiş koşullarının oluşmasıyla Demokrat Parti döneminde serbest ekonomiye geçilmiş, sanayileşme başlamış ve bunun sonucunda ekonomik anlamda bir burjuva sınıfının ortaya çıkışı söz konusu olmuştur. Mübadele ile gönderilen azınlık burjuvazisinin yerini alan yerel küçük tüccar devlet memurlarına, sanayileşme ile birlikte zenginleşen ve siyasette güçlenen Anadolu'daki büyük toprak sahipleri[140] ve köy-kent arasında en etkin aracı

[138] Hükümetler, ki bu konuda 1961 darbesi sonrası gelişmeler ayrı olarak ele alınmalıdır, eğitim konusunda gerekli yatırımları yapmamış, modeller geliştirmemiş, sadece bu artan talep karşısında olgunluk ve lise bitirme sınavının kaldırılması, dini eğitim veren okulların açılması, 1971 yılında Yüksek Öğretim Kurumu'nun kurularak üniversitelerin standartlaştırılması gibi uygulamalarla eğitim alanını genel bir kamusal hizmet kademesine indirgemiştir (Katoğlu, 2008).

[139] Bu dönemdeki yapı tarımla uğraşan ve toplumun çoğunluğunu oluşturan köylüler, bu kaynağı kontrol eden bürokrasi yani yönetici sınıf ve bu iki sınıf arasındaki mamul mal üretimiyle uğraşan tüccar ve zanaatkarlardan oluşmaktadır (Kıray, 2006).

[140] Sanayileşme ile birlikte tarımın modernleşmesi, makine kullanımı ve suni gübreli üretime geçilmesi söz konusu olmuştur. Böylelikle büyük toprak sahipleri ürünlerini arttırmış, erken Cumhuriyet döneminde aldıkları kredileri ödemiş ve modern ve büyük işletmeler haline gelmiştir. Elde ettikleri artık geliri sanayi ve ithalat-ihracat işlerine yatırmaya başlamıştır. Küçük toprak sahipleri ise, bu sürece dâhil olamamış ve topraklarının çoğunu kaybetmiştir. Bazıları gündelik işçi olarak büyük topraklarda çalışmış, bazıları ise kente göçmek zorunda kalmıştır (a.g.e).

olarak güçlenen tüccar sınıfı[141] eklenmiştir (Keyder, 1989). Bu iki grup zaman içinde güçlenerek büyük kentlere göç etmiştir. Bu grupların göçüyle birlikte, daha önceleri benzer eğitim ve gelir dağılımına sahip homojen bir grup olan kentsel burjuva da farklı bir biçimde tabakalaşmaya başlamış, Anadolu'dan yeni burjuvaziyle rekâbete girmek zorunda kalmıştır.[142] Daha önce alt gelir gruplarına karşı eğitim, kültür ve yaşam tarzı gibi niteliklerle seçkinliğini sağlayan kentli burjuvazi, artık ortak bir alanı paylaştığı yeni burjuva sınıfının kâr etme üzerine kurulu anlayışı ile rekâbete katılmak zorundadır. Kentli burjuvazinin sahip olduğu burjuva kültürü de, zaman içinde bu yeni parametrelere uyum sağlamak zorunda kalmış, daha geniş ve etkin olan yeni burjuvanın geleneksel ve muhafazakar yapısına eklemlenmiştir (Kıray, 2006).

Yeni burjuvazinin hükümetlerin plansız politikalarından doğan belirsizlik nedeniyle kısa zamanda kâr etmeye dayalı rekâbet stratejisi kentli burjuvaziye de yayılmış, bu sürece dâhil olamayanlar ise ekonomik anlamda gerilemek zorunda kalmıştır.[143] Dolayısıyla popülist ve plansız politikalar, enformel uygulamalar, yasalara bağlı kalmadan karşılıklılık ilişkisi üzerinden yürütülen hükümet politikalarından özel sektör sonuna kadar yararlanmış[144]; buna karşılık kendilerine bu ortamı sağlayan hükümetlere de destek vererek iktidardakilerle yakın olma konumlarını korumaya dikkat etmişlerdir.[145] Bu karşılıklılık ilişkisi, devlet ve özel sektör arasında bozulması güç bir bağımlılığı doğurmuştur (Buğra 1994).[146]

Dolayısıyla özerk olmayan, devlete bağımlı, kısa yoldan kâr etme ideolojisine uymak zorunda olan bir burjuva sınıfı ekonomik anlamda gelişmeye başlamıştır. Ancak, bu

---

[141] Tüccarlar, ticari ürünlerini satmak isteyen küçük çiftçi ile giderek kalabalıklaşan kent nüfusu arasında tek bağ haline gelmiştir. Ayrıca, ticari mal üretme zorunluluğu nedeniyle kendi tüketimini karşılayamayan köylü, bunu nakit alışveriş ile gidermeye başlamış, nakit sıkıntısı arttıkça tüccarlardan aldığı kredi ve borçlar da artmıştır. Bu sayede, Anadolu tüccar sınıfı gittikçe zenginleşmiş ve girişimci sınıfa eklemlenmeye başlamıştır (Keyder, 1989).

[142] 1950 öncesinin görece homojen yapısında, orta sınıfta herkesin yeri aşağı yukarı bellidir. Herkes kimin üstünde ya da altında olduğunu bilmekte ve bu statükoyu kabul etmektedir. 1950 sonrasında ise eski ve yeninin birbirine karışması bu statükoyu bozmuştur (Kıray, 2006).

[143] Özellikle yeni eklemlenen iş adamları hem yeni toplumsal tabakalaşma sistemine girme hem de bu sistem içinde yükselme sürecinde daha hızlı hareket edebilmek için çok partili sistemin popülist yaklaşımından faydalanmaktadır (Kıray, 2006). Dolayısıyla rant, kara para ve spekülasyon üzerinden zenginleşme söz konusudur (Buğra, 1994).

[144] Bu dönemde "..kârın uzun ve zahmetli bir çalışmanın sonunda kazanılabileceği düşüncesinin yaygınlaşmasını engellendi. Bunun yerine sadece kişisel ilişkiler ve nüfuz aracılığı ile işin yürütülebileceği inancını beslendi. Böylece çabuk yoldan para kazanmak ve aynı kolaylıkta harcamak çok çekici" olmuştur (Karpat, 2008: 180).

[145] Her alanda olduğu gibi devlet ve işadamı ilişkisi de, yasal ve bürokratik kuralların, toplumsal teamüllerin açık olmadığı bu sistemde, denge tamamen devlete yakın olma süreci üzerine kuruludur (Buğra, 1995).

[146] Bu bir kayırmacılıktan çok, karşılıklı meşruiyet zeminidir. İş adamı yaptığı işlerde devlete yardım ettiğini kanıtlamak zorundadır. Devlet de, iş adamının kar amacını hükümet yetkililerin uyguladıkları ulusal kalkınma projesinin bir parçası olarak meşrulaştırmaktadır. Devlet ve özel sektör arasında gelişen ilişkinin detaylı bir analizi için bkz: Buğra, A., 1994. *Devlet ve İş Adamları*, İletişim Yayınları, İstanbul.

sınıf Avrupa'dakinden farklı olarak aristokrasiyle kendini özdeşleştirmeye çalışan, buna bağlı olarak kültür, sanat ve yaşam biçimleri üzerinden kendini ayrıksı bir konuma yerleştiren sınıfsal bilinçten yoksundur.[147] Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşü sonrası aristokratik bir sınıfın mevcut olmadığı, Avrupai bir burjuva kültürüne sahip azınlıkların mübadele ile gönderildiği, var olan eski kentlilerin ise azınlıkta kaldığı bir ortamda yeni burjuva sınıfı kültürel anlamda özeneceği bir gruba yönelememiştir. Buna ek olarak, enformel düzenden faydalanarak kısa yoldan zenginleşme sürecinin bir unsuru olarak bu grubun imajı prestijli ve olumlu değildir.[148] Bu etken, ekonomik sermayesinden utanan burjuva sınıfının zenginliklerini gizlemesini ya da devlet ve millete yararlı olmak söylemiyle okul, hastane açmak gibi hayırseverlikle sınırlı bir anlayışı benimsemesini getirmiştir (Buğra, 1995).[149] 19. yüzyılda Aydınlanmanın etkisi ile dinin yerini akılsal çerçevenin alması sonucunda, meşruluğu dine dayalı zekat, sadaka türü yardımlaşmanın yani mesenliğin Türkiye'deki ayağını oluşturan hayırseverlik (Şeni, 2009), bir taraftan burjuvazinin zenginliklerine meşru bir zemin yaratırken diğer taraftan işledikleri günahları affettirmenin de bir yoludur.

Sadece İstanbul'daki eski kentli burjuva sınıfı farklı bir yol izlemiş, hem ellerinde var olan kültürel sermayenin bilinciyle hem de yeni kentlilerle aralarında bir sınıf farkı yaratmak amacıyla, sanat koleksiyonları oluşturmaya ve kültürü desteklemeye daha erken başlamıştır.[150] O nedenle, İstanbul özelinde yüksek kültürün ve sanatın desteklenmesinde eski burjuva sınıfının öncülük ettiği söylenebilir, ancak bu destek hem daha tam kapitalist düzene geçilmediği için sanata yatırılacak artı değerin tam oluşmaması, hem de İstanbul'da kent burjuva kültürüne sahip kesimin çok dar olması nedeniyle oldukça sınırlı kalmıştır. Dolayısıyla tam olarak piyasa ve sanat hamiliğinin oluşmadığı bu dönemde, devletin kültür politikalarına yönelik bakış açısını incelemek, kültüre desteğinin en az olduğu dönemlerde bile bu sürecin sanat ortamına etkilerini ortaya çıkarmak açısından gerekli görülmektedir.

---

[147] Ayrıca Türkiye tam kapitalist topluma geçiş sürecini tamamlamamış olduğundan bu grup kendi içinde farklılıkları olmakla birlikte, bir burjuva sınıfı olma ve toplumsal konumu tanımlama bilincinde değildir (Keyder, 1989).

[148] Zaten Osmanlı'dan beri, girişimcilik faaliyetlerini gayri müslimlerin yapmasından ötürü ekonomik etkinliklerle uğraşanlara fazla önem verilmemektedir. Buna erken Cumhuriyet döneminin bütün ekonomik faaliyetleri üzerine aldığı devletçilik de eklenince, girişimciliğin haysiyetli bir meslek olmadığı görüşü yayılmıştır (Karpat, 2008).

[149] Pek çok işadamının otobiyografilerinde girişimcilik faaliyetlerini "vatana hizmet olarak" sundukları, "utanılacak bir şey yapmadıkları" gibi sözcüklerle tamamladıkları görülmektedir (Buğra, 1995: 32).

[150] Örnek olarak, Nejat Eczacıbaşı, 1970'lerde İstanbul Kültür Vakfı'nı kurarak İstanbul Festivali'ni desteklemeye başlamıştır. Diğer iş adamlarının tersine, hep toplumun ve kamuoyunun önündedir (Buğra, 1994). Eczacıbaşı ailesinin İstanbul sanat ortamına katkılarına dair kapsamlı bir çalışma için bkz: Yardımcı, S., 2005. *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, İletişim Yayınları, İstanbul.

3.1.6 Kültür politikalarının dönüşümü

1950-1980 arası kültür politikaları, yukarıda ana hatlarıyla özetlenen toplumsal değişimlerden birebir etkilenmiş, sıkça değişen hükümetlere göre farklı anlayışla şekillenmiştir.[151] Genel olarak, devletin kültür ve sanatı ideolojik olarak araçsallaştırdığı, dolayısıyla desteklediği dönemin sonu gelmiştir denebilir. Yine de, 1980 sonrasında kültür alanının özelleştirilmesinden yani farklı olarak, bu dönemde halen Fransa'daki ulusal kalkınmacılık anlayışına göre kültürün devlet eliyle düzenlenmesi söz konusudur (Erder, 2006). Ancak hükümetlerin kültür ile ilişkisi, Cumhuriyet'in kuruluş döneminden farklı olarak, toplumsal kalkınmaya yönelik değil daha çok oy kazanma, kendi tabanlarını memnun etme ve siyasi alanda rekâbet için araçsallaştırma üzerinden şekillenmiştir. Dolayısıyla, kültür ve sanatın alanına yönelik uygulamalar özerk bir politika yerine, ekonomik ve siyasi ideolojilere bağlı olarak pragmatik bir anlayış çerçevesinde gelişmiştir.

Kültür politikalarında Demokrat Parti ile başlayan değişim**,** temelde radikal bir kültürel devrim karşısında kültürü daha işlevsel bir sosyo-ekonomik alana kaydırmak olarak ifade edilebilir. Daha önceki bölümlerde anlatıldığı koşullara bağlı olarak ekonominin sağlamlaştırılması ön plandadır.[152] Dolayısıyla erken Cumhuriyet dönemindeki kültürel devrim yoluyla çağdaşlaşman anlayışı reddedilmiştir. İdeolojik olarak ise, Cumhuriyet Halk Partisi'ne karşı duruş olarak dönemindeki kültürel devrimleri "ulusça benimsenmiş olanlar-benimsenmemiş olanlar" olarak ikiye ayırmak (Kongar, 2008)[153] ve toplum mühendisliği olarak araçsallaştıran pek çok uygulamayı kaldırmak ya da destek vermeyerek geriletmek söz konusu edilmiştir.[154]

---

[151] 1950-1980 arasında yer alan hükümet ve koalisyonları belirtmek hem hükümetlerin istikrarsızlığını hem de kültür politikalarındaki değişimleri izlemek açısından yararlı olacaktır. 1950-1960 Demokrat Parti, 1961 Milli Güvenlik Konseyi (Gürsel hükümeti), 1961-1962 Cumhuriyet Halk Partisi Adalet Partisi koalisyonu (İnönü Hükümeti), 1962- 1963 Cumhuriyet Halk Partisi, Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi ve Yeni Türkiye Partisi Koalisyonu (İnönü Hükümeti), 1963-1965 Cumhuriyet Halk Partisi (İnönü Hükümeti), 1965-1965 Ürgüplü Hükümeti, 1965-1971 Adalet Partisi (Demirel Hükümeti), 1971-1972 Nihat Erim Hükümeti, 1972-1973 Güven Partisi (Melen Hükümeti), 1973-1974 Adalet Partisi ve Cumhuriyetçi Güven Partisi koalisyonu (Talu Hükümeti), 1974-1974 Cumhuriyet Halk Partisi ve Milli Selamet Partisi koalisyonu (Ecevit Hükümeti), 1974-1975 Irmak Hükümeti, 1975-1977 Adalet Partisi, Milli Selamet Partisi, Milliyetçi Hareket Partisi ve Cumhuriyetçi Güven Partisi koalisyonu (Demirel Hükümeti), 1977 Cumhuriyet Halk Partisi (Ecevit Hükümeti), 1977-1978 Adalet Partisi, Milli Selamet Partisi, Milliyetçi Hareket Partisi koalisyonu (Demirel Hükümeti), 1978-1979 Cumhuriyet Halk Partisi (Ecevit Hükümeti), 1979-1980 Adalet Partisi (Demirel Hükümeti).

[152] 17 Mayıs 1954 tarihli üçüncü Menderes Hükümeti programında, kültür ve eğitim politikaları başlığı "1950 yılında iktidara geldiğimiz zaman ilk iş olarak iktisadi kaynaklarımızı ve milli imkanlarımızı takviye edecek işlere girişildiği" belirtmiş, bu amaçtan arta kalan miktarın eğitime harcanacağının söylenmesi ekonominin ağırlığının önemli bir göstergesidir (Erdilek, 1983: 994).

[153] Cumhuriyet Halk Partisi destekli olduğu için halkevlerinin kapatılması, Atatürk büstlerinin ve heykellerinin yıkılması, İslam sanatlarının yeniden canlanması,1945'te Türkçe kelimelere ağırlık verilen 1924 Anayasa'sının yeniden Osmanlılaştırılması gibi örnekler bu dönemde ortaya çıkmıştır (Ahmad, 2007).

[154] Gerçi Demokrat Parti hiç bir zaman anti-kemalist bir söylem içinde olmamıştır ancak bu tür muhalefet ortamının ortaya çıkması uzun zamandır kendini göstermeyi bekleyen tepkilerin açığa

Kültür politikalarının popülist bir anlayışla ideolojik olarak araçsallaştırıldığı Demokrat Parti'nin oy tabanını oluşturan muhafazakar kesimi memnun etmek için din vurgusunu, Osmanlı dönemi unsurlarını ve geleneksel değerlerin yeniden canlandırılmasına yönelik söylemlerin artırmasından anlaşılmaktadır.

Hükümet programlarında manevi değerlerin ön plana çıkarılması,[155] geleneğe dönüş, milli ananelere[156] uygun kültür kavramının geliştirilmesi gibi vurgulara rastlanmaktadır. Öte yandan, yine benzer bir pragmatik nedenle, Demokrat Parti'nin hükümetin ekonomik anlamda çıkar beklediği Batı'yla kültürel ilişkiler konusunda daha genişlemeci bir anlayışla ilişki kurulduğu görülmektedir.[157] Milli iradeye göre hareket edildiği söylemiyle, Cumhuriyet'in kuruluş döneminin modern olmak çabası esnetilmiş, bunun yerine "Batı'yla birlikte, Batı için Doğulu" olmak üzerine kurulu bir kültür politikası benimsenmiştir (Koçak, 2009). Bu süreçte en büyük zararı İslam sanatı ve kültürü görecek, bir siyasal partinin aracısı olarak estetik değerlerini kaybederek yozlaşmaya başlayacaktır.

Böylece Demokrat Parti, Cumhuriyet Halk Partisi'nin dayatmacı kültür anlayışına karşı çıktığını göstermek, liberal bir ortama geçişi vurgulamak ve popülist bir anlayışı kurumsallaştırmak amacıyla; devletin müdahale sınırlarını daraltmış, kültür alanını kendi dinamiğine bırakmış, kültür ve sanat devinimlerinin dışında kalmayı tercih etmiştir. Plansız ve pragmatik uygulamalarla şekillenen hükümet politikalarına paralel olarak serbest ve günlük uygulamalara dönülmüştür. Ancak bu süreç tam anlamıyla devletin elini kültür ve sanattan çekmesinden çok, ideolojik ve siyasi bir tavrın göstergesi olarak şekillenmiştir. Zira, devlet kültürün özelleştirilmesine yönelik hiç bir yasa değişikliğine kalkışmamış, bürokrasinin esnetilmesi yoluyla özel sektörün bu alana dâhil olmasını teşvik etmemiştir. Dolayısıyla bu dönem, sanatın kendi kurallarını belirlediği bir özerklik alanının oluşmasına imkân vermiş, ancak bu da kurumsallaşmış bir yapıda gerçekleşmemiştir. Sanatçı giderek devletten kopmakta, beraberinde de erken Cumhuriyet döneminde edindiği kurumsal güvence ve destekleri yitirmektedir.

çıkmasına neden olmuştur. O kadar ki 1951 yılında çıkan Atatürk Kanunu ile Atatürk'ü temsil eden unsurların kötülenmesi ve zarar görmesine karşı kanun çıkarılmak zorunda kalmıştır (a.g.e).

[155] 29 Mayıs 1950'de Menderes ilk hükümet programını açıklarken kendinden önceki kültür politikalarını manevi değerlere yer vermemesi nedeniyle eleştirmiştir. O güne dek izlenen eğitim politikasının tutarsız ve plansız olduğunu söylemiş; kültür politikaları olarak eğitimi ilmin son neticelerine göre tüm yurda yayacak ve kurumsallaşmayı getirecek kanun tasarılarının hazırlanacağı duyurmuştur (Erdilek, 1983: 990).

[156] İkinci Menderes Hükümeti'nin 30 Mart 1951'de okunan programında, geleneğe dönüş vurgusu daha da artırılmıştır: "Gençliğin milli karakterine ve an'anelerine göre manevi ve insani kıymetleri teçhiz edemeyen bir memlekette ilmin ve teknik bilginin yayılmış olması hür müstakil bir millet olarak yaşamanın teminatı sayılmaz" (a.g.e: 992).

[157] Bu dönemde Batı kavramının artık Avrupa yerine Amerika'yı temsil ettiği söylenebilir (Koçak, 2009).

1960-1980 arasında ise, 1961 Anayasası'na bağlı olarak Devlet Planlama Teşkilatı'nın kurulmasıyla planlı kalkınmaya geçişin bir sonucu olarak, kültür politikaları da teoride planlanmaya başlamıştır. Ancak, kültür konusu bütün Beş Yıllık Kalkınma planında farklı genişliklerde yer almasına rağmen, uygulamada bu önerilerin çoğu gerçekleştirilmemiştir. 1963-1967 yılları arasını kapsayan Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda nüfus artışının etkilerinin bir sonucu olarak endüstrileşme ve kentleşme hedeflerine ağırlık verilmiş, kültür politikaları da buna bağlı olarak eğitim[158], araştırma, insan gücü ve istihdam konularının altında dağınık olarak ele alınmıştır.[159] Sanat da eğitim kapsamı içinde "Batı sanatının yurtta, Türk sanatının da dünyada tanıtılması, plastik ve fonetik sanatlar alanında eleman yetiştirilmesi amaçlarının gerçekleşmesi için güzel sanatlara önem verilecektir. Güzel sanatların her bölümünde Devlet sanat armağanları konulacaktır" ifadesiyle kısaca yer almıştır (Resmi Gazete, 1962).

1968-1972 yıllarını kapsayan İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı (1967)'nda, temel olarak nüfusun artışından doğan işsizlik problemi, ekonomik sıkıntılar ve konut meselesinin çözümlenmesine yönelik uygulamalara ağırlık verildiği görülmektedir. Yine de kültürün önemine değinilmiş, kültür eserlerini sayı ve nitelik bakımından üst bir seviyeye ulaştırmak ve yeni eserleri artırmak için ilim, fikir, sanatın teşvik edilmesi, sergiler açılması, ödüller konması, üstün değerdeki eserlerin devletçe satın alınması gibi Cumhuriyet'in kuruluş dönemindeki uygulamaları anımsatan öneriler geliştirilmiştir. Ancak Adalet Partisi'nin iktidarda olduğu bu dönemde, desteklenecek sanatlar kapsamında Türk kültürü ve folkloru vurgusu, sanata yönelik desteğin daha muhafazakar ve milliyetçi bir anlayışla şekilleneceğinin işaretini vermektedir.[160] Hatta bu dönem kültür politikasında milliyetçiliğin daha ırkçı bir söylem kazandığı ve İslam'ın da bir kimlik olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Demokrat Parti dönemini takiben Batı ile ilişkiler konusunda da ılımlı bir politika izlendiği, uluslararası şenlikler düzenlenmesinden Batı'nın önemsediği bir alan olan arkeolojik müzelerin açılmasına[161] yönelik planlara kadar uzanan bir Batı'ya açılım politikası izlendiği görülmektedir.

---

[158] Bu açıdan, eğitim alanında daha önce büyük harcamalar yapıldığı ancak eğitim sistemine bir bütün olarak bakılmadığı, uzun süreli bir çerçeve içinde ve planlı olarak ele alınmadığı için dengesizliklerin meydana geldiği belirtilmiştir. Birinci Kalkınma Planı, bu dengesizliği ortadan kaldıracak eğitim faaliyetlerini hedeflemektedir.

[159] Bu amaç, "ulaşılmak istenen düzenin değerlerini, yerleştirmek, toplumu hedefe yöneltecek kişi ve grup davranışlarına yaratmak, buna engel olabilecek değer ve davranışları değiştirmek eğitim yoluyla olur" şeklinde belirtilmiştir (Resmi Gazete, 1962).

[160] Bu anlayış muhafazakar bir tabanı olan ve entellektüel kesime mesafeli duruşuyla bilinen Demirel hükümetinin geleneği ve milliyetçiliği ön plana almasının bir sonucudur.

[161] Müzelerin var olan arkeolojik kültür eserlerine yetmediği, eserlerin korunmasında sorunlar yaşandığı ve bu konuda çalışmalar yapılacağının belirtilmesi bunu göstermektedir (Resmi Gazete, 1967).

1973-1977 yıllarını kapsayan Üçüncü Beş Kalkınma Planı'nda en önemli hedef Türkiye'nin sanayileşmeye doğru kaydırılması olarak açıklanmıştır.[162] Önceki planlardaki hedeflerin gerçekleştirilememe nedenleri arasında örgütsel, hukuki ve kurumsal tedbirlerin alınmamış olması ile kültürün toplumun sosyal ve ekonomik yapısından ayrı düşünülmesi olarak sunulması önemlidir. Kültür politikalarının ve bu politikaları uygulayacak aracıların düzenlemesinin kurumsallaşmış ve örgütlü bir sisteme göre yapılması önerilmiş; kırsaldan kentleşmiş ve sanayileşmiş bir topluma hızlı bir geçiş yapılan bu dönemde Türkiye'ye özgü kültürün[163] yozlaşmadan geliştirilmesi vurgusu yapılmıştır. Kısacası, bu planda da kültür kendi başına bir amaç olarak değil, değişen toplumun yapısının yozlaşmasının önlenmesi için araçsallaştırılacak bir unsur olarak tanımlanmıştır. Bu planda, ayrıca güzel sanatlar için ayrı bir alan ayrılmış, eğitim olanaklarının artırılması, sanatçının teşvik edilmesi, toplumdaki önemlerinin artırılması konuları ele alınmıştır. Ancak, bu konuda vaat edilen kurumsal düzenlemelere dair önerilere yer verilmemiş, diğer planlarda olduğu gibi genel hatlar belirtilerek geçilmiştir (Resmi Gazete, 1972).

1979-1983 dönemini kapsayan Dördüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı'nın hazırlandığı dönemde toplumsal bir karmaşa söz konusu olduğundan, planda demokratikleşme vurgusunun ön plana çıktığı görülmektedir.[164] Ecevit hükümetinin etkisiyle kültür alanı demokratikleşme sürecine katkıda bulunacak bir unsur olarak ele alınmış, Türkiye'de var olan şiddet ve kutuplaşmanın, "...gelir grupları arasında önemli kültür farklılıkları"ndan da kaynaklandığı belirtilmiştir. "Kültürel gelişme, teknolojik, bilimsel ve toplumsal gelişmelerden soyutlanamaz" ifadesinin erken Cumhuriyet dönemindeki bütünsel bir kalkınma bakış açısını yansıttığı planda toplumun her kesimine yayılan kültürün birleştirici etkisiyle çağdaş ve demokrasiye dayalı bir toplumun oluşmasına etkisi vurgulanmıştır (Resmi Gazete, 1978). Ancak, kültürün yaygınlaştırılması konusunda ise en somut öneri ve uygulama radyo ve televizyonların geliştirilmesi olarak verilmiştir. Onun dışında sanata özel olarak yer verilmeden kültürün çeşitli şenliklerle yaygınlaştırılması, bu şenlikler aracılığıyla halkın çağdaş ve yerel kültürle bütünleşmesinin sağlanması, akademilerin de

[162] "Nereye gitseniz, kime sorsanız size fabrikadan bahsedecek ve ya yeni bir fabrika kurulmasını isteyecektir. Bu halkımızın nüfus artışı karşısında verimlilik ve yüksek hayat seviyesi sağlama yolunun sanayileşmeden geçtiğini sezip ortaya koymasının bir sonucudur" sözleri bu dönemde artık halka hizmetin fabrika, baraj ve inşaat yapmak modellerinden geçtiğini ve oy getirecek bu tür yatırımların artırılacağını net olarak ortaya koymaktadır (Resmi Gazete, 1972).

[163] Bu planda da milli kültürün yozlaşması vurgusu yapılmış, ancak Demirel hükümetinden farklı olarak kentleşme ile gittikçe karmaşıklaşan toplum yapısının sonucunda gelenek ve topluma özgü yapıların yozlaşması, buna karşılık Batılaşmacı ve seçkin kesimin kültürünün de bu toplumsal dönüşümden etkilenmesinden duyulan bir endişeden söz edilmektedir.

[164] "Toplum derlenip toparlanma ve ertelenmez boyutlara varan sorunları çözme zorunluluğu ile karşı karşıyadır" ifadesi bu süreci ifade etmektedir (Resmi Gazete, 1978). Zaten bu plan, ancak 1980 darbesinden sonra devreye konabilmiştir.

çağdaş sanat ürünlerini üretme ve yayması için kapasitesinin genişletilmesi gibi genel ifadelerin kullanıldığı görülmektedir.

Kültür Bakanlığı'nın kuruluşu (1971),[165] istisnai bir sonuç olarak planlı kalkınma döneminin en önemli uygulamasıdır. Bir kültür bakanlığının kurulması konusu aslında bir süredir tartışılmaktadır. 1964 yılında Güzel Sanatlar Genel Müdürü olan Memduh Cevdet Altar'ın kültür alanında bağımsız bir bakanlık kurulması önerisi[166], aynı yıl Güzel Sanatlar Akademisi sanatçılarının "...sanat işlerini artık bir takım becerikli yöneticilerin günlük tedbirlerine terk edilmeyerek" bir yönetim sistemine bağlanmasını gerekliliğini vurguladıkları "Gençlerin Bildirisi" raporu gibi öneriler özgürlükçü bir kültür ortamının gelişiminde kurumsal bir yapının gerekliliğine vurgu yapmaktadır (Kongar, 2008).[167] Milli Eğitim Bakanlığı içinde kurulan, Güzel Sanatlar Danışma Kurulu'nun sanatı tanıtıcı belgeseller hazırlanması; broşür, katalog ve kitapçıklar yayınlanması, galerilerde dersler verilmesi ve hatta açık alanlarda resim ve heykel denemek isteyenlere hizmet verilmesi gibi konularda etkin olması da bu döneme rastlamıştır (Antmen, 2005). Ancak kültürün eğitim alanından ayrılarak özerk ve özgür bir biçimde gelişmesinin sağlanması için Milli Eğitim Bakanlığı'ndan ayrı bir birim kurulmasını destekleyenlerin yanı sıra çok fazla özerkleşen ve özgürleşen sanat ve düşün adamlarının denetlenmesi için bu bakanlığın kurulmasını isteyenler de bulunmaktadır.

Bakanlığın kuruluşunun 1961 Anayasası'nın sağladığı özgürlükçü koşulları kısıtlayan 1971 muhtırası sonrasında gerçekleşmesi, Kültür Bakanlığı'nın özerkleşen kültür ve sanat alanını denetlemek üzere yapıldığı izlenimini vermektedir.[168] Hatta Kültür Bakanlığı'nın kuruluşundan sonra 1978 yılında Üçüncü Ecevit hükümeti döneminde Kültür Bakanlığı'nın kaldırılması ve yerine özerk bir Kültür ve Sanat Kurumu kurulması eğilimini dile getirilmesi bu eğilimi doğrular niteliktedir (Erdilek, 1983: 1038). Bu amaçla, Kültür Bakanlığı'nın özerkliğe geçişini sağlamak ve kültür ve sanat kurumlarıyla ilişkiler kurarak sanatın

[165] Önce 1965 yılında Kültür Müsteşarlığı olarak kurulmuş, bakanlığa geçiş ise 1971 muhtırası sonrasında gerçekleşmiştir. 1972 yılında yeniden Kültür Müsteşarlığı'na dönüşmüş, 1980 sonrasında ise Kültür ve Turizm Bakanlığı olarak devam etmiştir.

[166] O dönemde Güzel Sanatlar Genel Müdürü olan Cevat Memduh Altar, Başbakanlığa "Eski Eserler, Müzeler, Güzel Sanatlar, Tiyatro, Opera, Folklor ve Filmciliğin Devlet Bünyesinde Bağımsız Bütçeli bir İdare Olarak Teşkilatlanmasıyla İlgili bir Rapor" sunmuş, ancak pratik olarak eğitim ve kültür işlerinin ayrılmasının zorluğu nedeniyle reddedilmiştir (Kongar, 2008).

[167] Demokrat Parti döneminin politikalarından memnun olmayan sanatçıların eleştirilerinin, 1961 Anayasası'nın sağladığı özgürlük alanının ve üniversite kurumunun önem kazanmasının bu dönemde hükümet üzerinde etkisi olduğu görülmektedir.

[168] İlk kültür bakanı Talat Halman ilk dönemlerinde resim ve heykel konusunu geliştirecek bir danışma kurulunun oluşturulması, geleneksel Türk sanatlarına yönelik bir kurum açılması, güzel sanatların gelişimini anlatan ansiklopedi, broşür, kitaplar yayımlanması, yurtdışında sergiler açılması, Kültür Bakanlığı'na ait galeriler açılması ve dersler verilmesi gibi pek çok konuda öneriler geliştirmiş ve uygulamaya koymaya çalışmıştır (İslimyeli, 1971). Ancak Nihat Erim hükümeti bundan rahatsız olmuş, Kültür Bakanlığı'nın yetkilerini sınırlandırmıştır (Kongar, 2008).

kurumsallaşmasına yönelik işlevsel uygulamalar yapmak için bir Kültür Yüksek Kurulu ve buna bağlı olarak farklı alanlarda uzmanlardan oluşan çeşitli kurullar oluşturulmuştur (Kongar, 2006).[169] Ancak hükümet değişimleri sonucunda bu kurullar etkili olamamış, Kültür Bakanlığı 12 Eylül sonrasında özerkliğini tamamen kaybetmiş, dönemin kültür politikalarının yegâne etkin uygulaması da işlevini yerine getirememiştir.

1950-1980 arasındaki kültür politikalarının yukarıda bahsedilen toplumsal dönüşümlerden birebir etkilendiği, buna göre tavır alan hükümetlerin birbiriyle çelişen ideolojilerine koşut olarak süreksiz bir kültür politikası çeşitliliği sunulduğu görülmektedir. Bu süreçte esas olarak, kültür kavramının toplumdaki bütün üretim ve birikimler olarak ele alınmadığı, kültürün farklı ideolojilere göre yeniden tanımlanarak araçsallaştırıldığı anlaşılmaktadır. Buna göre, kimi dönemlerde özgürlükçü ve bütünselci bir anlayış egemen iken, kimi dönemlerde ise sınırlayıcı, milliyetçi-muhafazakar bir kültür anlayışının ön plana alınması söz konusudur. Bu ikilem aslında, çarpık kentleşme sonucunda ortaya çıkan yüksek ve halk kültürü arasındaki kutuplaşmanın bir tezahürüdür. Toplumsal yapı karmaşıklaştıkça kültür alanında farklılıklar ortaya çıkmıştır. Bu süreç, bir taraftan kültürel ikilemi arttırırken, diğer taraftan yüksek ve halk kültürünün çözülmesini de beraberinde getirmiştir.

Bunun haricinde, kimi planlarda kültür kavramının toplumsal kalkınmanın temeli olarak anılması, UNESCO'nun ancak 1990'lı yıllarda başlatacağı bir tartışmanın 1960'larda resmi belgelere yansımış olması bakımından önemlidir (Kongar, 2006). Özellikle Dördüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda giderek kutuplaşan gruplar arasında kültürün birleştirici bir unsur olarak kullanılması, 1990'lardan sonra küreselleşme ile yayılan çok kültürlülük ve kültürün birleştiriciliği tartışmalarını anımsatmaktadır. Ancak, kuramsal olarak bazı olumlu yönlerine rağmen, temelde planlar uygulama açısından yetersiz kalmış, somut, etkin ve uygulamaya dönük bir politikanın şekillenememiştir. Her plan bir öncekinde başarılamayan hedeflere vurgu yapılmış, yeni dönem ile ilgili hiç bir somut öneri getirilmemiştir. Bu nedenle, Cumhuriyet'in kuruluş dönemi sonrasında devlet desteğini bekleyen sanat ortamı özerkleşme sürecine devam etmiş, 1980'lerden sonra da neoliberal küreselleşmenin etkisiyle piyasanın etkisi altına girmiştir.

[169] Bozkurt Güvenç, Nijat Özön, Haldun Taner, Doğan Kuban, Emre Kongar gibi çeşitli alanlardan uzman kişilerin bulunduğu 10 kişilik kurul, belli alanlarda uzmanlardan oluşan yan kurullar kurmuştur. Bu kurullar arasında, plastik sanatlar, tiyatro, sinema, kütüphanecilik, müzeler ve eski eserler kurulları bulunmaktadır (Kongar, 2006).

3.2 Özerkleşen Sanat Ortamı

1950-1980 döneminde sanat ortamının yukarıda kısaca özetlenen toplumsal dönüşümlerden ve buna bağlı olarak şekillenen kültür politikalarından etkilendiğini söylemek mümkündür. Cumhuriyet'in kuruluş döneminde etkin ve işlevsel olarak kullanılan kültür politikası devri sona ermiş olmakla birlikte, sanat ortamının halen devlet üzerinden yapılandığı bir sistemde devlet-sanatçı ilişkisi önemli bir unsur olarak etkisini sürdürmektedir. Dolayısıyla, Demokrat Parti ile başlayan kayıtsızlık sürecini takiben istikrarsız hükümetler nedeniyle etkin bir kültür politikasının oluşmaması, sanat ortamının hızlı ve kurumsal bir alt yapı olmaksızın özerkleşmesine sebep olmuştur. Halen sanata yatırım yapacak bir burjuva kesimin olgunluğa erişmediği bu dönemde devlet plansız uygulamalarla sanatın piyasalaşma sürecine aracılık etmiştir.

3.2.1 Devlet ve sanat ortamı ilişkisinde yeni dönem

Cumhuriyet'in kuruluş döneminden 1950'lere aktarılan en önemli miras, yoğun devletçilik anlayışı, merkezileşen sanat ortamı ve alternatif eğilimleri besleyecek farklı kanalların olmaması nedeniyle özerk bir estetik alanın doğmaması olmuştur. 1940'lardan sonra Cumhuriyet Halk Partisi'nin giderek artan otokratikleşen iktidarı, sadece Akademi dışında kalanların değil, Akademi ile ilişkili sanatçıların bile özerklik üzerine tartışmalara başlamasını getirmiştir. Sanatçı bir taraftan özerkliğini kazanmak istemekte, diğer taraftan bir alt yapı sağlanmamış olduğundan devletten kopmakla kaybedeceği destekten endişe duymaktadır.

Demokrat Parti'nin özgürlük ve demokrasi vaatleriyle gelmesi sanat ortamında da olumlu karşılanmış, daha önce bahsedildiği üzere hükümetin tutumunun olumsuz olarak değişmesiyle sanat ortamı talep ettiğinden hızlı biçimde özerkleşmeye başlamıştır. Demokrat Parti döneminde sanata verilen destek çoğu zaman plansız olmuş, Devlet ve Resim Heykel Sergileri'ne yeterli ödenek sağlanmamasıyla eski önemini yitirmesi, devletin aldığı eserlerin kaybolması,[170] Yurt Gezileri'ne son verilmesi, yerine gerçekleştirilen Vilayet Resimleri'nin müdahaleci bir anlayışla gerçekleştirilmesi[171] gibi başarısız uygulamalar yapılmıştır (Yasa Yaman, 1993). Cumhuriyet Halk Partisi'nin sağladığı sosyal koşulların ortadan kalkması ve özellikle sanatçıların toplumdaki seçkin statülerini yitirmesi aşılması zor pek çok sorunu

[170] Örnek olarak, 1951 yılında düzenlenen İstanbul Sergisi'nden devletin satın aldığı bazı eserleri daha sonra Sandal Bedesteni'nde satıldığı bilinmektedir (Üstünipek , 1998).
[171] Vilayet Resimleri 1950-1960 döneminin en çok tartışılan uygulamalarından biridir. Yurt Gezileri'ne benzer bir anlayışla düzenlenmesi düşünülen bu etkinlikte resim seçme aşamasında Demokrat Parti milletvekili Burhanettin Onat'ın jürinin eğilim gösterdiği yeni sanat anlayışını soysuz sanat olarak niteleyerek müdahale etmesi büyük tepkiyle karşılanmıştır (Antmen, 2005).

beraberinde getirmiştir. Bu dönemi Yüksel Arslan şöyle aktarmıştır:

> "Bir anda bıçakla kesilir gibi devlet yardımı kesildi. Kağıt bile alamaz olmuştuk. Mesela benim kullandığım Schöller kağıdı vardı. Yurtdışına gidenlerden isterdim. Bir keresinde S. Eyüboğlu'ndan istedim. Geldi, 'ne çektim senin kağıdından, gümrükte saatlerce tuttular. Kağıdın ne olduğunu anlamadılar' diye şikayet etti. O nedenle de artık kendi başımızın çaresine bakmamız gerektiğini biliyorduk. Paris'e gitme kararımı bu süreç tetikledi" (Arslan, 2009).

1960 darbesinin umut vaat eden kültür ortamında sanatçı ve aydınlara eski önemin verilmeye başlanmasıyla sanatçı ile devlet arasındaki ilişkinin yumuşaması söz konusu olmuştur.[172] Daha önce Kültür Bakanlığı'nın kuruluş sürecinde kısaca aktarıldığı gibi, güzel sanatların geliştirilmesine yönelik raporlar hazırlaması,[173] özerk bir bakanlığın kurulma çalışmaları, çeşitli illerde Güzel Sanatlar Galerileri'nin açılması[174], farklı dallarda sanat kurullarının kurulması[175] gibi öneriler getirilmesi sanatın yeniden önemsendiğinin işaretlerini vermiştir. Bu tartışmaların basın aracılığıyla kamuoyu önünde yapılması, sanatçı hak ve güvenliklerinin gündeme gelmesi, yaratıcı özgürlüklerin devletçe korunmasına yönelik konuların üzerinde durulması gibi örneklerle 1960-1970 arası Cumhuriyet kültür tarihinin atılımcı dönemlerinden biri olmuştur (Germaner, 2007). Buna ek olarak, 1960-1970 arası devlet ile sanatçının ilk defa eş düzeyde bir araya gelebildiği, tartıştığı, önerilerinin değerlendirildiği bir dönem olması açısından önemlidir.

1971 muhtırası ile bu verimli ortam ortadan kalkmış, sanatçı ile devlet arasındaki olumlu etkileşim süreci sekteye uğramıştır. Buna karşın, devlet politikaları her zaman sanatçının gündeminde olmuş, değişen hükümetlerin istikrarsız politikaları sürekli olarak tartışılması ilginçtir (Bek, 2007). Kültür Bakanlığı'nın planladığı programları gerçekleştirememesi, hükümetlerin istikrarsızlıklarının bakanlığa yansıması ve zaman içinde kurumun devletin denetleme organı haline dönüşmesi sanatçının devletten beklentilerini sonuçsuz bırakmıştır. Hatta artık sanatçılar, eserlerinin devlet tarafından alınmasından bile endişe duymaya başlamıştır.

Milliyet Sanat'ın 1976 yılında Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne sanatçıların eser göndermemesi üzerine hazırladığı yazıda Cihat Burak "Devletin satın almış olduğu

---

[172] 27 Mayıs sonrasında ekonomiye destek olmak amacıyla yapılan kampanyaya sanatçıların yapıt vermesi buna bir örnektir (Antmen, 2005).

[173] Daha önce bahsedilen Cevdet Memduh Altar'ın raporunun yanı sıra Milli Birlik Komitesi'nin M. Sunullah Arısoy'a hazırlattığı başka bir raporda devletin sanat dallarına desteği, Türk sanatçısının dernekleşmesi gibi konularda öneriler sunulmuştur (Bek, 2007).

[174] 1960-1970 yılları arasında Balıkesir, Bursa, İzmir, Antalya, Mersin, Erzurum ve Bolu'da il galerileri açılmıştır. Ancak bu galerilere giden eserlerin çoğu zarar görmüş ve kaybolmuştur (Üstünipek, 1998).

[175] Örnek olarak 1961 yılında kurulan Güzel Sanatlar Komitesi'nin sunduğu raporda, Güzel Sanatlar Müzeleri Kanun Tasarısı verilmiş, plastik sanatlar alanında yenilenme, Türk resim ve heykel sanatının yurtiçinde ve dışında tanıtımı,sadece ulusal değil tüm dünya çapında satın alınacak yapıtların bir müzede toplanması gibi öneriler sunulmuştur (Bek, 2007).

resimler nereye gidiyor, nasıl korunuyor orası da belli değil. Müellif olarak bana bir haber verilmediği gibi, gönül alma yolunda bir davranışta da bulunulmadı" diyerek devletin eserleri korumasından duyduğu endişeyi belirtmiş, Mustafa Pilevneli ise "yapıtların hali...yırtılan tablolar, kırılan heykeller..."den şikayet ederken, Nazlı Ecevit resmi dairelere verdiği resimlerinin her zaman hırpalanmış olarak geri aldığından eleştirisini dile getirmiştir (Anonim, 1976a: 182). Devlet eliyle sanat ortamının kurumsallaşamayacağı net olarak ortaya çıkmış, sanatçılar özerkleşmek zorunda kalmış, ancak bu süreç sanat ortamının kendini sorguladığı bir dönemi de beraberinde getirmiştir. Sorguladıkları ilk kurum ise, sanatın merkezi olan Güzel Sanatlar Akademisi olmuştur.

3.2.2 Özerkleşen sanat ortamında Güzel Sanatlar Akademisi

Cumhuriyet'in kuruluş döneminde devrim ideolojisine uygun ve en etkin kurumlarından biri olan Güzel Sanatlar Akademisi'nin devlet ile yakın ilişkisi, 1950'lerden sonra kısmen bu özelliği nedeniyle, büyük ölçüde de hükümetlerin sanata ilgisinin azalmasıyla zedelenmiştir. Diğer taraftan, Akademi'nin erken Cumhuriyet döneminin tek sanat eğitim, üretim ve hatta denetleme merkezi olmasına tepkiler oluşmuş, ek olarak sanatçının devlete olan güvenin sarsılmasıyla birlikte Akademi otoritesini yitirmeye başlamıştır. Güzel Sanatlar Akademisi'nin sanatın gelişimi ve kurumsallaşması konusunda yeterli etkisi olmadığı, resmi kurumlarda akademik eğitim veren sanatçıların devlet memurluğundan arta kalan zamanlarda eser ürettikleri, bu üretimleri devlet sergileri aracılığı ile yine devlet tarafından alındığı, Akademi'nin hâkim olduğu müzeye yerleştirildiği eleştirileri ortaya çıkmıştır (Antmen, 2005).

1954 yılında Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği (AICA)'nin toplantısı dolayısıyla Yapı ve Kredi Bankası'nın düzenlediği "İş ve İstihsal Sergisi" ve yarışması Güzel Sanatlar Akademisi'ne yönelik eleştirilerin doruk noktasını oluşturmuştur. Aralarında Herbert Read, Lionelle Venturi, Paul Fierens gibi yabancı sanat eleştirmenlerinin yanı sıra Cemal Tollu, Hakkı Anlı, Sabri Berkel ve Eren Eyüboğlu gibi D grubuyla bağlantılı ressamlar ile Refik Epikman, Eşref Üren, Cevat Dereli gibi bir önceki kuşakların da bulunduğu jürinin daha özgün[176] olduğu düşüncesiyle Aliye Berger'in "İstihsal" tablosunu birinci seçmesi Akademik sanat-yeni sanat tartışmalarının odağına yerleşmiştir.[177] Bedri Rahmi Eyüboğlu Berger'in

[176] Jüri üyeleri tabloyu heyecanlanmak, tesir, yepyeni, duygulanmak ve enerjik gibi kelimelerle ifade etmiştir (Tansuğ, 2008).
[177] Jüri aslında eserlerin pek çoğunu fazla Batı benzerliği nedeniyle eleştirmiştir. Venturi sergideki bir kaç resim dışındaki işlerin 19. Yüzyıl gerçekçiliğinden kurtulamadığını söylemiş, Hans Teodor

işini "henüz çocuk ruhu tazeliğini saklayan bir tablo" olarak yererken, Cemal Tollu da "bütün kainatın veya bu kainatın gelişigüzel alınmış bir parçasını" göstermekte olan bu eserin istihsal konusu ile ilgisi olmadığını ve bu sonucun şartnameye aykırı olduğunu söylemiştir (Koçak, 2007: 10).

Bu eleştirilerin niteliği bir tarafa,[178] Berger'in tablosunun seçilmesi Güzel Sanatlar Akademisi ile sanat ortamının kırılma aşamasına gelen ilişkisinin bir yansımasıdır. Berger kurumsallaşmış bir akademik modernizmin sınırlarını zorlamış, bitirilmemiş izlenimi veren bu tablosu ile Akademi'nin artık gelenekçi sayılan eğilimleri arasından sıyrılmıştır. Başlarda bu tepkiler, Akademi'de verilen eğitimin kalıplaştığı, akademikleştiği, ağırlıklı olarak D Grubu'nun eğildiği kübizmin devlet güdümlü bir hale geldiği eleştirilerinde ortaya çıksa da, aslında bu tartışmaların artık Akademi'ye yönelik itirazları içerdiği görülmektedir (Yasa Yaman, 1993). Güzel Sanatlar Akademisi'nin otoritesini kaybetmesinde sanat ortamının tepkisinin yanı sıra, alternatif bir eğitim kurumu olarak 1957 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun kurulmasının,[179] farklı sanat üretimlerinin alternatif alanlarda kendini temsil etme olanağı bulmasının ve yurtdışının giderek daha ulaşılabilir bir hale gelmesinin etkisi bulunmaktadır. Bu açıdan, daha önce merkez sayılan Akademi'ye yönelik eleştiriler sanat ortamının özerkleştiğinin işareti sayılabilir.

Bu ortamda Güzel Sanatlar Akademisi 1968 devriminin etkisiyle giderek siyasileşmeye başlamış ve yeniden bir dönüşüm geçirmiştir. Zaten aslında Akademi'ye yönelik eleştirilere rağmen, kurum kendi içinde eski-yeni çatışmasını yaşamakta, halen D grubu temsilcilerinin atölye hocası olarak çalıştığı bu dönemde yeni eğilimlere yönelen gençlere izin verilmektedir. Özellikle eski kuşaktan resim alanında Bedri Rahmi Eyüboğlu[180] ve Zeki Faik İzer ile heykel alanında Zühtü Müridoğlu ve Ali Hadi Bara deneysel çalışmalara izin verdikleri hatta destekledikleri bilinmektedir (Germaner, 2007). Nitekim o dönemde asistan olan Adnan Çoker, Akademi hocalarının görüşleri dışında pek çok sanatsal etkinlik düzenlediklerini,

---

Flemming ise sergide Paris ekolünün etkilerini bulmuştur. Hatta bir tablodaki Türk motiflerini göstererek, "Matisse bu motifleri Türk ressamından daha iyi kullanmış" demiştir (Koçak, 2007: 9).

[178] Basında söz konusu yarışmada jüri üyelerinin gösterdiği tepkileri çirkin olarak niteleyen pek çok yazının çıktığı bilinmektedir (Tansuğ, 2008).

[179] 1950 sonrası toplumsal dönüşümün temel özelliklerinden biri olan sanayileşmenin sonucunda, Türkiye'de uzman, teknik ve zanaatkara duyulan gereksinim artmasıyla ilişkili olarak kurulan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu kendisine 1919'da Almanya'da açılan ve bu alanda önemli bir rol oynayan Bauhaus Okulu'nu model almıştır. Zaman içinde güzel sanatlar ile uygulamalı sanatlar arasında sınırları ortadan kaldıran, sanat ile tasarımı birleştiren bir eğitim sistemine dönüşerek Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne alternatif bir kurum olarak yapılanmıştır. Hem Bauhaus ekolünün Türkiye'deki mimarlık ve sanat eğitimine etkisini tartışan, hem de Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun gelişimini anlatan derleme için bkz. Aliçavuşoğlu, E. ve Artun, A., 2009. *Bauhaus Modernleşmenin Tasarımı,* İletişim Yayınları, İstanbul.

[180] Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 1968 yılından itibaren her Aralık ayında öğrencileri ile birlikte hazırladığı yazma ve yılbaşı kartları sergisinden kazanılan ödenek ile atölyesine yeni malzemeler alması bu süreci desteklediğinin önemli bir işaretidir (Üstünipek, 1998).

buna rağmen hocaların soyut sanat dâhil olmak üzere bu olaylara yumuşaklık gösterdiğini, "bu Akademi'ye giremez" diye bir kural koymadıklarını belirtmektedir (Çoker, 2003: 169). 1968 döneminde tanık olan Ali Teoman Germaner de, artık öğrencilerin sadece sanatsal eğilimler üzerine değil, daha özerk bir Akademi eğitimi konusunda öneri ve reform isteklerinde bulunduğunu, bu amaçla Akademi yönetimi ile öğrenciler arasında toplantılar yapıldığını belirtmiştir (Germaner, 2009).[181] Akademi öğrencileri ve öğretim üyeleri, sanat ortamında var olan eleştirileri paylaşmakta, eğitimde sanatsal endişelerden çok devlet politikalarının egemen olduğu belirtmekte, sanatı toplumsal gelişmenin bir parçası olarak görmeyen devlet politikalarından bağımsız bir eğitim istenmektedir (Cezar, 2003).

Görüldüğü üzere 1960'larda Akademi bir kere daha reform ile yenilenmiş, ders içeriklerinden uygulamalarına kadar her alandaki eğitim yeniden tanımlanmış, 1969 yılında çıkarılan Güzel Sanatlar Akademi Kanunu ile özerkleşmiş, adı Devlet Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilmiştir.[182] Bu dönüşümün en somut örneği 1977-1987 yılları arasında, iki yılda bir düzenlenen Yeni Eğilimler sergileridir. İlki 1977 yılında İstanbul Sanat Bayramı kapsamında düzenlenen Yeni Eğilimler sergileri, gerçek anlamda sanat ifadesi olarak disiplinler arası dilleri benimseyen üretimlere yer açarak, geleneksel kalıpların zorlanması ve özgün işlerin yaratılması konusunda öncülük etmiştir. Amacı güncel sanat ortamının dinamiklerini belirlemek olan Yeni Eğilimler sergileri, plastik sanatların her dalına açık olarak düzenlenmiş, sergilere katılan sanatçılara gereç, teknik ve uygulama sınırlaması getirilmemiştir.[183] Ayrıca sergiye gönderilen eserlerde seçim yapılması eleştirilmekle birlikte, bu etkinliğin yeni oluşan piyasaya eser üretmek dışında amacı olduğunu, en azından Akademi'nin kriterlerine göre öncü işlere ağırlık verdiğini göstermektedir (Akkoyunlu, 2003). İstanbul Sanat Bayramı kapsamında başlamış olan ve bir bakıma bienalin öncüsü

[181] Ali Teoman Germaner'in kişisel deneyimleri üzerinden o dönemi anlattığı makalesi, Akademi öğrencilerinin yeni reform hareketine etkisini göstermektedir. Detaylı bilgi için bkz. Germaner, A. T. (2009) İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Reform Çalışmaları Kapsamında Yer Alan Temel Sanat Eğitim Dersi ve Uygulandığı On Yıllık Süre Üzerine, içinde *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*, der. A. Artun ve E. Aliçavuşoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul, ss: 341-347.

[182] 1960-1980 arasında Akademi idari ve eğitim yapısı bakımından pek çok önemli değişiklikten geçmiştir. 1971 yılında özel yüksek okulların devletleştirilmesi ve akademilere bağlanmasını öngören bir yasa tasarısı ile Mimarlık Yüksek Okulu ile Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin yönetim ve denetimine bağlanmış, 1951 yılında Zeki Faik İzer tarafından Türk Sanat Tarihi kürsüsü, 1975 yılından itibaren Sinema ve Televizyon Enstitüsü, Şehircilik Araştırma Enstitüsü, Türk Mimarisi Araştırma ve Restorasyon Enstitüsü, Endsütri Tasarımı Araştırma-Yayın Enstitüsü gibi pek çok bilimsel araştırmaya yönelik yeni yapılanmalar söz konusu edilmiştir (Cezar, 1983).

[183] "I. Yeni Eğilimler Sergisi"nde birincilik ödülü alan Şükrü Aysan'ın tuvalin gerekliliği ve varlık nedenini eleştirdiği "Pentür I,II, III" çalışması geleneksel ve akademik anlayış dışındaki tutumların geliştiğinin habercisidir (Akkoyunlu, 2003). Yeni Eğilimler sergilerinin ve İstanbul Sanat Bayramı'nın güncel sanat alanına etkisi ve sanat ortamının uluslararası alana açılmasına katkıları üzerine detaylı bir çalışma için bkz. Akkoyunlu, B., 2003. Çağdaş Türk Sanatında İstanbul Sanat Bayramı, Yeni Eğilimler Sergileri ve Yeninin Kimliği, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

sayılan Yeni Eğilimler ile Akademi içine kapanık, kalıplaşmış bir eğitim veren kurum eleştirilerini büyük ölçüde kırmıştır (Özayten, 2007). Plastik sanatlar alanında her türlü üretime açık olarak düzenlenen sergide, sanatçılara teknikten uygulama alanlarına kadar hiç bir sınırlama getirilmemiştir. Bu açıdan sergilenen eserlerin yerleşmiş kalıpları kıran ve ilerici olan çalışmalar arasından seçilmiş olması gençleri teşvik etmiş; genel olarak kabul gören kurallar, malzeme ve yöntemlerle çalışan, özellikle 1980 sonrasında artan piyasanın dışında kalan genç sanatçılar için çok önemli bir temsil mekânı oluşturmuştur. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi geçirdiği yeniden dönüşümle sanat ortamının ivmesine eklemlenmeyi başarmıştır. Öte taraftan, Akademi'nin tek merkezli gücünü yitirmesi de, sanat ortamının kurumsallaşması açısından yararlı olmuş, eğitim ile üretimin başka merkezlere kayarak dengeli bir biçimde dağılması Akademi'nin öncü bazı uygulamaları yapabilmesini, özerkleşmesini doğurmuştur.

3.2.3 Sanatçının özerkleşmesi

Sanat ortamının özerkleşmesi böylelikle bir taraftan devlet politikalarının istikrarsızlığı diğer taraftan sanat ortamı ve Güzel Sanatlar Akademisi arasındaki bağımlılık ilişkisinin kırılması ile şekillenirken, sanatçılar artık daha bireysel hareket etmeye başlamıştır. Sanatçıların Akademi dışında kendi atölyelerini açtıkları, bireysel üretimlere başlayıp sergiledikleri ve özerk alanlar yaratmaya başladıkları görülmektedir (Atagök ve Çalıkoğlu, 2007). Eski-yeni, yerel-evrensel, kurum içi-dışı, toplum için sanat-sanat için sanat, figüratif-soyut[184] gibi karşıtlıkların ortaya çıktığı bu dönemde, artık kimlik arayışları baş göstermiş, kişisel üsluplarda algılanan kaynaklar farklı olabildiği gibi aynı kaynaklardan yararlanılmasında bile farklı kişisel üsluplar ortaya çıkmıştır (Ödekan, 2008).[185]

Diğer taraftan devletin sanatı ideolojik bir araç olarak kullanma pratiğinin son bulmasıyla, günceli yakalama amacında olan sanat ortamı eleştirel ve öncü yönünü keşfetmeye başlamış, bu süreç 1968 döneminde tüm dünyayı etkileyen özgürlükçü düşüncelerle pekişmiş, sanat giderek politikleşmeye başlamıştır.[186] İlginç olan, eski kuşak sanatçıların da zaman içinde bu değişime ayak uydurarak galerilerde eski ve yeni çalışmalarını sergilemeleri, böylelikle de kuşaklar arasındaki iletişim ile

[184] Soyut sanat aslında modernizmde yeni bir merhale olarak görülmüş, eski olan kübizm terk edilerek bir sonraki aşama olan soyut sanata geçilmiştir. Böylece yine gelenekle hesaplaşmadan, yeni olan salt karşı duruş için araçsallaştırılmaya çalışılmıştır (Yasa Yaman, 1998).
[185] Sadece düşünsel anlamda değil, metalden suluboyaya, plastikten akrilik boyaya kadar pek çok farklı malzemeye geçiş başlamıştır (Ödekan, 2008).
[186] Soyut ve figüratif çalışmalarında sanatçılar özgünlük ve kimlik sorunları ile çerçevesinde üretmeye devam ederken, bu dönemde kırsaldan çok kent ile ilgili sorunlara ve tarih ile özellikle Osmanlı ve İslam dünyasının düşünce biçimleri ile ilgilenmişlerdir (Germaner, 2007).

etkileşimin izlenebildiği bir sürecin başlamasıdır (Özsezgin,1983: 121). Böylelikle ulusal, yerel ve bireysel özellikleri ön plana çıkaran çoğulcu, karmaşık, eleştirel bir sanatçı çeşitliliği oluşmuştur. Gelişen bireysellik anlayışına rağmen, 1960'lardan sonra sanatçıların dernekleşmesi ve politikleşmesine imkân veren yasaların çıkmasıyla bazı birlik ve derneklerin kurulduğu görülmektedir. Türkiye Çağdaş Ressamlar Derneği, Türk Plastik Sanatçılar Derneği, Türk Seramik Sanatçıları gibi derneklerin yanı sıra Tavanarası Ressamları, Yeni Dal, Mavi Grup gibi belirli sanatsal üslup çevresinde hareket eden gruplara, 1970'lerden sonra Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği, Görsel Sanatçılar Derneği, Sanatçı Tanımı Topluluğu gibi oluşumlar eklenmiştir. Bunlar arasında en dikkat çeken Tavanarası Ressamları (1950),[187] güzel sanatlar alanındaki çağdaş gelişmelerin özgür atölyelerde gerçekleştiğini belirtiyor, kendilerini Akademizm'e karşı başlatılan savaşın ilk temsilcileri olarak yeni özgün ve soyut sanatın savunucuları olarak değerlendiriyordu (Yasa Yaman, 1993). 1977'de kurulan Sanatçı Tanımı Topluluğu ise[188] Duchamp, Lewitt, Kosuth gibi kavramsal sanatçıların metinlerini çevirmek, sanatın çözümlenmesi yönünde tartışmalar yapmak, dönemin politik söyleme dayalı sanat anlayışını kırarak aracısız bir üretim yapılması konusunda çaba göstermek gibi konulara eğilmeleri açısından ön plana çıkmıştır. Ancak bu birleşmeler, Cumhuriyet döneminden farklı olarak toplumsal bir görev bilincinden uzaktır. Bir araya gelme ve gruplaşma eğilimleri, kişisellik ve özgünlük arayışı koşullarının sağlandığı ölçüde kabul görmektedir (Özsezgin, 1983).[189]

Sanatçının özerkleşmesi sürecinde kuşkusuz Batı ile kurulan ilişkilerin daha farklı bir niteliğe bürünmesinin önemli etkisi bulunmaktadır. Her şeyden evvel, hükümetlerin ekonomik sıkıntılardan ötürü dışa bağımlılığı arttıkça hem Avrupa hem de Amerika'yı kapsayan Batı dünyasıyla yakın ilişkisini sürdürmede kültür ve sanat başat bir aracı konumda olmuştur. Bu açıdan kültür diplomasisi çevresinde yapılan antlaşmalar sanatçıların artık daha rahat biçimde Batı'ya gitmelerine olanak tanımıştır. Özellikle bienaller etkili olmaya başlamış; 1956'da Venedik Bienali, 1959 Paolo Bienali, 1961 Paris Gençler Bienali, 1960'lardan sonra Tahran Trienal'ine, 70'lerden sonra da İskenderiye Uluslararası Akdeniz Ülkeleri Bienali'ne katılım olmuştur. Buna ek olarak, ekonomik alanda ilişkilerin sağlanması amacıyla yapılan

[187] 1950 yılında Nuri İyem, Ferruh Başağa ve Fethi Karakaş Beyoğlu'nda bir çatı katını kiralayarak atölye olarak kullanmaya başlamış, Akademi dışı olarak sanatçı eğitimi gerçekleştirmiş, 1951 ve 1952 Fransız Konsolosluğu'nda açtıkları sergilerle adlarını duyurmuşlardır (Yasa Yaman, 1993).

[188] 1977 yılında Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner'in kurdukları Sanatçı Tanımı Topluluğu özelliklerle yaptıkları sergilerle kavramsal sanatın yaygınlaşması konusunda önemli etkileri olmuştur (Bek, 2007).

[189] Sanatçılar daha çok bireysel olarak kurumların iyileştirilmesi, müze sorunsalı, sosyal güvenlik hakları gibi konularda tepkisini göstermiştir (Özsezgin, 1983).

kültür diplomasisi çevresinde, devlet desteğiyle Türk sanatının tanıtımı amaçlayan pek çok sergi yurtdışına götürülmüştür. Resim ve Heykel Müzesi kapsamında detaylı olarak bahsedilecek olan 1963 yılında Brüksel'de açılan Çağdaş Türk Sanatı sergisi en önemlilerinden olmak üzere, Amerika Birleşik Devletleri, Sovyetler Birliği ve Balkanlar gibi ülkelerle karşılıklı kültür antlaşmaları çerçevesinde sanat sergileri ve festivalleri düzenlenmiştir. Aslında sanat ortamı ile ilgisi olmayan, turizm ve ekonomik alanda ulusu pazarlamak adına yapılan bu sergiler (Wallis, 2008),[190] Türkiyeli sanatçılar açısından sanatın gelişimini takip etme, kendi üretimlerini sorgulama, Batı sanat dünyası ile yüzleşmek olanağını sunmuştur.

Buna ek olarak, sanatçı bireysel olarak aradığı ortamı Türkiye'de bulamadığı düşüncesi ile Avrupa'ya gitmek istemektedir. Bu süreçte, Osmanlı ve Erken Cumhuriyet döneminde devlet adına Avrupa'ya görevli olarak giden gruplardan farklı olarak, sanatçılar bireysel başarı ve kariyerlerini sağlamlaştırmak üzere bu tercihi yapmaktadır. Türk sanatçıları daha güvenli biçimde Paris, Münih ve New York gibi sanat merkezlerine artık bilgi tazelemek amaçlı gitmeye başlamışlardır. Bu süreç, sanatçının Batı sanat ortamı ile daha eşit bir düzeyde ilişki kurma çabasının hızlanmasını doğurmuştur. Örnek olarak yine Paris'e giden Selim Turan, Fahrelnisa Zeid, Fikret Mualla, Nejad Devrim, Cihat Burak, Abidin Dino gibi yeni nesil sanatçılar, Paris okulu sanatçıları ile sergilere katılmakta, onlarla usta-çırak ilişkisi ötesinde meslektaşlık üzerinden kurulan bir ilişki kurulmakta, Batılı gibi olma evresi yerini batıyla bütünleşmeye başlamaktadır (Koçak, 2007).[191] Bunun bir sonucu olarak, kimlik ve özgün sanat arayışları ortaya çıkmaya başlamıştır. Toplumsal konuların tartışılmaya açıldığı bu dönemde sanatçı kültürel kimlik, Batılılaşma özlemi ve yanılgılarının sorgulanması sürecine girmiştir. Evrensellik kavramının Batılı olmaktan çok, yerel/ulusal temalara dönük,[192] geleneklerden yararlanan bir eğilim olarak tanımlanması tartışmalarına Cumhuriyet döneminde devrimin etkisi ile Türk sanatında meydana gelen kırılmaların sorgulanması eklemlenmiştir.[193] Doğal olarak bu süreçte, Batı dışı pek çok ülkede olduğu gibi, Batı'yı yakalama telaşı söz konusu edildiğinden bir art zamanlılık sorunsalı ortaya çıkmış ve yetersizlik

[190] Brian Wallis uluslararası sanat sergilerinin sanatla ilişkisiz olarak toplumların milliyetçi yönünün vurguladığı, ekonomik alanda yapılan antlaşmalara koşut olarak ülkelerin pazarlandığı alanlar olarak tasarlandığını vurgulamaktadır (Wallis, 2008).

[191] Farklı olarak Sezer Tansuğ sanatçıların Avrupa'da yaşadıkları zor koşullara dikkat çekerken, bir kaç istisna dışında pek çok sanatçının Avrupa sanat ortamına giremediğini belirtmektedir (Tansuğ, 2008).

[192] Yerel içerik, evrensel teknik tartışması açısından Aliye Berger'in "İstihsal"i getirdiği soyut anlayış ile bir bakıma yerel-ulusalın sınırlarını genişletmiştir. Batı tekniği ile yerel/ulusal içerik üretme çabası, Berger'in tablosunun başarısı ile çözümlenmeye gitmiş ve bazı kırılma noktalarına olanak tanımıştır (Koçak, 2007).

[193] Örnek olarak Tavanarası Ressamları, Emin Barın, akademili Sabri Berkel, Z. Faik İzer, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Ali Hadi Bara gibi sanatçılar ve Paris'te yaşayan Nijad Devrim, Mübin Orhon ve Hakkı Anlı gibi sanatçılar geometrik ve organik soyutlamalarında Osmanlı kaligrafisine sıklıkla başvurmuştur (Erdemci, 2007).

düşüncesi hakim olmuştur. Ancak, bu çift-kutupluluk, evrensel-yerel arasında gidip gelme bir bakıma Türk sanatının en önemli ivmesini yaratmıştır (Antmen, 2005).

Sanatçının özerkleşmesi ve sanat üzerine tartışmaların artması yayın alanının gelişmesini de beraberinde getirmiştir. Arkitekt, Varlık, Yeditepe, Mavi, Hayat, Dost, Yeni Ufuklar gibi dergilerin sanata eğildiği, 1970'lerden sonra Ankara Sanat, Türkiyemiz, Milliyet Sanat, Kültür ve Sanat, Sanat Dünyamız, Sanat Çevresi gibi yeni yayınların eklendiği, tarihsel dönemleri inceleyen sanat kitaplarının arttığı görülmektedir. Eleştirmenler grubu halen sanatçı ve edebiyatçılardan oluşmakla birlikte, daha önceleri sergi tanıtımı ile sınırlı kalan yayınlarda artık kavram ve temaların tartışmaya açıldığı, bu ortamın 1960'lardan sonra giderek yayın üzerinden bir tartışma alanına dönüşmeye başladığı söylenebilir (Ödekan, 2007).[194] Artık sanatçı, eserleri ve estetik arayışlara dönük yazıların yanı sıra kurumlar, izleyicilerin sanata karşı tutumu, devlet politikaları, sanatçıların ağırlıkta olduğu eleştirmenlik kurumuna yönelik eleştiriler gibi sanat alanının tümünü kapsayan bir alana dönüşüm başlamıştır. 1980'lere doğru sadece sanat eleştirmeni olan yazarların çıkması ile sanat eleştirisi kurumu daha etkin bir hal alacaktır.

3.2.4 Galeriler dönemi ve alternatif mekânların ortaya çıkışı

1950-1980 arasında sanatçının özerkleşmesini sağlayan en önemli unsurlardan biri üretimlerini sergileme alanlarının çeşitlenmesidir. Devletin desteklediği kamusal alanlar yavaş yavaş terk edilmeye başlamış, yeni açılan sergileme olanaklarına rağbet edilmiştir. Örnek olarak devlet tarafından desteklenen Devlet Resim ve Heykel Sergileri devam etse de, çeşitli yenilenme çabalarına rağmen artık sanatçıların itibar ettikleri bir etkinlik olmaktan çıkmıştır. 1950 yılında yüksek bir katılımla girilen Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nde, 1960 ve 1970'lerde ciddi bir düşüş yaşandığı görülmektedir (Atagök ve Çalıkoğlu, 2007: 16). Her ne kadar sanatçı ile devlet ilişkilerinin yumuşadığı 1961 yılında İstanbul'da tekrarlanan Devlet Resim ve Heykel Sergisi önemli tartışmalara yol açtıysa da, jüri üyelerinin çoğunlukla Akademi'den seçilmesi,[195] sergilerin Türkiye'deki sanatın durumunu gösteren bir ölçüt olmadığı, devletin aldığı eserlerin korunmaması, kimi zaman

[194] Sanat eleştirisi konusu sanat tarihinde fazla incelenmemiş, araştırılması gereken en temel konulardan birisidir. Bu konuyla ilgili 1880-1950 yıllarını kapsayan dönem için önemli kaynak için bkz. Düben,İ.,2007.*Türk Resmi ve Eleştirisi: 1880-1950*, Bilgi Yayınevi, İstanbul. Ayrıca 1945-1960 arasında sanatın yayın hayatındaki yansımaları için bkz. Dedeal, H., 2005.1945-1950 Yılları Arasında Türkiye'de Sanat Ortamı ve Yayın Hayatına Yansıması, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul. Ek olarak 1923-1973 yılları arasında sanat eleştirisi üzerine kapsamlı bir çalışma için bkz. Karoğlu, A.,1986.1923-1973 Yılları Arası Türkiye'de Resim Eleştirisi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

[195] Özellikle 1966 yılında hem Resim ve Heykel Müzesi müdürü olan, hem de Devlet Resim ve Heykel Sergisi jüri üyesi olan Nurullah Berk'in ödül olması büyük tartışmalara yol açmış, sanat ortamında tekelleşmenin bir göstergesi olarak tanımlanmıştır (Antmen, 2005).

tekelleşmeye varan usulsüzlükler yapılması gibi konularda gelen eleştiriler bu etkinliğin önemini yitirmesini beraberinde getirmiştir (Antmen, 2005).[196] Devlete ait kamusal kurumlarla ilişkili olarak halen çeşitli şehirlerde açık olan Devlet Güzel Sanatlar Galerileri, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu Galerisi, Darüşşafaka Sanat Galerisi'nin yanı sıra 1954 yılında açılan Beyoğlu Şehir Galerisi, 1967 yılında açılan Taksim Sanat Galerisi ile Harbiye Şehir Tiyatrosu Sanat Galerisi gibi belediyeye ait alanlar ve Akademi'nin sergi salonları da kullanılmaktadır.[197] Ancak devlet ile ilişkili bu alanların sergileme olanaklarının kısıtlı bulunması, Akademi'nin olanaklarını ağırlıklı olarak kendi çevresine sunması, benzer biçimde Taksim Sanat Galerisi'nde sergi seçimine Akademi'den oluşan bir kurulun karar vermesi gibi nedenlerle bu alanlara rağbetin azaldığı görülmektedir (Köksal, 1974).[198]

Buna ek olarak kültür merkezlerinden Amerikan Haberler Merkezi, İtalyan Casa D'Italia, Fransız Kültür Merkezi, Türk-Alman Enstitüsü'nün galerilerinin etkin olduğu bilinmektedir. Kamusal nitelikte sayılabilecek sergileme olanakları arasında İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde düzenlenen Açık Hava Sergileri, Görsel Sanatçılar Derneği'nin düzenlediği sergiler ve daha önce bahsedildiği gibi Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin düzenlediği Yeni Eğilimler Sergileri önemli açılımlar getirmiştir. Diğer taraftan 1973 yılında kurulan İzmir Resim ve Heykel Müzesi ile 1980 yılında kurulan Ankara Resim ve Heykel Müzesi ise kamusal alan olarak bir alternatif oluşturamamıştır. Zaten genel olarak, o dönemde müzeler, "ne ilk dönemlerde hedeflenen Cumhuriyet terbiyesinin yaygınlaştırılmasında, ne geniş kitlelere Batılılaşma fikrinin aşılanmasında, ne de yükselen yeni sınıflara kendini benimsetebilmekte arzulanan başarıyı gösterebilmiş"tir (Ünsal, 2009: 159). Hatta 1950-1980 döneminde eğitim sisteminin aksamasıyla müzelere atfedilen tek işlev de askıya alınmış, kaynak sıkıntısı nedeniyle müzelere destek olunmamış, yeni müzelerin açılması durdurulmuş ve eserlerin depolarda çürümesi söz konusu olmuştur. Ancak 1970'lerden sonra, kültürün gelir getirici etkinlikler bütünü içinde algılanmaya başlanmasıyla, Topkapı Sarayı, Ayasofya, İstanbul Arkeoloji gibi müzeler yabancı turistleri çekme aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Özel sektörün desteklediği sergi alanlarına bakılacak olursa, başta banka galerileri gelmektedir. Cumhuriyet'in kuruluş döneminde kamusal nitelik taşıyan bankaların

[196] Ressam Arif Kaptan'ın "Genç ressamların çoğu şikayetçi oldukları için küskün bir tavır takınmışlardır. Bu yüzden de devlet sergilerine az eser veriyorlar. Yeni yolda araştırma yapan genç unsurlar bu işin gerçeği ile sahtesini birbirinden ayırt edecek, sanat kültürü olan bir jürinin hasretini çekmekteler" sözleri bu sıkıntıyı ifade etmektedir (aktaran Yasa Yaman, 1998).

[197] 1975 yılından sonra özel galerilerin ve özellikle Atatürk Kültür Merkezi gibi geniş alanların açılmasıyla Akademi salonlarına rağbet azalmıştır (Çoker, 2003).

[198] İstisna olarak Beyoğlu Sanat Galerisi nispeten bağımsız özelliği nedeniyle gençler tarafından tercih edilmiştir (Köksal, 1974).

ekonominin serbestleşmesiyle giderek özelleşmesi söz konusudur. Öte taraftan sanata destek pratiği halkla ilişkiler ve reklamdan çok, halen Cumhuriyet dönemindeki benzer kamusal bir özellik taşımaktadır. Yapı ve Kredi Bankası'nın ve Türk Ticaret Bankası'nın Galatasaray'da; Akbank'ın Osmanbey, Nişantaşı, Bebek gibi çeşitli semtlerde; İş Bankası'nın Beyoğlu ve Osmanbey'de; Garanti Bankası'nın Nişantaşı'nda galeriler açtığı, koleksiyonlar oluşturduğu görülmektedir. Bundan başka, Eczacıbaşı şirketi tarafından desteklenen İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın 1973 yılında kurulmasıyla düzenlenmeye başlayan Uluslararası İstanbul Festivali de tiyatrodan plastik sanatlara kadar pek çok farklı disipline yer vermesi açısından önemli bir olanak sunmuştur.

Bunun dışında, 1950-1980 arasındaki dönemde en etkin olarak özel galerilerin kullanıldığını söylemek mümkündür. Küçük Galeri (1952), Çevre Sanat Galerisi (1955), Ertem Galerisi (1956), İDE Sanat Galerisi (1958), Vakko Sanat Galerisi, Gen-Ar Sanat Galerisi, Ankara'da Milar Galerisi (1957) gibi galeriler halen piyasanın oluşmadığı bu dönemde kamusal bir işlev görmüşlerdir. Bunların içinde kuşkusuz, dönemin önemli figürlerinden biri olan Adalet Cimcoz tarafından 1950 yılında kurulan Maya Sanat Galerisi'nin farklı bir yeri vardır.[199] Maya Galerisi ticari anlamda bir galeri olmaktan çok, genç sanatçıları ortaya çıkarma görevi üstlenmiştir. Bu nedenle, o dönem pek çok sanatçının Maya Galerisi'ni Akademi dışında üretebilme alanı olarak tanımladığı bilinmektedir.[200] Adalet Cimcoz'un Maya ile ilgili şu sözleri ilginçtir:

> "Gayem sanatkarlarımızın ve bilhassa genç istidatların eserlerini halka teşhir etmek, tanıtmak ve böylece cemiyette sanat sevgisini inkişaf ettirmektir...Bazen sırf kendilerini sevindirmek ve teşvik etmek maksadıyla eserlerinin hepsini satın alacağım geliyor. Fakat ne yazık ki buna maddeten imkan yok" (aktaran Çalıkoğlu, 2000: 238).

Benzer biçimde Yüksel Arslan bir anısında Maya'nın galeri-sanatçı ilişkisini şu biçimde özetlemiştir:

> "Cimcoz geldi bana sordu. 'Yüksel resimlerini kaça satacağız?' Dedim ki ben nereden bileyim. O zaman eline çıngırak gibi bir zil alıp '50 liraya bir resim! 50 liraya bir resim! Kapanın elinde kalır' diye bağırmaya başladı. 15-20 tane resimden hepsi satılmıştı" (Arslan, 2009).[201]

[199] Bu dönem gazeteleri, açılışı duyurmuş ve "belki tutar diye" adı Maya olarak seçilen galerinin, senelerdir belediyenin vaat ettiği kamusal sergi alanı olacağına değinmiştir (Özsezgin, 1998)

[200] Örnek olarak Ali Teoman Germaner, Maya'nın okulun dışında sanatçılarla buluşma imkânı vermesinden bahsederken (Germaner, 2003), Özdemir Altan galericiliğin bilinmediği bir ortamda Maya Galerisi'nin yaptıklarının sanatçılara farklı bir ortam yarattığından söz etmektedir (Altan, 2003).

[201] Pek çok genç sanatçı örneğin Nedim Günsür (1951), Ali Teoman Germaner (1952) ve Kuzgun Acar (1952) ilk sergilerini Maya'da düzenlemiştir. Nuri İyem, İhsan Cemal Karaburçak, Ömer Uluç ve Avni Arbaş eserlerini sergilemiştir (Çalıkoğlu, 2000).

İlginç bir biçimde Maya Galerisi alıcı-satıcı aracısı olmaktan çok, ihtiyaç duyulan bir müzenin işlevini görmüş, pek çok yeni sergiler burada açılmış, sanatçılar burada toplanmış ve önemli bir kültür merkezi haline gelmiştir. Hafta Mecmuası'nda yer alan Nurettin Nur'un yazısı ortamı şöyle aktarmaktadır:

> "....Duvarlarında şu sırada Ferruh Başağa'nın çok alaka çekmiş olan yağlıboya ve gravür tabloları asılı. Öteye beriye serpilmiş modern heykeller, tahta ve yakılarak yapılmış güzel yemiş ve ekmek tabakları. ...Galeri sahibi Adalet Cimcoz'un etrafını şairler, ressamlar ve sanatkarlar almış. Metin Eloğlu henüz neşretmediği hikayesini okuyor. Cumhuriyet gazetesindeki memleket röportajları ile herkese kendini sevdirmiş olan Yaşar Kemal sabırsızlık içinde, o da Keçi isimli hikayesini okumak istiyor. Orhan Arıburnu'nu bir kenara çekiyorum. Kuzum burası yoksa kulüp mü?" (aktaran Tepeci, 1996 :39).

Böylelikle Maya Galerisi sanatçılardan edebiyatçılara kadar geniş bir entelektüel kitleyi bir araya getirmiş, günümüzde ticari bir galerinin cesaret edemeyeceği disiplinler arası ilişkiyi o tarihte İstanbul izleyicisine kabul ettirmiştir.[202] Dolayısıyla 1955 yılında kazanç sağlanamamasından ötürü galeri kapanma aşamasına geldiğinde yine sanatçı ve aydınların desteği söz konusu olmuş,[203] önemli ölçüde bir gelir elde edilmesine rağmen Maya Galerisi kapanmıştır.

Başka bir örnek, 1951-1955 yılında Ankara'da açılan Helikon Sanat Derneği'dir. Helikon Erken Cumhuriyet döneminde bürokrat burjuvazisi ve aydınların sanatı destekleme geleneğinin bir uzantısı olarak kurulmuştur. Devlet desteğinden yoksun kalan sanatçıların dayanışması amacıyla kurulan dernek, banka ve zenginlere muhtaç olmadan var olma çabası çevresinde birleşmiştir. Dolayısıyla, Ankara'daki aydınların bir araya geldiği bir mekân halini almış, desteklenmesi amacıyla yapılan sergilerin çoğunda yapıtların tümü satılmış, bu satışlar sayesinde de dernek başarıyla sürdürülmüştür. Kapanması ise, maddi sıkıntılardan çok dönemin politik koşullarının sonucunda olmuştur (Ecevit, 1988). Helikon'un başarısının ardında, Ankara'da halen çoğunlukta olan, Osmanlı İmparatorluğu döneminde oluşmuş ve Cumhuriyete devir edilmiş olan bürokrat burjuvazinin varlığı olduğunu söylemek mümkündür.

Başka bir örnek olarak 1971 yılında Nişantaşı'nda açılan Melda Kaptana'nın galerisi de benzer bir özellik taşımaktadır. Kaptana Galerisi'nin açılışı Mübin Orhon'un Melda Kaptana'nın önceleri butik olan mekânını sergi alanı olarak kullanmasıyla

---

[202] Örneğin 1953 yılında Nevzat Üstün'ün düzenlediği fotoğraflı şiir sergisinden sonra Yunan asıllı sanatçı Pindaros Platonidis'in mozaik işleri sergilenmiş, ardından "Paralel Plastik-Müzik" adlı bir sergide Bedri Rahmi, Eren Eyüboğlu, Ferruh Başağa, Kuzgun Acar ve Aliye Berger gibi sanatçılarla birlikte yer almışlardır (Çalıkoğlu, 2000).

[203] Bedri Rahmi Eyüboğlu, Aliye Berger, İhsan Şurdum, Şadi Çalık, Ferruh Doğan, Ara Güler, Abdurrahman Öztoprak, Nusret Suman'ın aralarında bulunduğu elli kadar ressam ve heykeltraş yapıtlarını açılacak son sergide Maya Galerisi'ne armağan etmiş, bazı şairler de imzalı yapıtlarını galeriye bırakmıştır (Yasa Yaman, 1998).

gerçekleşmiş, zaman içinde İlhan Koman'dan Halil Paşa'ya kadar pek çok sanatçıya yönelik sergiler yapılmıştır (Kaptana, 2008). Galerinin açılışı üzerine 1971 yılında Zeynep Oral'ın Milliyet gazetesinde yazdığı "Yeni Galeri Modern Müze Görevini Görecek" başlıklı yazı oldukça ilginçtir. Melda Kaptana bu yazıda galerisini adeta bir müze olarak tarif etmektedir:

> "Örneğin falanca ressamın tablolarından satın almak istiyorsunuz, ama onun eserlerini satın almak için sergi açmasını beklemek zorundasınız. Yurdumuza gelen bir yabancı modern Türk sanatından eserler görmek isterse onu nereye götürecek? Ne göstereceksiniz? Resimle ilgilenen ama derinliğine bilgisi olmayan bir kimse evine ya da hediye olarak bir tablo almak isterse resim almak isterse ona bir seçim imkânını kim sağlayacak?"

Sanatçı Aliye Berger'in Kaptana Galerisi'nin açılmasından duyduğu memnuniyeti dile getirirken: "O küçücük dairemde tablolarımı, 60-70 gravürü nereye koyacağımı bilemiyorum. Oysa bunları elden çıkarmam için sergi açmam şart. Gelin görün ki her seferinde yeni bir sergi açmak güç...Müzeler var ya diyeceksiniz. Ama alın işte Resim Heykel Müzesi'ni. Orada eserler hiç değişmediğinden, eserler çürümeye mahkum" sözleri, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin yokluğunda galerilere müze kurumunun işlevini atfedilmesi zorunluluğunu göstermektedir (Oral, 1971). Ancak, galeri kavramı müzeden farklı olarak piyasa mekanizmasıyla ilişkili olduğundan Kaptana Galerisi de sürmemiş, 1977 yılında kapanmıştır.

1970'lerin ikinci yarısından sonra galeriler giderek ticarileşmiştir. Mefkure Şerbetçi'nin açtığı Galeri 1(1968-1972) modern ve lüks bir galeri anlayışıyla şekillenirken, İstanbul'da Cumalı Sanat Galerisi, Odakule, Tiglat Galerisi, Maçka Sanat, Galeri Lebriz, Ankara'da Ertem, Artisan Galerisi gibi yeni galeriler oluşmaya başlamıştır. Bunların içinde kuşkusuz Yahşi Baraz'ın 1975 açtığı Galeri Baraz galericilik kurumunu geliştiren en önemli girişimdir. Baraz'ın 1975-1978 yıllarında yaşayan sanatçılara ağırlık verdiği modern sanat ile ilgili sergiler açtıktan sonra bu resimler satılmayınca klasik, izlenimci resimleri toplamaya başlaması sanat piyasasına yön veren sanat tacirliğinin ilk örneği olarak kabul edilebilir (Antmen, 2005). Ancak galerilerin tam olarak ticarileşmesi 1980 sonrasında oluşacak piyasaya bağlı olarak, bu dönemden itibaren varlığını göstermeye başlayacaktır. Sanatçıların halen umut beslediği devlet ile ilişkilerinin zayıfladığı, hükümetlerin başarı göstermeyen uygulamalarıyla desteksiz kaldığı, buna bağlı olarak bireyselleşme ve kurum dışı çalışmalara yöneldiği bir dönemde galeriler ironik bir biçimde müze ve kimi zaman eğitim kurumunun yerini almıştır. Diğer taraftan sanatı yatırım aracı olarak görmeyen burjuvazi sınıfı piyasanın oluşmasını sağlamadığından, galeriler bu kamusal sorumluluğu üstlenmekte bir sakınca

görmemiştir. Bu süreç, 1970'lerin ikinci yarısından itibaren değişmeye başlamış, tüketim güdüsüyle hareket eden burjuvazinin ticarileştirdiği galericilik de sanatın kurumsallaşması sürecinin en etkin ve tehlikeli aracı olmuştur.

3.2.5 Sanat piyasasının özerkleşmeye etkileri

1950-1980 arasında devlet desteğinin olmadığı sanat ortamı kendine yeter olmanın yollarını aramaya başlamıştır. Bu dönemde yalnızca sanat aracılığıyla geçinmeye çalışanlar, kendi atölyelerini kurarak ilk özel resim derslerini vermeye başlamış, artan galeriler aracılığıyla satış yapma çabasına girmiş ve özerkleşmenin sıkıntılarını gelişmesi umut edilen bir sanat piyasasına bağlamak zorunda kalmıştır (Yasa Yaman, 1993). Buna karşın, galericilik ile ilgili bölümde görüldüğü üzere, bir sanat piyasasından bahsetmek halen mümkün değildir. Örneğin Moda'da açılan Cumalı Sanat Galerisi'nin sahibi Aydın Cumalı şunları belirtmiştir:

> "Galeriyi açtık...ama resimleri kime satacağız? Çevremizde resim alacak kimse yok...O zaman Türkiye'de resim fiyatlarını belirleyen bir barem yok...Mesela galeriye bir Halil Paşa resmi gelmişti. Bedri Rahmi fiyatını sordu: '5000 lira' dedim. 'Olur mu? Çok pahalı' dedi. Ben de 'Öyleyse Bedri Bey, bana bir resminizi verin, değişelim' dedim...Başka bir olay Nazmi Ziya sergisi açtık. Ben herkesin resim almak için kuyruk olacağını sanıyorum, tek bir resim bile satılmadı...1976'dan sonra Nazmi Ziya'nın fiyatları bu sefer çok yükseldi" (aktaran Tanaltay, 1995: 67).

1950-1980 arasındaki dönemde her ne kadar devlet eskisi gibi kurumsal alım yapmasa da, üniversite görevlileri, yazar, basın mensupları gibi aydın kesim ve Cumhuriyet döneminden kalma bürokratların yine ön planda olduğu görülmektedir. İlk koleksiyoncudardan sayılan Kemal Erhan, eser toplamasının yanı sıra Türk sanat tarihi ile ilgili yazı ve kitaplar yazmakta; Jale Asan ise elindeki sanat eserlerini ticari bir amaçla degil, sanatçı dostlarına yardımda bulunmak amacıyla toplamaktadır (Serpil, 2006).[204] Benzer biçimde Fikret Adil sanatçılarla arkadaşlık kurmuş, sadece eser satın almakla kalmamış, örnek olarak D grubu sergilerine dair yazılarıyla entellektüel anlamda da destek olmuştur.[205]

Buna ek olarak, yine erken Cumhuriyet döneminde alınan kararlarla 1926'da Ziraat Bankası, 1930'da Merkez Bankası, 1944 yılında Yapı ve Kredi Bankası, 1946 yılında Garanti Bankası ve 1948 yılında Akbank koleksiyonculuğa başlamış, bu

[204] Jale Asan'ı sanatçı Nihat Akyunak şu sözlerle betimlemektedir:"... Hemen hemen her sergide görülür. Herkesten önce bir kartivizitini beğendiği bir esere iliştirmek suretiyle sanatçıları teşvik ve himaye etmeyi bir ödev bilir. Evi bir galeriden farksızdır. Duvarları üst üste dolduran bu zengin koleksiyon içinde Çallı İbrahim ve Nazmi Ziya'lardan tutunuz da günümüz en genç sanatçılarına kadar hemen hemen her sanatçıdan bir eser mevcuttur" (aktaran Serpil 2006: 90).

[205] Elif Naci'nin Fikret Adil ile anısı ilginçtir: "(Fikret Adil'in) Evi bir resim müzesi halinde, duvarları tıklım tıklım tablolarla doludur. Kanepelerin ve karyolaların altındaki sandıklar dolusu eserler ayrı bir yekün tutar" (aktaran Üstünipek, 1998: 97).

geleneklerini 1950-1980 yıllarında da devam ettirmiştir. Hatta 1924 yılından beri eser biriktiren İş Bankası, 1960-1973 yılları arasında topladığı 503 adet resim dâhil (Üstünipek, 1988), koleksiyonunu bir müzeye çevirme çabasına girişmiştir. Nüzhet İslimyeli Ankara Sanat'da İş Bankası'nın 1973 yılında giriştiği ancak gerçekleşemeyen projesini şu biçimde duyurmuştur:

> "Türkiye İş Bankası'nın Kavaklıdere'deki yeni binasını güzel sanatlar müzesine ayırmış. Çok güçlü bir koleksiyon oluşturmuş. Bütün tabloları İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin gıpta edeceği bir düzeyde teker teker onarmış, iyi işleyen bir haber alma ile değerli tablolaları koleksiyona katmış.."(İslimyeli, 1973a: 8).

Türk burjuvazisi ise, ancak 1970'lerin ikinci yarısından sonra bu alana girmiş, gelir düzeyi yeterli olmayan bürokrat ve aydın kesim de bu dönemden sonra sanat piyasasından çekilmeye başlamıştır. Daha önceleri antikadan resme kadar çok geniş bir koleksiyon anlayışı söz konusuyken Mustafa Taviloğlu, Halil Bezmen, Ali Koçman, Eczacıbaşı ailesi, Sema-Barbaros Çağa ve Sabahattin Ergi gibi burjuva sınıfını temsil eden bazı koleksiyonerler sadece resim odaklı koleksiyonlar yapmaya başlamıştır (Ural, 2000).

Sanatçının talep olmamasına rağmen hızlı bir biçimde üretmeye devam etmesi, zaman içinde bu yoğun arza talebin artmasını sağlamıştır (Seçkin, 2009). Sanatçıların sürekli açtıkları sergiler, basın desteği, enflasyonun yüksek olduğu bir ortamda değer kaybeden paranın güvence altına alınması baskısı ile sanat yapıtına yatırım artmıştır (Üstünipek, 1998). İlhan Selçuk " Resim Piyasası" başlıklı yazısında "On yıl önce parayı değerlendirmek için ünlü Türk ressamlarının yapıtlarını satın almak kimsenin aklına gelmezdi. Şimdi bu alanda bir pazar kuruldu....Bunalımlı siyasal ve ekonomik dönemlerde parayı doğurtmanın bir yolu da resim satın almak" diyerek bu dönemdeki hızlı dönüşümü anlatmıştır (aktaran Antmen, 2005: 147). Buna karşılık, Ahmet Köksal 1978 yılında ise Milliyet Sanat'ta yer alan "Yeni Sezona Girerken Resim Satışları Arttıysa da Türkiye'de Henüz Resim Piyasası Oluşmadı" başlıklı yazısında sanat alanına yönelik bu ilginin halen bir piyasa özelliklerini taşımadığını vurgulamıştır (Köksal, 1978).

Sanat yapıtının yatırım öğesi olarak tanımlamaya başlamasında, 1970'lerin ikinci yarısında giderek ticarileşen galerilerin önemi büyüktür. Profesyonel ve ticari amaçlarla çalışan galerilerin çoğu, başlangıçta ikinci bir iş ile birlikte açılmış, zaman içinde piyasa yerleşince sadece galericiliğe dönmüşlerdir. Bu noktada Yahşi Baraz'ın kurduğu Galeri Baraz'ın ticari galericiliğin gelişmesine katkısı önemlidir. Baraz eskinin yanında çağdaşın da pazarlanması, yeni tanınmakta olan isimlere yatırım yapması, sergi broşürleri hazırlatarak değerlendirme yazıları yazdırması,

yurtdışından eser alması, kurduğu yakın ilişkilerle özel sektörü bu alana yönlendirmesi gibi girişimlerle galericilik kurumunun temelini oluşturmuştur denebilir (Bek, 2007).

Yahşi Baraz o dönemi şöyle aktarmaktadır:

> "Biz bu resimleri o hengame içerisinde ele geçirdik. Biz o yıllarda halen eski resim almakla meşguldük. 1978 yılında bir el ilanı bastırdık, apartman altlarından attık, çok eleştiri aldım ama çok kıymetli resimler buldum. Eğer ben bulmasa idim büyük kısmı heba olacaktı....İstanbul'un en trajik olaylarından biri eski köşkler yıkılıyordu, içindeki eşyalar da eskicilere satılıyordu...O dönemde ben ve Aydın Cumalı çok kıymetli Türk resimleri bulduk " (aktaran Üstünipek, 1998: 168).

Buna ek olarak Maçka Sanat'ın kurucusu Rabia Çapa'nın Batı'daki galerici-sanatçı ilişkisi modeli üzerinden kendi galerinde sergi açan sanatçıların başka galerilerle çalışmaması kuralı getirmesi belli bir galericilik anlayışının geliştiğini göstermektedir (Antmen, 2005). Ayrıca Cumalı Sanat Galerisi'nin fiyat tespiti yapması önemlidir. Ancak Necati Cumalı'nın aktardığı gibi bu tespit kurumsallaşmadan uzak gözükmektedir:

> "1974 yılında Ali Çelebi'nin evine gittim...35 tane yapıtı vardı. 'Ne kadar?' diye sordum. 'Bin lira' dedi. Eğer 35 bin lira verseydim resimlerin hepsini satın alırdım. Ses çıkarmamam üzerine 'pahalı mı?' dedi. '...Yalnız sizin beş resminizi konsinye alacağım. 3-4 ay sizi tanıtacağım. Resimlerin fiyatlarını tespit ettireceğim. Sonra Kasım'da sergi açacağım' dedim. Sonra sadece bir resmini bir bankaya 8750 liraya sattık" (aktaran Tanaltay, 1995: 68).

Böylelikle sanatın özerkleştiği ama kurumsallaşmadığı bu dönemde, özel galeriler sergileme, konösörlük, sanat tacirliği, ekspertizlik ve hatta müzenin yapması gereken korumacılık görevlerinin tümünü üstlenmişlerdir. Ekonomik anlamda gelişen ama kültürel anlamda burjuva sınıfı niteliklerini taşımayan zenginler sanat eserinin özellikleri konusunda bilgi sahibi olmadıklarından, galerilerin yönlendirmesiyle eser almaya yönelmiş, sanat yapıtı piyasası da sanat tarihi kurumu ve temsil eden bir müzenin eksikliğinde spekülatif olarak gelişmeye başlamıştır.[206]

Özel sektör ile sanat arasındaki ilişkinin kurumsallaşması ise, Eczacıbaşı şirketinin desteklediği İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV)'nın 1973 yılında kurulması ile başlamıştır. Eczacıbaşı ailesi 1968 yılından itibaren İstanbul'da bir festival düzenlemeyi amaçlamış, ilk olarak 15 Haziran-15 Temmuz 1973 tarihleri arasında gerçekleşmiştir. İKSV aracılığıyla Eczacıbaşı ailesi, sponsorluğu Türkiye'de bu

[206]Bu konuda Devrim Erbil şunları söylemiştir: "....oysa burada bir değerlendirme sorunu ortaya çıkıyor. Beğenisi az gelişmiş, sanatı değerlendirme ölçütlerinden yoksun, parası bol resim alıcısının istekleri çoğunlukla gerçek ve yaratıcı sanatçının yapıtlarına yönelmiyor...Olay ticari bir değerlendirme oluyor, sanat değerlendirmesi olmaktan çıkıyor. Resim alıcısı belli bir kültür düzeyine ulaştığı an sorun çözülebilir" (aktaran Üstünipek, 1998: 176).

kadar geniş, kapsamlı ve uzun süreli uygulayan ilk özel sektör kuruluşu olmuştur.[207] Bundan başka, koleksiyon yapan bankaların açmaya başladıkları galerilerin ve yayınların yanı sıra bazı etkinliklere destek olmaya başladıkları görülmektedir. Örnek olarak Yapı ve Kredi Bankası'nın sanat danışmanı Vedat Nedim Tör sanatçılara birebir sponsor olmak,[208] sergilere destek vermek ve ödüller koymak gibi uygulamalar gerçekleştirmiştir. Akbank'ın 1975'te Açık Hava sergilerine sponsor olması, İş Bankası'nın ise 1979 yılında Anadolu Sergileri'ni başlatması gibi pek çok örneğin yanı sıra bankaların pek çoğu giderek artan kültürel etkinliklere sponsor olmaya devam etmiştir (Antmen, 2005). Özel sektörden gelen önemli bir diğer destek, DYO'nun 1967 yılından itibaren düzenlediği sergili resim yarışmalar alternatif bir alan olarak sanatçılara olanak sunmuştur. Daha çoğaltılabilecek kurumsal sponsorluk örnekleri, hem özel sektör ile sanatın yakınlaşmasını göstermekte hem de Cumhuriyet'in ilk elli yılına damgasını vuran uluslaşma sürecinin yerini küreselleşme dinamiklerine bırakacağının ilk işaretlerini vermektedir.

Kısacası, 1950-1980 arasında sanatın özerkleşmesi pek çok unsurun birbiri ile ilişkisi sonucunda şekillenmiş, buna karşılık kurumsal alt yapı olmadığından bu süreç sorunlarıyla birlikte evirilmiştir. Kurumsal alt yapının en önemli etmenlerinden biri olan Resim ve Heykel Müzesi ise bu süreçte koleksiyonu, çeşitli etkinlikler ve uygulamalarıyla sanat ortamı ile ilişki kurmasına rağmen çalışmasına özerkliğini ilân etmiş sanatçılar tarafından göz ardı edilmiştir. Resim ve Heykel Müzesi'nin sanat ortamının kurumsallaşmasında yer almamasının eksikliği, piyasanın geliştiği ve küreselleşme dinamiklerinin etkisini hissettirme başladığı 1980 sonrasında daha ciddi olarak hissedilecektir.

3.3 Sanatın Özerkleşmesi Sürecinde Resim ve Heykel Müzesi

1950-1980 arasında yaşanan toplumsal dönüşümlerle sanat ortamı özerkleşmenin dinamikleri içindeyken, Resim ve Heykel Müzesi 1939 yılında savaş ve ödeneksizlikten kapandıktan sonra 1951 yılında yeniden açıldığında kendini bu yeni konjonktürde bulmuştur. Her şeyden evvel 1950 yılında iktidar olan Demokrat Parti'nin sanat ve kültürün dışında kalmak, popülist bir düşünce ile Cumhuriyet Halk Partisi'nin uygulamalarını halkın benimsediği/benimsemediği ölçütüne göre desteklemek üzerine kurulu kültür politikası Resim ve Heykel Müzesi için yeni bir

[207] 1973 yılında bile ilk festivalin toplam bütçesi olan 8,5 milyon liranın 2,8 milyonu bilet satışlarından, 3 milyonu katkıda bulunmak isteyen varlıklı kişiler ve şirketlerden, geri kalanı da Devlet ve Dışişleri bakanlıkları ile Turizm ve Tanıtma Bakanlığı, Turing ve Otomobil Kurumu bütçelerinden temin edilmiştir (Yardımcı, 2005: 97).

[208] Ferruh Başağa 1954 yılında açmaya çalıştığı bir serginin, Vedat Nedim Tör tarafından Yapı ve Kredi Bankası'nca sağlanan bütçe sayesinde gerçekleştiğinden bahsetmektedir (Tanaltay ,1997).

dönemi başlatmıştır. Aslında Müze II. Dünya Savaşı, ortaya çıkan ekonomik sıkıntılar ve Cumhuriyet Halk Partisi'nin güç kaybetmeye başlaması nedeniyle uzun zamandır yeterli desteği görememektedir. Ancak yine de, Cumhuriyet Halk Partisi'nin çağdaşlaşma anlayışına bağlı olarak ideolojik ve sembolik olarak halen devletle yakın bir bağı bulunmaktadır. Buna karşılık Demokrat Parti'nin iktidara gelişiyle, Cumhuriyet'in kuruluş döneminin modernlik sembolü olan Resim ve Heykel Müzesi önem verilmeyen, kayıtsız kalınan herhangi bir müze haline gelmiştir. Değişen bu ilişki Demokrat Parti'nin sanata ve eğitime destek vermeme politikası bağlamında ele alınabileceği gibi, Cumhuriyet Halk Partisi'ne bir tepki olarak da nitelenebilir. Diğer taraftan, erken Cumhuriyet döneminde Akademi ile sanatçıların seçkinci konumuna bağlı olarak kendi içine kapanan ve Batı'ya paralel biçimde daha elit bir müzecilik anlayışıyla hareket eden Resim ve Heykel Müzesi'nin geniş bir kesim tarafından talep edilmediği de bir gerçektir. Hatta, Akademi'nin otoritesine ve devlet ile özdeşleşmiş bir kurum olmasına tepki olarak sanat ortamının da giderek Müze'den uzaklaştığı görülmektedir.

Bu durum, popülizmle yönetilen ve halk desteğini birincil sıraya koyan hükümet için rahatça gözden çıkarabilecek bir kurum halini almasını doğurmuştur. 1961 Anayasası'nın yarattığı olumlu ve etkin süreçte bile Müze'ye destek verilmemiş, 1971'den sonra kutuplaşmaların oluştuğu, sık hükümet değişiklikleriyle istikrarsız uygulama ve politikaların hüküm sürdüğü dönemde de sadece Resim ve Heykel Müzesi'ne değil çoğu kültür kurumuna kayıtsız kalınmıştır. Müze'de bir dönem çalışmış ve halen Danışma Kurulu üyesi olan Semra Germaner (2010)'in belirttiği gibi devlet "bırakın tepki göstermeyi, tam tersine Müze'yi tamamen göz ardı etmiş ve unutmuştur." Dolayısıyla, 1950-1980 arasında Resim ve Heykel Müzesi de aslında özerk bir döneme geçiş yapmış; ancak sanatçılardan farklı olarak bu özerklik bürokrasi ve yasal koşullardan ötürü devletten kopuk, alternatif bir yapılanmayı mümkün kılamamıştır. Dolayısıyla Resim ve Heykel Müzesi, hükümetin değişen politikalarından birebir etkilenmiştir.[209]Sanatı geri plana atmış bir devlete bağımlılıktan doğan yetersizlikler de özerkleşen sanat ortamıyla da ilişkisini kısıtlamıştır.

[209] Arşivdeki belgelerden anlaşıldığı gibi, Resim ve Heykel Müzesi bu dönemlerden pek çok farklı biçimde etkilenmiştir. Başbakanlık Sekreterliği'nden kamu kuruluşlarının yaptığı harcamaların kısılmasına dair genelgeler 1973 yılından itibaren düzenli olarak gönderilmiştir. İsrafın önlenmesi amacıyla yayınlanan bu genelgelerde, kamu kuruluşlarının sadece kırtasiye ve yakıt gibi en acil ihtiyaçlarını karşılamaları ve bunun dışındaki her türlü girişim ve yatırımlara izin verilmediği vurgulanmaktadır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 25.03.1973 tarih, 251 sayı; 02.11.1978 tarih, 350 sayı). Ayrıca arşivde, meydana gelen terör olaylarından ötürü Müze'nin güvenliğinin artırılması, bazı bölümlerinin kapatılması, eserlerin depolarda tutulması gibi emirlerin verildiğine dair belgeler bulunmaktadır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 02.11.1978 tarih, 350 sayılı belge).

1950'lere gelindiğinde Halil Dikmen halen müdürlük yapmaktadır. 1945 yılında II. Dünya Savaşı bitmesine rağmen, Cumhuriyet Halk Partisi'nin çok partili sisteme geçme çabaları, hükümete desteğin azalması ve istikrarsız bir ortamın söz konusu olması nedeniyle, Resim ve Heykel Müzesi hemen açılamamıştır. Arşivdeki belgelerin 1939 yılından itibaren önceki döneme göre hem nicelik hem de nitelik bakımından azalmasından anlaşıldığı üzere,[210] Halil Dikmen kapalı müzenin bu süreçte tamamen yok olmamasına çabalamıştır. Eşref Üren daha sonra bu dönem ile ilgili anılarından birinde şunları aktarmaktadır:

> "Her dem taze misali, her dem kapalıdır müze. Kaç kere Resim ve Heykel Müzesi'nin önünden geçerseniz, kapıya asılmış -Tamirat Nedeniyle Kapalıdır- yazısı ile burun buruna gelirsiniz. Rahmetli Halil Dikmen'e sormuştum bir gün nedir bu ezeli ve ebedi tamiratın sebebi. Bu neyzen ve derviş o çelebi hali ile ressam müze müdürü, ney üfler gibi boynunu bükerek 'Kapalılığa tamirat değil, hademe fıktanı' demez mi? Büyük Atatürk yıllar boyu sudan bir sebeple kalsın diye mi açtırttı bu müzeyi?" (Üren, 1975: 6).

Kerim Silivrili (2007) de Resim ve Heykel Müzesi'nin kapalı olmasından doğan sorunların ilginin azalması ve özellikle müzenin prestijini yitirmesi olarak ortaya çıktığını belirtmiştir:

> "Müze ilk açıldığında resmi dairelerden ve özel koleksiyonlardan akın akın gönderilen eserler, zaman içinde müze güven vermediğinden tek tek geri alınmaya başlandı. Sanatçılardan da artık müzeye güven duymadıkları sözlerini sıkça işitir olmuştuk."

Müzenin 1951 yılında yeniden açılmasının Demokrat Parti'nin gelmesi ile sağlanan istikrar, hükümetin demokrasi yönünde verdiği sözler ve partinin ilk dönemlerinde özellikle aydınlardan destek almak üzere kendini konumlandırmasının etkisi olduğunu düşünmek olasıdır: "Müzede yapılmakta olan tamirat sona erdiğinden bina tamamen temizlenmiş ve müze, son zamanlarda mubayaa edilen eserlerin de ilavesi ile yeniden tertiplenerek açılmağa müheyya hale getirilmiştir" belgesinden anlaşıldığı üzere Resim ve Heykel Müzesi 1951 yılında açılmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 04.01.1951 tarih, numarasız belge). Ancak Demokrat Parti politikalarının hızlı bir biçimde dönüşümü sonucunda Müze yeniden zor duruma düşmüş, kurum olarak destek görmemiş, Halil Dikmen'in kişisel çabalarıyla aşağıda değinelecek bazı gelişmeler söz konusu olmuştur.

[210] Arşivde yer alan pek çok belgede görevlilerin azalmasından ötürü yeni eleman desteği, soğuk müzede elemanların ısınması için soba ve palto talebi, gündelik kırtasiye ve temizlik malzemeleri gibi temel ihtiyaçları talep ettiği görülmektedir. Önceki dönemdeki gibi, ziyaretçiye yönelik uygulamalar, eser satın alınmasına için öneriler, müzenin geliştirilmesi için taleplerin yok denecek kadar azalması söz konusudur.

Bu dönemde halen Dikmen'in yardımcılığını yapan Kerim Silivrili (2007) süreci şöyle aktarmaktadır:

> "Halil Dikmen 1962 yılına kadar müdür kaldı, sonra Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne atandı ve yerine Nurullah Berk geldi. Bir kaç sene sonra verem olduğunu duydum ve ziyaretine gittim. Bana 'Senin anlayacağın Ankara'dakilere dert anlatacağım derken verem oldum' dedi."

Kendisinden sonra müdür olan Nurullah Berk de Halil Dikmen'in müzeden ayrılmasının yarattığı sıkıntıyı şöyle diler getirmiş ve müze ile ilişkisini özetlemiştir:

> "Onu bir gün sarayından, her sabah gelirken, her akşam giderken salonlarını gezip tablolarını gözü gibi koruduğu sarayından, Akademi'deki atölyesinden aldılar, Ankara'ya Genel Müdürlüğe gönderdiler... Dikmen'i aslında bu hasta etti" (Berk, 1965: 4).

Dikmen'den sonra Nurullah Berk (1962-1969), Hüseyin Gezer (1969–1977), Sabri Berkel (1977-1977), Adnan Çoker (1977–1979) ve Devrim Erbil (1979-1982) müdürlük yaptığı 1960-1980 yıllarında Müze, Güzel Sanatlar Akademisi'nin bir dereceye kadar verdiği destek haricinde, kendi başına kalmış, bir bakıma özerkleşmiş ama kaynak yaratacak ya da bürokrasiden kurtulacak alternatif yollara ulaşımı kısıtlanmıştır. Akademi'nin sayesinde, vizyon sahibi ve sanat bilinci olan müdürlerin atanmasıyla önemli gelişmeler kaydetmiş, bu kişilerin gösterdikleri girişimci, sorun çözmeye yönelik ve Müze'yi iyileştirme amacını taşıyan kişisel çabalarıyla, etkinlik ve sergilerle sanat ortamıyla bir dereceye kadar ilişki kurmayı başarmıştır. Ancak kurumsal nitelik taşımadığı için süreksiz ve plansız yapılan bu uygulamalar Müze'yi tam anlamıyla işlevsel bir kurum haline getiremediği gibi, Müze'nin çalışmalarının önünü kesen statüsüzlük ve bina sorunu diğer bütün olumlu gelişmeleri görünmez kılmıştır. Bu nedenle 1950-1980 arasında Resim ve Heykel Müzesi yapılan olumlu uygulamalarıyla değil, süreklilik gösteren sorunlarıyla gündeme gelmiştir.

3.3.1 Resim ve Heykel Müzesi'nin yasal belirsizliği

Yasal olarak belirsizlik ve statüsüzlük durumunun 1950 sonrasında Müze'nin her şeye rağmen büyümesiyle çok katmanlı bir sorun haline geldiği görülmektedir. Her ne kadar hükümetlerde istikrarsızlık söz konusu olsa da, yönetim yapısı halen aşkıncı bir devlet geleneği ve sıkı bir bürokrasi üzerine kurulu olduğundan, yasası ve yönetmeliği olmayan bir Müze'nin kurumlararası ilişkilerini yürütülmesinde güçlükle karşılaşması kaçınılmazdır. Diğer taraftan, Demokrat Parti sonrasında başlayan popülizmin 1980'lerden sonra giderek klientalizme doğru evirilmesiyle devletle ilişkili pek çok iş aslında enformel yollarla ve karşılılıklık ilişkisi üzerinden yürümeye başlamıştır. Ancak, Güzel Sanatlar Akademisi ile ona bağlı olan Resim ve

Heykel Müzesi'nin yönetim kadrosunun eğitimci kimliği ve kurumların kamusal nitelikte olmaları bu tür yolların denenmesine olanak tanımamaktadır. Dolayısıyla Resim ve Heykel Müzesi'nin yasal olarak belirsizliği ve statüsüzlüğü bürokratik devlet sistemi içinde var olmasını güçleştirmiştir.

Resim ve Heykel Müzesi her şeyden evvel, Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı olduğundan, üniversitenin bir alt kurumu olarak gözükmekte ancak koleksiyonu ve Türkiye'nin tek modern sanat müzesi olması bakımından devletin müze konusunda başvurduğu yegâne merkez olması açısından bir ulusal sanat müzesi niteliğiyle yönetilmesi gerekmektedir. Buna ek olarak, müzenin içinde bulunduğu Veliahd Dairesi Dolmabahçe Sarayı kompleksinin bir parçası sayıldığından, Milli Saraylar Daire Başkanlığı bu çok odaklı idare sistemi içindedir. Kısacası, yasa ile hak ve sınırları çizilmemiş, kimliği belirlenmemiş Müze farklı dönemlerdeki kurumsal yapı değişiklikleri, yönetim ve politika değişimlerinden sürekli olarak etkilenmiştir. Dolayısıyla, Resim ve Heykel Müzesi açısından kurumsal süreklilik, bu politikalara göre kurumu şekillendirmesi, birden fazla alanda bürokratik alanda savaşma devamlığında yatmaktadır.

Yönetmelik çıkarılması konusunda gerek Güzel Sanatlar Akademisi, gerek müze yönetimi uzun zaman çalışmıştır. Halil Dikmen'in müdürlüğünden sonra Rahmi Artemiz'in (1961-1962) müze müdürlüğüne vekâlet ettiği dönemde, Uluslararası Müzeler Komisyonu (ICOM)'na üye olmak için hazırladığı rapor ilk taslaklardan biri olarak kabul edilebilir. Belgede Müze mali ihtiyacı Güzel Sanatlar Akademisi tarafından sağlanan "yarı müstakil bir müessese" olarak nitelenmiş, amacı "Türk Resim ve Heykel Sanatı ile Dünya Resim ve Heykel sanatını kısmen takdim edebilmek kopya, röprodüksiyon, mülajlarla hiç değilse plastik sanatları halka tanıtmak" olarak belirtilmiştir. Ziyaretçi sayısı yılda 9.000-12.000 olan müzenin kütüphanesinde 2000 adet sanat kitabı, arşivinde ise 1000 adet fotoğraf bulunmaktadır. Müzenin sergi hazırlama ve restorasyon laboratuvarı, çalışma ve konferans salonu mevcut bulunmamaktadır. Kadrosu idari olarak müdür, muavin, daktilo ve kütüphane memuru, hizmet personelinden bekçi ve temizlik görevlileri ile birlikte 16 kişidir. Müzenin teşhir salonlarının genişliği 2000 metrekare, sergiye ayrılmış teşhir salonu 384 metrekare, depoları 1500 metrekaredir. Artemiz, raporda ek olarak daha geniş alanlara ihtiyaç duyulduğunu, bu gerçekleşirse "salonları doldurabilecek resim ve heykelin depolarda mevcut" olduğunu belirtmektedir. Ancak, bu genişlemenin Dolmabahçe'ye ait eski binaların alınmasıyla yapılamayacağını "müze için lüzum edecek tadilatın yapılmasını Eski Eserler Koruma Derneği mevzuatı durduracağını" söylemiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi,

16.07.1961 tarih, sayısız belge). Bu belge, Müze'nin 1937 açılışından 1962 yılına kadar gösterdiği gelişmeleri özetlemesi kadar, müzenin kurumsal yapısını ve kimliğinin ilk defa ortaya konması açısından da önemlidir.

Müze'ye Nurullah Berk döneminde restoratör olarak giren Fethi Kayaalp'in belirttiğine göre, Halil Dikmen 1962 yılında Güzel Sanatlar Müdürü olunca Resim ve Heykel Müzesi'nin bir yönetmelik çıkarması konusunda Nurullah Berk'e yardımcı olmaya çalışmıştır (Kayaalp, 2010). Daha önce yazılarında Müze'nin gelişmesi üzerinde defalarca duran Nurullah Berk, kişisel çabalar yerine kurumsal bir yapının oluşturulmasını vurgulamış, bu açıdan detaylı bir yönetmelik çıkarılmasının gerekliliğini çeşitli yazışmalarda belirtmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 15.04.1967 tarih, 113 sayılı belge). Bu nedenle, Nurullah Berk Müze yönetmelik tasarısını 01.01.1965 tarihinde Güzel Sanatlar Akademisi'ne sunmuş, Akademi'de Kerim Silivrili, Mehmet Ali Handan, Utarit İzgi, Zühtü Müridoğlu, Ali Teoman Germaner, Muzaffer Ertoran ve Özdemir Altan'dan oluşan bir grup 28.12.1968 tarihinde görüşlerini sunmuş, bunun üzerine 20.01.1969 tarihli son taslak oluşturulmuştur.

Bu metne göre müzenin bir galeri olmadığının altı çizilmiş; yaşayan ve ölü sanatçıların eserlerini toplamak, bunları sergilemek, memleketin çeşitli yerlerinde açılan müze ve galerilere eser göndermek, sanatçılara ait bir arşiv oluşturmak, kütüphane, yayın, etkinlikler aracılığı ile sanatı halka yaymak gibi amaçlarla bir müze kurumu işlevi olduğu belirtilmiştir. Sergileme düzeninde eserlerin ekollere göre sınıflandırılmadığı, müzeciliğe uygun olarak sanat tarihsel bir kronolojiye yer verildiği söylenmektedir.[211] Taslakta, müze jürisi tarafından seçilecek olan sanatçıların sanat hayatına başladıktan sonra en az 10 yıllık bir süre boyunca eserlerini sergilemiş olmaları şart koşulması dikkat çekicidir. Sergi bölümleri, Halil Dikmen Galerisi, kitaplık, restorasyon atölyeleri gibi birimlerin işlev ve koşullarına yer verilmiştir. Müzenin idari teşkilatı başlığı altında "Resim ve Heykel Müzesi müstakil bir yönetim ve bütçeye kavuşana kadar Güzel Sanatlar Akademisi Müdürlüğü'ne bağlıdır. Milli Eğitim Bakanlığı tarafından verilen tahsisatla yönetilir" ifadesinin kullanılması dikkat çekicidir ve aslında Nurullah Berk'e göre müzenin özerk bir bütçe ve yönetime kavuşturulması gerekliliğinin göstergesidir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 20.01.1969 tarih, sayısız).

[211] Aslında o dönemde başlamış olan modern müzecilik uygulamaları sanat eserinin en etkili biçimde ziyaretçiye aktarılması konusunu tartışmaya başlamış, kronolojik düzenlemenin yerine objelerin birbiri ile ilişkisi, sergilerin bir hikaye üzerine kurulması, ziyaretçinin sanat eserlerinin üretildiği dönemleri anlamasına yarayacak yöntemler kullanılması gibi konular ortaya atılmıştır. Ancak Türkiye'deki sanat tarihi yazımı tarihsel gelişim üzerinden ilerlediği için kronolojik sunum tek seçenek olmuştur.

Yürürlüğe konmayan yönetmelikte, müze ile galeri arasında bir ayrım yapılması, koleksiyona girecek eserlerin bir jüri tarafından belirlenmesi, özerk bir yönetim ve bütçe önerisinin getirilmesi gibi konulara değinmesi önemlidir. Koleksiyona girecek sanatçılara 10 yıl boyunca sergilenmiş olması şartı konması, Berk'in Resim ve Heykel Müzesi'ne güncel sanatın alınması konusundaki endişelerini kurumsallaştırma çabası olarak görülmelidir. Louvre Müzesi modelini uygulayarak Berk, koleksiyona sanat tarihinde yer etmiş eserleri almak istemesi özellikle o dönemde uygulanan her alınan eserin müzeye konması prosedürün karşısında çok önemli bir öneridir.[212] Buna karşılık, yönetmelik müzenin iç işleyişi ve sergi, güvenlik, eğitim politikası gibi konulara değinmemesi açısından eksiktir. Yönetmelik çalışmasının bir diğer önemli özelliği de, Berk'in taslağı müze kadrosuna ileterek eleştirilerini istemesidir. Fethi Kayaalp yönetmelik çalışmaları ile Nurullah Berk'in tutumuna dair şunları belirtmiştir:

> "Nurullah Berk çalışanlarına çok güvenirdi. Her zaman müzeyi ben yönetmiyorum, siz yönetiyorsunuz derdi. O nedenle de sadece yönetmelik değil, pek çok konuda bizimle konuşur, fikirlerimizi alırdı. Yönetmelik çıksın diye çok uğraştı" (Kayaalp, 2010).

Muzaffer Ertoran'ın müze kadrosu adına imzaladığı belgede "Sayın Müze müdürümüz Nurullah Berk, yardımcıları olan biz müze elemanlarına (Müze yönetmeliği) hakkında bilgi vererek birlikte tetkik etme imkânı sağladılar" diyerek fikirlerinin sorulmasından duydukları memnuniyeti vurgulanmış ancak Müze'nin gelişimindeki sorunlara dikkat çekilmiştir: "Müze kuruluşu ve Atatürk'ün ölümünden sonra idari oluşum bakımından pek ileri gidememiş, ancak onu yönetenlerin gayretleri ve üstün çalışmaları ile bugüne gelmiştir." Bunun sebepleri arasında Müzenin işleyişine dair yönetmeliğe sahip olmaması, müzecilik uygulamalarının geliştirilmemesi ve dolayısıyla dünya müzeciliği içinde yer almaması,[213] mali yönden en basit ihtiyaçların bile karşılanamaması gibi eleştiriler sunulmuştur (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 16.01.1969 tarih, sayısız belge). Bunun dışında, Şekil A. 12'de örneği verilen belge, tarihi belirsiz olmasına rağmen Nurullah Berk döneminde Müze'nin geldiği durumu gösteren önemli bir metin olarak dikkat çekicidir. Metinde Müze'nin amacı "Güzel Sanatlarımızı tanıtmak ve halka güzel sanatlar zevkini aşılamak olarak belirtilmiş, koleksiyonun tahmini değeri 5-6 milyon Türk lirası olarak belirtilmiş, müzenin daha güçlenebilmesi için "devletin daha fazla

[212] Bu yönetmelik yürürlüğe girseydi kuşkusuz Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyonu bugünki kadar genişlemez, dolayısıyla da yaşanan sorunların büyük bir kısmı da ortadan kalkardı. Daha da önemlisi, koleksiyon Türk sanat tarihini temsil eden bir niteliğe sahip olur ve Resim ve Heykel Müzesi'nin itibarını artırırdı.

[213] Aslında bu ifade, çalışanların Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyonuna ve kuruma duydukları saygı ve güveni işaret etmektedir. Dünya müzeciliğinde yer alabilecek bir kurumda çalıştıklarını, ama imkânlar nedeniyle bunun gerçekleşemediğini düşündükleri görülmektedir.

tahsisat vermesi"ne ihtiyaç duyduğu vurgulanmıştır. Bu belgeden, Nurullah Berk döneminde Müze'nin müdür, müdür yardımcısı ve restorasyon görevlileriyle birlikte toplam 11 kişilik bir kadrosunun olduğu anlaşılmaktadır (Resim ve Heykel Müzesi, tarihsiz, sayısız).

Nurullah Berk'ten sonra müdür olan Hüseyin Gezer[214] de Milli Eğitim Bakanlığı'yla ilişki kurmuş, Akademi Hüseyin Gezer, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Şadi Çalık, Sefa Erkün ve Kerim Silivrili'den oluşan bir komisyon kurulmasına, kurulun daha önceki taslak metinleri yeniden düzenleyip Milli Eğitim Bakanlığı'na sunmasını istemiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 07.03.1972 tarih, 327/739 sayılı belge). Nurullah Berk'in taslağı üzerinden düzenlenen yönetmeliğe, eserleri sergilemek ve restorasyonunu yapmak, Türk sanatını yaygın eğitime uygun olarak halka ulaştırmak ve yurtdışında yapılacak etkinliklerle dünyaya tanıtmak gibi maddeler eklenmiştir. Müzenin organları genişletilmiş, müze müdürünün başkanlığında, müdür yardımcıları ve restorasyon atölye şeflerinden bir müze danışma kurulu oluşturulması önerilmiştir.

Modern müzecilik uygulamalarına uygun olarak danışma kurulunun görevleri müzenin işletilmesi ve gelişmesi için görüşler geliştirmek, salonların tanzimine dair prensipleri oluşturmak, açılacak sergiler hakkında değerlendirme yapmak olarak belirlenmiştir. Müze jürisinin ise müze müdürü, müze yardımcılarından biri, Akademi resim ve heykel bölümlerince seçilen üyelerden oluşması düşünülmüştür. Görevi müzeye satın alınacak eserler ile Akademi ve Bakanlık'ın şahıslardan, devlet sergilerinden ya da diğer sergilerden satın aldığı eserler içinde değerlendirme yapmak ve müzeye alınması teklif edilenleri seçmektir. Müzenin kadrosu; müze müdürü, müze yardımcıları, müze jürisi, Halil Dikmen Galerisi yöneticisi, restorasyon uzmanları, kütüphane memuru, marangoz ve fotoğraf atölyesi elemanları, memurlar, teknisyenler, gardiyanlar ve hizmetliler olarak detaylı olarak görevlere ayrılmış, her bir birimin yapacağı işler net olarak belirlenmiştir. Ayrıca Halil Dikmen Galerisi de özel bir birim olarak düşünülmüş ve bu birimde yapılacak etkinliklerle ilgili düzenlemeler de açıklanmıştır (a.g.b.). 25.06.1973 yılında Akademi'ye sunulan bu taslak, Nurullah Berk'in hazırladığı öğelerin de eklemlenmesiyle oldukça gelişmiş bir yönetmelik olmasına rağmen yine yürürlüğe girmemiştir. Tek değişiklik 1973 yılında İzmir ve sonra da 1980'de Ankara'da birer Resim ve Heykel Müzesi'nin açılmasıyla

[214] Gezer bu görevi kabul etmesi konusunda "1969 yılında Akademi müdürlüğünden ayrıldıktan sonra kendi isteğimle Resim ve Heykel Müzesi müdürlüğünü aldım. Biliyorsunuz orası parasız yapılan bir idari görevdir. Akademi başkanlığındayken Müze'nin içinde bulunduğu durumu biliyordum...O nedenle de istedim" diye belirtmiştir (aktaran Tanaltay 1997: 100).

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi olarak adının değiştirilmesi söz konusu olmuştur (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 25.06.1973 tarih, 327/91 sayılı belge).

Güzel Sanatlar Akademisi ile Milli Eğitim Bakanlığı'nın ortaklaşa yürüttüğü bu çalışmanın sonuca ulaşmaması tartışmalı bir konudur. Özellikle Kültür Bakanlığı'nın kurulduğu bir dönemde, bir müzenin yönetmelik çıkarma çalışmasının desteklenmemesi ilgi çekicidir. Diğer taraftan, daha sonra detaylı olarak bahsedileceği gibi, hükümetlerin müze koleksiyonundan istedikleri gibi eser talep edebildikleri, istedikleri eserleri de müzeye gönderebildikleri gerçeği göz önüne alındığında Müze'nin belli kurallara uygun yürütülmesi dönemin politikasına uygun düşmemiş de olabilir. Dolayısıyla, iktidarın müzenin paha biçilmez koleksiyonundan sorgusuz sualsiz yararlanma serbestliğine devam etmeye öncelik verdiğini düşünmek olasıdır. Sonuç olarak yönetmelik aslında Resim ve Heykel Müzesi'nin iç işleyişi ile ilgilidir, ama en azından var olan bir kurum olarak kabul edilmesini sağlayacak ve yasa çıkarılmasını kolaylaştıracaktır. Bir biçimde, Müze'nin kimlik bulmasının devlet organlarında kabul edilmediği görülmektedir.

3.3.2 Personel sorunu

Personel ile ilgili sorun temelde Müze'nin yasal statüsünün belirsizliği ile birebir ilgilidir. Müze, Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı bir kurum olarak görüldüğünden eleman talepleri doğrudan hiç bir bakanlığa iletilememektedir. Güzel Sanatlar Akademisi de zaten istikrarsız eğitim politikalarına göre kendi eğitim düzenini sürdürme çabasındadır. Diğer taraftan, Müze koleksiyon olarak sürekli genişlemekte, müdürlerin çabalarıyla işlevsel bir kurum haline gelmeye çalışmaktadır. Dolayısıyla 1950-1980 arasında sürekli olarak, Müze'nin 1939 yılında kapanmasıyla azalan kadronun artırılması, personel koşullarının düzeltilmesi, müzenin düzgün işlemesi için personel açısından temel ihtiyaçların karşılanması gibi niceliksel taleplerin sıklıkla yenilendiği görülmektedir.

Nurullah Berk müdürlüğünden sonra "Kültür Müsteşarına Açık Mektup" yazısında "Başka memleketlerde müze çalışmaları kış aylarında hızlanır en çok geziciye o aylarda kavuşurken, Resim ve Heykel Müzesi'nin buz tutacak kadar soğuk salonlarını platoları içinde titreyen bir kaç zavallı gardiyan bekler" diyerek personelin şartlarını ortaya koymuştur (Berk, 1974: 25). Hatta soğuk nedeniyle Nurullah Berk değişik bir uygulamaya başvurmak zorunda kalmıştır:

> "...kış aylarında ziyaretçi sayısının 3-4'ü geçmemesi, gardiyanların paltosuz bulunmaları ve çok soğuk havalarda hareketsizliğe mecbur edildiklerinden hastalanmalarına sebebiyet verilmesi durumu karşısında müzenin ziyaretçiye kapatılması gereklidir" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 04.12.1968 tarih, 371/341 sayılı belge).

Bu nedenle de Nurullah Berk her yıl Aralık ile Nisan ayında müzenin kapatılması, sadece yaz aylarında ziyarete açılması gibi bir uygulamayla soruna çözüm bulmak zorunda kalmıştır 1960'lardan sonra ise, artık sadece nicelik değil, nitelik olarak da daha iyi bir kadro ihtiyacı doğmuştur. Hüseyin Gezer'in personel hakkındaki yorumları bu durumu açıkça göstermektedir:

> "Personel diye, birisi yaşlanmış, gözleri ve kulakları son derece zayıflamış iki gece bekçisi ile yarısından fazlası yaşlı, hasta ve görme yeteneğine sahip bulunmayan bir kadro ile çalışmaktayız...(diğer) sorunlar bütünüyle çözülse dahi bugünkü personel kadrosuyla bu araçlardan faydalanma ve bu kurumu yürütme olanağı yoktur. Çok açık olarak ifade ediyorum ki bugün gece bir yangın çıksa veya müzeye bir suikast düzenlense gece bekçileri telefonu faydalı şekilde kullanabilecek veya mevcut yangın söndürme cihazlarını kaldırıp manipüle ederek ateşin üzerine tevcih edebilecek fiziki ve fikri yetenekten bile yoksundur. Ve bizim gerçeklerimizi bütün açıklığıyla dile getiren yazılarımız, sözlerimiz bunlara çözüm getirebilecek mercilerden hiçbir yankı getirmemektedir" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 10.12. 1973 tarih, 310 sayılı belge).

Hüseyin Gezer personel ile ilgili sorununun çözümünü ücretin artırılmasında görmektedir:

> "Bir çok defalar arz edildiği gibi Personel Kanunu'nun normal harcamalar için tayin ettiği ücretlerle, müzemizde boşalan kadrolara yetenekli personel alınması mümkün olmadığı gibi, halen mevcut olan bir kaç elemanın da huzur ve istekle işe devam etmelerini sağlamaya bu ücretlerle olanak yoktur. Bu ek ödemeleri istememizin amacı bu hizmetleri biraz daha çekici hale getirmektir. Bu takdirde istekliler çıkabileceği ve en azından bunlar arasından iş görecek elemanları seçmek olanağı bulacağımızı ümit ediyoruz" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 13.12.1973 tarih, 314 sayılı belge).[215]

Başka bir belgede müzede çalışacak elemanların diğer kamu kurumlarındakinden "daha ehil olması ve bir sanat kurumunda çalışma bilincinde kişiler olması" gerektiğini belirtmiş, "ancak personel kanunu normal hükümlerinde böyle bir ayırım yapmadığı için tayin edilen aylıklarla görevli bulmak güç değil, hatta imkânsız hale gelmiştir" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 27.09.1973 tarih, sayısız belge). Gezer'in belirttiği ücret azlığı, müzeciliği bilen ve sanat kurumunda çalışmanın bilincine sahip nitelikte bir kadronun eksikliğinin yanı sıra Resim ve Heykel Müzesi'nin tam olarak işletilememesi ve sanat ortamında prestijli bir konuma sahip olmaması da nitelikli personel bulunmasını güçleştirdiğini düşünmek mümkündür. Buna ek olarak, yönetmelik olmadığından var olan personel üzerinde bile yönetim kurmak güçlüğü bulunmaktadır. Hulusi Mercan adında bir restorasyon görevlisinin işinden alınması söz konusu olduğunda, Gezer söz konusu personel hakkında bir şikâyet talebinde bulunmuş ve müdürü olarak görevinden alınmasını istemiştir:

[215] Örnek olarak 1973 yılında arşivde çalışması için yeni mezun Ersu Pekin'e kadro çıkarmak için Hüseyin Gezer büyük çaba sarf ettiğini belirtmiştir (Gezer, 2003).

> "Tayin amacı, müze restorasyon uzmanlığı olan bu personel, gerek kendi yazısında açığa vurduğu memuriyet anlayışının sonucu olarak gerekse esasen restorasyon ihtisası yapmadığından müzeye hiçbir surette fayda sağlamamaktadır. O kadar ki selefim sayın Nurullah Berk 1961 yılında terfi zamanı geldiğinde bu memurun müzeden uzaklaştırılmasını talep etmiştir. Ancak bu görüşü destekleyen Akademi Başkanlığı yazısına rağmen Bakanlıkça görevine devam ettirilmiştir...Diğer personel ile uyumsuz çalışmasından da memnun olmadığımız bu kişinin görevden alınmasını rica ederim"(İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 02.03.1972 tarih, 371/22 sayılı belge).[216]

Milli Eğitim Bakanlığı'nın, kısaca "terfi ettirilmesi için gerekli işlemlerin yapılması ricasını" kapsayan bir yazı ile cevap vermesi, Müze müdürünün personel üzerinde hiç bir yaptırımı olmadığına bir göstergedir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 05.05.1972, 371/40 sayılı belge).

Kısacası yasal belirsizlikten ötürü, müdürler iletişime geçmeleri gereken kurumlarla doğrudan görüşememekte, bir müzeyi işleten en önemli unsur olan personeli yönetememekte, en basit ihtiyaçlar karşılanamamaktadır. Zira yönetmelik olmaması, pek çok konularda sorun yaratmıştır. Halil Dikmen pek çok belgede, talepleri karşısında başta Maarif Vekâleti olmak üzere pek çok kurumdan "müspet ya da menfi hiç bir cevap alamadığını" belirtmektedir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 26.11.1952 tarih, sayısız belge). Berk de "Halen Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı bulunan Resim ve Heykel Müzesi'nin değil bu acele işleri, en basit kırtasiye çalışmaları bile çok ağır bir şekilde yürütülmektedir. Müzenin egemen bir bütçeye ve idareye sahip olmaması, yapılacak her iş için Akademi müdürlüğüne baş vurma zorunluluğu Müzemizi hemen hemen hareketsiz duruma sokmaktadır" sözleriyle bu durumu anlatmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 11.03.1966 tarih, 45/390 sayılı belge).

3.3.3 Veliahd Dairesi sorunu büyüyor

Resim ve Heykel Müzesi'nin yasal belirsizliği Veliahd Dairesi'nin giderek büyük bir sorun haline gelmesine yol açmıştır. Aslında sorunun kaynağı binanın eskiliği ve müzeciliğe uygun olmaması değil, bilimsel ve kapsamlı bir restorasyondan geçirilmemesi oluşturmaktadır. Genel olarak sadece düşük bütçeli onarım ve tamiratlar yapılmış, kısa süre sonra sorunların yeniden ortaya çıkmasına neden

[216] Üstelik söz konusu kişinin görevini yerine getirmediği gibi, diğer çalışma arkadaşlarının uyumunu bozduğu söylenmiştir. Şöyle ki bir gün Hüseyin Gezer'in odasına gelerek başka bir restorasyon uzmanı olan İhsan Şurdum hakkında "komünist faaliyetler içinde bulunduğunu, Çerkez asıllı ve Çerkez milliyetçisi olduğu" şikayetinde bulunmuştur. Konuyu araştıran Hüseyin Gezer, "Anlaşılıyordu ki kendisi bir olaydan İhsan Şurdum'a kızmış ve içinde bulunduğumuz ortamda en kolay kullanılabileceğini sandığı bir silahla vurmağa kalkışmıştır. Söylenenlerin gerçekle alakası yoktur " diye bir rapor yazmış ve bu kişinin işine son verilmesini yeniden talep etmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 05.05.1972 tarih, 371/40 sayılı belge).

olmuştur. Kapsamlı bir restorasyon çalışması ise, Milli Saraylar Daire Başkanlığı ile Güzel Sanatlar Akademisi arasında sürekli devam eden bürokrasi savaşından dolayı nedeniyle gerekli izinlerin alınamaması ve bütçe çıkarılamaması gibi nedenlerle sürekli olarak ertelenmiştir. Bunun sonucu olarak, aslında Resim ve Heykel Müzesi'nin işletilmesi ve kurumsallaşmasının sadece bir ayağını oluşturan bir konu diğer bütün sorunların önüne geçmiştir.

3.3.3.1 Restorasyon çalışmaları

Veliahd Dairesi'nin restorasyon sorunu, Halil Dikmen döneminden itibaren ortaya çıkmıştır. 1856 tarihinde yapılan bina 1894 yılında önemli bir tadilattan geçmiş, 1937 yılında küçük bir onarım ile açılmış; zaman içinde yıpranmış ve sorunlar gözle görülür hale gelmiştir. Nitekim Nurullah Berk müzenin açılışını kutladığı yazısında yapının elverişsizliğe hiç değinmezken (Berk, 1938), daha sonra sarayın bir müze yapısı olarak yetersizliği, resim ve heykellerin köhneliği, "salaş saray"dan kurtarılıp doğru dürüst bir müze binasının gerekliliği üzerinde durduğu görülmektedir (Berk, 1961). Kerim Silivrili (2007)'nin aktardığına göre Halil Dikmen de zaman içinde artan yıpranmanın farkındadır:

> "1951'de müzeyi yeniden açınca İtfaiye Müdürlüğü'ne yangına karşı önlemler alınsın diye bir mektup yazdık. İtfaiye bu önlemlerin yeterli olmadığını, herhangi bir yangın başlarsa sadece bu binanın değil bütün Dolmabahçe Sarayı'nın da yanacağını söyleyerek düzenleme yapılmasının şart olduğunu söyledi. Bunun üzerine Milli Eğitim Bakanlığı'na yazdık. Bakanlığın cevabı müzeyi kapatmamız ve kendimize yeni bir bina aramamız yönünde oldu."[217]

Müzenin yeni bina arayışlarına daha sonra değinileceğinden, öncelikle restorasyon ile ilgili çalışmalara yer verilmesi yerinde olacaktır. Dikmen müzenin "tam teşekküllü bir tadilat"tan geçmesi için 1945'ten beri defalarca Maarif Vekâleti'ne başvurmuş, "Çeşitli vesilelerle yaptığım başvurulara cevap alamadığım gibi, yaklaşık on yıl geçmesine rağmen halen bu konuda bir gelişme sağlanamamıştır" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 13.06.1953 tarih, 11.4/63 sayılı belge). Müze tamiratı için keşif yaptırmak istemiş ancak "...gereken keşfin yaptırılması emredilmiş ise de, ne Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki mimar elemanlardan istifade edilerek ne de Bayındırlık Vekaleti kanalı ile bu keşfin yaptırılmasına imkân olmamıştır" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 26.11.1952 tarih, numarasız belge). Sonuç olarak depremde çatlamış baca ile hamam kubbeleri her an çökme tehlikesi altında olan, soba ile ısıtılan, 1939'da talep edilen havalandırma ve klima sistemi halen eksik olan

[217] Resim ve Heykel Müzesi'nin Veliahd Dairesi binasından çıkmasının ilk kez dile getirildiği bu dönem, Milli Saraylar Daire Başkanlığı ile Güzel Sanatlar Akademisi arasındaki güç savaşının başlangıcıdır.

Müze'de "yazın kuru ve sıcaktan kışın ise nemden dolayı eserler dökülmeye başlamıştır" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 08.03.1954 tarih, 604.1/9 sayılı yazı).

Dikmen'in onarım talepleri ancak 29 Nisan 1954 tarihinde Adnan Menderes ve Cumhurbaşkanı Celal Bayar'ın müzeyi ziyareti sayesinde dikkate alınmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 29.04.1954 tarih, sayısız belge).[218] Halil Dikmen'in Şekil A.13'te örneği verilen talebine uygun olarak Mayıs 1954 yılında Güzel Sanatlar Akademisi bu onarımın acil olarak başlaması keşif yaptırmış; sıva, badana, çatı düzenlemesi, bahçedeki moloz, ot ve ağaçların temizlenmesi gibi 20.000 liralık bir tamirat planı çıkarılmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 07.06.1954 tarih, 604.01/48 sayılı belge). Ayrıca Halil Dikmen tamirat için Koç Grubu'na yazmış, Koç ailesi bağış yoluyla binanın tamiratının bir kısmına sponsorluk yapmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 06. 09.1954 tarih, 604.01/83 sayılı belge).[219] Böylelikle kapsamlı bir restorasyondan çok aciliyet teşkil eden, binanın eserler üzerine çökmemesini önleyen küçük tamirata girmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 20.10.1954 tarih, 368.23/102 sayılı belge). Aynı dönemde, Maarif Vekâleti tarafından Topkapı Sarayı'nın geniş kapsamlı bir biçimde restorasyona girdiği ve büyük bir ödenek ayrılması söz konusuyken (Anonim, 1954a), Resim ve Heykel Müzesi'ne neredeyse tamirat ölçeğinde bir uygulama için ödenek çıkarılamaması dikkat çekicidir.[220] Sonuçta, Resim ve Heykel Müzesi 1955 yılında yeniden açıldığında halen pek çok eksiği bulunmaktadır. Silivrili durumu şöyle aktarır: "Sonunda elden geldiğince güvenlik imkânlarını artırdık ve yeniden açtık. Sanatçılardan değil de, nedense basın tarafından sıkıştırılıyorduk Atatürk'ün kurduğu müze neden kapalı diye..." (Silivrili, 2007).[221]

Nurullah Berk'in müdürlüğünde de müzenin sürekli olarak onarım nedeniyle kapatıldığı anlaşılmaktadır. Fethi Kayaalp müzeye geldiği dönemi şöyle aktarmaktadır:

> "Müzede pencerelerden güneş geliyor, 7 metre tavan, kapatacak malzeme yok. Saat sabah 10.30 oldu mu bütün resimler ve bina başlardı çıtır çıtır etmeye. Kışın da o kadar nemliydi ki mesela bir gün müthiş kötü bir koku geliyor, biz de arıyoruz fare diye. Baktık bir arkadaşın

[218] Bu ziyaretin arka planı ise Bayar ve Menderes'in aslında o tarihte seçim propagandası için Taksim'de büyük bir mitinge katılmaları ile belirginleşir (Anonim, 1954b). İlk dört senelik programlarından sonra hayal kırıklığı yaratmış olan Demokrat Parti, hem kendi tabanından oy aramakta ancak artık tamamen güvenini kaybettiği aydın kesimi etkilemek arzusundadır.

[219] Tarih itibariyle bu destek özel sektörün kültür kurumlarına yönelik ilk sponsorluk örneklerinden biri olmalıdır.

[220] Bunda dönemin Osmanlı dönemine yönelme politikaları kadar kültürün ekonomik alan içinde turizmle ilişkilendirilmesinin de önemli bir payı bulunmaktadır.

[221] Basında Müze'nin açılması için bir yazıya ya da büyük bir protestoya rastlanmamıştır. Ancak, Silivrili'nin bahsettiği baskı, bazı kurum eleştirisi yazılarında müzesizlik sorununa değinmek üzerinden yapılmış olabilir.

daha yeni yaptığı resmin arkasından geliyor. Kaldırdık ki arkası yemyeşil küf olmuş. Yeni yapılmış resim bile küflenirdi" (Kayaalp, 2010).

Nurullah Berk de çeşitli vesilelerle Güzel Sanatlar Akademisi'ne yazdığı yazılarda müze binasının durumunu net ve açık bir biçimde dile getirmiştir:

> "...soba ile ısıtılan bu binanın bütün teşhir salonları yazın +30'a kadar yükselen bir sıcaklığa, kışın ise -10'a kadar düşen bir soğuğa maaruz bulunmaktadır. Bilindiği gibi tuval üstüne yapılmış tabloların başlıca düşmanı ve bunların bozulmasına sebep olan başlıca olay bu aşırı derecede sıcak ve soğuk atmosferdir. Yazın tuvallar gerilmekte, kışın ise gevşemektedir. Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan sanat eserlerinin daha uzun müddet bu kötü şartlara dayanacağı tahmin edilemez...eserlerin bazılarının boyalarının dökülmekte olduğu şimdiden tesbit edilmiştir. Bu hal karşısından eserlerin çoğunun 5-10 seneye kadar bozulacağını tahmin etmek güç değildir. Öte yandan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi yine binasının elverişsizliği yüzünden teşhir edilmeyen eserlerin muhafazası bakımından önemli aksaklıklar göstermektedir. Yersizlik yüzünden değerli eserler ya sarayın tavan aralarında ya da ışıksız ve rutubetli odalarda muhafaza edilmektedir... İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Türkiye'nin plastik sanatlarda yüzelli yıllık başarılarını biraraya toplamakta ve kültürümüzün kaybolduğu takdirde yeri doldurulamaz bir hazinesini teşkil etmektedir. Bu tablo ve heykelleri bir müze olarak en uygun şekilde muhafaza etmek göreviyle karşı karşıya olduğumuzdan başka eserlerin kötü muhafaza şartları dolayısıyla bozulması ve yok olması karşısında ağır bir sorumluluk altında bulunmaktayız " (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 11.03.1966 tarih, 45/390 sayılı belge).

Bu yazı üzerine düşük bütçeli bir restorasyon, yine Nurullah Berk ile müze çalışanlarının desteği ile gerçekleşmiştir. Fethi Kayaalp (2010) restorasyonun gerçekleşme koşullarının zorluklarına değinmektedir:

> "Halil Dikmen'in Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü sırasında çıkardığı tahsisatla onarıma devam edebildik. Hatta o dönemde Nurullah Berk'in ilişkileri sayesinde Isola Bella diye bir İtalyan grubunun yardımını da aldık, bunlar grup olarak ülkeleri geziyor, restorasyon yapıyor, sonra başka eski binaya geçiyorlardı. Tavanda restorasyona başlandı, sergi salonları düzenlendi. Bodrum katları o dönemde Akademi yangınından gelen malzemelerle doluydu. Oralar boşaltıldı, yenilendi. Halil Dikmen Galerisi de orada açıldı. Ama yine de tam bir restorasyon olamadı tabii...Bütçe yok, izin yok..."

Sonunda Nurullah Berk, 1969'da görevinden ayrıldıktan sonra, "Kültür Müsteşarı'na Açık Mektup" adlı yazısında müdürlüğü sırasında yetkilileri sürekli uyardığını belirtmiş, ancak eserler açısından bu kadar aciliyet teşkil eden sorunların çözümü bir tarafa "kedi iriliğinde farelerle bile başa çıkılamadığını" ve bu nedenle yabancı misafirlerin müzeye gelmekten korktuğunu söylemiştir:

> "Yeni arsalar, yeni yapılar peşinde koşmak yerine Boğaz kıyılarında sarayı, yan yapıları, bahçeleri, hele o eşsiz atmosferiyle İstanbul'a kolayca hediye edeceğimiz Sanat Sitesi'nin hazırlanmasına neden başlayamayız ki vakit geçirmeden?" (Berk, 1974: 25).

Hüseyin Gezer müdür olduğunda, müze binasının durumu artık basına yansımaya başlamıştır. 30 Aralık 1969'da Yeni Gazete'de yayınlanan ve müze binasının çökmek üzere olduğunu anlatan haberin yanı sıra (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 12.01.1970 tarih, 713–15 sayılı belge), Milliyet Gazetesi "Milyonluk Resim ve Heykeller Mahvolma Tehlikesi ile Karşı Karşıya" başlığı altında milyonlarca lira değerindeki 2.000'e yakın eserin binanın sorunları nedeniyle tehlike altında olduğundan söz edilmiştir. Müze'nin fazla yağmurda damının aktığından, ziyaretçilerin ellerinde şemsiye ile gezmek zorunda kaldığından bahsedilmiştir:

> "Pencere sayısının çokluğu teşhir alanını azalttığından yöneticiler tabloları nereye asacaklarını şaşırmışlar, güzelim eserleri kilitli kapıların ardındaki rutubetli odalara hapsetmişlerdir" (Akal, 1972:2).

Hüseyin Gezer yayınlanan haberler konusunda, gazetecilik üslubunun gerektirdiği bir biçimde abartılı olmasına rağmen ele alınan pek çok konunun doğruluğunun altını çizmiştir. Binanın çatısının aktığı, üst kattaki büyük salonda sarkmalar olduğu, 1948 yılından beri onarım görmemiş bulunan elektrik tesisatının çöktüğü, halen soba ile ısınıldığı, binadaki nemin eserleri bozduğunu söylemiştir. Ancak esas olarak, "Bizzat binanın onarım yetersizliğinden çok, onarım usul ve mevzuatının olumsuzluklarından doğan kalitesiz tamirler[222] nedeniyle harap durumdadır. Ve gün be gün bu yıpranma çöküntüye gitmektedir" diye belirtmesi ilginçtir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 12.01.1970 tarih, 713–15 sayılı belge). Gezer bina tam kapsamlı bir restorasyondan geçerek sorunu çözülmeden Resim ve Heykel Müzesi'nin işlemeyeceğine emindir: "Binanın eski, bakımının ise çok masrafa mütevakkıf oluşu problemleri, asıl görev olan Müzeciliğin çok üstüne çıkmış ve bu problemler kurumun oluşup oturması için gerekli planlı çalışmaları imkansız bırakmaktadır" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 30.12.1970 tarih, sayısız).

Binanın sorunlarına yangın da eklenmiştir: "Düşünün bir ahşap bina...Üstelik 220 volt elektrik yerine 120 volt vermişler ve de 5 kilovat. Onun da 2 kilovatını yan taraftaki kaymakamlık almış, 3 kilovatla çalışıyor. Gittim denedim, bir fiş takıyorsunuz, çıt atıyor. Akademi de yandı vaktiyle böyle..." (Gezer, 2003: 68). Gezer, yangına yönelik önlemlerin yetersizliğini defalarca Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne bildirmiştir:

> "İtfaiye uzmanlarınca yapılan tetkik sonrasında, yangın başlangıcında yapılacak ilk işin elektrik ana şalterlerin kapatılması olduğuna göre daha baştan su pompasının kullanım dışı kalacak olması tamirat yapılırken bu hususun göz önünde tutulmamış bulunduğunu gösterir.

[222] Örnek olarak, Akademi'ye bir yazıda Bayındırlık Müdürlüğü'nün onarım için gönderdiği müteahhitin eksik ve yanlış yaptığı işlerin düzeltilmesini talep etmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 12.01.1970 tarih, 713–15 sayılı belge).

> Ayrıca 1967 yılında İstanbul Bayındırlık Müdürlüğü vasıtasıyla yapılan yangın ihbar tesisatı işlemez durumdadır. İtfaiye ile direk bir telefon bağlantısı da bulunmamaktadır“ (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 30.04.1970 tarih, 713–230 sayılı belge).

Dolayısıyla Gezer (2003: 69)'in aktardığına göre müdür olarak bizzat pek çok işi üstlenmek zorunda kalmıştır:

> "İlk işim manyetolu telefon çektirmek oldu. Kapıcının durduğu yerde, Beşiktaş İtfaiyesi'ne bağlı. Hademe her sabah geldiğinde müzeyi açmak için telefonu çeviyor, karşı taraftan ses geliyor; 'Buyurun efendim, Beşiktaş İtfaiyesi' diyor. Çünkü o zamanlar elektrik kesildi mi, telefon işlemezdi. Yani, yangın çıktığında, elektrik kesilse, vasıta bulacaksın, itfaiyeye koşacaksın ve çağıracaksın, bizzat."

Buna ek olarak Dolmabahçe Sarayı ile Resim ve Heykel Müzesi'nin birbirine bağlanmasını ve genişletilmiş bir itfaiye ekibi ile korunmasını önermiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 23.09.1970 tarih, 371/Saray/171 sayılı belge). Ancak bu öneri de Milli Saraylar Daire Başkanlığı'nca Dolmabahçe Sarayı kadrosunun yetersizliği gösterilerek reddedilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 16.10.1970, 371/Saray/177 sayılı belge). Bunun üzerine Gezer, kendi imkânları ve ilişkileriyle hidroforlu söndürme teçhizatını tamamlamış ve personelin yangın önlenmesi üzerine kurs görmesini sağlamıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 08.10.1971 tarih, 300.12 sayılı belge). Gezer, sık sık ve uzun süreli elektrik kısıntısı sorununa ise "...Bankalar Caddesi'nden yukarıya çıkınca Beyoğlu Kaymakamlığı vardır, onun karşısında boş bir alan var. Orada bir trafo atılmış, onu oradan söktürtüp getirttim...60 kilovat, 220 volta çıkardım müzenin kapasitesini" çözümünü bulmuştur (Gezer, 2003: 69).[223] O tarihe kadar yapılamayan kalorifer konusundaki sözleri de ilgi çekicidir:

> "...Müdür odasında güzel bir çinili soba vardı. Saraydan kalma. Onunla ısınıyordu. Ama akşam üzeri mangal getirilir, sobadan kalma korlar ona alınır, ve ta sarayın dibine kadar gider, oraya dökülür. Riskli bir olay!...Tek yol kalorifer yaptırmaktı. Bu defa Bayındırlık Müdürlüğü'yle temasa geçtim, kalorifer dairesi yaptırdım...Kaloriferci gerekiyor. Kadro yok. Ali adına bir hademe vardı...Teknik Üniversite'ye gönderdim, staj gördü, kalorifer bakım ustası oldu" (a.g.e: 70).

Yağmurda akan çatı konusunda Vakıflar Müdürlüğü'ne başvurarak bir usta gönderilmesini sağlamış, bütçe eksikliğinden ancak geçici bir tamiratla tavanın

[223] Milli İstihbarat Teşkilatı'nın bahçede açtırdığı bir kuyu, müzenin zaten düzgün işlemeyen elektrik tesisatını çökertmiş ve Resim ve Heykel Müzesi üç hafta boyunca elektriksiz kalmış, telefonları işlememiş ve yangın tertibatı çalışmaz hale gelmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 22. 06.1972 tarih, 371–18 sayılı belge).

çökmesi engellenmiştir.[224] Ancak Gezer bu geçici onarımların sorunu çözmekte yeterli olmayacağının bilincindedir:

> "...bu şartlarda yapılan bir onarım ne çözüm getirebileceği gibi, daha çok tahribata da yol açacağı kesindir. O kadar ki müzenin onarılması için sağlamak için kaç yıldır harcadığımız zamanın fiiliyata ulaşmasına dahi sevinemedim. …Zira korktuğum sonuçla karşılarsam şahsıma resmen hiçbir sorumluluk yükletilmeyeceğini bildiğim halde ben bu kurumun yöneticisi ve bir sanatçı olarak bundan birinci derece sorumluluk hissedeceğim. İnanmadığım böyle bir uygulamanın ise, değil içinde, şahidi bile olmak istemiyorum" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 10.12.1973 tarih, sayısız).[225]

Gezer'in aktardıkları o dönemde Türkiye'nin tek modern sanat müzesi olan Resim ve Heykel Müzesi'nin içinde bulunduğu sıkıntılı durumu net biçimde ortaya koymaktadır. Ancak bu çaresizlik, müze yönetiminden değil, başvurduğu kurumların kayıtsızlığı ve bürokrasinin işlemez durumundan kaynaklanmaktadır. Her bakımdan yangına açık bir halde olan Müze için önerilen en basit uygulamalarda bile olumsuz cevaplar alınması çok dikkat çekicidir. Bu konuda Müze'nin yasal belirsizliğinin etkisi olmakla birlikte, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin de bu konuya yeteri kadar özen göstermediğini söylemek mümkündür. Sonuç olarak, Akademi'nin sanat alanındaki temsil alanı olan Müze'nin yangından yağmura kadar pek çok tehlike altında olması karşısında, en azından gerekli kurumlarla görüşmelerde Akademi'nin aracılık etmesi, kendi bünyesinde çalışan bazı elemanları Müze'ye kaydırması, Gezer'in yapmak istediği basit yangın sistemleri konusuna bütçe ayırması beklenmelidir. Diğer taraftan, Veliahd Dairesi ile ilgili sorunun temelini daha ciddi bir bürokratik anlaşmazlık oluşturmaktadır.

3.3.3.2 Milli Saraylar Daire Başkanlığı ile anlaşmazlıklar

Milli Saraylar Daire Başkanlığı ile anlaşmazlıklar da aslında bu onarımlar sırasında ortaya çıkmıştır. Bina ile ilgili asıl mesele Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin binayı restore etme gücünün ve yeterli bilimsel desteğin bulunmamasında değildir. Yasal olarak Veliahd Dairesi'nin Milli Saraylar Daire Başkanlığı'nın elinde olması, sorunu bütçe ve onarımdan öteye taşımaktadır.[226] Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 1954 yılında binanın tahrip olduğu gerekçesini ortaya atmış ve onarmak yönünde

---

[224] "... (Usta) Geldi, çatı arasına çıktı, baktı duruma. Kirişin ortadan kırılmış olduğunu söyledi. Neredeyse çökecekmiş tavan dedi. Getirdiği büyük dikmeyi tam o kirişin altına koydu. Yarım santim uzunluğunda kamalar hazırladı.. Kovalardan birini dikmenin altına çaktı. Gitti, ertesi gün geldi bir kama daha çaktı. Ertesi gün gene. Yani her gün yarımşar santim yükseltmek suretiyle kirişi doğrulttu. Ve yukarıya çıkarak kirişi tamir etti" (Gezer, 2003: 70).

[225] Hüseyin Gezer'in bu talebi dönemin Akademi Başkanı Feridun Akozan tarafından geri çektirilmiştir. Gezer üç yıl sonra bir daha istifasını vermiş ve müdürlükten ayrılmıştır.

[226] Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin bu kadar kapsamlı bir restorasyon yapacak bir bütçesi olmadığını düşünmek mümkündür. Diğer taraftan eğer bina Akademi'nin idaresinde olsaydı, farklı işbirlikleri, kurumlararası ilişkiler ve gelişmeye başlayan sponsorluk sistemi ile onarımı gerçekleşebilme olasığı göz ardı edilmemelidir.

değil, Güzel Sanatlar Akademisi'nin elinden almak üzere harekete geçmiştir. Bakanlık, Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından alınan karar ile Veliahd Dairesi'nin en kısa zamanda Dolmabahçe Sarayı kompleksi içine katılmasını, Resim ve Heykel Müzesi'nin de binayı boşaltmasını talep etmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, TBBM kararı, 07.12.1954 tarih, 43 sayılı belge). Bu talepleri, Menderes ve Bayar'ın müze ziyareti ile geri alınsa da, onarım ile ilgili işlerde sürekli sorun çıkarmaya devam etmiştir. Nurullah Berk defalarca tamirat için Milli Saraylar Daire Başkanlığı'na başvurmuş, sonuç alamamış, küçük onarımlar için bütçe istediği bir yazısında da net olarak "Dolmabahçe sarayının bir parçası olan fakat Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olduğu için Milli Saraylar Müdürlüğü'ne bağlı olmadığından tamiri mümkün bulunmayan müzemizin" ifadesini kullanmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 15.03.1963 tarih, 604/11/31 sayılı belge).

Ayrıca Hüseyin Gezer'in "İdaremiz yeni ve müzecilik yönünden elverişli bir yeri temin için çabalarını yıllardır sürdürmektedir. Bir gün bunun sonucu alındığında kuruluşumuz binayı asıl sahibine iade edecektir" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 23.09.1970 tarih, 371/Saray/171 sayılı belge) ifadesi Milli Saraylar Daire Başkanlığı'nın bu talebinde ısrarcı olduğunu göstermektedir. Buna ek olarak bütçe ayrılmış olmasına rağmen Milli Saraylar Daire Başkanlığı halen sorun çıkarmaktadır:

> "Büyük Millet Meclisi Milli Saraylar İdaresi'ne ait bulunan müze binasının onarımı, bazı kısımların betonlaştırılması, ısıtmanın kalorifere çevrilmesi işleri yıllar önce ele alınmış ve gerekli ödemeler bütçeye konmuş olmasına rağmen adı geçen idarece onarım ve kalorifer tesisatını yapımına izin verilmemiş olduğundan bu işler bugüne kadar tahakkuk ettirilememiştir" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 10.10.1970 tarih, 713/Müze/2740 sayılı belge).[227]

Restoratör Fethi Kayaalp (2010) Milli Saraylar Daire Başkanlığı ile yaşanan anlaşmazlıkların çıkardığı sorunları dile getirmiştir:

> "Milli Saraylar Daire Başkanlığı ile hep sorun yaşadı Müze. Biz restorasyondan anlayan bir ekiptik. Güzel Sanatlar Akademisi'nde uzmanlar vardı. Ama Milli Saraylar duvara çivi çaktırmazdı. Korumacılık değil ki bu...Usulüne uygun olarak yeniden düzenlenebilirdi ki elimizden geleni de yaptık. Bütçeyi onlar verir, biz de ilmimizi ortaya koyardık. Ama dertleri binanın iyiliği ve onarılması değildi ki..."

[227] Müzeye hibe edilen 1.000.000 Türk Lirası bütçenin, 200.000 Türk Lirası ile elektrik ve su tesisatı yenilenmiş, "ama Saray'da kalorifer uygun olmadığı gerekçesi ile kalorifer alınamamış" olduğu anlaşılmaktadır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 04.12.1968 tarihli belge, 371/341 sayılı belge). Halbuki müzede soba ile ısınılması daha büyük tehlike arz etmektedir. Hüseyin Gezer döneminde ise kalorifere izin verilmesi bu kararla tezat oluşturmaktadır.

Nitekim, Nurullah Berk döneminde bir kere daha Türkiye Büyük Millet Meclisi Genel Sekreterliği'nden dönemin Meclis Başkanı Ferruh Bozbeyli imzalı belge ile yeniden tahliye konusu gündeme gelmiş ve bu defa açık olarak bina istenmiştir:

> "Resim ve Heykel Müzesi olarak kullanılmak üzere Bakanlığınıza devredilmiş bulunan Dolmabahçe Veliahd dairesi binası bakımsızlıktan gerek dahili gerek harici kısımlarında harabiyet gözlenmiş, onarımı cihetine gidilmesini temin etmek üzere Milli Saraylar manzumesi dahiline alınmasına Bakanlık Divanı kararı ile 7.12.1954 gün ve 43 sayılı ile karar verilerek gereğinin yapılması durum Bakanlığımıza bildirilmiş idi. Bakanlığınızdan alınan yukarıda tarih ve numarası yazılı yazıda İstanbul'da modern bir müze binası inşa ettirmeye planda yer verilmiş bulunduğu, bu tahakkuk ettiği takdirde Veliahd dairesinin tahliye edileceği bildirilmiştir. Aradan geçen zaman içinde daha çok onarıma muhtaç hale geldiği tesbit edildiğinden... Millet Meclisi Başkanlık Divanı, 28. Haziran. 1966 gün ve 167 sayı ile Veliahd Dairesi'nin tamamen tahliye edilerek Milli Saraylar Manzumesi içerisine alınmasını kararlaştırmıştır" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 07.07.1966 tarih, 985 sayılı belge)[228].

Bu belge, Milli Saraylar Daire Başkanlığı'nın Veliahd Dairesi'ni almak istediğinin en önemli kanıtıdır. Yapılan restorasyonların bütçe eksikliği nedeniyle yeterli olmadığı daha önce de belirtilmiştir, ancak Milli Saraylar Daire Başkanlığı'nın onarıma ihtiyaç duyulduğunu söyleyerek Müze'yi tahliye ettirme açıklaması anlamlı gözükmemektedir. Diğer bütün saray komplekslerinin restorasyonunda olduğu gibi, Veliahd Dairesi de Milli Saraylar Daire Başkanlığı bütçesinden onarılabilir, daha sonra müze işlevine devam edebilirdi. Bu noktada, farklı bir kurumun kullandığı binayı Milli Saraylar'ın kendi bütçesi ve sorumluluğu altında onarmaktan kaçınmak gibi bürokratik bir çıkmaza düşmüştür. Resim ve Heykel Müzesi'nin statüsünün yasal olarak belirsiz olması bu anlaşmazlığı pekiştirmiştir. Ek olarak, güçlü devlet geleneğine rağmen kültür konusunda net bir uygulama ve politikanın olmaması da hem Resim ve Heykel Müzesi hem de Güzel Sanatlar Akademisi'nin düştüğü bu açmazdan çıkmasını güçleştirmiştir.

Tahliye kararını uygulamak kolay olmayacaktır. Her şeyden evvel, yeni bir mekân tahsis edilmediğinden bu karar Atatürk'ün emri ile kurulan, Türkiye'nin tek modern müzesinin kapatılması anlamına gelecektir. İkinci olarak, gerek restorasyon gerekse mimarlık ve sanat alanında uzman ve prestijli bir konumda bulunan Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Veliahd Dairesi'ni ihmal ederek harap bir halde bıraktığı yolundaki eleştirileri kabul etmeyecektir.

[228] Belgede Milli Saraylar Daire Başkanlığı üyelerinden üç kişilik bir grubun binanın beyaz yağlı boya ile boyandığını, kapı ve pencerelerin de bozulduğunu tespit ettiği söylenmekte, bu nedenle binanın tarihsel değerini yitirdiği öne sürülmektedir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 07.07.1966 tarih, 985 sayılı belge).

Bu nedenle 1966 yılında Güzel Sanatlar Akademisi müdürü olan Hüseyin Gezer Milli Eğitim Bakanlığı'na hitaben bir yazı yazmıştır:

> "Binanın acil tahliyesi gerektiğinde eserlerin hüsnü muhafazası için özel depolara ihtiyaç göstereceği gibi her birinin özel şekilde ambalaj yapılması gerekecektir. II. Dünya Savaşı sırasında Anadolu'ya nakil edilen bazı müzelere ait eserleri kıyafetsiz ambalajlarla gayri müsait yerlerde depolanmasından mütevellit zarar ve hasar büyük olmuştur. Resim ve Heykel Müzesi'ndeki eserleri böyle bir akibetten korumak vazifemizdir... "tezyinat ve mefruşat bakımından haizi ehemmiyet bir kıymeti olmayan Veliahd dairesinin Resim ve Heykel Müzesi olarak kullanılması binaya fonksiyon vermektedir. Bu itibarla yeni bir bina inşa edilinceye kadar Resim ve Heykel Müzesi'nin bu binada kalması gerekmektedir" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 25.08.1966 tarih, 713/2186 sayılı belge).

Güzel Sanatlar Akademisi'nin çıkardığı Akademi dergisinde yazan Cemal Tollu (1967:38) eleştirilerini şöyle dile getirmiştir:

> "Türkiye Büyük Millet Meclisi İdare Kurulu, Atatürk'ün uğurlu elleriyle açtığı ve başka bir bina bulunamadığı için Saray'ın boş duran bu kısmını tahsis ettiği yeri geri almak istemekteymiş.... Sorun binanın bakımı, tamiri, muhafazası ise müze iken de bunların hepsinin yapılması mümkündür ve esasen yapılmaktadır da. Milli Eğitim Bakanlığı dar imkanları nisbetinde bu işleri yapmakta idi. Saraylar İdaresi'nin yardımı bugüne kadar olduğu gibi, esirgenmemiş olsaydı çok iyi olurdu...Müzenin boşaltılması fiilen mümkün değildir. Asılamayan eserlerin bile bugünkü koşullar içinde korunması güç iken, bütün eserler rutubetten ve delinmekten, örselenmekten, bir kelime ile harap olmaktan nasıl korunacaktır?...Sanatımızın seksen yıl içerisinde geçirdiği merhaleleri izleyebildiğimiz bu müzedeki eserlerin herhangi bir ihmal yüzünden kaybolmasını, Millet Meclisi oturanlar önemsemeyebilirler. Ama yarına karşı böyle bir ağır sorumluluğu yüklenmekten kaçınmalarını tavsiye ederiz...Daha geniş ve modern tesislerle yeni binanın yapılmasını gönlümüz isterdi... Fakat biz ihtiyacı karşılamaktan uzak olmasına rağmen, evdeki bulgurdan mahrum kalmaktan korktuğumuz için, Atatürk'ün güzel güneşli bir günde açtığı bugünkü sığınaktan hoyrat düşüncelerle kovulmayı hoş karşılamıyoruz."

Bunun üzerine Milli Saraylar Daire Başkanlığı tahliye fikri üzerinde durmaktan kısa bir süre vazgeçmiş ancak kısa zamanda yeniden gündeme getirmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 22.09.1967 tarih, sayısız).[229]

Güzel Sanatlar Akademisi müdürü Hüseyin Gezer ise Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne yeniden yazmıştır:

> "....memleketimizin kendi alanında tek müessesi olan müzeyi kapatıp eserleri her hangi bir yere depo etmeyi uygun bulmuyoruz...Bu hususun Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkanlığınca da tasvip edilmeyeceğini, bize yardımcı olmayı arzulayacaklarına inanmaktayız. Müzenin tahliyesi için tek çare olarak müzeye has bir binanın teminini görmekteyiz....Türk sanatına ait

[229] Müzenin bu dönemde, Milli Eğitim Bakanlığı'nın bütçesinden ayrılan ihale ile 22.09.1967 tarihinde onarıma girdiği görülmüştür. Ancak bu onarım yine kapsamlı bir çalışma değil sadece binadan tahliye edilmemek için gerekli olan acil değişikliklerin yapılmasını içermektedir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 22.09.1967 tarih, sayısız).

> müzede mevcut tek koleksiyonun en gayri müsait şartlar içinde bir yere depo edilmesi gibi hem müzeyi halka hizmetten alıkoyucu hem de eserlerin harabesini göze almak olur" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 23.1.1968 tarih, 371/350 sayılı belge).

Bu tepkilere Milli Eğitim Bakanlığı destek vermiş, Milli Saraylar Daire Başkanlığı'na bir yazı yazarak yeni bina arayışının devam ettiğini, yangın tesisatının ıslahı ve onarımı için gerekli çalışmaların sürdürüldüğü söylenerek "adı geçen müzenin içinde bulunduğu şartlara rağmen faaliyetinin durdurulması Bakanlığımızca uygun görülmemektedir" ifadesine yer verilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 10.10.1970 tarih, 713/Müze/2740 sayılı belge).

3.3.3.3 Yeni mekân arayışları

Aslında Resim ve Heykel Müzesi'ne yeni bir mekân bulunması konusu Halil Dikmen'den beri başlamış ancak sonuçlanamamış bir süreçtir. Adnan Menderes ve Celal Bayar ziyaretleri sırasında müze binasının yıllardır anlatılan durumunu görüp koleksiyona "hayran kalmış", Halil Dikmen'le olan görüşmede acil olarak binanın taşınmasına karar vermiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 29.04.1954 tarih, 311 numaralı belge). Dikmen "İstanbul şehir planında müsait bir arsanın Müze binasına tahsisi yolunda" çalışmalara başlamış, Dağcılık Kulübü'nün bulunduğu arsa İstanbul İmar Müşavirliği tarafından uygun bulunmuş, hemen Maarif Vekâleti'ne bildirilmiş ve gerekli ödemelerin yapılması için talepte bulunulmuş, ancak reddedilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 26.11.1954 tarih, 604.1/98 sayılı belge). Karar dönemin Cumhurbaşkanı ve Başbakan'ı tarafından alınmış olmasına rağmen sonuçlandırılamamış, destek sözde kalmıştır. Bunun üzerine, Dikmen yeniden İstanbul Teknik Üniversitesi Taşkışla binası karşısı ile Hilton Oteli arasında bulunan alanda yeni bir bina yapımı için Maarif Vekâleti'ne başvurmuştur. Bu öneri, İstanbul Şehir Meclisi'nce kabul edilmiş, Nafia Vekâleti'nce uygun bulunmuş ve İstanbul Emlak Müdürlüğü'nce öneri için "bir mahzur teşkil etmediği" sonucu çıkmıştır. Bunun üzerine Maarif Vekâleti binanın yapılması için gereken bütçenin sağlanması amacıyla Maliye Bakanlığı'nın onayının beklendiği belirtmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 11.6.1954 tarih, 51/620 sayılı belge).[230] İstanbul Resim ve Heykel Müzesi arşivinde Maliye Bakanlığı'ndan gelen herhangi bir kabul ya da ret yazısı bulunmamıştır.

1966 yılında ise İstanbul Belediyesi'ne Sultanahmet'te eski hapishane, Saraçhane başında Fatih anıtı çevresindeki alan, Dolmabahçe'den başlayarak Kabataş

[230] Aslında bu belge, o alanın Resim ve Heykel Müzesi'ne tahsis edildiğini göstermektedir. Halen bu alanda Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin hakkı olduğu varsayılabilir. Ancak, eski rektör Rahmi Aksungur (2006-2010) ile yapılan görüşmede Üniversite'nin bu alana sahip olduğunda dair bir belge bulunmadığını belirtmiştir (Aksungur, 2010).

Lisesi'ne uzanan Bayıldım Bahçesi'ni kapsayan bölge, Çırağan Sarayı, o dönem Işık-Özel Mühendislik ve Mimarlık Okulu ile antrepoların bulunduğu bölgeler önerilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 09.10.1969 tarih, sayısız). Dolmabahçe Sarayı karşısındaki Bayıldım Bahçesi Milli Eğitim Bakanlığı'nca talep edilmiş ama Türkiye Büyük Başkanlığı'nca reddedilmiş; Topkapı Sarayı Bab-ı Humayun'un sağındaki arsa ise Anıtlar Yüksek Kurulu'ndan geçememiş (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 06.10.1970 tarih, 713/Müze/2740 sayılı belge); Çırağan Sarayı'nın tamir edilmesi zamanın Başbakanı Nihat Erim'e teklif edilmiş, konu olumlu karşılanmasına karşın sonuca gidilememiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 10.07.1975 tarih, 713/2803 sayılı belge). Milli Eğitim Bakanlığı'nın arsa temin edildiği takdirde Resim ve Heykel Müzesi'nin binasının etüt ve proje giderleri için 1970 yatırım bütçesine ödenek ayırması, Bayındırlık Bakanlığı'nın da müze ihtiyaç programı üzerinde çalışmalara başlanacağını bildirmesine rağmen çeşitli sebeplerle hiç bir mekânının bulunamaması dikkat çekicidir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 16. 09. 1970 tarih, 713/Müze/ 2327 sayılı belge).

Yeni bina konusunda Resim ve Heykel Müzesi ile Akademi'nin en çok üzerinde durduğu mekân, Sultanahmet Eski Ceza ve Tevkifevi olmuştur. Bina ve arsasının tahsisinin hukuken müsait olması, restorasyona uygunluğu, arsada yeni bina için alan bulunması ve Topkapı Sarayı, Ayasofya Müzesi gibi müzelerin bulunduğu bir alanda yer alması gibi önemli özelliklerinden dolayı tercih edilmiştir. Hatta Akademi 1974-1975 yılı yaz okulu mimarlık diploma projesinin konusunu bu bina ve arsanın modern bir sanat müzesine dönüştürülmesi olarak belirlemiştir. Kitaplıktan konferans salonuna, sakatlar için düzenlemelerden yeni satın alınan eserlerin sergileneceği salonlara kadar en küçük detayların bile tasarlanmasının beklendiği belirtilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 10.07.1975 tarih, 713/2803 sayılı belge).[231]

Hüseyin Gezer bu süreci şöyle özetlemektedir:

> "Bu konuda her şeyden önce bu bölgede ortaya çıkabilecek arkeolojik sorunları ortadan kaldıracak çözümleri sunduk, projeler hazırladık ve her türlü bürokratik sorunu engelleyecek çözüm önerileri getirdik. Buna ek olarak halk oyunu da yanımıza çekmeye çalıştık ve karar yetkisini ellerinde bulunduran kişilerle girişimde bulunduk" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 06.11.1977 tarih, sayısız).

[231] Öğrencilerin yaptıkları bu proje önerilerine arşivde rastlanmamıştır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi eski rektörü Rahmi Aksungur, genel bir uygulama olarak, Güzel Sanatlar Akademisi mimarlık bitirme projelerinin bir süre sakladıktan sonra öğrencilere geri verildiği ya da geri dönüşüme yollandığını belirtmiştir (Aksungur, 2010). Bu nedenle projelerin günümüze ulaşmamış olması olasıdır.

Gelişmeleri Hüseyin Gezer Milliyet Gazetesi'nde Abdi İpekçi (1976:7) ile yaptığı bir röportajda şu şekilde açıklamıştır:

> "Sultanahmet'teki eski cezaevi binasına el attık...Bir de baktık ki gazetelerde bir haber, Turizm ve Tanıtma Bakanlığı, Kültür Müsteşarlığı'nın mütalaasını alarak Tevkifhane binasının otel yapılması görüşünü uygulamaya koyuyor ve bu görüşe de Anıtlar Kurulu evet demiş. Bu bizde çok tesir yaptı. Çünkü Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'nın mütalaa aldığı kurum aynı zamandan Akademimizin idari bakımdan bağlı bulunduğu kurumdur. Yani o zamanki Milli Eğitim Bakanlığı'nın Müsteşarlığı. Onun üzerine bir girişimde bulunduk ve kendisine bağlı bir kurumun içinde bulunduğu şartlar ortada iken, yani yeni bir müze binasına ihtiyaç varken, müzenin yangına karşı emniyet içinde bir başka yere taşınması zorunluğu ortada iken ve bu kendilerince biliniyor iken nasıl olup da, Turizm Bakanlığı'na burası bize lazım, biz burayı müze yapacağız demediler de otel yapabilirsiniz dediler diye protesto girişimi başlattık. Ama sonuç alamadık."

Gerek restorasyon gerek yeni binaya geçilmesi konusunda Resim ve Heykel Müzesi'nin Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ile birlikte çok çaba gösterdiği görülmektedir. Her iki alanda da gerek kurumsal gerek yasal destek gösterilmesine rağmen hiç ilerleme kaydedilememesi ilgi çekicidir. Diğer taraftan, bütün süreç devletin sanata yönelik bakış açısının bir izdüşümü olarak okunmalıdır. Özellikle, Sultanahmet Cezaevi'nin müzeye verilmek yerine otele dönüştürülmesi hükümetlerin istikrarsızlıkları, ekonomiye önem vermeleri ya da toplumsal değişimlerin gerekliliklerinden öte bir vizyon eksikliğini işaret etmektedir. Benzer biçimde, Milli Saraylar Daire Başkanlığı ile yaşanan çözümsüzlüğün yeni kurulmuş olan Kültür Bakanlığı, Başbakanlık ya da Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından giderilmemesi, Müze'nin bütün koleksiyonuyla yangına açık bir halde bırakılması da bürokratik elit sınıfının değişim geçirdiğinin bir göstergesidir. Ayrıca, bütün bu süreç içinde sanatçı ve aydın kesimden de hiç bir destek gelmediğinin altının çizilmesi gerekmektedir. Bu nedenle de Hüseyin Gezer'in 1975 yılında bir kere daha Kültür Müsteşarı'na yangın tehlikesini anlatmaya çalışmış, ancak sonuç alamamıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 10.07.1975 tarih, sayısız).[232]

Resim ve Heykel Müzesi, Şekil A.14'te görülen fotoğrafta, Hüseyin Gezer ile dönemin İstanbul İtfaiye Müdürü Tarık Özavcı'nın yaptığı tetkik sonucunda alınan karar ile 18 Şubat 1976 yılında kapatılmıştır. Milliyet Gazetesi'nde "Resim ve Heykel Müzesi Kapatılıyor" başlığı ile verilen haber sanat çevresinde fazla tepki ile

[232] Bu belgede Gezer yine Müze binasının tehlikesini dile getirmiştir: "İçi ahşap olarak inşa edilmiş olan bu saray parçası her an yangın tehlikesi ile baş başadır. Her ne kadar gerekli koruma tesisleri ve tedbirler alınmış ise de, bir yangın zuhurunda yine de büyük kayıplar olacaktır. Oysa ki Türk resim ve heykel sanatının en önemli eserleri burada toplu halde saklanmaktadır. Diğer taraftan müze olarak inşa edilmiş bir bina olmadığından ve müsait tertip için herhangi bir müdahale yapılamadığından Türkiyemiz'in tek ve önemli Resim ve Heykel Müzesi binası vasfına ulaşamamıştır" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 10.07.1975 tarih, sayısız).

karşılanmamıştır (Anonim, 1976b). Sadece Hamit Kınaytürk'ün Sanat Çevresi'nde konu ile ilgili yazısında 1975 yılında Milliyet Gazetesi'nin bir yazı dizisi için Almanya'dan getirttiği yangın uzmanının Topkapı Sarayı'nı incelemesi sonucunda, bu mekânın yangına karşı tam teşekküllü olarak korunduğuna dair rapor yazdığını belirtmiştir. Aynı kişinin Resim ve Heykel Müzesi üzerine hazırladığı rapor binanın yangın açısından büyük tehlike içerdiğini tekrar gözler önüne sermiştir (Kınaytürk, 1979).

Bu saptama, turistik açıdan önemi bulunan Topkapı Sarayı'na gereken özen gösterilirken tek modern sanat müzesine ise hiç bir destek verilmediğinin en önemli göstergesidir. Bu nedenle de, Müze'nin düzelmesinde Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin belli bir dönem özerk bir yapıya kavuşmuş olmasının, Milli Eğitim Bakanlığı'nın desteğinin, diğer kurumların kısmi yardımlarının bir etkisi olamamıştır. Kapatılma kararını Hüseyin Gezer savunmuş, ancak bunu Akademi yangınında olduğu gibi bir felaketle sonuçlanmasını engellemek için yapmak zorunda kalmıştır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi eski rektörü Rahmi Aksungur (2010), hocası olan Gezer'den dinlediklerini şöyle aktarmaktadır:

> "Hüseyin bey müze müdürüyken her zaman endişeliydi. 'Rahmi, bir yangın çıkacak, bütün eserler gidecek' derdi. Hep Burhan Toprak'ı örnek verirdi. 'Bak Akademi yandı, ertesi gün Burhan bey geldiğinde üzüntüden saçları kırlaşmıştı. Ben de aynısından korkuyorum' derdi"

3.3.4 Resim ve Heykel Müzesi'nin sanat ortamı ile ilişkileri

Resim ve Heykel Müzesi 1950-1980 arasında pek çok sorunla boğuşmasına rağmen, sanat ortamının kendini özerk bir biçimde şekillendirdiği bu dönemde pek çok etkinlik ve uygulama ile sanatçılarla ilişki kurabilmiş, Müze'yi kurumun işlevine uygun biçimde işletme çabasını göstermiştir. Diğer taraftan, sanatçılar ise bu özerklik ortamında, sanat piyasasına yönelik işler üretmenin kurtuluş olduğu yanılsaması içinde Müze'ye mesafeli durmakta, aynı zamanda da sürekli olarak müze yokluğundan yakınmaktadır.

Sanat ortamı ile ilişkinin şekillenmesinde Müze'nin Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ile bağının önemli bir yeri bulunmaktadır. 1950'lerde Akademi otoritesini ve modernleşme çizgisini korumak için kendi içine kapandıkça Müze de giderek okulun bir yan kurumu olarak görülmeye başlamıştır. Dolayısıyla Akademi'nin sanat ortamındaki imajı doğrudan Müze'yi de etkilemiştir. 1960'lara kadar Güzel Sanatlar Akademisi'nin tekelleşmesine karşı tepkili olan sanat ortamı Müze'den de uzaklaşmıştır. Güzel Sanatlar Akademisi'nin 1969 yılında özerk bir statü kazanması, yeniden bir reformla canlanması ve uzaklaştığı sanat ortamına öncülük eder

konuma gelmesine rağmen Resim ve Heykel Müzesi bina sorununun ön plana çıkması nedeniyle bu dönüşüm sürecinde yerini alamamıştır. Buna ek olarak Güzel Sanatlar Akademisi de, bu dönemde hükümetlerin nüfus artışı ve göç karşısında artan eğitim talepleri konusunda çözüm üretmemesi, yeterli ödenek sağlanamaması ve yüksek öğrenim kurumlarının güç duruma düşmesinden etkilenmiştir. Mustafa Cezar (2003:113)'ın aktardığı gibi, Akademi eski konumunu kaybetmiştir:

> "Akademi kendini zorlayarak ancak 1969 yılında bir kanuna kavuşabildi. Akademi yönetiminde bulunmuş biri olarak rahatlıkla söyleyebilirim; hem hocaların maaş kadrolarında sıkıntı çekiliyordu, hem ödenek bakımından sıkıntı vardı. Tek akademi, Türkiye'de tek akademi. Ona Bakanlığın, imkânlarını para olarak akıtması gerekirken, parasızlıktan Akademi kıvranır durumdaydı."

Dolayısıyla Güzel Sanatlar Akademisi de kendi eğitimini zorlukla sürdürürken, diğer taraftan sorunlarıyla büyüyen bir müzeyi işletmeye çalışmaktadır. Ayrıca, müzenin kurulduğu dönemden kısa bir zaman sonra, Avrupa ve Amerika'da sanat eğitiminde müzede kopya yapılması yönteminin terk edilmesi, hatta sanatçıların saldırdığı bir kurum haline gelmesi,[233] Semra Germaner (2010)'in belirttiği gibi Batı ile ardışık bir düzlemi takip eden Güzel Sanatlar Akademisi'nin de giderek müze ile ilişkili eğitimi terk etmesini getirmiştir. Adnan Çoker (2007)'in aktardığı öğrencilik anısı bu görüşü desteklemektedir:

> "Zeki Faik İzer bir gün beni müzeye çağırdı. Akademi yangınından sonra yok olan mulajlar Louvre'dan yeniden rica edilmiş, onlar da bize hediye etmişler. Ve o güne kadar görmediğimiz bir biçimde mükemmel bir ambalajla geldi, dikkatlice açıldı. Ama sonra demezler mi bunlardan kopya yapmayacaksınız. O zaman ne diye getirildi? Sonunda da o kopyalar dağıldı gitti."

Müze ile Akademi eğitimi arasındaki ilişkiyi Nur Koçak da benzer bir biçimde ifade etmektedir:

> "...Zaten müzeyi de bilmiyoruz. Kimse bize bir müzemiz var gidin demiyor ve belki de o dönemde müze kapalı idi. Müzede sonraki yıllarda Cemal Tollu'nun bir retrospektif sergisi oldu da ben o zaman gördüm resimlerini" (aktaran Antmen, 2005: 273).

Benzer biçimde o dönemde öğrenci olan Semra Germaner Resim ve Heykel Müzesi ile Akademi arasında değişen ilişkiyi şöyle aktarmaktadır:

> "Bizi derslerde müzeye götüren olmazdı. Biz kendimiz giderdik, o da güncel eserlere bakmaya ya da sergi olunca. Kimse eski eserlere gidip bakın, kopya yapın demezdi. Bizdeki ardıllık ve çağı yakalama telaşı da buna neden oldu. Çünkü o dönemde her şey çok çabuk değişiyordu.

[233]Sanatçıların 1930'larda başlayan müzeye yönelik eleştirileri, 1960'larda modernizmin sorgulanmasıyla beraber artmıştır. Aralarında Duchamp, Buren, Haacke, El Lissitzky, Boltanski gibi pek çok ismin bulunduğu sanatçılar müzeye karşı duruşlarını yaptıkları işlerle göstermeye başlamışlardır. Sanatçıların müzeye tepkilerini ve müze kurumunu eleştirmek üzere yaptıkları işleri anlatan önemli bir sergi için bkz. McShine, K.,1999. *The Museum as Muse: Artists Reflect*, Museum of Modern Art Sergi Katalogu, New York.

> Müze başladığında, Avrupa'ya bakıldığında artık kimse müzeden çizmiyordu ki, soyuta geçmiş herkes. Bizim hocalar da biliyordu bu yöntemi ama o dönemde o usul kalkmıştı ortadan" (Germaner, 2010).

Dolayısıyla Resim ve Heykel Müzesi Akademi açısından eğitimi besleyen ve prestij artıran bir kurum olmaktan çıkarak zaman içinde küçük bir yan atölyesi gibi algılanmaya başlamıştır. Ancak, bu durum gerek Müze'nin gerekse Akademi'nin özerk bir kurum olarak hareket edememesinden kaynaklanmış, değişen devlet politikalarıyla sarsılan yüksek eğitim sisteminden Müze de etkilenmiştir.

3.3.4.1 Büyüyen koleksiyonuyla depo müzeye doğru

Devletin Resim ve Heykel Müzesi müze olarak değil, bir depo olarak görmesi sorunu aslında Cumhuriyet'in kuruluş döneminde yerleşen devletçilik ilkesinin zaman içinde amacından sapmasının bir sonucudur. Bu anlayış, ilk zamanlarda Müze'nin gelişimi ve sanatın yaygınlaşması amacına uygun olarak uygulansa da, Demokrat Parti döneminden itibaren her hükümet müzeyi istediği eseri verebileceği ve alabileceği bir depo olarak görmeye başlamıştır. Aslında 1950-1980 arasında Müze yönetimi sadece bir koleksiyondan ibaret olmadığını, müze kurumunun işlevlerini gerçekleştirmek üzere farklı etkinlik ve uygulamalarla göstermeye çalışmış, bunda da büyük ölçüde başarılı olmuştur. Aslında Resim ve Heykel Müzesi'nin desteklenmemesi ve kurumsallaşmasının önüne pek çok engel çıkarılmasında öncelikle devlet, 1980 sonrasında ise piyasa ve özel sektörün Müze'yi depo olarak sınırlama çabalarının olduğunu düşünmek olasıdır.[234]

Müze yönetimin eser alımı konusunda çok dikkatli davranması, yönetmelik denemeleriyle koleksiyon politikası geliştirme çalışmaları, jüri oluşturulması yoluyla eser seçimi konusunda dikkatli davranma çabalarının hiç biri sonuç vermemiş, 1950-1980 arasında koleksiyon giderek büyümüştür. 1960'lara kadar Güzel Sanatlar Akademisi'nin sanat ortamını yönlendiren en önemli kurum olmasından ötürü zaten sanatçıların çoğunun Akademi çıkışlı olduğu, 1960'ların ikinci yarısına kadar Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin itibarını ve belli bir standardı koruduğu, müzenin ilk dönemlerde dar bir koleksiyona sahip olduğu düşünüldüğünde aslında belli bir zamana bu uygulama sorun teşkil etmemiş, hatta Müze'nin koleksiyonu bu sayede modern Türk sanat tarihini aktaracak bir yapıya ulaşmıştır. Ancak, daha sonra özerkleşen, çeşitlenen, farklı temsil mekânlarında ortaya çıkan sanatçılara

[234] Çalışmanın bu bölümünde amaç, Resim ve Heykel Müzesi'nin depo müze olarak kullanılışını aktarmak olduğundan müze koleksiyonuna katılan eserlerin belirtilmesinden çok, depo müze anlayışının şekillendirdiği süreci aktaran örneklere yer verilmiştir. Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyonuna dair en detaylı çalışma için bkz. Özsezgin, K., 1996. *Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul.

ulaşılamaması, güncel sanatın belli kriterlerden geçmeden koleksiyona katılması, hatta kimi zaman ne yapılamayacağına karar verilmeyen objelerin Müze depolarına gönderilmesi önemli eleştirilere sebep olmuştur. Bunun en önemli sebebi kuşkusuz, Müze'nin bütçe eksikliğinden ötürü satın alma yoluyla değil, devlet tarafından alınan ya da bağış yoluyla verilen eserleri toplama zorunluluğudur.

Özellikle giderek prestij kaybeden Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nden eser alınması önemli bir sorundur. Nüzhet İslimyeli Ankara Sanat'ta bu konuya eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmıştır:

> "Müze koleksiyonuna alınan eserlerin çoğunluğu teşvik için sergilerden aldırılan eserlerden oluşmaktadır...Mesela devlet sergilerinden biraz da hatır için satın alınmasına karar verilen eserlerin satışı serbest bırakılmakta, resmi ve özel kuruluşlarla kişilerin bunları satın almasına izin verilmektedir. Bunun nedeni, bilindiği gibi, ödenek yetersizliği ya da tasarruftur. Seçilenler ayrıldıktan sonra geri kalanlar da-ki bunlar çoğunlukla hatır için alınanlar oluyor-devlet tarafından alınarak müze bodrumlarına koyulmaktadır" (İslimyeli, 1973c:4).

Zeki Faik İzer'in de "Güzel Sanatlar Akademisi'nde diploma törenine katılanların eserleri de Akademi'de koyacak yer olmadığı için Resim ve Heykel Müzesi'ne gönderilirdi ve bunlar bazen depolarda kalır, bazen de Akademi'nin emriyle yeniden resim yapmak amacıyla talebelere geri verilirdi" (aktaran Atagök, 1984: 15) sözleri, aslında sadece devletin değil Güzel Sanatlar Akademisi'nin de müzeye kimi zaman depo olarak gördüğünü göstermektedir. Bu açıdan Hüseyin Gezer Akademi'nin bitirme projelerinden sahipleri tarafından alınmamış eserler hakkında duyuru yapmış, kalanlardan jüri tarafından teşhire layık bulunan 171 resim ve 20 adet heykelin Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü tarafından yurdun çeşitli illerindeki güzel sanatlar galerilerine gönderilmesi gibi bir uygulamaya gitmek zorunda kalmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 07.05.1971 tarih, 371/Müze/96 sayılı belge).[235] Nitekim 1967 yılında Nurullah Berk müze koleksiyonuna katılacak eserlerin seçilmesi konusunda Cevat Dereli, Sabri Berkel ve Şadi Çalık'tan oluşan bir komisyon oluşturmuştur. Komisyon sadece bağışlara göre değil, koleksiyondaki eksikler ve modern Türk sanat tarihini tamamlaması uygun görülen eserlerin kazanılmasına çalışmak amacıyla kurulmuştur (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 24.1.1967 tarih, 371/252 sayılı belge).

Müze koleksiyonu üzerinde denetim kurma çabasına başka bir örnek Osman Hamdi'nin "Silah Satıcısı" tablosudur. Silah Satıcısı tablosu 1938-1954 tarihleri

[235] Ancak bu defa da galerilere gönderilmesi kararlaştırılan eserlerin nakil ve ambalaj işlemleri için ödenek verilmemesi sorunu ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak gerekli bütçe ne Bakanlık ne de söz konusu galeriler tarafından karşılanmamış ve galeriler bu konuda bir bilgilerinin bulunmadığı gerekçesi ile eserleri kabul etmeyeceklerini bildirmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 26.08.1971 tarih, 371/Müze/113 sayılı belge).

arasında Resim ve Heykel Müzesi'nde sergilenmiştir.1954 yılında Demokrat Parti İstanbul Milletvekili olarak seçilen ve Türk Ocakları Genel Başkanı olan Hamdullah Suphi Tanrıöver, Milli Eğitim Bakanlığı kararı ile 14.10.1954 tarihinde bu eseri Türk Ocakları Ankara Şubesi'ne "çok bakımlı bir biçimde" aldırmıştır. Resim ve Heykel Müzesi, bu tabloyu artık geri istemektedir:

> "Tablonun bugün dahi teşhir edilmesi için birçok ziyaretçinin ricalarıyla karşılaşmaktayız. Bu durumda Osman Hamdi bey panosunda bulunan bu boşluğu kapatmak, Ocağınıza düşen bir hamiyet hareketi teşkil edecektir. Ayrıca sözü edilen tablo müzemize hediye edildiği takdirde bakım yerini bulacağı cihetle ömrü daha da sağlanmış olacak, aynı zamanda Osman Hamdi Bey'in sanatını ve dolayısıyla memleket sanatını takdimde hizmet payınız artacaktır" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 09.01.1967 tarih, 223/22 sayılı belge).

Bundan başka, 1967 yılında yapılacak olan bir Osman Hamdi Bey retrospektifi için Müze modern bir uygulama yapmış ve sanatçının eserlerini toplamak için bir kampanya başlatmıştır. Bu biçimde ismi açıklanmayan bağışçılardan iki portre koleksiyona dâhil edilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 24. 02.1967 tarih, 223/35 sayılı belge). Başka bir örnekte ise, Müze'de eksik olduğu düşünülen Avni Lifij için, Kadıköy Belediyesi ile Topkapı Sarayı'ndaki iki eseri restorasyon amacıyla müzeye istenmiş, restorasyonu tamamlandıktan sonra Müze envanterine katılmasını sağlanmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 20.06.1969 tarih, 103.2 sayılı belge; 17.06.1969 tarih, sayısız). Bunun üzerine, yıllardır eşinin eserlerini saklayan Harika Lifij "müzeye güvenebileceğini anladığından" sanatçının iki yüz küsur yağlıboya, yüz elli kadar beyaz siyah desen ve bir miktar kroki olmak üzere dört yüz eserinden oluşan bir koleksiyonu ile resim kutuları, palet ve fırçaları ve bazı gazetelerde çıkan yazılardan oluşan çok önemli bir koleksiyonu Müze'ye bağışlamıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 03.11. 1972 tarih, 311 sayılı belge). Kimi durumlarda sanatçılara bizzat başvurulmuş ve koleksiyonda temsil edilmesi eksik görülen bazı eserleri özel olarak istenmiştir. Elif Naci'den iki tablosu "Müzede temsil edilmiş bulunmanız yetersiz olduğundan seçeceğiniz iki yeni eserinizin de müzede yer alması uygun olacaktır. Şimdilik ödünç alınacak bu iki eserin ileride satın alınması mümkün olacaktır" diyerek talep edilmiş ve kuruma kazandırılmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 17.01.1968, sayısız). Nurullah Berk'in oluşturduğu komisyon, böylelikle artık gelişi güzel biçimde bağış kabul etmemekle hem kurumsallaşma yolunda adım atmış hem de Müze'nin devlet kurumlarındaki "memur" sanatçıların eserlerini aldığı, sadece Akademi'ye hizmet ettiği söylemlerini bir ölçüde kırmaya çalışmıştır. Ayrıca, Osman Hamdi sergisi için yapılan kampanya ile müze aralarında kopukluk olan sanat ortamı ile iletişime geçmiş ve koleksiyonerlerden bağış yolu eser alma başarısını göstermiştir.

Başka bir örnekte ise, Hüseyin Gezer döneminde Mobil şirketinin Ortadoğu müdürü olan Amerikalı Archibald Voke Walker'ın 1973 yılında vefatıyla evinde bulunan koleksiyon Sarıyer Hakimliği'nce el konulmuştur. Kültür Bakanlığı, çeşitli objelerden oluşan bu koleksiyonu Topkapı Sarayı, Türk İslam Eserleri Müzesi ve Resim ve Heykel Müzesi arasında paylaştırmak istemektedir. Bunun üzerine Hüseyin Gezer restoratör Orhan Ersoy'u görevlendirmiş, Ersoy bir aylık çalışması sonucunda müzeye alınmasını uygun bulduğu 88 eser 174.250 liraya müzeye dâhil etmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 08.11.1977 tarihli, sayısız). Ağırlıklı olarak 17. ve 18. Yüzyıl Hollandalı sanatçılarının eserlerinden oluşan bu koleksiyonda Les Petits Maitres sanatçı grubuna ait natürmortlar, Drouais, Fedder, Gerasim, Vernet gibi sanatçıların yanı sıra Brueghel'in "Köy Düğün Yemeği" tablosu da bulunmaktadır (Yavaşoğlu, 1996). Walker Koleksiyonu sergileme olanaklarının eksik olması nedeniyle depoda kalmıştır. Bu nedenle de niteliği hakkında farklı yorumlar yapılmaktadır. Daha sonraki dönemde müdürlük yapacak olan Özdemir Altan (2010) koleksiyonun çok önemli olmadığını vurgulamıştır:

> "Aslında çok önemli bir koleksiyon değildi. Ancak o dönemlerde özellikle yabancı sanatçılardan ele ne geçerse koleksiyona katmaya çalışılıyordu. Walker Koleksiyonu'nda, adı bile bilinmeyen ikinci ve üçüncü sınıf yabancı sanatçıların eserleri bulunmaktadır. Diğer taraftan, neredeyse iki eli geçmez bir yabancı sanatçı koleksiyonu olduğu düşünülünce, buna da razı olmuştuk".

Buna karşılık Devrim Erbil ise koleksiyonun önemli olduğunu belirtmiştir: "Walker koleksiyonu hiç doğru dürüst sergilenmedi ki...Aslında çok önemli eserler var içinde ama bir odada kapalı kapılar ardında bekliyor" (Erbil, 2007).

Başka bir örnekte ise, yine Dışişleri Bakanlığı 1967 yılında ölen Fikret Mualla'nın Paris'te satışa çıkarılan eserlerinin alınmasını emretmiştir. Bakanlık ünü Batı'da gittikçe yayılan Mualla'nın Bayan Angles'te bulunan eserlerinden 10 tablo satın almış ve 3 tablo da bu kişi tarafından hibe edilmiştir. Dışişleri Bakanlığı "değerleri uluslararası piyasada hızla artan bu eserlerin" müze ve resmi dairelerce alınmasının uygun olacağını belirtmektedir. Buna cevaben Hüseyin Gezer, Mualla'nın eserlerinin müzede yeteri sayıda olmadığını ve dolayısıyla bu sayının artmasını istediklerini belirttikten sonra "Ancak ölümünü takiben çeşitli biçimlerde bilgilerimize ulaşan bazı olaylar, bizde konuyu tehlikeye sokan ve şüphe uyandıran bazı teşebbüslerin karıştığı kanaatini uyandırmıştır. Bu nedenle de seçimlerin çok dikkatli yapılması gerekir" ifadesi ile bir müze kurumuna gerekli tetkik ve değerlendirmelerin yapılmadan eser alınmayacağını belirtmiştir. Sonuç olarak, yapılan tetkikle 8 eser kabul edilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 11.04.1972 tarih, 371/233 sayılı yazı).

Her zaman bu kadar istikrarlı davranmak mümkün olmamıştır. Örnek olarak, Nurullah Berk koleksiyoner Kenan Özbel'in müzeye bağışladığı Anadolu'nun muhtelif yerlerinde yapılmış çorap, heybe, işleme, yazma, halı ve kilimlerden oluşan 200 parçalık bir koleksiyonu, Romanya Büyükelçiliği'nden hediye edilen bir kaç otantik eşyayı ve Pakistan'dan folklor eserlerinden oluşan bir koleksiyonu kabul etmek zorunda kalmıştır. Berk, bu eserleri değerlendirmek amacıyla bir Türk Halk Sanatları Bölümü açmak zorunda kalmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 21.06.1967 tarih, 371/Müze/113A sayılı belge).[236] Başka bir örnekte, 1967 yılında Akademi müdürü olan Hüseyin Gezer'in Milli Eğitim Bakanlığı'na hitaben yazdığı metinde, müzeye tablo satın alınması konusunda bir jürinin var olmasına karşın, Ayvazoski'nin eserlerinin alınmasında Bakanlık tarafından başka jüriler oluşturulmasına karşı çıkmaktadır. "Bu durum karşısında belli ve yetkili jüri üyeleri dışında jüri teşekkülüne neden ihtiyaç duyulduğunu merak etmekteyim" demiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 24.01.1967 tarih, 371/252 sayılı belge). Ayrıca, Genel Sigorta İş Hanı'nın tahliyesi sırasında bu binadaki depodan çıkan tablo ve heykellerin önemli bir kısmının Müze'ye gönderilmesi karar verilmiştir. Müze'nin deposunun sergilenemeyen ve uygun şartlarda korunamayan eserlerle dolu olduğu çeşitli vesilelerle belirtilmiş, Müze'nin bir eser kabul jürisi olduğu söylenmiş, ancak bu karar dayatılmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 19.01.1973 tarih, 133/134 sayılı belge).

Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyonuna gönderilen ya da alınan eserler kadar, bu koleksiyondan eser talep edilmesi de ciddi bir sorun teşkil etmektedir. Koleksiyon 1950-1980 arasında hem kurumsal hem de bireysel olarak ilgi görmüş, devlet niteliği belli olmayan pek çok eseri Müze'ye gönderirken sanat tarihi açısından artık önem kazanmış pek çok nitelikli eseri alarak koleksiyonu boşaltmakta bir sakınca görmemiştir. Bu uygulamaların başında kuşkusuz, 1961 yılında Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nde şube müdürü olarak çalışan Turan Erol'un önerisiyle her ilde bir galeri açılması gelmektedir. Milli Eğitim Bakanlığı, 1962-1984 yılları arasında hiçbir ön çalışma yapılmadan Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonundan 476 yapıtı gelişigüzel seçerek Alanya, Antalya, Balıkesir, Bolu, Bursa, Edirne, Erzurum, Eskişehir, İzmir, Kütahya, Mersin ve Yalvaç Güzel Sanatlar Galerileri'ne, Çankaya'ya, Askeri Müze'ye, Deniz Müzesi'ne, Türk Ocağı'na, Kanada ve Hindistan Büyükelçiliklerine göndermiştir (Germaner, 2009). Aslında 1961 Anayasası ile yeniden Cumhuriyet'in kuruluş dönemine dönülmesinin verdiği iyi niyetli bir düşünce

[236] Koleksiyon 1970 yılındaTopkapı Sarayı'na gönderilmiştir.

ile gerçekleştirilen yurt galerileri fikri, plansız biçimde uygulandığından yarardan çok zarar getirmiştir. Fethi Kayaalp (2010) süreci şöyle aktarmaktadır:

> "Koleksiyon aslında çok daha güçlüyken devletin bir emri ile bir sürü resim o galerilere gitti. Hepsi de restore edilmiş, pırıl pırıl resimlerdi ama depolarda saklanıyordu tabii. Sergileyemiyorduk hepsini. Sonra onlar galerilerde kayboldu, nereye gitti belli değil. Ben şu anda galerilerle çalıştığımdan biliyorum, bazıları müzayedelerde çıktı sonra."

Resim ve Heykel Müzesi yönetiminin bu karar karşısında koleksiyonu korumak için bazı önlemler almaya çalıştığı görülmektedir: "Galerilere gönderilen tablolar müzemiz depolarından seçildiğinden bunların evvel emirde tamiri, temizlenmesi ve karakterlerine uygun çerçevelenmesi gerekmektedir" diye belirten Nurullah Berk'in aslında bazı endişeleri de vardır. Berk kendi müzesinin koleksiyonun boşalmasından çok, eserlerin yıpranması ve bu galerilerde kötü koşullarda saklanmasından endişe etmektedir:

> "...fenni bir şekilde ambalajlama yapılamaması yüzünden özellikle tabloların nakli ve uzun süre memleket içinde dolaştırılması bunların bozulmasına ve yıpranmasına yol açmaktadır. Bu durum karşısında her galeride mevcut eserlerin Müzemizden nakil suretiyle değil de sergilerden ya da sanatçılardan her yıl külliyetli miktarda satın alınacak eserlerin katılması ile yapılmalıdır" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 14.07.1967 tarih, 371/329 sayılı belge).

Zira Fethi Kayaalp "Son Sivas sergisine müzeden gönderilen resimlerin bir kısmı bu yüzden zarar görmüştür. Üst üste sandıklara yığılan resimler patlamış, yırtılmıştır" diyerek Milli Eğitim Bakanlığı'na şikayet yazısı yazmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 10.07.1967 tarih, sayısız).

Müze, Şekil A.15'te örneği verildiği gibi, Güzel Sanatlar Galerileri'ne eser göndermek konusunda bir uzman konumunda hükümete bir öneri raporu sunulmuştur. 31.05.1967 tarih 262 sayılı karar ile Milli Eğitim Bakanlığı'nca kabul edilen Güzel Sanatlar Galerisi yönetmeliğinin yetersiz olduğu kanısında olan Müze, gerekli düzeltmelerin yapılması için sanat, müzecilik ve restorasyon alanlarına dair değişiklikler önermiştir. Fethi Kayaalp imzalı raporda, bu galerilerin devlet tarafından desteklendiği için küçük bir Müze olarak düşünülmesi gerektiğinin altını çizilmiştir. Galerilere bir müdür atanması kadar, gönderilen eserlerin korunması açısından uzman konservatörlerin bulunmasının önemi vurgulanmıştır. Resimlerin yer değiştirilmelerinin en aza indirilmesi, nakil işlemlerinde gerekli ambalajların bilimsel olarak yapılması ve bunu denetleyecek görevliler atanması gerekliliğine değinilmiştir. Resimlerin ıslak bezle silinmemesi, teşhir edilen resimlerin yeniden verniklenmemesi, galeri müdürlerinin bir yüzey üzerinde resimlerin birbirine zarar vermeden rahatça seyredilme kuralına uyması ve panoları "salkım saçak" resimlerle doldurmamalarına kadar detaylı uyarılar yapılmıştır. Galerilerde yapılacak sergiler

için oluşturulan jüri seçiminde de "yıllar yılı kendisini kabul ettirmiş sanatçıların sergilere kabulü ve değerlendirmesi" hususunda karar verecek donanıma sahip kişilerden oluşması gerekliliğinin altı çizilmiştir. Aynı raporda, hasar gören eserlerin derhal müzeye gönderilmesi ve galerilerinin bu eserleri kendilerinin tamir yoluna gitmemeleri vurgusu dikkat çekicidir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 10.07.1967 tarih, 371/321). Bununla da yetinilmemiş, "yeni açılan Bursa galerisinde olduğu gibi eserler gelişi güzel, kronolojik sıra ve sanat eğilimleri göz önünde tutulmadan" teşhir edilmesinin uygun olmadığı belirtilmiş, bu galerilerin müzecilik esaslarına uygun düzenlenmesinde Resim ve Heykel Müzesi'nden uzman gönderilmesi önerisinde bulunulmuştur (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 14.07.1967 tarih, 371/329). Fethi Kayaalp bu dönemi şöyle aktarmaktadır:

> "Galerilerin pek çoğunu bizzat gezdim. Kimisi gerçekten çok özenliyken, kimisi de gelişi güzel resimleri yerleştirmişti. En kötüsü de zarar gören resimleri, kendi usullerine göre onarmaya çalışmalarıydı. O nedenle de rapor yazdık ama etkisi oldu mu? Hayır" (Kayaalp, 2010).

Resim ve Heykel Müzesi'nin hazırlamış olduğu rapor ve öneriler dikkate alınmamış olsa bile, müze yönetiminin bir uzman kurum olarak Milli Eğitim Bakanlığı'na tavsiye vermesi önemli bir gelişmedir. Müze, yasa ve yönetmelik eksikliğinden dolayı eserlerine sahip çıkma konusunda zorlanmakta, hatta gönderilmelerine karşı çıkamamaktadır. Ancak çeşitli önerilerle devlet politikalarını yönlendirmeye çalışması uzman bir kurum güvenini kazandığı göstermektedir. Sadece sanatı anlamak ve değerlendirmek açısından değil, restorasyon, müzecilik, sergileme, saklama ve nakletme gibi konularda da bilimsel bir açıyla yaklaşılması gerekliliğinin farkında olan ve bu konularla ilgili uzmanlığını sunacağını belirten bir kurum olarak devletin karşısında bulunmaktadır. Ancak uygulamada, bu bir çözüm getirmemiş, "Devlet Güzel Sanatlar Galerileri'ne gönderilen eserlerin hiç biri geri gelmedi. Her dönemde ısrarla istendi ama hiç bir sonuç alınmamıştır" (Atagök, 2007). Giden 476 eserden, 376'sı halen geri alınamamıştır (Özşen, 2010).

Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyonunun boşaltılması konusunda diğer önemli bir örnek ise 1970'lerde kurulması düşünülen ancak 1980'de açılan Ankara Resim ve Heykel Müzesi'dir.[237] 1970'lerin başında Ankara'da bir sanat müzesi fikrine sanat yazarları da destek vermektedir. Eşref Üren'in (1969 :6) Ankara'da açılacak müze konusundaki sözleri, sadece devletin değil, sanatçı ve yazarların da Resim ve Heykel Müzesi'nin kapalı olması, büyümüş koleksiyonu ve depolarda olduğu düşünülen eserleri nedeniyle kolaylıkla başvurulacak bir kurum olarak gördüğünün kanıtıdır:

[237] Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin kuruluşu, binası ve koleksiyonu ile ilgili bilgi için bkz. Başkan, S. 1989. *Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi*, Akbank Yayınları, İstanbul.

> "Lunaparka (Kurtuluş Lunaparkı) bir sanat müzesi yaptırılması düşünülüyormuş. Müze için parktan daha uygun bir yer olur mu? İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin deposundaki tablolar böyle bir müzeyi doldurmaya yeter de artar bile. O vesileyle gözden kaçmış tablolar, yeni kuşaklardan güzel şeyler de gün ışığına çıkmış olur"

Ankara Resim ve Heykel Müzesi kurulması fikre de belli bir plan ve uygulamaya dönük programa göre düşünülmemiş olduğu Resim ve Heykel Müzesi'nden eserlerin, hangi koleksiyon politikasına göre ve hangi şartlarda alınacağına dair bir belgenin bulunmamasından anlaşılabilir. Sadece Milli Eğitim Bakanlığı'ndan gelen bir yazıda "Ankara Devlet Resim Heykel Galerisi'nde kurulması düşünülen Müze için nüve teşkil edecek bir kısım eserin İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'den ayrılması" emri verilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 06.12.1969 tarih, 371/Müze-152 sayılı belge).

Bunun üzerine, Güzel Sanatlar Akademisi müze müdürü Hüseyin Gezer, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Neşet Günal ve Sabri Berkel'den oluşan bir komisyon oluşturmuştur. Komisyon genel olarak çeşitli vilayetlerde müze açılması fikrine katıldıklarını ve bu müzelerde sergilenecek eserlerin seçimi konusunda hem Akademi hem de Resim ve Heykel Müzesi olarak destek olmayı bir görev saydıklarını belirtmiştir. Ancak yeni müzenin koleksiyonunun başta Devlet Resim ve Heykel Sergileri olmak üzere devletin çeşitli sergilerinden aldığı, şu anda pek çok kurumda bulunan eserlerin toplanması ve özel koleksiyonlar ile açılan sergilerden eser satın alınması suretiyle oluşmasının daha uygun olduğu belirtilmiştir. "Böylece bir çok yerde bakımsız ve alelade bir eşya muamelesi görmekte olan pek çok değerli eser de kurtulmuş olur" ifadesi ile devlet politikaları da eleştirilmiştir. Bu durum gerçekleştiği takdirde Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonlarından bir bölümün zedelenmeden alınmak suretiyle geçici olarak verilebileceği söylenir. Ödünç verilecek eserlerin de ancak serginin yapılacağı yerin bildirilmesi, gerekli teknik niteliklere uygun ambalajlama yapılması, nakliyenin güvenli biçimde gerçekleşmesi, eserlerin sigorta ettirilmesi şartı ile verileceği açık ve net olarak bildirilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 14.11.1970 tarih, 371-320 sayılı belge). Bu şartlar altında 1973 yılında 53 adet resim ve 8 heykel gönderilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 29.02.1980 tarih, 601/1371 sayılı belge).

Ancak, Müze o dönemde açılamamıştır. 1980 yılında Eski Türk Ocağı Binası restore edilerek Ankara Resim ve Heykel Müzesi olarak açılması söz konusu olduğunda, yeniden Resim ve Heykel Müzesi'ne başvurulmuştur. Şekil A.16'te örneği verilen belgede görüldüğü gibi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ve Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin birlikte hazırladıkları 29.02.1980 tarihi ve 8/3 sayılı protokolde daha önceki raporda belirtildiği gibi birinci madde olarak, yine Ankara müzesinin ana

koleksiyonunun devlet dairelerinde bulunan eserlerin toplanması suretiyle oluşturulmasının altı çizilmiştir. Buna göre daimi koleksiyonun yeni alınan yapıtlardan oluşması, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nden ayrılacak yapıtların ise geçici olarak süreli sergiler için gönderilmesi önerilmiştir. Ayrıca yapıtların zarar görmeden tam güvenlik içinde nakil edilmelerinin sağlanması için gerekli önlemin alınması, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'den gönderilecek eserlerin "İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Heykel Müzesi'nin malıdır" notuyla sergilenmesi şartları konulmuştur.[238] Ancak asıl önemlisi "15 Ekim 1973 günlü yazı ile gönderilen 53 tablo ve 8 heykelin müze açılışından itibaren 4 ay içinde yenileriyle değiştirilmek üzere iade edilmeden" yenilerinin gönderilmeyeceği maddesidir. Bu maddenin altında bulunan notta, "1973 yılında yapılan protokole uyulmayarak, müteaddit tekitlere rağmen yapıtların iade edilmemiş bulunması bu karara neden olmuştur" ifadesi yer almaktadır.

Bu şartlar kabul edilmiş olacak ki 52 resim ve 10 heykel geçici olarak Ankara Resim ve Heykel Müzesi 'ne gönderilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 18.04.1980 tarih, 602/321 sayılı belge). "Elbette ki bu eserler geri gelmediği gibi, Ankara Müzesi açılınca bizim müzemize eser alınması da durdurulmuştur" (Atagök, 2010). Daha vahimi ise, 2010'da Ankara Resim ve Heykel Müzesi'nde yapılan envanter çalışmasında, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nden gönderildiği belirtilen Hoca Ali Rıza'nın bazı eserlerinin çalınıp sahteleriyle değiştirilmesi söz konusu olmasıdır (Anonim, 2010d).[239] Günümüzde halen ekspertiz ve restoratör olarak galerilerle çalışan Fethi Kayaalp'in aktardığına göre bu eserlerin pek çoğu piyasada bulunmaktadır:

> "Müzayedelerin birinde bir baktım, Ankara Resim ve Heykel Müzesi envanterine kayıtlı Hoca Ali Rıza'lar...Hemen fotoğraf çektim ve detaylı bir rapor tuttum, Kültür Bakanlığı'na ve Ankara Resim ve Heykel Müzesi'ne gönderdim. Sayıma başladılar böylece. 2009'da yolladım bunları, halen sayım yapıyorlar" (Kayaalp, 2010).

Konu ile ilgili Radikal gazetesinde 2010 yılında Kültür Bakanı olan Ertuğrul Günay ile yapılan bir röportajda, Bakan Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nden kaybolan eser sayısının 107 olduğunu belirtmiş, bunlardan İstanbul'da satılmaya çalışılırken tespit edilen üç tablo ve on üç eserin Hoca Ali Rıza'ya ait olduğunu söylemiştir (Anonim, 2010c).

---

[238] Hatta protokolde Ankara'ya gönderilecek eserler için özel ambalaj sandıklarının yaptırılması, kapalı araçla nakli ve sigortalanması şartı getirilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 18.04.1980 tarih, 602/321 sayılı belge).

[239] Bu konudaki tartışmalar çeşitli gazetelerde yer almıştır. Ancak, bu eserlerin İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nden geldiğine dair bir açıklama bulunmamaktadır.

Kurumsal olarak alınan eserlerin yanı sıra, iktidarlar değiştikçe İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonundan bireysel talepler doğrultusunda eser alındığı görülmektedir. Bu uygulamanın en çarpıcı örneklerinden biri, örneği Şekil A.17'de verilen belgeden görüldüğü gibi, 1938'den 1954 yılına kadar Müze'de sergilenen Osman Hamdi'nin Silah Satıcısı tablosunu, 1954 yılında milletvekili seçilen Suphi Tanrıöver başkanı olduğu Türk Ocağı'ndaki odasına astırması olmuştur. Nurullah Berk bu tablonu herhangi bir kamu makamında değil, müzede bulunması gerekliliğini şu sözlerle vurgulamıştır: "...bu tablonun bugün dâhi teşhir edilmesi için birçok ziyaretçi ricalarıyla da karşılaşmaktayız. Bu durum karşısında, Osman Hamdi Bey panosunda açılmış bulunan bu boşluğu kapamak, Ocağı'nıza düşen bir hamiyet teşkil edecektir." Eser bu yazışmalar karşısında geri verilmiş ve İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyonuna katılmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 09.01.1967 tarih, 223/22 sayılı belge).

Başka bir örnekte Nurullah Berk "Yurt dışı seyahati dolayısıyla ile sayın Başbakanımıza verilmek üzere, Kültür Müsteşarımız müzemizden bir yağlıboya tablo seçmiş bulunmakta ve bu eser müdürlüğünüze gönderilmiştir. Eserin gerekli koşullarda ambalajlanarak müzemize geri gönderilmesini" rica etmektedir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 20.08.1965 tarih, sayısı belirsiz). Benzer biçimde Nüzhet İslimyeli 11. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde birincilik ödülü alan Zeki Kocamemi'nin "Atatürk'ün Cenaze Töreni" tablosunu Ankara Sanat Dergisi'nde basmak amacıyla Müze'ye başvurmuştur. Müze, eserin "ne yazık ki" koleksiyonda bulunmadığını, büyük ihtimalle bir vesile ile Ankara'ya gönderildiği, dolayısıyla da "Bu eserin halen Ankara'da Devlet Dairelerinden birinde bulunması muhtemel" olduğunu ve şayet eser bulunursa müzeye de bildirilmesinin yararlı olacağı cevabını vermiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 08.05.1968 tarih, 371/34 sayılı belge).

Bu süreçte ayrıca Cumhuriyet'in kuruluş döneminde kamusal bir nitelik taşıyan, dolayısıyla sanata destek konusunda bir geleneğe sahip olan, serbest ekonomiye geçiş ile özel sektör alanına giren bankaların da Resim ve Heykel Müzesi'ne yöneldiği görülmektedir. Başta Yapı Kredi Bankası olmak üzere, pek çok banka yayınladığı takvim, yayın ve röprodüksiyonlarla ilgili olarak Resim ve Heykel Müzesi'ne başvurmaktadır.

Nurullah Berk'in bu konudaki cevabı, Müze koleksiyonunu kullanan kurumları yönlendirme çabasına önemli bir örnektir:

> "Yapı ve Kredi Bankası'nın yaptığı ticari yayınlar için müzemize başvurmasına bir itirazımız yoktur. Fakat bu kurum, sürekli olarak eski eserleri istemekte ve çağdaş sanat eserlerine hiç

> bir zaman rağbet etmemektedir. Bu durumu uygunsuz bulduğumuzdan, Resim ve Heykel Müzesi olarak bundan sonra yarı sayıda eski, yarı sayıda ise 1914 senesinden sonra üretilen eserler istenmediği takdirde yardım edemeyeceğimizi bildiririm" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 09.01.1968 tarih, 371.14 sayılı belge).

Ayrıca Resim ve Heykel Müzesi, o dönemde halen belirsiz olan telif hakları konusunda da dikkatli davranmıştır. Özel sektörden gelen başvurular karşısında, telif hakkı konusunda sanatçı ya da varislerle çıkabilecek hukuki sorunlara dikkat çekmiş, Müze'nin yasal konumunun belirsizliğinden ötürü bu sorunun başvuran kurum ile sanatçı aileleri arasında çözülmesi gerekliliğini hatırlatmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 08.03.1974 tarih, 300/42 sayı). Dolayısıyla, bir bakıma hızla gelişen sanat piyasası karşısında sanatçıların telif haklarını korunmasından özel sektörün ilgisini yönlendirmeye kadar pek çok konuda uzman bir kurum gibi davrandığı görülmektedir.

Bu dönemde Güzel Sanatlar Akademisi ile Resim ve Heykel Müzesi'nin uzun zamandır bir depo gibi kullanılmasına tepki gösterdiği görülmektedir. Hükümetler, aldıkları eserleri istedikleri gibi müzeye gönderdikleri gibi, istedikleri gibi talep edebilmiştir. Bu sürecin, 1960'lardan itibaren daha kurumsal ve geniş ölçekte bir uygulamaya dönmesi karşısında, daha önceki dönemlerde sadece rapor tutulması ya da eserlerin geri istenmesiyle sınırlı kalınırken, 1969'da Güzel Sanatlar Akademisi'nin özerk bir kurum olmasının da etkisiyle daha radikal biçimde ve yasal haklar üzerinden karşı çıkılmaya başlanmıştır. Bir kamu kurumu olmasına rağmen İstanbul Resim ve Heykel Müzesi devlet ile arasındaki emir zincirini kırma çabasındadır. Açık bir biçimde, devletin aldığı eserlerin çeşitli kurumlarda tehlike altına bulunduğu söylemiştir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, yasa ile korunmuş olsa daha net bir biçimde koyabileceği tepkiyi koleksiyonuna sahip çıkarak göstermesi kurumun güvenini ve uzmanlaştığını göstermektedir. Ankara Resim ve Heykel Müzesi'nde yaşanan olaylar da, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunun Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin koruması sayesinde bugüne kadar gelebildiğinin en önemli göstergesidir. Resim ve Heykel Müzesi ne yapılacağı bilinemeyen yapıtların da gönderildiği bir depo gibi kullanılmıştır. Bu uygulama da, hem koleksiyonun sanat tarihi açısından önemini azaltmış, hem müzenin itibarını düşürmüş, hem de pratikte korunması ve sergilenmesi gereken eserlerin bile depolara kapatılmasına neden olmuştur. Sonuç olarak Hüseyin Gezer'in müdürlüğü sonunda yaptırdığı envanter çalışmasında, "...nitelik ve müzenin kendisine uygunluğu açısından belirsiz toplam 5000 eser tespit edilmiştir" (aktaran İpekçi, 1976:7).

3.3.4.2 Sergiler

Öncelikle Resim ve Heykel Müzesi'nin daimi sergileme düzenine bakılacak olursa 1951'de yeniden açıldığında fazla değişmemiştir. 1951 yılında yayınlanan küçük bir katalog niteliği taşıyan broşüre göre yeni düzenlemede sadece modern sanat evresinde geleneksel sanatın minyatür ve halk resimlerinden etkilenen Nuri İyem, Sabri Berkel, Hamit Görele gibi isimler eklenmiştir (Anonim, 1951). Daha sonra Nurullah Berk eleştirdiği sergi düzeninde bazı değişiklikler yapmaya karar vermiştir. Zaten "Halil Dikmen müdürlüğü sırasında koleksiyona o kadar bağlıydı ki korumak için eserleri sergilemiyordu" diyen Kayaalp "Nurullah Berk ve Sabri Berkel koleksiyonu sergilenir hale getirdi. Sabri bey, özellikle düzenleme işiyle ilgiliydi. Ama çok titizdi. Onun bir resim seçmesi, paspartu hazırlaması, nereye neyin yanına asacağına karar vermesi günlerce sürerdi. Elinde metre milim milim ölçerdi" diyerek bu süreci aktarmaktadır (Kayaalp, 2010). Nurullah Berk yeni bir düzenleme yapmasına rağmen, Halil Dikmen'in kendi dönemindeki başarısını dile getirmiş, Dikmen zamanında koleksiyonun çok ciddi biçimde geliştiğinden bahsetmiş, "Bundan ötürü bu Müze sahip olduğu eserler topluluğunun üstün, milletlerarası kalitesi yanında, Türk resim ve heykelinin yüzyılı aşan doğma, büyüme ve gelişme safhalarını incelemek isteyenlere eşsiz bir çalışma alanıdır" demiştir (Berk ve Erbil, tarihi belirsiz :3).

Yeni düzenlemeye göre[240] I. salon Dikmen zamanındaki gibi, Hüseyin Giritli, Osman Nuri, Mustafa Salih Molla Aşki, Ahmet Ziya, Fahri Kaptan gibi 19. Yüzyıl ilk Türk yağlıboya ressamlarına ayrılmıştır.[241] II. salon Şeker Ahmet Paşa ile Hüseyin Zekai Paşa'ya ve III. salon ise yalnızca Osman Hamdi'ye ayrılmıştır. Osman Hamdi salonunda sanatçıya ait diploma, nişan ve madalyaların sergilenmesi ilgi çekicidir. IV. salonda, Süleyman Seyit, Ahmet Ziya Akbulut ve Hoca Ali Rıza'nın eserleri bulunmaktadır. V.-VIII. salonlar Türk Empresyonistleri başlığı altında sunulmuştur. V. salonda Dikmen dönemindeki kategorileşmeye ters düşmeden, yine Sanayi-i Nefise'den mezun olduktan sonra Paris'e giden ikinci kuşaktan Halil Paşa, Sami Yetik, , Ruhi, Hikmet Onat, Avni Lifij, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Mihri Müşfik, Şevket Dağ gibi 1914 Kuşağı sayılan ressamlara ek olarak Abdülmecit'in eserleri

[240] Bu düzenleme hakkında bilgi Nurullah Berk imzalı, Devrim Erbil'in salon açıklamalarını yazdığı, Turing ve Otomobil Kulübü tarafından yayınlanan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi başlıklı kitap ile Devrim Erbil'in 1967 yılında Akademi dergisinde yayınlanan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi başlıklı yazısından yararlanılmıştır. Her ne kadar, Turing tarafından yayınlanan katalogun tarihi belirsiz olsa da, Erbil'in 1967 yılındaki yazısı ile bilgiler örtüştüğünden yakın tarihlerde basıldığı düşünülmektedir.

[241] Daha önceki dönemlerde, Dikmen tarafından isimsiz ve kendi gayretleri ile resim yapan sanatçılar olarak değerlendirilen bu salon, Devrim Erbil tarafından artık sanat tarihinin bir evresi olarak "Batı'ya gitmese bile, halktan gelen sanatçıların Türk resminin geleneklerinden etkilenerek yaptıkları eserler"e olarak tanımlanmıştır (Erbil, 1967).

yer almaktadır. VI. salon Nazmi Ziya'ya ve VII. salon da İbrahim Çallı'ya ayrılmış bulunmaktadır. VIII. salondan itibaren doğum tarihleri 20. Yüzyıl başlarına denk gelen sanatçılar başlamıştır. IX. salon 1914 kuşağının empresyonist etkilenmesine karşı duruş sergileyen ve kübizme yönelen Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi'ye ayrılmıştır.

Dikmen döneminden farklı olarak, ilk defa X. salon grafik eserlere ayrılmıştır. Bu açılım, bir bakıma grafiğin sanat olarak kabul edilmeye başladığı döneme denk düşmektedir. Bu bölümde, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ali Çelebi, Şeref Bigalı, Turan Erol gibi farklı dönem ve stilleri benimsemiş sanatçıların desen, grafik ve guvaş işleri sergilenmektedir. XI. salon Cemal Tollu'ya, XII. Salon ise Cevat Dereli'ye ayrılmıştır. XIII. Salon Ali Karsan, Şeref Akdik, Ayetüllah Sümer, Mahmut Cuda, İlhami Demirci'ye ayrılmış, kronolojik olarak aynı dönemde ürettiklerinden bir arada sergilenmiştir. XIV. salon ise, Türk resminin modern evresine geçiş olarak nitelenen Hale Asaf, Muhattin Sebati, Eşref Üren, Ziya Keseroğlu, Furumet Tektaş, Maide Arel, Ragıp Gökcan'ın eserlerine ayrılmıştır. XV. salon Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Halil Dikmen, XVI. salon Salih Urallı, Şükriye Dikmen, Hulusi Mercan ağırlıklıdır. XVII. salon ise Zeki Faik İzer ve Sabri Berkel'e ayrılmıştır. XVIII. ve XIX. salonlarda ise, Resim ve Heykel Müzesi'nin yabancı koleksiyonundan Picasso, Lurçat, Pascin, Derain, Utrillo, Bonnard, Matisse gibi sanatçıların desen ve litografileri ile kendisinden döneminde bolca eser alınmış olan Leopold Levy'nin ağırlıklı olarak sergilendiği görülmektedir. Daha önce yer alan yabancı ustaların kopyaları bölümü ise kaldırılmıştır. XXI. salon ise Paris'te yerleşip çalışmış ressamlara ayrılmış; Fikret Mualla, Avni Arbaş, Selim Turan, Abidin Dino, Fahrünisa Zeid, Hakkı Anlı, Mehmet Nejat, Hasan Kavruk, Şadan Bezeyiş bu isimler arasındadır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 01.01.1965 tarih, sayısız). Heykel kısmı müzenin çeşitli yerlerine dağıtılmıştır. Giriş holünde Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Nijad Sirel, Rahmi Artemiz, Nermin Faruki ve Hüseyin Gezer'in eserleri vardır. Müzenin üst katında da Nermin Faruki, Yavuz Görkey, Şadi Çalık, Ratıp Aşir, Kamil Sonat gibi sanatçılara yer verilmiştir. Bu eserler, artık ayrı bir salonda değil, müzenin koridorları ve çeşitli salonlara dağıtılmış bulunmaktadır.

Ayrı olarak ele alınması gereken önemli bir etkinlik ise XX. salonun Yeni Akımlar başlığı altında yakın dönem sanatçıların yeni eğilimlerini sergileyen eserlere yer verilmesidir. Alt kattaki büyük salonda "Türk resminde öncü sayılan davranışlarıyla kişiliklerini kabul ettiren" sanatçılara yer verilmiş, Ferruh Başağa'dan, Turan Erol'a, Aliye Berger'den Ercüment Kalmık'a, Elif Naci'den Nuri İyem'e kadar dönemin pek çok güncel sanatçısı sergilenmeye başlamıştır. Devrim Erbil'in "Bu resimlerin

dayandığı görüş tabloda anlamın insanın insana, ağacın ağaca, kuşun kuşa benzemesinden ileri gelmediği, bunların gerisinde yaşanan bir gerçeğin, belli açılardan dünyaya açılmanın, kişisel görüşlerin gizlenmiş olmasıdır" yorumu hem dönemin sanata bakış açısını yansıtmakta, hem de Resim ve Heykel Müzesi'nin Akademi'nin Yeni Eğilimleri'nden bile önce öncü bir biçimde yeni eğilimleri sergilemeye yöneldiğini göstermektedir (Berk ve Erbil, tarihi belirsiz: 47).

Ayrıca XXII. salon ise müzenin geçici sergi salonu olarak düzenlenmiş, daha sonra da Halil Dikmen Galerisi'nin olarak adlandırılmıştır (Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 01.01.1965 tarih, sayısız). Bu alan, güncel sanatçıların müzeye alınmadan önce kendi eserlerini sergileyebildikleri, müzenin tespit ettiği süre içinde de kabul gördükleri takdirde müze koleksiyonuna dâhil edilecek olan sanatçıların eserlerinin yer aldığı bölüm olarak tanımlanmıştır (Erbil, 1967). Çok önemli bir uygulama olarak Nurullah Berk kendi müdürlüğünde açtığı bu salon ile Louvre Müzesi'nin güncel sanatı sergilediği Luxembourg Galerileri'nin küçük bir versiyonunu gerçekleştirmeye çalışmıştır.

Görüldüğü üzere, her şeyden evvel niceliksel olarak 17 olan sergi salonları 22'ye çıkarılmıştır. Ayrıca, sergilenen sanatçılar çeşitlenmiş ve genişletilmiştir."Müze gezmek eserleri tek tek seyretmek değil, sanatçıları tarih ölçüsünde, dünden bugüne gelişmeleri içinde tanımak, anlamak olduğuna göre, karmakarışık bir sunuş, fazla yüklü sergileme seyirciyi şaşırtır" (Berk, 1967: 39) düşüncesinde olan Nurullah Berk buna uygun olarak sanat tarihinin önemli ve ön plana çıkan sanatçılarına özel yer verilmeye çalışılmıştır. Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa gibi modern Türk resminin klasiklerinin yanı sıra sanat tarihinde ön plana çıktığını düşündüğü Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Cevat Dereli gibi isimlere özel salonlar ayırmış olmasıdır. Nitekim kendisi de "Dolmabahçe sarayının koca Veliahd dairesine yayıldığı halde, müzemiz elimizdeki eserlere kıyasla şüphesiz ki yetersiz. Önemli sanatçıların her birine bir salon ayırmak, heykellere ayrı ayrı yer ayırmak, konferans salonları, kitaplıklar, arşivler düzenlemek gerekli" diyerek aslında müze alanını daha yalınlaştırmak istediğini belirtmiştir (a.g.e.). Buna karşılık, bazı sanatçıların sadece kronolojiye uygun olarak birlikte sergilendiği, ama sanat tarihi açısından temsil ettikleri alanların kesişmediği görülmektedir. Buna ek olarak, bazı temalı başlıklar altında salon düzenlemeleri yapılabilmesi de koleksiyonun zenginliği ve sanat tarihinin de belli bir olgunluğa eriştiğinin önemli bir göstergesidir. Ayrıca, her ne kadar yabancı eser koleksiyonu gelişmemiş olsa da, Berk'in bu eserleri sergileme hususundaki ciddiyeti kendisinin de uluslararası bir müze olma konusunda, sadece milli eserlere değil, diğer ülkelerin de işlerine yer verilmesinin ve bir karşılaştırma

imkanı vermesinin önemini anladığını göstermektedir. Bu niyeti "Türkiye'nin en büyük plastik sanatlar müzesi, tabloları, heykelleri, halk sanatı bölümleri, resim ve heykel restorasyon bölümleri, sergi galerisi ile milletlerarası seviyeye bugünden ulaştı" sözlerinden anlaşılmaktadır (Berk, 1967: 39).

Hüseyin Gezer döneminde bir yeniden düzenlenme söz konusu olmamıştır. O dönemde, müzelerdeki sürekli sergi alanlarının en fazla iki yılda bir yenilendiği düşünüldüğünde, Resim ve Heykel Müzesi'nin sürekli sergi salonunun yeterli ilgiyi çekmeyeceği tahmin etmek mümkündür. Ancak bu dönemde önemli bir girişim olarak Nurullah Berk Ocak 1972 yılında Akbank'ın kültür yayınları serisinden Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyonunu tanıtan bir kitap yayınlamış, Böylelikle kitapta, beş yüz yıllık minyatür sanatının sönüşünden sonra doğan Avrupa ölçülerine uygun ressamlık ve heykeltıraşlık tarihi ele alınmıştır (Berk, 1972). Kitapta Nurullah Berk, müze koleksiyondaki eserlerden yola çıkarak önemli bir sanat tarihi yazımı denemesi yapmış, "bu kitabın müzeyi salon salon izleyen 'turistik' bir kılavuz olmasını istemedik...Bu çağdaş plastik sanatlarımızın kısa-ve ister istemez eksik-tarih niteliği Müzedeki koleksiyonlar üzerine kuruludur" diyerek bu amacını açıklamıştır (a.g.e). Kitabın önemli bir diğer özelliği, Türkçe metnin arkasında Fransızca ve İngilizce özet ile birlikte sunulmuş olmasıdır. Milliyet Gazetesi'nde çıkan haberde yer verilen kitabın "pırıl pırıl bir baskı içinde sunulan renkli fotoğraflarla müze gezicilerini aydınlatacak, eserlerin daha iyi anlaşılmasını sağlayacak bir rehber niteliğinde" olduğu belirtilmiştir (Akal, 1972:2).

Sürekli sergi salonu sıklıkla değiştirilmemekle birlikte, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin bir müze kurumunun işlevini yerine getirdiği görülmektedir. Buna ek olarak, 1950'den itibaren pek çok geçici sergi düzenlemesi söz konusu olmuştur.[242] Müzede açıldığı bilinen ilk sergi, 16.11.1952 tarihinde UNESCO'nun ikinci defa düzenlediği resim sergisidir.[243] Daha sonra Mayıs 1953 tarihinde 'Bugünkü İtalyan Sanatı' sergisi açılmıştır. Avrupa ile artan ilişkilerin bir sonucu olarak ikili antlaşmaların arttığı bu dönemde Güzel Sanatlar Akademisi ile İtalyan Kültür Merkezi'nin ortaklaşa olarak düzenlediği bu sergide çağdaş İtalyan sanatından örnekler sergilenmiştir (Anonim, 1953). Yine Ağustos 1954 yılında "Japon Estampları" sergisi, 1956 yılında Maarif Vekâleti'nin "Rölöve Sergisi" açılmıştır. 1957 yılında Osman Hamdi'nin Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan eserleriyle açılan "Osman Hamdi Bey Sergisi" o dönemlerde önemi anlaşılmaya başlayan Osman

[242] Sözü geçen sergilerin pek çoğu müzenin arşivinde bulunan, daha çok iç yazışma niteliği taşıyan belgelerden oluşturulmuş, bu nedenle kaynak belirtilememiştir. Bilgiler, sergilerle ilgili bulunabilen katalog ve gazete yazıları ile tamamlandığında kaynak belirtmek söz konusu olmuştur.
[243] Serginin niteliği hakkında bilgi bulunamamıştır.

Hamdi'nin ilk retrospektif sergilerinden biri olması bakımından önemlidir. 1958 yılında da Malik Aksel'in düzenlediği "Türk Halk Sanatına Ait Taş Baskı Resimler" sergisi, Türk resminin sadece sanat amaçlı değil, kitapları ve duvarları süslemek amacıyla yapıldığı dönemlere ait taş baskılarına ayrılmıştır (Taş Baskı Resimler Katalogu, 1957). Bu sergi, halk sanatına ait eserlerin yer alması ve bir sanatçı tarafından tasarlanan, küratörlüğü gerçekleştirilen bir sergi olması açısından önemlidir. 1959 yılında, yine İtalyan Kültür Heyeti ve Güzel Sanatlar Akademisi işbirliğiyle "Tarihi İtalyan Gravürleri Sergisi" açılmış, 18. Yüzyılda Vatikan tarafından oluşturulmaya başlayan koleksiyondan 141 eserin arasında Piranesi'nin de önemli gravürleri yer almıştır (Anonim, 1959). Bu tarihten sonra müze yeniden kapanmıştır. 1961 tarihli bir röportajında Dikmen müzenin açılışında yeni eserlerin ilave edilmiş bulunacağını, iki röprodüksiyon salonunun yer alacağını, açılış sergisinin "1000 Yıllık Çin Sanatından Estamplar" olacağını ifade etmiş, Müze ve sergi 1962 yılında açılmıştır (Anonim, 1964).

Halil Dikmen'in müdürlüğü dönemine bakıldığında, sergilerin Müze'nin kimliği ve koleksiyonuna uygun olarak ve sanat ortamının ilgisine göre oluşturulmadığı gözlenmiştir. Yalnızca Osman Hamdi sergisi Müze koleksiyonundaki eserlerin ortaya çıkarılmasına yöneliktir. Daha çok dönem politikasına uygun olarak artan kültür diplomasisine yönelik sergilerine yer verildiği görülmektedir. Dolayısıyla, müzeye ziyaretçi kazandırılması gibi bir endişe taşımak yerine aslında hükümet düzeyinde ilişkilerin yürütüldüğü bir sergileme alanı olarak kullanıldığı söylenebilir.

Nurullah Berk'in müdürlüğü, Resim ve Heykel Müzesi'nin ilk defa sergiler açısından en canlandığı bir dönemi işaret etmektedir. "Güzel Sanatlar Galerisi ve Bir Temenni" başlıklı yazısında "Müzenin, bilhassa modern devirde, yaşayan, canlı bir unsur olarak sosyal hayatta faal bir rol oynayan bir müessese olması lazımdır" (Berk, 1938: 3) diye belirten Berk, müzeyi canlandırmanın en etkin yolu olan sergileri kullanmıştır. Bu nedenle de, Halil Dikmen Galerisi'yle Yeni Akımlar salonlarını açmış, böylelikle hem müzenin güncel sanat ile olan ilişkisini düzenlemeyi, hem de süreli sergilerle etkin hale getirmeyi amaçlamıştır. Ancak, bu süreç bürokrasi ve bütçe sorunundan çok etkilenmiştir. Nurullah Berk, Resim ve Heykel Müzesi'nde sergi açılması için Milli Saraylar Daire Başkanlığı ile Güzel Sanatlar Akademisi arasında bürokratik yazışmalar, alınan uzman raporları ve bütçe tartışmaları gibi konuların süreci uzattığı ve bu nedenle çoğu zaman vazgeçmek zorunda kaldığını belirtmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 23.07.1967 tarih, 311 sayılı belge; 25.10. 1968 tarih, 4.117 sayılı belge).

Buna ek olarak Müze'nin girişi olan bahçe her zaman sorun olmuştur. Bahçeyi paylaştıkları Milli İstihbarat Teşkilâtı inşaat yapmakta, çöplüğü gibi kullanmakta ve moloz dâhil pek çok artığı bahçede bırakmaktadır. Ayrıca "polisler bahçede top oynamakta, bahçe parmaklıklarına dayalı jimnastik tesisatı ile idman yapmakta, arabaları ile manevralar yaparak bahçeyi bozmaktadır" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 27.03.1968 tarih, 210 sayılı belge). Benzer biçimde Deniz Müzesi ve Kaymakamlığın beton yığınları, moloz, kum torbaları ile bahçeye zarar verdiği, çitlerle Müze'nin girişinin engellediğine dair yazılar yazılmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 25.10.1967 tarih, 20 sayılı belge; 25.06.1967 tarih, 37 sayılı belge). O dönemde müzede restoratör olarak çalışmaya başlayan Fethi Kayaalp kendi müzesinde açmanın zorluklarına değinmiştir:

> "Nurullah Bey geldiğinde sergi işine çok önem verdi. Ama çok zordu. Kendisinin yurtdışında pek çok ilişkisi olması sayesinde de çok sergi açıldı, daha da açılabilirdi ama bürokrasi vardı, bütçe yoktu...Bazen Nurullah Bey ne kadar yorulduğundan bahsederdi...Sergiler açıldıkça izdiham olsun beklerdik. O kadar izdiham olmazdı. Tabii biz o dönemde Topkapı Sarayı ile İslam Eserleri Müzesi ile karşılaştırırdık kendimizi. Orada bile kuyruk olmazdı, bizde hiç olmazdı" (Kayaalp, 2010).

Nurullah Berk müdür olduktan sonra ilk sergisini 1964 yılında Cemal Tollu'nun bir retrospektifine ayırmıştır. "Cemal Tollu Sergisi"nde 1928'den 1964 yılında kadar yaptığı eserlerinden 73 tablo ve 22 desen sergilenmiştir. Aynı tarihlerde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun da 100'den fazla eseriyle Güzel Sanatlar Akademisi'nde bir sergi ile yer alması iki serginin birbirini tamamlaması açısından önemlidir (Yılmabaşar, 1964a). Türkiye sanatını konu alan diğer önemli sergiler ise, 1967 yılı "Türk Kadın Sanatçıları Sergisi", "Türkiye Çağdaş Ressamlar Cemiyeti'nin Sergisi", "Osman Hamdi Bey sergisi" ile 1968 yılındaki Fikret Mualla sergileridir. Yabancı sanatçılara yönelik sergiler ise 1964 Dobrian, Vasai, Botan gibi isimlerin yer aldığı bir "Çağdaş Rumen Grafik Sergisi" (Yılmabaşar, 1964b), 1966 yılı "Bulgar Resimleri" ve "Cento Fotoğraf sergisi", 1967 yılı "Macar Grafik ve Heykel Sanatçıları sergisi", 1969 yılı "Avrupalı Fotoğrafçılar Sergisi", "Beş Ulustan On beş Fotoğraf Sergisi", "Kanada Eskimo Resim Sanatı sergisi" ile Üsküp Çağdaş Sanat Müzesi koleksiyonundan modern resim örneklerinin yer aldığı "Makedonyalı Ressamlar sergisi"[244] gibi toplu sergileridir. Ayrıca 1969 yılında Fransız Büyükelçiliği'nin katkılarıyla Pierre Baltansperger, Belçika Büyükelçiliği'nin katkılarıyla Belçikalı ressam Oscar Artsenes'in sergisi ve İtalyan Büyükelçiliği'nin desteğiyle açılan Fabrizio Clerisi oldukça yankı uyandırmıştır (Akyunak, 1969a). Özellikle 1968 yılında Miro, Ernst,

[244] Bu sergi aslında karşılıklı antlaşmayla, Resim ve Heykel Müzesi'nin Üsküp Çağdaş Sanat Müzesi'nde modern Türk resmine ait bir sergi açmasıyla gerçekleşmiştir (Petrovski, 1969).

Chagal gibi ressamları etkileyen Paris'li sanatçı S.W. Hayter'in yönetimindeki Atölye 17'nin gravür tekniğinde yeni eğilimlerle ürettiği eserlerin sergilendiği "Hayter Gravür Sergisi" dikkat çekicidir (Anonim, 1968). Ayrıca 1967 yılında Mısırlı Mahmut Hilmi ile Pakistanlı sanatçı Naima Sadi Gül, 1969 yılında İranlı sanatçı Feyek Beravi gibi Batı dışı ülkelerden bazı sanatçıların sergilerine de yer verilmesi ilginçtir.

Bu dönemin en önemli etkinliği kuşkusuz 16 Haziran 1969 yılında açılan "XX. Yüzyıl Fransız Sanatı" sergisidir. Bu sergi ile Nurullah Berk, müzeye blockbuster-sansasyonel sergi getirme anlayışının ilk örneğini gerçekleştirmiştir. Sergi, 1890-1940 arasındaki devrede isim yapmış, aralarında Luce, Signac, Gross, Seurat, Vuillard, Serusier, Gauguin, Valotton, Picasso, Gris, Brauque, Matisse, Utrillo, Leger gibi sanatçıların bulunduğu 50 Fransız sanatçının Paris'in çeşitli galeri ve müzelerinden ödünç alınan 50 eserinden oluşmaktadır. Özellikle Türk sanatçıları üzerinde önemli etkileri bulunan Fransız sanatının en kapsamlı sergilerinden biri olmasının yanı sıra düzenlemesi bakımından da o döneme kadar görülmemiş uygulamaları gerçekleştirmiştir. Örnek olarak eserler, İstanbul'a getirilmeden önce Güzel Sanatlar Akademisi aracılığıyla bir sigorta şirketince yüksek fiyatlara sigortalanmış, nakliyeleri özel şirket tarafından yapılmış ve sergi süresince uluslararası güvenlik görevlilerince korunmuştur (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 15.05.1969 tarih, sayısız).[245] Ankara Sanat dergisi bu olayı "Resim ve Heykel Müzesi beş hafta boyunca izleyiciler tarafından bir sanat kâbesi gibi tavaf edildi" diyerek serginin kapanmasına kala gelen ziyaretçi sayısının 38 bini aştığını belirtmiş, hatta bu nedenle 1 ay açık kalması düşünülen serginin süresi uzatılmıştır (Anonim, 1969). Ankara Sanat'da yazan Nihat Akyunak da sergi hakkında şu yorumu yapmıştır:

> "Resim ve Heykel Müzesi'nin Çağdaş Türk Sanatı salonu ile diğer iki salonunu işgal etmekte olan bu sergi dolayısıyla Resim ve Heykel Müzemiz en canlı günlerini yaşıyordu muhakkak ki. Müze kuruldu kurulalı böyle bir ziyaretçi akınına sahne olmamıştı herhalde. Görmeye alışık olmadığımız bir kalabalık, yıllar yılı özlemini duyduğumuz bir ilgiydi bu. Daha müzenin kapısından girer girmez her zamankinden başka bir hava ile karşılaşıyordu insan. Afişler, pankartlar, vitrinleri dolduran kitaplar, röprodüksiyonlar ve tıpkı bir eski Mısırı tapınağında dindarları asıl mabede götüren sfenksli yolda olduğu gibi, ziyaretçiyi 50 ünlü ressamın 50 ünlü orijinal eserlerin sergilendiği salonlara götüren koridorlar üzerine açılmış asılmış yine çağdaş Fransız ressamlarına ait eserler...Avrupa müzelerini görmekten yoksun bulunan sanat kitlesi için Resim ve Heykel Müzesi'nde açılan bu serginin sadece röprodüksiyonlarla ya da dergi sayfalarında görebildikleri eserlerin orijinallerini incelemek için müzeyi birden fazla ziyaret etmişlerdir" (Akyunak, 1969b:10).

[245] Arşivde bulunan belgede, serginin açılacağı tarih belirtilmiş, hazırlık olarak Paris Modern Sanat Müzesi ile görüşüldüğü söylenmiş, serginin hangi şartlar altında getireleceği belirtilmiş ancak sigortanın meblağı ya da özel şirket adlarına değinilmemiştir.

Ancak yazar Hamit Akyunak (a.g.e.) sanat dünyasının dışından gelen halkın ilgisini değerlendirirken bunun eserlere yönelik bilgiden çok, gazetelere de yansıyan eserlerin sigortalama ve korunmasına yönelik titizliğe bağlamaktadır:

> "Sırf bu nedenle bile büyük çoğunluğu sanat kültüründen yoksun bulunan ve bugüne dek resim sanatı ile ilgilenmemiş halk dahi müzeye akın etti. Bu serginin en büyük faydası, şimdiye kadar İstanbul'da yaşadığı halde Resim ve Heykel Müzesi'ni ziyaret etmemiş olan, hatta yerini bile bilmeyen halkımızın, memleketimizde bir sanat müzesi olduğunu öğrenmiş olmaları, diğeri de bugüne kadar bir türlü değerini takdir edemedikleri sanat eserleri hakkında bir fikir edinmek imkânını elde etmiş olmalıdır."

Diğer taraftan, serginin bu yoğun ziyaretçiye rağmen sanata olan ilginin arttığına dair işaretlerin bulunmadığı, Resim ve Heykel Müzesi'nin ise böyle bir olanağı halka ulaşmak ve sanatı anlatmak için kullanamadığı eleştirileri gelmiştir. Örneğin serginin başarısına rağmen sanatçı Hasan Kavruk (1969: 16) düzenlemeyi eleştirmiştir:

> "Müzede izahat veren görevlilerin bulunmayışı halk adına bir çok aydınımızı üzmüştür. Bu nedenlerle, müzeyi gezen meraklı halk kitleleri arasından "Böyle resim olur mu? Bunun daha alasını ben dahi yaparım. Vaz geç yahu, değmez hepsini görmeye, vaktine yazık. Bunlar mı imiş milyonlar değerinde diye arşı alaya çıkardıkları eserler? Bırak yahu bizimle alay ediyorlar bu adamlar..." gibi çatlak ve kulakları rahatsız eden sesler çıkmakta idi... Bu serginin memleketimizde her yönüyle daha öğretici olabilmesinin bir şartı da bu imzaları ve tandansları hazırlayan öncü empresyonistlerin ve empresyonizmin halka tanıtılması idi. Bu ters tutum seyirciler üzerinde aleyhte bir sonuç yarattı".

Sergi ile başka bir yazıda "Dolayısıyla herhangi bir bilgi kaynağından yoksun olan halk da, modern sanat açısından önemli olan Picasso, Braque, Chagall'ı anlamadıkları için sergide neden yer aldığını birbirlerine sordukları; ve daha çok kendilerine hitap eden konuları daha anlaşılır bir üslupla yorumlamış olan Vallotton, Bombois, Matisse gibi sanatçıları ile sevdikleri gözlemleniyordu" denilmiştir (Anonim, 1969:12). Serginin nasıl düzenlendiğine dair arşivde bir belge bulunmadığından, bu konuda Nurullah Berk ile Güzel Sanatlar Akademisi'nin nasıl çalıştığına dair bir bilgi bulunamamıştır. Ancak, Berk'in düzenleme konusundaki eksikliği, daha önce yazmış olduğu yazılarında anlaşıldığı gibi bunları bilmemesinden çok, daha önce bahsedilen imkansızlıklardan ötürü sağlanamadığını düşünmek mümkündür.

Nurullah Berk dönemi sergilerine bakıldığında, görece daha belirgin bir sergi politikasından bahsetmek mümkündür. Nurullah Berk, açık olarak yabancı sanatçıların toplu ya da bireysel sergilerine ağırlık vermiş, Türk sanat ortamını konu alan az sergi açmıştır. Dönemin kültür politikalarına uygun olarak yapılan antlaşmalar sonucu sergi açılması söz konusu olmakla birlikte Nurullah Berk'in bu sergilerde nitelik bakımından daha seçici olduğu, ağırlıklı olarak resim ve heykel olmak üzere, daha az sayıda fotoğraf ile gravüre yer verdiği görülmektedir. Türk

sanat ortamına yönelik sergi açılmamasında 1964 yılından itibaren güncel Türk sanatçıların geçici sergi salonunda sergilenmesi neden olmuş olabilir. Ayrıca, sanat ortamının açılan alternatif galeriler nedeniyle akademik bulduğu Müze'ye itibar etmediğini düşünmek mümkündür. Diğer taraftan, müze koleksiyonunda bulunan eserlerin farklı temalar altında müzede sergilenmemesi ilginçtir. Nurullah Berk gibi etkin müzeye inanan bir kişinin bunu bilinçli olarak tercih ettiği düşünülebilir. Diğer taraftan, daha önce de belirtildiği gibi sergi düzenlemenin zorlukla yapıldığı gerçeği de unutulmamalıdır. Son olarak "XX. Yüzyıl Fransız Sanatı" gibi önemli, kapsamlı ve yüksek bütçeli bir serginin, Güzel Sanatlar Akademisi'nin özerklik kazandığı 1969 yılına denk geldiğine dikkat çekilmelidir. Serginin açılışında Ankara'dan kimsenin bulunmaması bir bakıma Akademi'nin özerkliğinin onaylanmasıdır (Akyunak, 1969a: 13).[246] Sadece 1969 yılında Resim ve Heykel Müzesi'nde 10 adet sergi açılması, Akademi'nin özerkliğini kazandığı dönemde gerek bütçe, gerek bürokratik konular açısından rahatladığının ve bunun da Müze'ye yansıdığının önemli bir göstergesidir.

Hüseyin Gezer'in önceliği binanın sorunlarına vermesine, hatta bu sorun çözülmeden müzecilik yapılamayacağına inanmasına rağmen bu dönemde de sergiler açılmıştır. 1970 yılında "Fin Grafik Sanatları Sergisi", 1971 yılında "Grisaber Tahta Baskı Sergisi", "Kıbrıslı Aylin Örek Resim Sergisi", "Ravenna Mozaik Sergisi", 1972 yılında "Romen Sanatçıları" ve "Rus Halk Sanatçıları", "Dünya Fotoğraf" sergileri, 1974 yılında "Fikret Adil Resim Sergisi",1975 yılında "Kadın Sanatçılar Resim Sergisi", "Çek Fotoğraf ve Resim Sergisi", "Ömer Kaleşi Sergisi" gibi pek çok sergi açılmıştır. Bu dönemde ön plana çıkan sergiler, 1971 yılında İngiliz Kültür Heyeti ortaklığıyla gerçekleşen 34 heykel ile 25 resim ile "Henry Moore Sergisi" ile 1972 yılında piller, makina parçaları, çuval bezi, bobin gibi alternatif malzemelerle heykel yapan öncü Amerikalı sanatçılarının "Yeni Amerikan Heykel Sergisi"dir (Antmen, 2005).

Nitelik olarak fazla dikkat çekmeyen bu sergiler haricinde, Resim ve Heykel Müzesi'nin 1973'lerde başlayan kurumsal destekli sanat bayramı ve festivallerinde yer alması önemlidir. 21 Haziran ile 15 Temmuz 1973 tarihlerini kapsayan Uluslararası İstanbul Festivali'nde Eczacıbaşı şirketi, İstanbul'un çeşitli yerlerinde yapılacak sergiler için Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyonuna başvurmuştur. Ancak, bu konuda Gezer Müze'yi koruyucu bir tavır sergilemiştir:

[246] Akyunak bu eksikliği, Resim ve Heykel Müzesi'nin iletişim sorununa bağlamıştır: "Parlak olmasına çalışılan bu açılışta ilk dikkati çeken Ankara'dan hiç kimsenin bulunmayışı idi. Bütün basın mensupları davet edilirken sanat konusunu çalışan, ele alan organlar bu davetin dışında kalmışlardır...Öyle görülüyor ki ilgililer, sanat konularına eğilen ve bu konuları derinliğine ve genişliğine işleyebilecek güçte organları tanımamaktadır" (Akyunak, 1969b: 10).

> "Müzeden değerleri çok yüksek olan eserlerin çıkarılmasını hiç bir koşulda uygun bulunmadığını belirtiriz. Sözü edilen sergiler, pekala yangına karşı restore edilmiş müze sergi salonlarımızda da gerçekleşebilir. Sadece bu faaliyetler süresince müze gardiyanlarının kıyafetlerinin düzeltilmesine ihtiyaç vardır. Hepsine üniforma niteliğinde elbise ve ayakkabı verilmesi çabası gerekecektir" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 23.06.1972 tarih, 330.1 sayılı belge).

Bu cevabın karşısında "50 Yıllık Türk Resim ve Heykeli" sergisi Resim ve Heykel Müzesi'nin sergi salonlarında ve "Atatürk Sergisi" ise Halil Dikmen Galerisi'nde açılmıştır. Milliyet Gazetesi'ne verdikleri bir açıklamada müdür yardımcısı Rahmi Artemiz ve restoratör Muzaffer Ertoran "50 Yıllık Türk Resim ve Heykel Sergisi" için sanatçılara çağrıda bulunulmadığını, eserlerin Nurullah Berk, Sabri Berkel, Adnan Çoker, Zühtü Müridoğlu ve Hüseyin Gezer'den oluşan bir kurul tarafından bir ay süren bir çalışma sonucunda müzenin kuruluşundan bu yana satın alınıp demirbaş listesine kayıt edilmiş eserler arasından 105 ressam ve 51 seçildiğini belirtmişlerdir (Anonim, 1973: 9). 1974 yılındaki II. İstanbul Festivali'nde de Paris Modern Sanat Müzesi koleksiyonundan seçkilerle Fransız Modern Sanat sergisi ile İran Minyatürleri sergisi açılmıştır. 20. Yüzyıl çağdaş Fransız sanatçılarının öncülleri olan, Fautrier, Gruber ve Tal Coat gibi ressamların ilk dönem çalışmalarının sergilendiği Fransız Modern Sanat Sergisi aslında XX. Yüzyıl Fransız Sanatı sergisinin devamı ve tamamlayıcısı niteliğindedir (Paris Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu Sergisi Broşürü, 1974). Bundan başka yangın nedeniyle kapalı olmasına rağmen 22 Ekim-13 Kasım 1977 yılında İstanbul Sanat Bayramı süresince Alman Grafik, Fransız Litografi, Hollanda Heykel, Romanya Suluboya, Avusturya Mimarlık ve Sovyetler Birliği Resim gibi sergilere yer verilmiş, Güzel Sanatlar Akademisi'nin o dönem başladığı Yeni Eğilimler sergisinin bir bölümü de Müze'de gerçekleşmiştir.

Dönemi değerlendiren sanat eleştirmeni Ahmet Köksal, iki yıla yakın zamandır kapalı bulunmasına rağmen Resim ve Heykel Müzesi'nde önemli sergilerin açıldığından bahsetmektedir. Müzede yer alan Fransız Litografi Sergisi'nin Miro'dan Viara da Silva'ya kadar, çağdaş sanatı etkilemiş sanatçıların yer aldığı sergide, özgün baskı resimlerin bulunduğundan bahsetmektedir. Buna ek olarak 1970'li yıllarda resim alanında yerel geleneklerle çağdaşı bir araya getirmeyi başaran Romen sanatının suluboya sergisi ile Hollandalı heykel sanatçılarının konstrüktivist ve neo-plastik anlayışlar doğrultusunda farklı malzemelerin kullanıldığı çeşitli boyutlarda heykellerin sergilendiği Hollanda Heykel sergisinin önemine değinmiştir (Köksal, 1978).

Kaya Özsezgin 1977 yılını fotoğrafın patladığı bir dönem olarak tanımlarken, bireysel sergiler haricinde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin 1960'lardan beri sıklıkla fotoğraf sergisinin açılmış olmasının buna etki ettiğini belirtmiştir. Ayrıca Sanat Bayramı'nda Güzel Sanatlar Akademisi ile İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin yaptıklarını, "öteden beri haklı haksız pek çok eleştiriye hedef olan Güzel Sanatlar Akademisi'nin ilk kez kendi yarattığı koşulların dışına taşma ve varlığını programlı olarak sanat çevrelerine tekrar kabul ettirme açısından önemli bir girişim" olarak yorumlamaktadır (Özsezgin, 1977: 22). 1979 yılında II. Sanat Bayramı kapsamında da müze yeniden açılmış, 1 hafta süreyle Halk Resmi Sergisi, Romanya ve Avusturya Sergileri, İngiliz Öğrencileri Baskı Sergisi düzenlenmişse de fazla dikkat çekmemiştir (Özsezgin, 1979: 18). Görüldüğü üzere, aslında bina sorunlarından dolayı müzecilik yapılamadığını söyleyen Hüseyin Gezer döneminde de pek çok önemli sergi açılmış, basında çıkan eleştiriler de Müze'nin düzenli olarak gerçekleştirdiği bu sergilerin sanat ortamına yaptığı katkıları yazmıştır. Özellikle 1973 sonrasında artan kültür ve sanat festivallerinin dışında kalmadan, kapalı olmasına karşın çeşitli sergilere yer verilmesi Resim ve Heykel Müzesi'nin sanat ortamından kopmamak üzere çabasını göstermektedir.

Buna ek olarak Resim ve Heykel Müzesi, Güzel Sanatlar Akademisi ile Dışişleri Bakanlığı'nın katkılarıyla yapılan yurtdışındaki resim ve heykel sergilerine de destek olmuştur. 1962 Hollanda, 1963 İran, 1965 Tokyo ve Paris Gençler Bienali, 1966 İtalya Güzel Anadolu Sergisi, 1968 Viyana sergisi, 1969 Avusturya Doğa ve Sanat sergisi ile Brezilya Sao Paolo sergisi, 1970 Osaka Segisi ile New York sergisi, 1971 Paris Bienali, 1973 Mısır Güzel Sanatlar sergisi, 1978 İskenderiye Bienali gibi pek çok uluslararası sergilere eser vermiştir. Bunlar arasında 1963 yılında önce Brüksel'de daha sonra Paris, Roma, Berlin, Atina gibi diğer Avrupa şehirlerine giden Çağdaş Türk Sanatı sergisinin ayrı bir önemi bulunmaktadır.[247]Serginin fikir olarak ortaya atılması, düzenlenmesi ve eser seçimine kadar her aşamasında Resim ve Heykel Müzesi müdürü sıfatıyla Nurullah Berk bulunmuştur. Nurullah Berk serginin oluşturulmasını anlattığı yazısında daha önce de yurtdışında sergi açma girişimlerinden bahsetmiş, ancak bu çabalarının Türk sanatını temsil etmediği, kendisinin sanatçılara dair karar verme yeterliliğinin bulunmadığı, serginin derme-çatma olduğu konusunda eleştirilere maruz kaldığından boşa çıktığından bahsetmiştir (Berk, 1964). Bu nedenle de sanat eleştirmeni Fransız Jacques

[247] Çağdaş Türk Sanatı sergisi 1978 yılına kadar Amerika, Rusya, Yugoslavya, Avusturya gibi pek çok farklı ülkeye gönderilmiştir.

Lassaigne'nın başkanlık ettiği bir jüri[248], yurtdışı ve yurtiçinden gönderilen altı yüzü aşkın eser arasından 102 tablo, 14 gravür ve 12 heykel seçmiştir (Erol, 1969). Berk, daha önce karşılaştığı zorlukları "Eserlerin seçiminde yabancı bir otoritenin rol alması, yerli sanatçılardan kurulu bir jüriye yöneltilecek tek taraflılık suçlamalarını epeyi hafifletecekti" diyerek önlemeyi ummaktadır (Berk, 1964). Sergi açıldığı şehirlerde büyük ilgi görmüş, yapılan eserler olumlu tepki almış, eleştiriler ise Batı'ya özgü niteliklerin ön plana çıkarılması konusunda gelmiştir (Erol, 1969).[249]

Görüldüğü üzere Resim ve Heykel Müzesi 1950-1980 arasında pek çok sergi düzenlemiştir. Ancak, bu sergiler kurumsal olarak süreklilik gösterecek biçimde, belli bir sergi politikasına bağlı olarak, sürekli sergiyi besleyen, depodaki eserleri ortaya çıkarmaya yönelik bir nitelikte değildir. Dikmen, Berk ve Gezer sanat ortamını takip ederek, kültür politikalarına bağlı bir biçimde, Güzel Sanatlar Akademisi'nin duruşuna göre müzenin bu süreçten dışlanmamasına çalışmıştır. Sonuç olarak, her şeye rağmen İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin sanat ortamından tamamen kopmamış, ve kendi içine kapanmamıştır.

3.3.4.3 Müzenin diğer işlevleri: Restorasyon atölyeleri, arşiv ve kütüphanenin kurulması

Restorasyon atölyelerinin kurulması özellikle yeni gelişmeye başlayan sanat piyasasında sanatçıların kendini konumlandırması, piyasanın düzene girmesi ve eserlerin korunması açısından oldukça önemli bir gelişmedir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 12.10.1963 tarih, 371/10 sayılı belge). Şekil A. 18'de örneği verilen belgede görüldüğü gibi 1969 yılından itibaren İhsan Şurdum ve Fethi Kayaalp resim restorasyon atölyesi elemanları ve Muzaffer Ertoran ise heykel restorasyon uzmanı olarak görev yapmaya başlamıştır. 1969 yılı sonunda restorasyon görevlilerine Orhan Ersoy, Mustafa Esirkuş ve Turgut Ertogan da eklenmesi ile beş kişilik uzman bir çalışma grubu oluşturulmuştur (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 14.5.1969 tarih, 371/59 sayılı belge). O dönemde çalışmaya başlayan Fethi Kayaalp süreci şöyle aktarmaktadır:

> "Biz geldiğimizde, Halil Dikmen restorasyon konusunda çok yol kat etmişti. Atölye yoktu ama Osman Hamdileri, Şeker Ahmetleri hep restore etmişti. O dönem için restore edilecek eserler

[248] Jüride Milli Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Müdürü Şeref Çayıroğlu, Dışişleri Bakanlığı'ndan Hamit Batu, heykelraş Yavuz Görey, ressam Cevat Dereli bulunmaktadır (Erol, 1969).

[249] Buna karşılık Nurullah Berk'in "Türkiye bu ilk gösterişli sergisini tertipleyip Avrupa memleketlerine sunmakla, onlara bilmedikleri büyük sanatçıları, varlığından habersiz oldukları güçlü eserleri tanıtmak iddiasında değildi. Elli yıllık gelişmelerini Batı akımlarına borçlu olan çağdaş sanatımız,Avrupa'ya empoze edilebilecek kudretli bir sanatçıyı daha yetiştirememişti. Bütün yerli megalomaniler, Avrupa mihenk taşlarına çarpıp dağılmaya mahkumdu" sözleri ilginçtir (Berk, 1964).

> zaten Osmanlı döneminden gelen eserlerdi ve çoğunu yaptırılmıştı. Berk döneminde atölyeler kuruldu, ama kuruldu derken teknoloji, alet edevat filan yok. Hepimiz bireysel olarak bir şeyler yapmaya çalışırdık" (Kayaalp, 2010).

Böylelikle atölyelerin işlemeye başlaması ile sanat eserleri restorasyonu konusunda büyük eksiklik olduğu ortaya çıkmıştır. Sadece Akademi'den değil, diğer devlet kurumlarından da restorasyon talepleri gelmeye başlamıştır. Resim ve Heykel Müzesi, olması gerektiği gibi restorasyon konusunda bir otorite olma yolunda ilerlemekte ve hatta yıpranmış eserleri takibe alarak yazışmalar yapmaktadır. Örnek olarak, Kadıköy Belediyesi'nde sergilenmek üzere 1968 tarihinde alınmış bulunan Avni Lifij panosu inceleme altına alınmıştır: "Lifij'in panosu 1968 yılından beri kendi haline bırakılmış ve bu ihmalin neticesinde tuvalinde çatlaklar hasıl olmuş, üzerinde toz birikmesi sonucunda kararmış ve sürülen reçineli mobilya verniğinin tesiriyle simsiyah olmuştu" denilerek, bu yanlış onarımdan Belediye'nin sorumlu olduğu belirtilmiştir. Özellikle sürülen verniğin tamamen temizlenmesinin çok güç ve uzun zaman isteyen bir işlem olmasından dolayı, Nurullah Berk bu eserin Resim ve Heykel Müzesi'ne devrini, restorasyonunun bilimsel koşullarda yapılmasını ve daha sonra da envanterine katılmasına gerekliliğini bildirmiştir. Avni Lifij'in panosu Resim ve Heykel Müzesi'ne gönderilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 20.06.1969 tarih, 103.2 sayılı belge, sayısız). Benzer biçimde, Topkapı Sarayı'nın koleksiyonunda bulunan bir diğer Avni Lifij tablosu için de yazışmalar göze çarpmaktadır. Lifij'in "Mareşal Fevzi Çakmak Portresi"nin Saray'ın deposunda kaldığı, sergilenmediği ve eskimekte olduğunu belirtilmiştir. Uygun restorasyon yapıldıktan sonra, sanat tarihine ait olan bir eserin Topkapı Sarayı yerine Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyonunda olmasının daha uygun olduğu söylenmiştir (Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 17.06.1969 tarih, sayısız). Ayrıca heykeltıraş İhsan Şurdum ile Orhan Ersoy'un 1965 yılından beri yaptıkları çalışmaları gösteren faaliyet raporlarından İzmir Resim ve Heykel Müzesi'nin de işlerini üstlendikleri görülmektedir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 08.11.1977 tarih, iç yazışma).

Ancak, bu çalışmalara rağmen aslında atölyelerin işletilmesi halen enformel bir biçimde yürümektedir. Bu sürece tanık olan Fethi Kayaalp (2010) o dönemdeki uygulamalar konusunu şöyle aktarmaktadır:

> "O dönemde bütün işler ortaklaşa yürürdü. Ben restorasyon için gerekli malzemeleri bazen para ile alırdım, bazen de ilişkilerim sayesinde mesela satmaz bana verirlerdi. Bazen de bir keresinde olduğu gibi, Neşet Günal da benim restorasyon yaptığım bir malzeme ile resim denemeleri yapıyordu. Yarısını o aldı, diğer kısmını ben kullandım. Müzenin alma diye bir fasıl yok o zaman. Aydinger kağıdı alalım derdik. 'Yahu Fethiciğim, müzede restorasyonun

durduğu görülmüş müdür? Sen bir biçimde malzemeleri al, yıl sonunda bir sergi yapar, senin bir resmini alırız' derdi. Şimdilerde bu belki pek çok insana ters gelebilir. Ama o dönemde, o yoklukta, bir şeyleri yürütmek için başka çareniz yoktu. Çünkü müzenin parası yok, Nurullah Bey'in kendisinin de hiç parası olmadı. Olsa verecek, ama çözüm bulmak lazım."

Dolayısıyla, müzede uzun zaman görev yapmış Tomur Atagök'ün belirttiği gibi, restorasyon atölyelerinin kendi menfaatleri için özel iş aldığı konusundaki eleştiriler de yeniden gözden geçirilmelidir (Atagök, 2010). Örnek olarak, o dönemde Güzel Sanatlar Akademisi müdürü olan Hüseyin Gezer'in "akademi eğitiminde önemli bir yeri olan heykel röprodüksiyonlarının teksir kalıplarının alınıp bunların uygun şartlarda muhafazasını sağlanması kararlaştırılmış idi. Bu görev Resim ve Heykel Müzesi'ne verilmiş ancak bu dönemde bir kaç heykelin kalıbı alındıktan sonra bu işe son verilmiş olması"na dair şikâyeti üzerine Nurullah Berk daha önemli ve acil olan işlere göre hareket ettikleri, malzeme eksikliği nedeniyle her işi tamamlamakta zorlandıklarını cevabını vermiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 14.11.1968 tarih, 371/3285 sayılı belge).

Resim ve Heykel Müzesi restorasyon konusunda uzmanlığını pekiştirirken ekspertiz işlerini de üstlenmeye başlamıştır. Müze'nin yokluğundan şikayet edildiği dönemde, pek çok eser sahibi ve koleksiyoner müzeye başvurarak eserin ederi, orijinalliği, teknik ve estetik açıdan nitelikleri üzerine değerlendirme talebinde bulunmuştur.[250] Örnek olarak, Halil Cengiz'in isimsiz bir tablosuna değer biçilmiş (R İstanbul esim ve Heykel Müzesi Arşivi, 18.09.1968 tarih, 070-230 sayılı belge), Sami Yetik'in Natürmort'u 20.000-25.000 liraya satılabileceği belirtilmiş (Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 31.10.1968 tarih, 070-317 sayılı belge), Halil Paşa'nın 'Atlı Asker' tablosunun orijinalliğine dair rapor verilmiş (Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 21.08.1964 tarih, 026-89 sayılı belge), "Adadan Manzara" adlı imzasız bir tablonun Leopold Levy'e ait olduğu belgelenmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 17.11.1964 tarih, 026-101 sayılı belge). Bu dönemde, sadece galeri, koleksiyoner ve eser sahiplerinin değil diğer müzelerin de eskpertizlik için Resim ve Heykel Müzesi'ne başvurduğu görülür. Örneğin Topkapı Sarayı "V. Murat Portresi"ni satın almak istemiş fakat bu eserin imzası bulunan Ressam Tevfik'e ait olup olmadığının araştırması için Resim ve Heykel Müzesi'ne başvurmuştur. Nurullah Berk, uzmanların yaptığı değerlendirme sonucunda bu eserin imzası bulunan ressam ile alakası olmadığını

[250] İlginç bir biçimde, Ege Üniversitesi'nden bir profesörün 1902 yılında İzmir'in Karataş ilçesi yakınlarına düştüğü söylenen bir meteor parçasını Resim ve Heykel Müzesi'ne göndererek orijinalliğini talep ettiği de görülmüştür (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 09.05.1968, sayısız belge). Bunun üzerine Nurullah Berk de "...Müzemizin kendi branşı olan Güzel Sanatlar'dan başka branşlarda araştırmalar yapamayacağını" bildirmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 11.05.1968 tarih, 371/103 sayılı belge).

ve sanatsal bir değeri bulunmadığı sonucunu iletmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 25.11.1967 tarih, 6-301 sayılı belge).

Benzer bir biçimde, Topkapı Sarayı müzesine Koca Reşit Paşa ve Mehmet Rıfat Paşa tabloları Viyana'da bir koleksiyoner tarafından Topkapı Sarayı Müzesi'ne satılmak istenmiştir. Resim ve Heykel Müzesi cevap olarak "portreler tekniğine hakim bir ressam tarafından yapılmıştır. Ve sanat değerleri küçümsenemez. Bundan dolayı bir Türk müzesinde veya Milli Portre Galerisi'nde bulunması gerekir" cevabı verilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 20.10.1966 tarih, 6-272 sayılı belge). Bilindiği gibi, ekspertizlik de bir bakıma müzenin sanat tarihinin şekillenmesinde ve sanat piyasasının yönlenmesindeki yeri açısından vazgeçilmezdir. Resim ve Heykel Müzesi de, henüz resim piyasası oluşmamışken bile, aslında eserlerin değerlendirilmesi konusunda verdiği kararlarla eserlere fiyat biçmekte, sanatsal ve teknik açıdan değerini belirmekte; dolayısıyla sanat dünyasına etki etmektedir.

Kütüphane ve arşiv konusunda Halil Dikmen döneminde Müze'de kütüphane kurulması için çaba göstermiş ve Güzel Sanatlar Akademisi'ne bu talebini bildirmiştir. "Gerek bugünkü Akademi talebesi ve gerekse çalışacak hiç bir yer bulunmayan Akademi mezunları ile amatörlerin sanat etütlerini yapması için gerekli olan" kütüphanenin açılmasında ısrar etmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 26.04.1954 tarih, 112.3/31 sayılı belge). "Müze ile ilgili işlerin akademideki kurullardan hiçbiriyle alakası olmadığından, durum vekalete arz edilerek Müdürlüğünüzce alınması istenen bu kararın başka kanaldan yerine getirilmesi icab etmektedir" sözleriyle Dikmen kütüphane talebinin Maarif Vekâleti'ne bildirmesini rica etmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 05.05.1954 tarih, 127/809 sayılı belge). Kütüphane Maarif Vekâleti'nin 11 Haziran 1954 tarih 50 sayılı kararı ile "ziyaretçilere açık olmamak kaydıyla, icap ettiği zaman sadece sanat erbabına açık olmak üzere" kurulmuştur (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 11.06.1954 tarih, 50 sayılı karar). Bu tarihten itibaren Dikmen'in kütüphanenin gelişimi için sürekli kitap ve dergi alımına başladığı görülmektedir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 29.01.1958 tarih, 4/811 sayılı; belge). Buna ek olarak UNESCO'nun çıkardığı Museum, Musees et Monuments ve Ikons and Arts adlı dergi üyelikleri de bulunmaktadır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 29.06.1955 tarih, 97 sayılı belge). Ayrıca 1955 yılında UNESCO İstanbul binası kapanınca Ratıp Berker burada bulunan müzecilikle ilgili kitap ve önemli aylık dergileri bağışlamıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 13.02.1955 tarih, 411/24 sayı). Halil Dikmen' zamanında açılan kütüphane, 1950-1980 arasında oldukça geliştirilmiştir. Malraux,

Tolouse-Lautrec, Leger, Bazin, Van Eyck, Van Gogh, Picasso, Cezanne, Mondrian, Kandinsky gibi pek çok sanatçının katalogları ve onlar hakkında yazılmış kitaplar alınmıştır. Ayrıca Kimer sanatından Afrika ve Japon sanatına, Pompei fresklerinden Rodin müzesine, İslam sanatı ve gravürlerden popüler Slovak sanatına, Fransız desenlerinden Louvre koleksiyonlarına, yeni sanatsal anatomi kitaplarından perspektif unsurların incelendiği araştırmalara, Meksika mural sanatından Çin sanatına, Kübistlerden empresyonistlere kadar pek çok farklı konuda uzmanlık ve genel sanat tarihi kitapları kütüphaneye kazandırılmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 18.09.1966 tarih, 371/1 sayılı belge). Bu dönemde, kütüphaneye ziyaretçi alınmaması, özel izin gerekmesi eğitim işleviyle açılan bir müze için anlaşılması güç bir durumdur. Ancak, Güzel Sanatlar Akademisi'nin, güvenliği sağlanamayan müzeyi "yabancıların" mümkün olduğunca az kullanmasını talep etmektedir.

Hüseyin Gezer döneminde ise bir fotoğraf atölyesi ile arşiv açılmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 20.11.1973 tarih, 120 sayılı belge). Gezer (2003: 71), sürekli olarak basının, sanatçıların ve özel sektörün çıkardığı yayınlar için Müze'ye başvurmasından dolayı arşiv fikrinin doğduğunu belirtmektedir:

> "Bedri Rahmi, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu resimleri diye gelirler...çıkartırız, koyarız önlerine, dia fotoğraf çekerler, haydi kaldırırız...getirip götürürken tablolar zedelenebilir, riskli bir iş... Ersu Pekin başladı çalışmaya, yanında bir yardımcısıyla, tablolar alınıyor, birer de slayt çekiliyor, yerlerine artık bir daha oynatılmamak üzere konuyor...Artık rahatız, kim ne isterse dia bir kopya çıkarılıp veriliyor...Ayrıca, yaşayan sanatçıların her biriyle röportaj yaptı, hayat deneyimleri, sanat görüşleri hakkında. 1977 yılında ayrıldığımda arşiv bayağı genişlemişti"

Hüseyin Gezer'in isteğiyle Resim ve Heykel Müzesi arşivinde çalışmaya başlayan ve 1988 yılına kadar müzede kalan Yusuf Taktak (2010) dönemin koşullarına göre arşivin oluşum sürecini şöyle anlatmıştır:

> "Ersu Pekin kısa bir süre çalışmıştı. Fotoğraflar çekmiş, sanatçılarla sözlü tarih çalışması yapmış, iyi bir arşiv oluşturmuştu. Ama bu bilimsel değildi, kişinin sağduyusu ve yetisine göre işliyordu. Ben de aynısını yaptım. Müzede tek arşivci kaldım, ne yapsam ilk oluyordu. Bulduğum davetiyeleri, yazıları, özgeçmişleri, mektupları, paletleri fırçaları ayrı ayrı dosyalara yerleştirdim. Arşivci değilim ki elimden, aklımdan gelenin en iyisini yapmaya çalışıyordum. Bir gün baktım, arka bahçede bir çöplük duruyor, ne atılmış diye baktım. Kuzgun Acar'ın 1962 yılında Paris Gençler Bienali'ni kazandığında Nurullah Berk'e sevincini ve halet-i ruhiyesini anlattığı bir mektubu buldum. Bir keresinde de Hoca Ali Rıza'nın kızıyla tanıştım tesadüfen, müzede arşivciyim dedim. Bana desen defterlerini gösterdi, 'ben müzeye vermek istiyorum ama güvenmiyorum' dedi. Öyle para derdi filan yoktu, sadece kaybolmasın, işe yarasın istiyor. İkna ettim, Hoca Ali Rıza'nın notları, suluboyaları ve resim sehpasını verdi. Üstünde Osmanlıca bir yazı var, tercüme ettirdim: "Hocam Süleyman Seyyit'in yadigârıdır" yazıyor...Bu biçimde, el yordamı, kişisel özveri ve çaba ile oluştu işte arşiv."

3.3.5 1980 öncesi gelişmeler

1977 yılında Hüseyin Gezer devletin ilgisizliği, bütçesizlik, çözülemeyen sorunlar karşısında çaresizlik gibi nedenlerin yanı sıra sanatçı ve aydınların Müze'ye sahip çıkmaması karşısında umudunu yitirdiğini istifa mektubunda net olarak ifade etmiştir. Kısa, orta ve uzun vade olarak ayırdığı hedeflerinden ancak kısa vadeli ve geçici çözümleri gerçekleştirebildiğini belirten Gezer, uzun vadede Müze'nin iyi bir binaya kavuşturulması konusunu ise "Sonuç ise hepimizce bilinmektedir: Başarısızlık" olarak nitelemiştir:

> "Sultanahmet cezaevinin verilmeyeceğinin kesinleşmesi ile artık umutsuz duruma düşülmüştür. Bu durumda yapılması gereken özellikle müzeciliğe yönelik çalışmalar olacaktır...Ben bir müzeci olmadığım gibi, bu yönde de hiç bir istek duymuyorum....buna karşılık ulusal kültürümüzün önemi sorunlarından birini teşkil eden bu konuda, Kültür Bakanlığımızın, özellikle bugünkü kadronun tutum ve davranışlarındaki olumsuzluğu tarih önünde saptanmasının da ihmal edilmemesi gereken bir ödev olarak görüyorum" diyerek görevinin bittiğini belirtmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 06.01.1977 tarih, sayısız).

Bu istifa mektubu, aslında özveri ve büyük çabalarla müzeyi ayakta tutan bütün müdürlerin ruh halini de yansıtmaktadır. Olumlu gelişmeler yaşanmış olsa da, bir aşamadan sonra yasasız ve yönetmelik olmadan bir kurumu yönetmek, kurumsal süreklilik gösterememek ve bürokrasi içinde çabalamak bütün yöneticileri çaresiz hale getirmiştir. Ayrıca Devrim Erbil'in "Gezer 1975–76 yılında şemsiyelerle basın toplantısı yapıyor. Basın geliyor, çekiyor, Hüseyin Gezer zannediyor ki kıyametler kopacak, Paris'te Louvre müzesi kapanırsa ne olur o da öyle olacak sanıyor. İlgi kaynağı olacağını düşünürken müze kapanıyor ve kimseden ses seda çıkmıyor" sözleriyle aktardığı gibi halk bir tarafa sanatçı kesiminden de hiç bir tepki gelmemiştir (Erbil, 2007). Bunların sonucunda Resim ve Heykel Müzesi 18.02.1976 tarihinde kapatılmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 12.03.1976 tarih, sayısı belirsiz). Daha sonra Abdi İpekçi (1976) ile yaptığı röportajda Hüseyin Gezer, İpekçi'nin bu işlemlerin tamamlanmasının neden bu kadar zor olduğu sorusuna verdiği cevap düşündürücüdür:

> "Düşünüldüğü zaman bunun imkansız olmaması gerekir. Özellikle böyle bir kurum için bu ölçüde önemli bir tesisatın birtakım formalitelerin aşılarak tamamlanması, noksanların giderilmesi gerekirdi. Fakat biliyorsunuz bizde formaliteler çok güçlü. Onları aşmak mümkün olmuyor..."

İpekçi'nin "Demek ki tek Resim ve Heykel Müzemiz dâhi kapatılmak zorunluluğu ile karşılaşıyor, hem de o müzedeki eserler güvence altında bulunmadan orada bırakılıyor....Acaba varlığı ile yokluğu arasında bir fark gözetilmeyen bir hale

düşürülen Resim ve Heykel Müzemiz bu ilgisizliğe müstahak bir müze miydi?" sorusuna ise Hüseyin Gezer'in şu cevabı vermiştir:

> " Eğer halk derken sokaktaki vatandaşı kastedersek, aydınlarımızın ilgisinden daha fazla...pek çok halktan oldukları belli olan kişilerin çocuklarıyla, karılarıyla birlikte toplu halde gelip sürekli olarak müzeyi gezdiklerini saptadım.... Türkiye'nin tek güzel sanatlar müzesi şu durumda iken, aydın çevrelerden büyük bir tepki çıkmaması karşısında ne söylenebilir ki?" (İpekçi,1976: 9).

Başka bir röportajda Hüseyin Gezer 'in şu sözleri bürokratik koşulların elverişsizliği ve kurumsallaşmamış bir kurumun sorunları karşısında kişisel özverinin yeterli olamayacağının önemli bir göstergesidir: "İnsanın her an yüreği elinde…Her tarafı çıra gibi…Gücüm yetmedi…Olmadı...Olamadı.." (aktaran Tanaltay 1997: 100).

Adnan Çoker, Sabri Berkel'in 1977'de altı aylık bir vekâletinden sonra müdür olmuştur: "Türkiye o dönemde o kadar karışıktı ki, tam bir kaos vardı. Hüseyin bey zamanında yangın tehlikesi ile kapatılan müzeyi açmak şöyle dursun, güvenliğimiz tehlikedeydi. Resim ve Heykel Müzesi'ni çok sevmeme rağmen fazla bir şey yapamadım" diyerek süreci aktarmıştır (Çoker, 2007).[251] O dönemde arşiv görevlisi olan Yusuf Taktak Adnan Çoker'in müze ile ilişkisini özetlemiştir:

> "Adnan Çoker çok hevesli ve umutlu geldi. Tek bir şartı vardı. 'Akademi benim istediklerimi yaparsa müze müdürü odasında otururum, müdürlük yaparım' derdi. Ama Akademi yapamadı, o nedenle Adnan bey de hiç müdür odasında oturmadı, hep gelip arşivde çalışırdı. O da kendince çok uğraştı ama imkânsızlıktan fazla bir şey yapamadı. Her zaman bunun kendisi için ne kadar üzüntü verici olduğunu söylerdi"

Yine de Adnan Çoker, önemli olarak, müzenin kat planları ve kesitlerinin çıkarılmasını sağlamıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 02.08.1977 tarih, 371/Müze/208 sayı). Ayrıca 1978 yılında sergi salonlarının yeniden düzenlenmesine çalışmıştır:

> "Nurullah bey zamanından beri müzenin düzenlemesi aynı. Yeni ve çağdaş bir düzenleme ile Müze'yi yeniden açmaya çalışalım diye uğraştım. O dönemlerde Cevat Dereli hocayla çok şakalaşırdık. Hocam dedim, müzeyi yeniden düzenliyorum, Turgut Zaim'i nereye koyacağımı bilemiyorum, söyler misiniz bana diye sormuştum. Kasti olarak soruyorum tabii. Yeni bir resim bölümü açıyorsan müzede oraya koy dedi bana...Sonuçta, o iş de yarım kaldı."

Adnan Çoker (2007) kendi tabiriyle "müze müdürlüğünde işe yarar yaptığı tek şeyin" Müze arşivinde Osmanlı dönemine ait eserler üzerinde yaptığı çalışma olduğunu söylemiştir:

---

[251] Resim ve Heykel Müzesi üzerine sözlü tarih çalışması sırasında Adnan Çoker, müze ile ilgili soruların üzerinde fazla durmadığı gözlemlenmiştir. Bu konuda neden fazla konuşmak istemediği sorulduğunda ise, "Ben Müze'den çok şey bekledim. Ama bana hiç bir şey verilmedi. Aslında benim içimde bir ukte olarak kaldı" diye cevap vermiştir (Çoker, 2007).

> "Ben müze müdürü olduğum sırada Resim ve Heykel Müzesi'ndeki primitif denen resimlerin hepsinin fotoğraftan çalışıldığını tespit ettim. Bir gün Abdullah Biraderlerin bir fotoğraf albümü elime geçti. Bir baktım hepsi bizim Resim ve Heykel Müzesi'nde olan eserleri andırıyor. Ezbere biliyorum tabii koleksiyonu, her gün saatlerce vakit geçirmişim. Bir baktım, fotoğrafta var olan figürler yağlı boya resimlerde yok, kopya eden yasak diye figürleri koymamış. Böylelikle baka baka Hüseyin Zekai Paşa'nın, Hüseyin Giritli, Darüşşafakalı ressamların ve daha bir sürü bilinmez yapıtını yavaş yavaş seceresi çıktı ortaya. Yani müze müdürlüğünde işe yarar olan sadece bunu yaptım."

Adnan Çoker'den sonra Devrim Erbil 1979 yılında müdür olmuştur. Müdür olma sürecini Erbil şu şekilde ifade etmiştir:

> "Aslında Sezer Tansuğ Müze'ye müdür olmak istiyordu. Hatta benimle gelip konuştu. Ama her şey Senato'ya bağlı idi. Gidip Senato'yu ikna etmen lazım dedim. Senato toplandı ve beni müdür tayin ettiler. Kısacası, hiç bir şey bizim inisiyatifimizde değildi" (Erbil, 2007).

Erbil 1976 yılından beri kapalı bulunan Müze'nin açılması için çalışmalara başlamış, 1979 tarihinde halka açılması hedeflenmiştir. Devrim Erbil, müzenin acil olarak açılması gerektiğini, bunun ise gerekli güvenlik önlemlerinin alınması ile mümkün olacağını farkındadır. Bu nedenle de, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin açılmasının Akademi ya da kısıtlı bir çevre ile sınırlı olmadığı, tüm toplum için önemli olduğu heyecanını ve fikrini yaratmaya çalışmıştır. Bu sürecin artık tek bir kurum ya da Bakanlık tarafından halledilemeyeceğinin farkında olduğundan, elinden geldiğince farklı kamu kuruluşları arasında işbirliği ve yardımlaşma yaratarak ortak bir çaba gösterilmesine ön ayak olmuştur. "Müze binasının Dolmabahçe Sarayı'nın bir parçası olduğu gerçeğinden yola çıkarak" saraya ait polis, asker ve itfaiye ekiplerinin paylaşılmasını önermiştir. Müzenin yıllardır aynı mekânda sıkışıp kaldığından genişleyemediğini ve bu nedenle arka bahçesine bitişik olan saray deprem binalarının Resim ve Heykel Müzesi'ne tahsisini talep etmiştir. Yönetim birimleri, onarım atölye ve depolarının bu yapılara taşınmasını, böylelikle müzenin birinci katının çağdaş sanatçılar ve koleksiyondaki yabancıların eserlerine ayrılabileceği önerisini getirmiştir. Buna ek olarak Beşiktaş Kaymakamlık Binası ve Devlet Malzeme Ofisi Binası'nın da katılması ile bu alan bir Resim ve Heykel Müzesi kompleksi haline dönüştürülmesini talep etmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 09.10.1979 tarih, 371-155 sayılı belge). Devrim Erbil'in çeşitli kurumlarla kurmaya çalıştığı iş birliği pek çok alanda sonuç vermiştir. Yangına karşı hortumlar yeniden yaptırılmış, mevcut yangın cihazları güçlü ve yeterli duruma getirilmiş, personel Beyoğlu ve Beşiktaş Belediyesi'nde kurs görmüş, elektrik tesisatı yenilenmiş ve konu ile ilgili uzman teknik personel alınmış, Dolmabahçe Sarayı'na ait olan hidroforla bağlantı kurulmuş, Saray ve Deniz Müzesi itfaiyesinin sahip

olduğu tekerlekli motopompun ilk müdahale için kullanılmasının izni alınmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 09.10.1979 tarih, 371-155 sayılı belge).

Ancak İstanbul Vilayeti bu çalışmaları yeterli bulmamış ve açılışa izin vermemiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 16.10.1979 tarih, 979/345 sayılı belge). Bunun üzerine Devrim Erbil, bu eksikler tamamlanana kadar, giriş ve çıkışının ana binadan ayrı olması ve bodrum katta bulunduğundan taş bölümlerden oluşması nedeniyle yangın açısından tehlike teşkil etmeyen Halil Dikmen Galerisi'nde sergilerin yapılması önerisini getirmiştir:

> "Ülkemizin en değerli sanat koleksiyonlarının bulunduğu Müzemizin halkımıza hizmet sunmadan kapalı kalması kentimizin sanat yaşamında büyük bir eksiklik yaratmaktadır. Bu nedenle Müzemiz adı geçen galeriyi ziyarete açmak ve burada kısa süreli sergiler düzenlemek istemektedir. Müzemizin faaliyetlerini bu küçük alana sıkıştırma pahasına da olsa, bu kültür hizmetinin mutlaka sağlanması inancındayız" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 27.11.1979 tarih, 371/180 sayılı belge).

Bu talep de İtfaiye Müdürlüğü cevabı Halil Dikmen galerisinin müdür ve müdür muavinlerinin odaları ile toplantı salonunun altında olması, duvarlarının kagir ve döşemenin ahşap parke olması nedeniyle reddedilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 18.12.1979 tarih, 5 sayılı belge). Görüldüğü gibi, Devrim Erbil müdürlüğünde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin açılması için gerekli ortamın yaratılması ve farklı kurumlardan yardım istenerek işbirliği yapılmasını sağlamıştır. Erbil bazı geçici önlemlerin alınmasının yanı sıra Halil Dikmen Galerisi'nde koleksiyonun en ilgi çeken eserlerinin sergilenmesi gibi bir işletmecilik ve müzecilik uygulaması önermiştir. Ancak Türkiye'de siyasi koşullar ve özellikle 1979ların sonunda karmaşıklaşan toplum düzeninin de etkisiyle Müze açılamamıştır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi yeniden açılmak için 12 Eylül 1980 darbesini beklemek zorundadır.

3.4 Değerlendirme

1950-1980 arası, sonuç olarak gerek toplumsal dönüşümler ve buna bağlı olarak ekonomiyi ön plana alan devlet politikaları, gerek sanat ortamı, gerekse İstanbul Resim ve Heykel Müzesi açısından çok katmanlı, dönemsel farklılıklar gösteren, hatta kaotik denebilecek bir sürece işaret etmektedir. 1950 sonrasında aslında Cumhuriyet'in kuruluş döneminin kapitalizme geçiş ve modernleşme çabalarının bir sonucu olarak değişmeye başlayan toplum yapısına nüfus artışı ve kentleşmenin eklemlenmesi ekonomi ağırlıklı yeni politikaların doğmasını gerektirmiştir. Bu aşamada, başta Demokrat Parti olmak üzere, genel olarak devlet mekanizmasının

aşkın ve geleneksel yapısını modernleştirmek yerine, toplumsal dönüşümlere geçici, pragmatik ve popülist çözümler getirmesi sorunları daha da büyütmüştür. Buna bağlı olarak, aslında tek modern kurum olan ordu devreye girmiş, siyasetle bütünleşmiş, bu da gerek demokrasinin gerek sivil toplumun gerekse istikrarlı bir politikanın oluşumuna engel oluşturmuştur. Kültür politikaları açısından bakıldığında, 1950-1960 arasında Demokrat Parti'nin oy kaygısıyla Cumhuriyet'in kuruluş ideolojilerini toplumun benimsedikleri ve benimsemedikleri olarak ayırması sonucunda kültüre kayıtsız kalınmıştır. Daha sonra ise, artan toplumsal sorunlara çözüm bulma çabası, Kalkınma Planları'nda kültürün ön plana çıktığı dönemlerde bile uygulamaya dönüşememiş, sonuç olarak kültür ve sanat alanında ciddi bir destek söz konusu olmamıştır. Bu aşamada sanatın Cumhuriyet'in kuruluş dönemindeki kültürel kalkınma için araçsallaştırılması ortadan kalkmıştır. Hatta sanatçının Batı ile ilişkisinin gelişmesini sağlayan karşılıklı kültür antlaşmaları bile, aslında ekonomik düzlemin gerektirdiği bir unsur olarak ortaya çıkmıştır. Diğer taraftan tıpkı Fransa ve İtalya gibi devlet geleneğinin güçlü olduğu Türkiye'de, devlet sanatı bir taraftan serbest bırakırken diğer taraftan egemen olma çabasıyla bir ikileme düşmüştür. Kültür Bakanlığı'nın kuruluşundaki tartışmalar ve sonraki uygulamaları arasındaki uyumsuzluk bu ikilemin bir göstergesidir. Zira, devlet aslında kültür alanını tamamen serbestleştirmeye niyetlenmemiş, buna yönelik bir politika uygulanmamıştır. Bu aşamada burjuva sınıfı ekonomik ve kültürel olgunluğa erişmediğinden devreye girmemiştir. Dolayısıyla devletin bir taraftan halen tek merkez olarak denetimini sürdürmesinin yanı sıra diğer taraftan da sanat ile ilişkisini kesmesinden doğan bir ikilem söz konusu olmuştur.

Sanat ortamı, bu gelişmeler karşısında kendini yeniden konumlandırmak zorunda kalmıştır. Cumhuriyet'in kuruluş döneminden aktarılan güdümlü sanat tartışmaları Demokrat Parti'nin serbest tutumuyla azalmıştır. 1950-1960 yılları arasında sanatçı alışmış olduğu devlet desteği ve var olan statüsünü kaybetmenin sıkıntı ve zorluklarıyla karşı karşıya kalmıştır. 1961 Anayasası'nın getirdiği olumlu etkiyle yeniden devletten beklentiler artmış, ancak sonuçsuz uygulamalarla sanatçı ile devlet arasındaki ideolojik ve güvenli ilişki zedelenmiştir. Bu aşamada, Osmanlı döneminden itibaren devam eden üretim ve eğitim sayesinde sanatçı varlığını sürdürmüş, çözüm arayışları içine girmiş, yeni dinamiklere uyum sağlama çabasıyla giderek özerkleşmiştir. Diğer taraftan, üretime devam edildiği için ortaya çıkan arz fazlalığı, devlet mekanizması dışında temsil mekânlarının oluşturulmasını sağlamış ve galeriler dönemi başlamıştır. Galeriler ise, ilginç biçimde piyasa mekanizmasına bağlı olmaktan çok, devletin üstlenmesi gereken bir kamusal sorumluluk içerisinde,

hatta neredeyse müze görevini benimsemiş bir yapıda gelişmiştir. Sanatçı 1970'lerin ikinci yarısından sonra ortaya çıkmaya başlayan piyasaya umut bağlamaya başlamıştır. Bu dönüşümlere bağlı olarak, sanatçının giderek bireyselleştiği ve kişisel başarıları ön plana aldığı görülmektedir. Bu bireysel çözüm arayışları Batı ile ilişkiyi farklı bir düzleme taşımıştır. Sanatçının, Osmanlı ve Cumhuriyet'in kuruluş döneminde devlete faydalı olmak amacıyla Batı'ya gitme pratiği yerini kişisel olarak kendini kanıtlama ve Batılı sanat ortamında eşit bir düzlemde var olmaya bırakmıştır. Bu ortamda Güzel Sanatlar Akademisi de, Tatbiki Güzel Sanatlar'ın açılmasının da etkisiyle otoritesini yitirmiştir. Ancak Akademi gerek genç sanatçılara gerekse yeni eğilimlere yer vererek yeniden yapılanmış, Osmanlı döneminden beri sağlam olarak yerleşmiş kurumsal alt yapısı sayesinde kimliğinden ödün vermeden bu değişimde yerini alabilmiştir.

Resim ve Heykel Müzesi ise bu dönüşümler sırasında olanakları ve yasal imkânları açısından küçük bir üniversite müzesi olarak kalmışken, diğer taraftan koleksiyonu itibariyle devletin başvurduğu tek merkez olmasıyla büyümüş, ulusal nitelikte bir müze halini almıştır. Bu ikilem içinde, devletin desteğini kesmesine rağmen bürokratik açıdan kısıtlı olan Resim ve Heykel Müzesi sanat ortamı gibi kendi çözümünü üreterek özerkleşmeyi başaramamıştır. 1950-1980 yılları arasında Batı'da ziyaretçiye yönelik olarak değişmeye başlayan yeni müzecilik uygulamaları Resim ve Heykel Müzesi'nde söz konusu olamamıştır. Buna olanaksızların yanı sıra, Müze'nin aslında halen geleneksel müzeciliğe bağlı olarak daha elit bir bakış açısı sergilemesi ve Cumhuriyet'in kuruluş döneminde yerleşen toplum mühendisi sanatçı imajıyla daha geniş kitlelere yönelme konusunda mesafeli bir tavır göstermesinin neden olduğu söylenebilir. Başta İstanbul olmak üzere, giderek yeni bir tabakalaşma ile yapısı değişen kentlerde yüksek ve halk kültürü kutuplaşırken, hükümetlerin popülist politikalarının da buna göre şekillenmesi Resim ve Heykel Müzesi'nin de tamamen gözden çıkarılmasını doğurmuştur.

Resim ve Heykel Müzesi 1950-1980 arasında devletin politikalarına yönelik eleştiriler yapmış, restorasyon ve ekspertizlik konularında uzmanlaşmaya başlamış, farklı kesimlerden koleksiyondan yararlanma talepleri gelmesi söz konusu olmuştur. Doğrudan sanatçılarla ilişkide ise, Müze'de açılan sergilerin çeşitliliği ve eğitici yönüne dikkat çekmek gerekmektedir. Ancak bu dönemde devletin Müze'yi istediği eseri gönderebileceği, istediği eseri alabileceği bir depo olarak görmesi, Müze'nin diğer işlevlerini geliştirme çabalarını ve buna bağlı taleplerini göz ardı etmesini doğurmuştur. Diğer taraftan, Müze koleksiyonuyla ulusal bir sanat müzesi haline gelmesinden ötürü, devlet politikaları nedeniyle gücünü yitirmiş olan Güzel Sanatlar

Akademisi'nin de tek başına yürütebileceği bir kurum olmaktan çıkmıştır. Dolayısıyla bürokrasi içinde sıkışan Resim ve Heykel Müzesi, başta restorasyonu konusunda sorun yaratan Veliahd Dairesi olmak üzere pek çok sorunla baş edemez hale gelmiştir. Bu noktada, Resim ve Heykel Müzesi etkin uygulamalara yer vermiş olmasına rağmen sanat ortamının bir müzenin yokluğundan yakınması, kuruma destek olmak ve Müze'yi geliştirmeye yönelik çaba içine girmek yerine başka alanlara yönelmesi ilginçtir. Müze'nin var olmadığına yönelik kanının kaynağında bahsedilen etkinliklerin süreklilik ve kurumsal bir yapı göstermemesi olduğu söylenebilir. Ayrıca Devletle ilişkisini sınırlandırmış sanat ortamının halen devlet güdümünde olduğunu düşündüğü Müze'ye güvenmeme ve alternatif alanlara yönelme eğilimi de etkilidir. Ek olarak Güzel Sanatlar Akademisi'nin 1960'lara kadar otoriter bir yapı sergilemesi de sanat ortamının tepkisini çekmiş, bu Müze'yi de etkilemiştir. Başka bir unsur olarak, Batı ile ilişkileri artan sanat ortamı için Resim ve Heykel Müzesi geleneksel sayılabilecek bir müze haline gelmesinin etkisi söz konusudur. Kurum halen ilk dönem Louvre Müzesi'nin izlerini taşırken, 1930'larda Museum of Modern Art yalın ve beyaz duvarlar üzerinde tek eser üzerine kurulu sergileme düzeni, sade ve modern binası, etkinliklerinin çeşitlenmesiyle beyaz küp dönemine[252] geçişi başlatmıştır. 1960'lardan sonra beyaz küp bile eleştirilmeye başlanmış, ilk örneklerden biri olan Centre Pompidou (1977) ile yüksek-popüler sanat sınırlarının kalktığı, burjuva-halk ayrımının silikleştiği, ticarileşmenin etkisiyle deneyim mekânları haline gelen müzeler ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, ardıllık endişesiyle sürekli olarak Batı'yı takip eden sanat ortamı için Resim ve Heykel Müzesi yeterli olmamaya başlamıştır demek mümkündür.

[252] Beyaz küp kavramı, Museum of Modern Art'ın sergileme düzenine eleştiri olarak, aslında kendisi de güncel sanatçı olan Brian O'Doherty tarafından ortaya atılmıştır. Museum of Modern Art'ın ilk küratörü Alfred H. Barr'ın sanatın salt estetik üzerine dayalı bir deneyim olarak yaşanması gerekliliğine inancıyla, MOMA'yı sade binası, beyaz ve yalın duvarları, tek duvarda tek obje sergilemesi yöntemiyle tasarlamıştır. O'Doherty beyaz küp olarak nitelediği bu anlayışı sanatın hayatla ilişkisini kestiği, apolitikleştirdiği, sanatı sadece algılamaya dayanan bir estetik deneyime indirgediği için eleştirmiştir. Detaylı bilgi için bkz. O'Doherty, B.,1999. *Inside The White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, California.

4. SANATIN ÖZELLEŞMESİ SÜRECİNDE İSTANBUL RESİM VE HEYKEL MÜZESİ

1980'li yılların başlaması ile Türkiye bir kez daha farklı toplumsal dinamiklerin egemen olduğu bir sürece girmiştir. Bu dönem 1950 yıllarından sonra başlayan değişimlerin bir devamı olarak nitelenmekle ve Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP)'nin iktidar olduğu 2002 yılı sonrasındaki siyasi dönüşümün altı çizilmekle birlikte, 1980 sonrasındaki sürecin temel belirleyicisi neoliberal küreselleşmenin etkileri olarak tanımlanmıştır.[253] Buna bağlı olarak, sanat ortamı da artık devlet ile ilişkisini kopartmış, özerk ve bağımsız dönemin sonuna gelmiş, giderek piyasaya tâbi olmaya başlamıştır. Ali Artun'un (2010b) sanatın müzayedeleşmesi olarak tanımladığı bu dönemde, halen devlet bürokrasisine bağlı olarak varlığını sürdüren İstanbul Resim ve Heykel Müzesi devinime uyum sağlamaya çalışmıştır.[254] Sanatı yatırıma dönüştüren pratik ve dinamikler, Müze için hem olanak hem de tehdit unsuru oluşturmuştur.

4.1 Küreselleşme Döneminde Kültür Politikaları

Küreselleşme süreci her toplumu etkilemiş, farklı düzlemlerde çeşitli sonuçlar doğurmuştur. Genel olarak bakılacak olursa kapitalizmin gelişmesinde ortaya çıkan krizle birlikte devletçilik ve ulusal kalkınmacılığın sorgulandığı bir dönem başlamış, neoliberal politikalar her alana yayılmıştır.[255] Bu süreç, sanayiinin yerini para akışına bağlı finans ekonomisinin almasıyla gelişmiş, teknolojik unsurların katkılarıyla

[253] Türkiye'de küreselleşmenin farklı alanlardaki etkileri üzerine çeşitli kaynaklar bulunmaktadır. Örnek olarak bkz. Keyman, F.,2007. R*emaking Turkey: Globalization, Alternative Modernities and Democracy*, Lexington Press, Lanham; Öniş, Z. ve Şenses, F.,2009. *Turkey and the Global Economy : Neo-liberal Restructuring and Integration in the Post-crisis era*, Routledge, London; Pamuk, Ş.,2009. *Osmanlı'dan Cumhuriyete Küreselleşme, İktisat Politikaları ve Büyüme: Seçme Eserleri II*, Türkiye İş Bankası Yayınları,İstanbul; Keyder, Ç.,2000. *İstanbul Yerel ve Küresel Arasında*, Metis Yayınları, İstanbul .

[254] Ali Artun'un 1980 sonrasında sanatın piyasa ve küreselleşme eklemlenmesi sonucunda müzayedeleşmesini anlattığı makalesi için bkz: Artun, A., 2010b. Küreselleşen İstanbul'un Sanatsal Ekonomisi, *Küreselleşen İstanbul'da Ekonomi*, haz. Ç. Keyder, Osmanlı Bankası Yayınları, İstanbul, ss: 67-74.

[255] Amerika'da 1980'lerde Reagan hükümetinin kurumsallaştırdığı neoliberal politikalar tüm dünyada küreselleşme ile yayılmaya başlamıştır. Bunun Avrupa'daki ilk örneğini, İngiltere'de Thatcher hükümeti başlatmıştır. Reagan ve Thatcher sadece siyasal oluşumlarda ve sosyal alanda devletin rolünü köklü bir biçimde değiştirmekle kalmamış, kamu politikalarında devletin yerine piyasanın geçmesi için gerekli mekanizmaları kurarak piyasa toplumuna radikal bir dönüşüm gerçekleştirmiştir (Buğra, 2007).

dünyanın her yerinde, milli sınırlara bağlı kalmadan paranın akışının serbestçe sağlanabileceği bir ortam oluşmaya başlamıştır.[256] Buna bağlı olarak giderek devlet kurumunun varlığı sorgulanmaya başlamış, milli sınırların kaldırılmaya çalışılmasıyla birlikte devletin artık bir çözüm değil, sorun olarak olarak algılanması söz konusu edilmiştir. Devletin ortadan kaldırılmaya çalışıldığı, toplum yerine bireyselleşmenin ön plana alındığı bu dönemde her türlü toplumsal unsur da giderek piyasa mekanizmasına devredilmeye başlamıştır. Çünkü küreselleşme ekonomik alanla sınırlı kalmamış, ulus devleti aşan bağlantılar ve ilişkilerin çeşitliliği, küresel iletişim ve bilgi teknolojileri ağları, küresel üretim ve değiş tokuşun artışı daha önce yerel olarak nitelenen grupların üzerine etki etmiştir (King, 2000). 1990 sonrasında etkisi artan küreselleşmeyle bu dinamikler Türkiye'de de ekonomik yapıdan siyasete kadar pek çok alanda etkilerini hissettirmiştir. Karmaşık ve çok katmanlı bir yapısı olan küreselleşmenin çalışmanın eksenini oluşturan kültür alanını etkileyen yönleri üzerinde durmak yerinde olacaktır.

4.1.1 Küreselleşen Türkiye'nin dönüşümü

Türkiye'de küreselleşme ve neoliberalizmin ilk etkisi 12 Eylül 1980 darbesiyle ortaya çıkmış, hatta darbe neoliberal ekonomiye eklemlenmeye hazır Türk ekonomisinin kurulmasına ortam sağlamak amacıyla gerçekleşmiştir (Timur, 2004).[257] Türkiye'de ise plansız politikaların yanı sıra nüfus artışı sonuçlarına bağlı olarak ekonominin krize girmesi ve ülkenin dış kaynaklı finansal akımlara bağımlı hale gelmesi ile dış etkenler iyice güçlenmiştir.[258] Böylelikle Turgut Özal[259] başkanlığındaki ANAP hükümetince yapılan yasal değişiklikler, fiyat müdahalelerinin kaldırılması, dış ticaretin ve finans piyasalarının serbestleşmesi, kamu iktisadi kuruluşlarının özelleştirilmesi, yabancı yatırımların ve dış finansal akımların serbestleştirilmesi, eğitim ve sağlık başta olmak üzere sosyal hizmet alanlarında özelleşmesinin yaygınlaşması ve işgücü piyasalarının esnekleşmesi gibi uygulamalarla Türkiye dışa açık serbest piyasaya doğru dönüşme yolunda adım atmıştır (Şenses, 2009). Bu

[256] Neoliberalizm ve küreselleşme arasındaki ilişki halen tartışılmaktadır. Bazı kaynaklar neoliberalizmin küreselleşmeyi tetiklediğini belirtirken, bazı çalışmalar da küreselleşme ile birlikte kapitalizmin her alanı geri plana alan bu yeni döneminin başladığını vurgulamaktadır. Bu konudaki tartışma için bkz. King, A.,2000. *Culture, Globalization and The World System*, University of Minnesota Press, Minnesota.

[257] Demirel hükümeti, Turgut Özal'ın ekonomik danışmanlığında aldığı 24 Ocak 1980 kararları ile hem Amerika'yı hem de Türk işadamlarını memnun edecek uygulamalara geçmiştir. 24 Ocak kararları ile Türk ekonomisi serbest piyasa yasalarına bırakılmıştır (Keyder, 2003).

[258] Soğuk Savaş'ın sona ermesiyle Türkiye'nin ABD ve AB açısından jeostratejik öneminin artması Türkiye'yi daha yakından takip etmelerini gerektirmiş; IMF, Dünya Bankası ve OECD gibi uluslararası kurumlar Türkiye'nin yeniden yapılanma sürecine müdahil olmuştur.

[259] Turgut Özal tam anlamıyla bir liberaldir. Özal'a göre Türkiye ancak piyasa özgür kılındığı ve sermayenin önünde hiçbir engel kalmadığı zaman gelişebilirdi. Bürokrasi de bu noktada engel teşkil ediyor, koruyucu önlemler nedeniyle gelişimi engelliyor, Türkiye'nin dünya piyasasını açılımını durduruyordu (Timur, 2004).

sürecin sonucunda ortaya çıkan piyasa köktenciliği içinde sosyal devlet anlayışı eleştirilmeye başlanmış ve "her şeyi devletten beklemeye alışmış" bir milletin piyasayla terbiye edilmesi görüşü hakim olmaya başlamıştır (Buğra, 2008: 198). Böylelikle pek çok kamusal kurum piyasanın rekabet mekanizmasına bırakılmış, demokratikleşme ve halka daha iyi hizmet söylemiyle meşrulaştırılmıştır.

Özal dönemiyle başlayıp AKP yönetiminde de devlet denetiminde devam eden bu süreçte[260], daha önce popülizm olarak nitelenen politikalar klientalizme evirilmiş ve yasaların gerekli koşullara göre esnetilmesi devletin meşru politikası halini almıştır.[261] Korkut Boratav'ın (1998) belirttiği gibi eski bürokratlardan farklı olarak taşra burjuvazisinin kente göçüyle oluşmuş, yurtdışında ama özellikle Amerika'da eğitim görmüş, hızlı ve kolay para kazanma yollarını bilen, bilgi çağına aşina ama geleneksel yapıda bir politikacı grubundan oluşan devlet yönetiminde[262] lobicilik ve kişisel temaslarla kâr alanlarının dağıtımı meşru politika haline gelmiştir.[263]

Özellikle kurumsal yapılar oluşturulmadan neoliberal politikalara geçişte ortaya çıkan kanun boşluklarıyla vurgunculuk ve yolsuzluk artmış; hatta mafyalaşmaya kadar gidilmiştir. Bu sürece dış ticaret, yabancı sermaye ve finansal akımların hızla artması ve çok uluslu şirketlerin etkinlik alanlarının genişlemesi eklenmiş, zenginler giderek küresel burjuvaziye eklemlenmeye başlamıştır. Bu dönüşüm sonucunda toplumsal eşitsizlikler artmış, neoliberalizm öncesi dayanışma ve hemşehrilik gibi enformel bir anlayışla çözüm bulunan yoksulluk, göç, kentleşme gibi sorunlar daha ciddi boyutlara varmış, kentsel ve bölgesel eşitsizlikler daha da derinleşmiştir (Buğra, 2008).[264] Kentlerin bazı bölümleri ticaret ve kültür alanı olarak genişlerken

---

[260] 2002'den sonra AKP önemli bir yasama faaliyetine girişmiştir. Bir yandan kapitalist toplumlara özgü özel mülkiyet ve özgür sözleşme ilişkilerinin temelleri atılmış ve piyasanın önündeki engeller kaldırılmıştır. Bir yandan da piyasa ilişkilerinin yaygınlaşmasından doğan insani ve sosyal sorunların kontrol altında tutulabilmesi için önlem alınmasına çalışılmış, bu açıdan ciddi bir ikilem söz konusu olmuştur (Şenses, 2009).

[261] Çoğu bürokrat 1980'den sonra çıkar sağlama, adam kayırma ya da başka yöntemlerle iş dünyasında da kendilerine bir çevre oluşturmuşlardır. Benzer bir biçimde, iş çevresi de devlete bağımlı olarak bürokratlarla iç içe olmak zorunda kalmışlardır. Klientalizm olarak nitelenen bu yöntem, Osmanlılar'da da intisap usulü olarak yüzyıllarca uygulanmıştır. Çok partili hayata geçişte kapitalizmin yayılmaya başlamasıyla bu yöntem yeni koşullara göre şekillenmiştir. Özal döneminden sonra ise bu artık meşru bir politika haline gelmiştir (Timur, 2004). Turgut Özal'ın "Anayasayı bir kere ihlal etmekle bir şey olmaz" sözü bu sürecin meşrulaştığının en önemli göstergesidir (Buğra, 1995: 36).

[262] Eski bürokratlara göre, din ve geleneklerle ilişkisi daha yoğun olan bu kesim, laik düşünceyi iş yaşamı ile sınırlandırmış, yaşam tarzında Batılı ve modern olmak gereğini duymamıştır (Ahmad, 2007).

[263] Bu dönemde sıkça bahsedilen Banker Yalçın olayı ANAP'ın daha önce kutsal bilinen bütün değerleri tahrip etmesinin bir sembolüdür. Bir çaycı iken 1980'li yıllardan şaibeli yollarla milyoner bir banker haline gelen Yalçın Doğan, dolandırıcılık, hırsızlık, rüşvet ve yolsuzluk önceleri bir namussuzlukla eş tutulurken bu dönemde ise normal bir uygulama haline gelmesinin önemli bir sembolüdür (a.g.e.).

[264] Daha önceleri göç edenlerin kentte barınması amacıyla yapılan gecekondular zaman içinde birer spekülasyon aracı olmuş ve çok katlı binalara dönüşmüştür. Gecekondu 1980'lerden sonra göç etmenin nedeni haline gelmiş ve gecekondu nüfusu da farklılaşmıştır. Zaman içinde gecekondu bölgeleri yerini gergin ve dışlayıcı bir kentleşmeye bırakmıştır (TÜSİAD raporu, 1999).

dışlanan bölgeler gittikçe içine kapanık bir hale gelmiştir.[265] Sınıfsal farklılıklar netleşmiş, gelir eşitsizliği büyümüş ve kutuplaşmanın artmıştır. Eşitsizlikle paralel biçimde tüketime yönelim söz konusu olmuş, sınıflarını ve gelirlerini göstermenin en etkin aracı olarak kullanılmaya başlamıştır.[266] Tüketim zengin olma düşünü beslemiş, sınıf atlama aracı olarak kullanılmış, böylelikle eşitsizliklerin daha belirginleşmesini sağlamıştır. Tüketim bir bakıma hiyerarşik toplumdaki statü sistemini korumak üzere tasarlanmış farklı aygıtlar tarafından denetlenmekte ve sürekli olarak tüketime yönelik ihtiyaçlar değiştirilmektedir. Reklam ve kitle iletişim araçları ideal yaşam olarak zengin kesimin kültürünü pazarlaması, alt kültürlerin bir taraftan o ideali arzularken diğer taraftan da eşitsizliği fark etmelerini doğurmuştur.[267]

Bu dönemde küresel kent kavramı toplumsal yapının merkezine yerleşmiş, ulus devlet yerine kentler, küresel sermayenin üretim ve denetim hizmetlerini sağlamakta, buna uygun bir işgücünü barındırır hale gelmiştir (Sassen, 2001).[268] Merkezi hükümetlerden giderek bağımsızlaşarak dünya ölçeğinde birbiriyle yarışan mega-kentler hiyerarşisinde İstanbul'u bir merkez olarak konumlandırma hedefi de bu süreçte ortaya çıkmıştır. 2000'lerden itibaren merkezi hükümetin devlet piyasalarına doğrudan müdahale yoluyla çok köklü değişimler gerçekleştirdiği ve İstanbul'u küresel kent statüsüne getirmeye çalıştığı görülmektedir. Böylelikle özel girişim ile devletin birlikte giriştikleri küresel kent projesiyle İstanbul yabancı yatırıma açık bir kent halini almıştır.

Gelen yabancı yatırıcımlar küresel kentten standart alt yapıyı İstanbul'da görmek istemekte, bu amaçla mutenalaştırma projeleri hazırlanmakta, modern ofis binalarının yanı sıra, beş yıldızlı oteller, şık lokantalar, alışveriş merkezleri, lüks tüketim alanları buna göre açılmaya başlamaktadır. İstanbul'un artık pek çok semtinde, küresel türdeşliğin ve homojenliğin izlerini görmek, bağlamından koparılmış bir kent deneyimi yaşamak mümkün hale gelmiştir. Diğer taraftan, yerelliğin pazarlanarak kentin ayrıksı hale getirilmesi amacıyla çok kültürlülüğü, Osmanlı dönemindeki kozmopolit yapısı vurgulanmaya başlamıştır. Bu kozmopolit kimlik, Doğu-Batı köprüsü niteliği ile sınırlandırılmaktan çok, farklı din, etnik köken, düşünce, yaşam biçimi gibi bastırılmış pek çok kimliğin demokrat bir biçimde

[265] Kapalı siteler, beş yıldızlı oteller ve tüketim amaçlı lüks merkezler bir yanda durmakta, diğer yanda ise göç edenlerin geldikleri köy ve kabaların küçük prototipleri bir arada yaşamaktadır (Keyder, 2005).
[266] Geleneksel iktisat teorileri bu süreci, tüketicinin kendi ihtiyaçlarına göre piyasanın tercihlerini yönlendirdiği olarak açıklamaktadır. Ancak bu teoriler ekonomik faaliyetlerdeki ihtiyaçların karşılanmasındaki sapmaları açıklamakta yetersiz kalmaktadır (Buğra, 2009).
[267] Daha önceki hükümetlerden farklı olarak AKP bu toplumsal hoşnutsuzlukları devlet hayırseverliğine dayalı, bütünsellikten yoksun bir popülist politikayla gidermeye çalışmış; elde ettiği başarıyı bu politika sayesinde kazanmıştır (Şenses, 2009).
[268] Bilgi teknolojileri sayesinde küresel şirketler coğrafi olarak yayılırken, aynı zamanda bir merkezden ekonomik etkinliklerin yürütülmesini sağlayabilmektedir (Sassen, 2001).

yaşadığı bir şehir olma projesi olarak şekillenmiştir.[269] Böylelikle yerel-küresel arasında bir İstanbul gösterisi yaratılması, neoliberal ideolojilerin geniş alanlara yayılmasına olanak verecek bir biçimde tasarlanabilmiştir (Keyder, 2000).

Çok kültürlülük söylemi, bastırılmış kimliklerin serbest kalmasını beraberinde getirmiş, devlet-toplum ilişkileri biçim değiştirmeye ve sivil toplum oluşmaya başlamış, vatandaşlık kavramı da yeniden tanımlanmıştır.[270] Artık devlet tarafından dayatılan vatandaşlık kavramı ve kimliği sorgulanır hale gelmiş, başta ordu[271] olmak üzere hegemonya kurma amacı taşıyan kurumları eleştiren muhalif gruplar ortaya çıkmıştır (Keyman ve İçduygu, 2009). Bu süreçte Avrupa Birliği'nde elde edilen aday statüsünün ve bu amaçla gerçekleştirilen kimi yasal değişiklerin etkisi büyüktür.[272] Böylelikle o güne kadar Türkiye'nin kendi içine kapalı siyasi sistemine Avrupa merkezli yeni ağların nüfus etmesi, sivil toplum, siyasi partiler ve devlet organlarının etkilenmesini beraberinde getirmiştir. Neoliberal politikalarla küresel ekonomiye eklemlenen Türkiye'nin, sadece AB değil pek çok ulusüstü örgütlere üyelik çabası, ulusaşırı sermayelerin geniş ölçekli ve istikrarlı yatırımlarından faydalanma projesi küresel dinamiklerin etkisini artırmıştır (Öniş ve Şenses, 2009).

Böylelikle başta dinsel ve etnik temelde olmak üzere, cinsel, kültürel ve benzeri yaşam alanları içinde oluşan kültürel kimlik talepleri artmıştır. İslami geleneklere bağlı olarak yaşayan ama aynı zamanda zenginleşerek burjuvalaşmış kesim yeni dışlanmış kültür olarak çıkmıştır. Bu alt kültür söylemi önceleri İslami kesimin Batı kaynaklı her türlü kültür ve eğitimi reddetmesi olarak şekillenmişken, AKP döneminde Batı'nın bütün yeniliklerinden haberdar olan bir kültür geliştirmesine doğru evirilmiştir (Buğra, 2009). Kültürel kimlik, bireysel/grupsal hak ve özgürlüklerden kolektif tüketim kalıplarına, popüler kültürden yüksek kültüre kadar geniş bir alanda; hem günlük yaşam pratikleri hem de devlet-toplum ilişkileri düzeyinde etkili olmaya başlamıştır (Keyman, 2008). Küreselleşmenin ve daha sonra detaylı olarak bahsedilecek olan kültür endüstrisinin homojenleştirici ve

---

[269] Daha önceleri büyük ölçüde sorun olan göç, İstanbul'a her tabakadan insan kattığı için küreselleşme döneminde kentin önemli bir şansı gibi gösterilmektedir (Keyder, 2000).

[270] Küreselleşmenin vatandaşlık kavramının değişimlerine etkilerini inceleyen kapsamlı bir çalışma için bkz: Keyman, F. ve A. İçduygu (der), 2009. *Küreselleşme, Avrupalılaşma ve Türkiye'de Vatandaşlık*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

[271] Aydın kesim ordunun artık Atatürk dönemi askeri bürokrasisinden oluşmadığını fark etmiş, demokrasi ve sivil toplumun karşısında bir kurum olarak görmeye başlamıştır. Özel sektör ise demokrasi ve istikrar isteyen dış ekonomik faktörler nedeniyle ordunun eski gücünü korumasını artık arzu etmemektedir. Giderek askeri yönetimin mevcut sorunları daha derinleştirdiği ve darbenin toplumu yolundan saptırarak siyasal evrimi engellediği görüşü hâkimiyet kazanmıştır (Ahmad, 2007).

[272] İlk kez 1983'te Avrupa Birliği demokrasiye geçişin Avrupa standartlarının çok gerisinde olduğu gerekçesiyle Türkiye ile ilişkilerini askıya almaya karar vermiştir. Yine de 1995'te AB ve Türkiye ile imzalanan Gümrük Birliği ve 1999'da Helsinki Zirvesi'nde Türkiye'nin tam üyelik adaylığını kabulu önemli değişimleri doğurmuştur. 2002'den sonra AKP de AB'ye katılıma destek olmuş, milliyetçi kesim bile halk desteğini kaybetmek korkusuyla AB'ye olan karşıtlığını yumuşatmak zorunda kalmıştır. Dolayısıyla AB Türkiye siyasetinin en güçlü belirleyicilerinden biri haline gelmiştir (Vardar, 2009).

metalaştırıcı etkisiyle yüksek ve halk kültürü arasındaki gerilim azalmıştır. Diğer toplumlarda da yüksek kültür medya, reklam ve halkla ilişkiler aracılığıyla popülerleşmiş, popüler kültür ise yine aynı kanallar aracılığıyla yüksek kültürü etkiler olmuştur. Bu da popüler kültür/yüksek kültür ekseni etrafında dönen eski ayrımların ve simgesel hiyerarşilerin çökertilmesinde etkili olmuştur (Featherstone, 1996). Benzer bir süreç Türkiye'de de gerçekleşmiş, yüksek kültür taşralaşmış, popüler kültür ise burjuvalaşmıştır. Örnek olarak, belirttiği gibi arabesk müzik 1980'lerde dışlanmış bir kentli-taşra kültürünün temsil ederken (Özbek, 1998); 2000'lerden sonra bu marjinal ve direnişçi özelliğini yitirmiş, sınıflarüstü bir nitelik göstermeye başlamış, entellektüel kesimin çok kültürlülük ve demokrasi söylemlerini benimsediğinin sembolü olarak metalaşmıştır.[273] Bu dönüşümler, özel sektörün kültürü umut vaat eden bir girişimcilik alanı olarak görmeye başlamasını doğurmuştur.

4.1.2 Kültürün özelleşmesi

1980'lerden sonra, daha önceleri devletin hakim olduğu kültür ve sanat alanı giderek özel sektör ve piyasanın yönlendirmesine bırakılmıştır. Küresel neoliberal politikaların bir uzantısı olarak devletin küçülmesi, devlet eliyle düzenlemenin kaldırılması,özelleştirme ve işletme kültürünün yaygınlaşması olarak özetlenebilecek bu süreç, bütün dünyanın paylaştığı bir deneyime işaret etmektedir (Wu, 2005).[274] Böylelikle daha önce kültür ve sanat alanında edilgen konumda olan özel sektör giderek etken bir biçimde bu alanların şekillenmesine müdahale etmeye başlamıştır.

Bu süreç devletin kültür dâhil pek çok kamusal alandan elini çekmesinin bir sonucun nitelenmekle birlikte, kâr amacı güden özel sektörün kültür ve sanata yönelmesinde farklı dinamikler söz konusudur. Her şeyden önce, kültür tarihçisi Peter Burke (2006)'in belirttiğine göre, ulus devlet kavramının egemen olduğu dönemlerde ayırt edici bir özellik taşıyan kültür küreselleşme ile birlikte kapsayıcı bir hale gelmiş, bu da ekonomi dâhil her alanda kültürün ön plana alınmasını getirmiştir.[275] Kültürün kapsayıcı dönüşümü, UNESCO'nun 1982'de yaptığı toplantıda kültürün "bir yaşam

[273]Arabeskin hızla yaygınlaşması, aslında erken Cumhuriyet döneminin yaymaya çalıştığı resmi kültürün kitlelere ulaşamadığının bir göstergesidir (Özbek,1998).

[274] Chin-Tao Wu kültür sektörünün özelleşmesi üzerine yazdığı kitabında özellikle 1979'da İngiltere'de iktidara gelen Margaret Thatcher ile Amerika'da yönetime gelen Ronald Reagan yönetimlerinin çok etkili olduğundan söz etmektedir. Her iki iktidar da, kapitalizmin piyasa mantığını yaygınlaştıran politikalarıyla kültür alanını bu sürecin içine dâhil etmişlerdir. Böylelikle kültür alanında daha önce edilgin konumda olan özel şirketler, 1980lerden sonra kültür ve sanatın şekillendirilmesinde etkin konuma geçmişlerdir. Bu dönüşüm, küreselleşme ile birlikte tüm dünyaya yayılmaya başlamıştır. Detaylı bilgi için bkz: Wu, Chin-Tao, 2005. *Kültürün Özelleştirilmesi: 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, İletişim Yayınları, İstanbul.

[275] Kültür eskiden sadece yüksek kültür anlamında kullanılmaktaydı. Özellikle güzel sanatlar ve bilim bu tanımın içine girmekteydi. Zamanla aşağıya doğru yayılmış, halk kültürünü de kapsamış, hatta gündelik yaşam pratikleri bile kültürün içine alınmıştır (Burke, 2006).

biçimlerini, temel insan hak ve özgürlüklerini, değer sistemlerini, gelenekleri ve inançları da kapsadığı" tanımlaması ile kültürün artık en geniş anlamda kullanılmaya başladığı görülmektedir (UNESCO Raporu, 1982).

Neoliberal politikaların her alanı tüketime yönelik mecraya dönüştürücü özelliğiyle, kültür bir tüketim alanı olarak artık meta üretimiyle bütünleşmiştir. Frederic Jameson (1984) kültürel dönüşüm olarak adlandırdığı bu süreci, zaman ve mekân kavramlarından kurtulan kapitalizmin küresel örgütlenme gereğinden ötürü kültürü merkeze alması olarak yorumlamaktadır.[276] Sermayenin daha önce metalaştırılmamış alanlara yayılması pratiğinin bir sonucu olarak, küreselleşme döneminde kültürün üretimi, dolaşımı, pazarlanması ve tüketimi ekonomik etkinliğin bir odağı haline gelmiştir. Kültür artık, gündelik hayattan profesyonel etkinliklere kadar her alanı kapsayan, tüketilmeye hazır bir endüstri haline gelmiştir (Jameson, 1984: 111). Kültür endüstrisi, Theodor Adorno'nun (2007) deyimiyle "her şeye benzerlik bulaştırmaktadır". Sanatın dâhil edildiği kültür endüstrisi küreselleşme ile birlikte, tüketici ağının en geniş haliyle kullanılabilmesi için yüksek ve popüler kültür alanlarını birleştirmiştir. Yüksek kültürün seçkinciliği ortadan kaldırılmış, popüler kültürün ise içinde barındırdığı marjinallik yok edilmiştir. Sanat eseri dâhil her şeyin metaya dönüşmesi, metanın kendisini de imgeye, temsile ve gösteriye dönüşmüştür (Bernstein, 2007). Buna ek olarak, sanayiinin yerini finansın almasına göre yeniden düzenlenen kentler, rekâbetlerini fabrika, baraj gibi sanayii ürünleri yerine kültürel imgeleri üzerinde yapmaya başlamıştır. Müzelerden festivallere kadar kültürel etkinlikler girişimci kapitali şehirlere getirmek üzere araçsallaştırılmaya başlamıştır (Zukin, 1995).

Türkiye de küreselleşmeyle birlikte bu kültürel dönüşüm sürecinin dışında kalamamıştır. Bu noktada kültür ve sanatı endüstrileştirecek bir özel sektörün varlığı ve gelişimine kısaca değinmek yerinde olacaktır. Demokrat Parti dönemindeki liberal ekonomiye geçişten farklı olarak özel sektör artık ekonomik yönden çok daha gelişmiş ve olgunlaşmış bir durumdadır. Büyük sermaye ile küçük ile orta iş kesimi arasında ayrım açılmış ve büyük sermaye grupları artık kısa dönemli kâr peşinde koşmak yerine uzun dönemli ekonomik stratejilere yönelmiştir (Buğra, 1994). Bunun sonucunda devletten özerkleşme ve örgütlenme sürecine girildiği görülmektedir. Burjuvazinin devleti çıkar kapısı görmekten vazgeçmesi, bir sınıf olarak ortak çıkarlara sahip olduğunu fark etmesi ve devletten bunların gözetilmesini talep etmesi belli bir sınıf bilincine ulaşıldığını göstermektedir. Böylelikle neoliberal

[276] Frederic Jameson, özellikle modern sonrası süreçte kültür ve sanatın bilimsel, hiyerarşik, teknik sınırlamadan kurtularak topluma yönelik her şeyi kapsayacak bir niteliğe bürünmesiyle geç kapitalizm dönemine uygun bir meta olduğunu belirtmektedir (Jameson, 1984).

politikalarla kamusal alana hâkim olmaya başlayan özel sektör, yavaş yavaş devlet politikalarını da etkileyecekleri bir konuma doğru yükselişe geçmiştir.[277] Örnek olarak 1971 yılında kurulan Türk İş Adamları Derneği (TÜSİAD)'ın tarihine bakıldığında[278] 1980'lere kadar devlete bağımlı bir varlık gösterdiği ve istikrardan yana olmak adına demokratik çözümleri geri plana attığı görülmektedir. Ancak, 1990'ardan sonra TÜSİAD dar kapsamlı bir çıkar birliği olmaktan ziyade, bir dizi anayasal ve yasal reform önerileriyle geniş tabanlı bir sivil toplum örgütü olma rolünü üstlenmiştir (Keyder, 2003).

Bu olgunlaşmaya bağlı olarak, 1980 sonrasında özel sektörün artık görünür olmak ve kamusal imajı ile ilgilenmek gibi endişeleri barındırdığı görülmektedir. İşadamı olmanın utanılacak bir şey olmadığı, hatta özenilecek bir hedef ve girişimcilik faaliyetlerinin vatana hizmet etme yollarından biri olduğu gibi söylemler ağırlık kazanmıştır (Buğra, 1994).[279] Sağ-sol çatışmalarının egemen olduğu 1970'li yıllarda servetlerini sergilememek için gayret gösteren iş adamları, bu dönemde tüketim alışkanlıklarından yaşam biçimlerine kadar her alanda görünür olmaya başlamıştır.[280] Artı değer bakımından olgunluğa erişen burjuva, zenginliğini gösterebilmenin bir yolu olarak koleksiyon toplamaya başlamış, müzayedelerde boy göstermiş, galerileri açılışlarında hazır bulunmaya başlamıştır. 1980-1990 arasında daha çok tüketim mallarının yarattığı sınıfsal statüyü destekleyici bir gösteri alanı olarak kullanılan sanat yatırım, 1990'lardan başlayan 2000'lerde hız kazanan bir kültür girişimciliğine dönüşmeye başlamıştır. Küresel burjuvaziye öykünenen yeni grup, kültür işletmeciliği ile daha kapsamlı ve kurumsal destekler göstermeye başlamıştır.

Küresel burjuvaziye dâhil olma çabasının temelindeki en önemli unsur İstanbul'un küresel şehir olarak sergilenmesi, marka kent olması ve küresel ağların kente en güçlü şekilde nüfuz etmesi olduğu dikkate alınırsa kültürün bu amaçla araçsallaştırılması söz konusu edilmiştir. 2002 tarihinde enformel olarak yürütülen

[277] Küresel sermayeye eklemlenme çabasıyla birlikte bunun gerektirdiği toplumsal koşulları oluşturma girişimlerinde demokratikleşme raporları ve sivil toplum kuruluşlarına destek olmak gibi toplumsal sorumluluk projeleri söz konusu edilmeye başlamıştır.

[278] TÜSİAD'ın olgunluşmasına dair ilk işaret,1970'lerdeki ekonomik ve siyasal kriz döneminde olmuştur. TÜSİAD'ın koalisyon hükümetlerini eleştirmiş ve hatta bu eleştiriler 1979 yılında Ecevit hükümetinin düşmesini getirmiştir (Keyder, 2003).

[279] Nejat Eczacıbaşı otobiyografisinde "Bir sanayi kurumu, toplumun ekonomik alanında çalışan, ülkenin ekonomik ve toplumsal gelişmesine katkıda bulunan bir meslek koludur" diye tanımlaması bu açıdan ilginçtir. Benzer biçimde, Sakıp Sabancı da bir sembol olduğunu belirtmek gerekir. Sabancı kendi deyimiyle "Ben hiç bir şey yapmadım ise, 1980'li yıllarda bir şeyi yaptım. Halka gerçek işadamını sevdirdim. Gerçek sanayiciyi sevimli hale getirdim. Vergisini veren adamın zenginlikten utanmayacağını gösterdim" (Buğra, 1995: 33).

[280] Yeni zenginler giderek "süzülmüş zevklerini" teşhir etmekten çekinmemekte, Cem Boyner örneğinde olduğu gibi, "makam odalarında gazetecilere avcılık serüvenlerini anlatmakta mahzur" görmemektedir (Bali, 2004: 35).

İstanbul'un küreselleşme projesi[281] 2009 itibariyle başlayan yeni master plan ile resmiyet kazanmış, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Projesi'nin eklemlenmesiyle kültür girişimciliği hiç olmadığı boyutlara ulaşmıştır (Aksoy, 2010).[282] Ayşe Öncü'nün (2010) dediği gibi küreselleşmenin ötesinde neoliberal bir İstanbul yaratılması çabasıyla, kentin farklı medeniyetlerden kalan kültürel mirası vurgulanmaya başlanmış, kentin tümünün bir imaj objesi olarak yeniden tasarlanması söz konusu edilmiştir.

Kültür girişimcilerinin en eskilerinden Eczacıbaşı grubu, İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın yaptığı etkinliklerden İstanbul Modern'e kadar çeşitli alanlarda faaliyet gösterirken, Sabancı grubu da daha önce hayırseverlik anlayışla gerçekleştirdiği vakıf, sağlık tesisleri, öğrenci bursları ve nihayetinde üniversite gibi uygulamalarını kültür alanına kaydırarak Sabancı Müzesi'ni kurmuş, yine kendi şirketlerinin bir parçası olan Akbank aracılığıyla da Aksanat etkinliklerinden caz festivallerine kadar çeşitli alanlarda kendin göstermeye başlamıştır. Bankalardan da Garanti Bankası Garanti Platform Güncel Sanat Merkezi'nden Osmanlı Bankası Müzesi'ne kadar geniş ölçekte bir alana yayılırken Borusan Holding de İstanbul Filarmoni Orkestrası, Oda Orkestrası ve Müzik Kütüphanesi gibi müzik ağırlıklı katkılarına devam etmektedir. Önceki dönemlerde her alana yayılan kültür girişimciliğinin, zaman içerisinde çeşitli alanlara odaklanan bir kültür tekelleşmesine doğru evirildiği görülmektedir. Benzer biçimde, Yapı Kredi Bankası, Yapı Kredi Kültür Merkezi adı altında Kazım Taşkent Sanat Galerisi, Vedat Nedim Tör Müzesi, Sermer Çifter Salonu ve Kütüphanesi gibi pek çok farklı alanda sergilere açık olan bir çok işlevli kültür merkezi kurmuş, Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılığı çeşitli kitap ve dergilerle sanat eleştirisine önemli katkılar yapmıştır.

İş Bankası da merkezinin bulunduğu Levent İş Kuleleri'nde İş Sanat adı altında konser, dans, şiir dinletileri ve sergilere yer vermektedir. İş Bankası erken Cumhuriyet döneminden beri biriktirdiği koleksiyonunu yakın zamanda Mimar Sinan Üniversitesi işbirliği ile yeni bir sanat müzesine döndürmeye çalışmaktadır. Bu süreçte, sanata destek ve yatırım alanına giren şirketlerin birbirlerinin alanlarına temas etmemeye çalıştığı ve mümkün olduğunca el atılmamış alanlara yöneldiği görülmektedir. Örneğin 1997 yılından beri bir güncel sanat galerisi olan Borusan, güncel sanatın önderliğini Garanti Platform'a kaptırmasıyla 2006 yılında bu etkinliği

[281] Aslında İstanbul'un küreselleşme projesi Recep Tayyip Erdoğan'ın belediye başkanı olduğu 1994 yılına dayanmaktadır. Ancak, Ankara'daki siyasal elitin erken Cumhuriyet döneminden gelen geleneklere uygun olarak İstanbul'u ön plana çıkarmak konusunda çekinceli davranması bu projenin bir süre, Keyder'in deyimiyle enformel biçimde ilerlemesine neden olmuştur (Keyder, 2000).

[282] Zaten küresel kentlerin birbiriyle iletişimde olduğu bu düzende küresel burjuva sınıfı, hegemonik küresel kentlere has kurumsal, kültürel ve mekânsal norm ve biçimlerini ikinci ve daha az seviyedeki kentlere taşımakta; küresel sembol ve tarzları yerleştirmektedir (Zukin, 1995).

sonlandırarak klasik müzik alanına yönelmiştir. Benzer dönemlerde, Aksanat da İstiklal Caddesi'ndeki büyük galerisinin giriş katını Teknosa yaparak, etkinliklerini üst katlara taşımış ve sergi bölümünü daraltarak tiyatro etkinliklerine ağırlık vermiştir. Yapı ve Kredi Kültür Merkezi güncel sanat ağırlığını daha çok modern sanatçılara kaydırmış ve yayın çalışmalarını hızlandırmıştır.

Genel olarak değerlendirilecek olursa, Türkiye'de özel sektörün sanat ve kültüre desteği aslında Avrupa'dan farklı, Amerika'ya yakın bir özellik göstermektedir. Özellikle Fransa'ya özgü denebilecek Avrupa burjuvazisinde aristokrasiye ve sahip olduğu kültüre özenme söz konusu olduğundan sanatın hâmiliği de sanat bilgisi, estetik, sanat tarihi uzmanlığı üzerinden bir kültürel sermayeye ulaşarak seçkinci bir alan yaratma üzerine kuruludur (Bourdieu, 1984). Sadece gösteri amaçlı değil, bütüncül bir biçimde sanatın her alanına egemen olmanın getirdiği bir seçkinliğe ulaşmak hedefini taşımaktadır. Amerika burjuvazisi ise, aristokrat bir sınıf kültürünün eksikliğinde her zaman rekâbet içinde olduğu Avrupa burjuvazisine özenmiştir. Ancak, yeni kurulmuş bir toplum olarak ne gelenek ne tarih ne de birikime sahip olmadığından bütün kurumlarını yeniden yaratmıştır.[283] Daha önce bahsedildiği gibi, Paul di Maggio'nun (1982) deyimiyle kültürel kapitalistler hem Avrupa burjuva sınıf ile özdeşleşmek, hem alt seviyedeki sınıflarla sınır çizmek için, hem de şehirlerini ekonomik açıdan geliştirmek amacıyla şirketleri aracılığıyla yüksek kültürü kurumsallaştırmıştır. Ancak, bu girişim bütünsel bir nitelik taşımakta, senfoni orkestralarına kadar her alana yayılan bir yüksek kültürün yerleşikleşmesi çabasından söz edilmektedir.

Türkiye'de sanata destek, burjuva sınıfı ekonomik açıdan olgunlaşmasına rağmen kültürel açıdan gelişimi tamamlayamadığından farklı bir biçimde gelişmiştir.[284] Bunun ardındaki önemli bir etken Türkiye'de burjuva sınıfının özeneceği, örnek alacağı ve ona göre bir kültürel olgunluğa erişeceği bir aristokrat bir sınıfın bulunmamasıdır. Dolayısıyla Türkiye'de, sanat aracılığıyla prestij sağlama pratiği aristokrasi kültürüne özenme ve onun kültürünü benimsemeye yönelik değildir. O nedenle 1980-1990 arasındaki sanata yatırım pratiği, hâmilik anlayışından çok, tüketimin içerdiği gösteriş ve gösteri unsurlarına dayalıdır. Asıl amaç, taşra burjuvazisinin kente göçü ile farklı bir tabakalaşmaya maruz kalan kentte sınıfsal farklılıkları ortaya koymak, sınırları belirlemek ya da bir üst sınıfa girmeyi meşrulaştırmaktır.

[283] Bu nedenle II. Dünya savaşı sonrasında Avrupa'daki sanat üretimlerini pek çoğu gemilere doldurularak Amerika'ya getirilmiştir. Bu işe aracı sanat tacirleri içinde gerek spekülatif yönlendirmeleri gerekse Avrupa'dan sahte eser getirmesiyle çokça tartışılan Joseph Duveen'dir.

[284] Bu saptama genel olarak yapılmış olup Eczacıbaşı ile Koç grubunu gibi bazı burjuva ailelerini ayrı değerlendirmek gerektiğini söylemek yerinde olacaktır.

Sanayici geleneği ve alt yapısı olmayan, teknoloji üretemeyen ve iç pazar bile yaratamamış burjuvazi, 2000'lerde finans sektörüne kayarak bir anda küresel pratiklere dâhil olmuştur (Timur, 2004).[285] Dolayısıyla küresel burjuvazide meydana gelen değişimlerden etkilenmiştir. Buna göre, yeni grubun üyeleri hızla değişen rekâbet koşullarına göre bireysel hareket etmek zorundadır. Liyâkatten ve sadakatten çok bireysel başarının ön planda olduğu bu düzende, yeni burjuva eğitimden hayat tarzına kadar her alanda markalaşmış olmalı, tüketerek kendini göstermeli, şirketleri de bu kişisel prestijleri destekleyecek biçimde olumlu kamusal imajları yansıtmalıdır (Sennett, 2006). Küresel burjuvazi sanat bilgisi, estetik, sanat tarihi uzmanlığı üzerinden bir kültürel sermayeye ulaşarak seçkinliklerini sağlamlaştıran eski Avrupa burjuvazisinin anlayışından farklı olarak, tüketimi hayırseverlik gösterisi üzerinden meşrulaştıran, Zizek'in (2009) tabiriyle egoist tüketim filantropisine yönelmiştir. Artık karşılıksız bağış kavramının yerini, iyi pazarlama, olumlu imaj, etkili ürün farklılaşması gibi yatırımı andıran pratiklere bırakmıştır (Wolfe ve Ferguson, 2001).

Dolayısıyla Amerika'daki sanat işletmeciliği modelinden öteye giderek sanat hâmiliği, sadece ekonomik değerlerin ön planda olduğu bir gösteriye dönüşmüştür. Türkiye'de bu sürece uyum göstermiş, burjuva sadece ihtiyacı olan küresel ekonomiyi çekecek bir girişimcilik anlayışıyla belirli alanlarda sanatı desteklemeye başlamış; sanatı şirket stratejisinin bir uzantısı, markaların iletişim aracı olarak araçsallaştırmış, kurduğu sanat ve kültür kurumlarını şirketleştirmiştir.[286] Bu açıdan Türkiye Cumhuriyet'in kuruluş dönemindeki girişimler haricinde, kültür ve sanat kamusal olarak desteklendiği, burjuva kültürünün bir geleneği olarak koruyuculuk misyonunu üstlendiği, için devlet ve burjuvazi ortaklığıyla yüksek kültürün kurumsallaştığı bir deneyim yaşanmadan doğrudan sanatı desteklemenin finansla özdeşleştiği küresel dinamiklere eklemlenmiştir.

4.1.3 Devlet politikalarında kültür endüstrisi

Burjuvazinin 2000'lerden sonra kültür girişimciliğine soyunmasının yukarıda değinilen sebepleri kadar, devletin 1980 sonrasındaki kültür politikalarında bu alanı serbestleştirmeye yönelik uygulamalarının önemli etkisi bulunmaktadır. Genel olarak dünyada da küresel neoliberal uygulamaların temelinde kültürel alanların gerekli

[285] Hızlı zenginleşmenin en önemli sonucu bir ulusal burjuvazi yaratılamadan, küresel burjuvazinin ortaya çıkışıdır (Timur, 2004).
[286] Türkiye'deki işletme alanında sanatın kullanım biçimleri üzerine yapılan detaylı bir araştırma için bkz. Dervişoğlu, G., 2008. İşletmelerde Sanatın Rolü ve Yönetimin Bir Stratejik İletişim Aracı Olarak Sanata Bakışı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İşletme Yönetimi Ana Bilim Dalı, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

koşullara göre yeniden düzenlenmesi söz konusu olduğundan, devlet politikaları da bu yönde şekillenmeye başlamıştır (Harvey, 2006). Ayrıca, daha önce bahsedildiği gibi özel sektörün devlet ile kurulu olan bağımlılık ilişkisi 1990'lara kadar devam ettiğinden özel sektörün kültür ve sanat alanına girişi devlet mekanizmalarının izin verdiği ölçüde gerçekleşebilmiştir. Dolayısıyla 1980 sonrasında başlayan, AKP hükümeti ile hız kazanan bu süreç, Demokrat Parti döneminden farklı olarak bu alandan devletin çekilmesinden öte, özel sektörün kültür ve sanat alanına girmesini sağlayacak, teşvik edecek ve hatta kimi hallerde zorunlu kılacak uygulama ve yasaların çıkarılmasıyla gerçekleşmiştir. Devletin 1980 sonrası kültür endüstrisini ele alma biçimini incelemek, kültür politikalarının dönüşümüne bakmak yerinde olacaktır. [287]

Devlet politikalarındaki bu dönüşüm**,** ANAP hükümetinin her alanda hâkim kıldığı neoliberal politikalarla başlamıştır. 1982 yılında Turizm ve Tanıtma Bakanlığı ile Kültür Bakanlığı birleştirilerek Kültür ve Turizm Bakanlığı oluşturulmasıyla kültürün gelir getirici turizm etkinlikleriyle eş değerde tutulması söz konusudur.[288] 1985-1989 yıllarını kapsayan Beşinci Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda, Milli Kültür başlığı altında kültür eserlerinin günlük hayatın bir parçası haline getirilmesinden söz edilmiş; tarihi ve mimari çevrenin düzenlenmesinden, eski eserlerin araştırılmasına, müzelerin yalnızca eser saklanan yerler olmaktan çıkarılarak konferans, sergi, seminer gibi faaliyetlerle eğitici yönünün vurgulanmasına kadar genişletilmiş bir kültür politikası söz konusu edilmiştir. Diğer taraftan, ANAP'ın politikalarına uygun olarak kültür olgusunun turizm ile birleştirilmiş bir sektör olarak ele alındığı, dolayısıyla kültürel ve sanatsal etkinliklerinde tanıtımın ön plana çıktığı anlaşılmaktadır (Resmi Gazete, 1984).

Altıncı Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda (1990-1994) Avrupa Topluluğu'yla ilişkilerde milli kültürün ön plana çıkarılması vurgusu yapılmıştır. Planda "Tanıtma" başlığı altında yurt dışı tanıtma faaliyetleri, Türkiye'nin dünya kamuoyunda doğru izlenimlerle algılanması için Türkiye'nin imajı hakkında bir araştırma yapılarak eksiklerin giderilmesi gibi öneriler kültürün turizm ile ilişkisini göstermektedir (Resmi

[287] 1980'den günümüze kadar iktidara gelen hükümetleri sıralamak kültür politikalarındaki farklıları vurgulamak açısından gerekli görülmektedir. Buna göre, 1979-1980 Demirel Hükümeti (Adalet Partisi, Milli Selamet Partisi,Milliyetçi Hareket Partisi, Cumhuriyetçi Güven Partisi koalisyonu), 1980-1983 Ulusu Hükümeti (Türk Silahlı Kuvvetler Yönetimi), 1983-1989 Özal Hükümeti (Anavatan Partisi), 1989-1991 Akbulut Hükümeti (Anavatan Partisi), 1991-1991 Yılmaz Hükümeti (Anavatan Partisi), 1991-1993 Demirel Hükümeti (Doğruyol Partisi, Sosyaldemokrat Halkçı Parti koalisyonu), 1993-1995 Çiller Hükümeti (Doğruyol Partisi, Sosyaldemokrat Halkçı Parti koalisyonu), 1995-1995 Çiller Hükümeti (Doğruyol Partisi), 1995-1996 Çiller Hükümeti (Doğruyol Partisi, Cumhuriyet Halk Partisi koalisyonu), 1996 Yılmaz Hükümeti (Anavatan Partisi-Demokratik Sol Parti-Demokratik Toplum Partisi koalisyonu), 1999-1999 Ecevit Hükümeti (Demokratik Sol Parti), 1999-2002 Ecevit Hükümeti (Demokratik Sol Parti, Milliyetçi Hareket Partisi, Anavatan Partisi), 2002- Adalet ve Kalkınma Partisi olarak sıralanmıştır.

[288]Bu iki bakanlık her ne kadar 1989 yılında ikiye ayrılsa da, 2003 yılında yeniden birleştirilmiştir.

Gazete, 1989). 1996-2000 yılları arasını kapsayan Yedinci Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda Türkiye'nin Avrupa Birliği ile ilişkilerinin arttığı; buna koşut olarak kültür politikasının hedefinin, demokratikleşmeyi gerçekleştirmiş bir toplum yaratmak ve kültürel zenginliği yansıtmak olarak ele alındığı görülmektedir (Resmi Gazete, 1995).

Sekizinci Kalkınma Planı'nda (2001-2005) ise dikkat çekici bir şekilde, kültürel etkinliğin artırılması için özel sektörün katılımının sağlanmasının önemli bir koşul olarak söz edildiği görülmektedir (Resmi Gazete, 2000). AKP'nin iktidar olduğu 2002'ye kadar kültür politikaları milli kültür vurgusu altında, turizm ile bütünleşmiş olarak ele alındığı görülmektedir. Kültür politikaları artık, ulus devlet dönemindeki toplumu şekillendirmeye yönelik söylemlerini yitirmiş, kültürel mirasın ekonomik alandaki önemi keşfedilmiş, turizm ile birleşerek eğlence üzerinden gelir getirici bir alan olarak ön plana çıkmıştır. Dolayısıyla, bu dönem kalkınma planlarında belli bir kültür politikasından çok, toplumu çeşitlendirmeye, renklendirmeye ve dolayısıyla ilginç kılmaya yönelik uygulamaların ön plana çıktığı görülmektedir.[289]

AKP hükümeti iktidara geldiğinde, devletin artık, hızlı ve etkili bir biçimde kültür alanındaki rolünü kısıtladığı ve bunu yeni aktörlere bırakmak niyetinde olduğu açıktır. Küresel neoliberal düzende devletin yetersizliği artık bir sorun olarak değil, bir veri olarak kabul edildiğinden sorunlara çözüm olamayan devlete yardım edecek politikaların oluşturulması söz konusudur. 2007-2013 yıllarını kapsayan Dokuzuncu Kalkınma Planı'nda öncelikle Kültür Ekonomisi başlığı altında Türkiye'deki kültürün kendine özgü zenginlik ve çeşitliliğine vurgu yapılmakta, çok kültürlülü ve hoşgörülü yapısının küresel düzlemde önemli bir olanak sağladığı belirtilmektedir. Kültürün artık kaynak talep eden değil, kaynak yaratan bir alan olmasının gerektiği vurgulanmış, dolayısıyla bir sektör olarak ele alınması gerekliliği dile getirilmiştir. Ücret yetersizliği ve dengesizliği, birimlerarası iletişimsizlik ve koordinasyon eksikliği, sosyal imkan eksikliği, kurum kültürünün oluşturulamaması, sürdürülebilir ve yerleşmiş kültür ve turizm politikalarının eksikliği, bütçe azlığı, bürokrasi ve kırtasiyeciliğin fazlalığı, bütçenin etkin kullanılamaması gibi konulardaki eksiklikler belirtilmiştir. Kültürün bir sektör olarak değerlendirilmesi ve gelişmesinde gerekli yasal düzenlemelerin yapılmasıyla bu sorunların ortadan kalkacağı vurgulanmıştır. Buna göre, yerel nitelikteki kültür hizmetlerinin yerel yönetimlere devredilmesi ve bu

[289] Bu dönemde aslında kültür politikalarının etkin olarak belirlenmesi ve uygulanması için bazı çalışmalar yapılmıştır. Örnek olarak 1990 yılında Kültür Bakanlığı, kültür politikasının belirlenmesi amacıyla bir dizi Ulusal Kültür Şurası düzenlemiştir. Ayrıca, 1998 yılında İKSV tarafından bir grup entellektüel ve bürokratın katılımıyla düzenlenen "Kültürel Alanda AB'ye Yaklaşım Sempozyumu"nda "Kültür varlıklarının, kültür mirasının, kültür çeşitliliğinin korunması ve geliştirilmesi için kültür politikalarının oluşturulması gerekir" sonucu kültür politikalarına önem verilmeye başladığının bir göstergesidir (Kültür Girişimi, 2006: 261).

alanda kamu-özel sektör iş birliğinin geliştirilmesi yönündeki yasal ve idari düzenleme çalışmaların başlatıldığı belirtilmiştir. Benzer biçimde, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın hazırladığı 2010-2014 yılını içeren Stratejik Plan'da kültür alanının uyumlu bir biçimde paydaşlara dağıtılması, yerel nitelikli kültür hizmetlerinde yerel yönetimlerin etkin rol alması ve kültür hizmetlerinde özel girişimin payının artırılmasından söz edilmektedir. Devletin kültür politikasına yerel idareler ve özel sektör olmak üzere iki paydaşın eklendiği anlaşılmaktadır.

Yerelleştirme ayağı ise devletin yetki alanlarının daraltılması kadar temel amaç ve işlevlerinde önemli bir dönüşüme işaret etmektedir. Devlet, sermayenin istekleri doğrultusunda küreselleşmeye destek verecek biçimde yeniden dönüştürülmektedir. Buna bağlı olarak 2003 yılında ortaya atılan kamu kurumlarında reform projesi, devletin bazı yetkilerini yerel yönetimlere devretmesi, özel sektör ve sivil toplum örgütleri ile paylaşması, şeffaflık, demokratik bir örgütlenme gibi özellikleri kapsamaktadır.[290] Amaç, kamuya yönelik alanların yapısal, örgütsel, personel sistemleri ile dönüştürerek küresel rekâbete hazırlamaktır. Bürokrasi, bütçe yetersizliği, iyi işletim eksikliği ve bu nedenlerden dolayı devlete duyulan güvensizlik ve performans düşüklüğü nedeniyle devletin rolü denetleme ve stratejik planlama yapma ile sınırlandırılması düşünülmektedir (Öniş ve Yılmaz, 2009). Bu proje gerçekleşmemekle birlikte pek çok yasa değişikliği ile yerel yönetimlerin yetki ve görevlerinin büyük ölçüde artmasına olanak verilmiştir.[291] Bu değişikliklerden 2004 yılı 5226 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanun değişikliği büyükşehir belediyelerinde, valiliklerde ve bakanlıkça izin verilen daha küçük belediyelerde koruma, uygulama ve denetim bürolarının kurulmasına onay vermekte; 2005 yılı 5366 sayılı Yıpranan Tarihi ve Kültürel Taşınmaz Varlıkların Yenilenerek Korunması ve Yaşatılarak Kullanılması Hakkında Kanun ise belediyelere sit ve taşınmaz kültür varlığı niteliği taşıyan alanlarda yenileme ve mekânsal dönüştürme yapma imkânı sağlamaktadır. Her iki kanun da ciddi eleştiri ve tartışmalara konu olmuştur.[292]

Özelleştirme konusu ise özel sektörün sosyal sorumluluk adı altında devletin yetersiz kaldığı alanlarda destek olmak söylemiyle beslenmektedir. Planlarda görüldüğü üzere, bu söylemi tekrarlayan devlet de çeşitli kanunların çıkarılmasıyla bu süreci desteklemektedir. Bunun içinde 2004 yılı 5225 Sayılı Kültür Yatırımları ve Girişimlerini Teşvik Kanunu ile kütüphanelerden müzelere kadar kültürün tüm

[290] 5227 sayılı Kamu Yönetiminin Temel İlkeleri ve Yeniden Yapılandırılması Hakkındaki Kanun Tasarısı 2003 yılında TBMM'ye sunulmuş ancak Cumhurbaşkanı tarafından onaylanmamıştır.
[291] 2003'te 5216 sayılı Büyükşehir Belediyesi Kanunu, 2004'te 5302 sayılı İl Özel İdareleri Kanunu ve 2005'te 5393 sayılı Belediye Kanunlarının çıkarılması bunların arasındadır.
[292] Bu konudaki tartışmalar için bkz: Ada, S. ve İnce, A.,2009. *Türkiye'de Kültür Politikalarına Giriş*, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

alanlarına özel sektörün girmesine izin verilmiş ve teşvik edilmiştir. Yine 2004 yılında Sponsorluk Yasası adı ile hazırlanan 5228 sayılı yasal düzenleme ile kültüre ve kültür altyapılarına bağış, yardım ve harcamaların hepsinin gelir veya kurumlar vergisinden düşülmesisağlanmıştır.[293] 2008 yılında Ören Yerleri ve Ören Yerlerinde Bulunan Arkeolojik Taşınmaz Kültür Varlıklarının, Bakanlıkça Tüzel Kişilere 5225 ve 5228 sayılı Kanunlar Kapsamında Kullandırılabileceği Hakkında İlke Kararı ile ören yerlerinin özel girişime mal tahsisi ve hizmet veren ünitelerin kiralanması yapabilmesinin yolu açılmıştır.

AKP dönemi ile birlikte kültürün artık bir endüstri, kaynak getiren bir alan olarak ele alınmaya başladığı ve buna uygun politikaların geliştirildiği görülmektedir. Böylelikle, AKP'nin hemen her alanda sonuç almaya yönelik, pragmatik uygulamalarına örnek olarak kültürün araçsallaştırılmasında da herhangi bir ideolojik çerçeve ya da ulusal bir dönüşüm endişesi ile şekillenmediğini görülmektedir. Buna göre, devletin yönlendirici ve destek sağlayıcı konumunu başka paydaşlarca yapılan uygulamaları denetleyici bir konumuna dönüştürdüğünü söylemek mümkündür. Kültür artık ülkenin tanıtımı ve şehirlerin markalaşması için kullanılırken, özel sektörü bu süreç içine en hızlı biçimde katmak, sonuç alıcı potansiyeli ve yatırımından en üst seviyede yararlanmak gibi bir takım uygulamalarla şekillendiği anlaşılmaktadır. Bu noktada, asıl sorun devletin küçülmesi değil, kâr amacı gütmeyen kuruluşlar ve kâr üzerine kurulu özel sektör arasındaki sınırların muğlaklaşmasıdır. Kültür alanının kâr amacı şöyle dursun kamuya hizmet ile sınırlı olması gerekliliği göz önüne alındığında, bunun özel şirketlere devri sorunsaldır. Bu nedenle, toplumsal sorumluluk adı altında gelişmekle birlikte özel sektöre devredilen bu alanların zaman içinde kâr amacı güden ticari işletmelere doğru dönüşümü söz konusudur. Yerelleştirme politikası ise İstanbul gibi büyük kentlerde belli denetlemelerle uygulanabilir olsa da, Anadolu'nun pek çok belediyesinde iktidar sağlama pratiğinin bir parçası olmaktan öteye gidemeyecektir.[294] Kimi toplumların kendilerine özgü yapılarından dolayı işlerliği olan özelleştirme ve yerelleştirme politikalarının, Türkiye'de bütünsel bir kültürel zihniyet değişimi söz konusu olmadan çok ciddi sorunlara yol açacağı düşünülmektedir.

[293]Ayrıca 2009 yılında Kültür Yatırım ve Girişimlerine Gelir Vergisi Stopajı, Sigorta Primi İşveren Payı ve Su Bedeli İndirimi İle Enerji Desteği Uygulamasına Dair Yönetmelik Kanun ile bir teşvik uygulaması yapılmıştır.

[294] Örnek olarak, koruma ve denetim büroları özellikle İstanbul gibi emlaktan büyük rant elde edilen kentlerde çıkar sahiplerinin baskılarına maruz kalabilmektedir. Yenileme alanlarının belirlenmesi gibi konularda TOKİ yada Kiptaş gibi belediyelerin tekelinde olan kurullar tarafından profesyonel olmayan restorasyon projelerinin gerçekleştiği ve bu sürecin de yine bir rant sağlama olanağı haline getirildiği görülmektedir. Ayrıca halen tartışmaları devam eden Sulukule, Tarlabaşı gibi semtlerin kentsel dönüşüm projeleri yerelleştirme yönünde atılan yasalar sayesinde uygulamaya geçebilmiştir (Pulhan, 2009).

4.2 Sanat Ortamı ve Kültür Endüstrisi

Küreselleşme, devlet politikalarındaki değişim ve özellikle özel sektörün niteliğinde ciddi bir dönüşüm sanat ortamını da etkilemiştir. Daha önce gerek devlet gerek özel sektörden bağımsız, özerk bir nitelikte olan sanat ortamının 1980'lerden sonra devletin yerini alan özel sektöre tâbi olduğu bir özelleşme dönemine girdiği görülmektedir. Bu süreç, 2000'lerden sonra giderek sanat ortamının tam anlamıyla piyasa ve finans mekanizmalarına eklemlendiği bir döneme doğru evirilmiştir. Böylelikle, özerk bir dönemden yeni bir iktidarın, özel sektörün güdümüne geçiş söz konusu olmuştur. Buna ek olarak 1950-1980 arasında Batı ile artan ilişki küreselleşmenin etkisiyle farklı bir sürece girmiş, sanat ortamı küreselleşmeye başlamış ve bu noktada güncel sanatın yükselişi söz konusu olmuştur.

4.2.1 Güncel sanatın yükselişi

Güncel sanat kavramı kanonda yerini almamış, sanat tarihine eklemlenmemiş aktüel üretimlere işaret etmektedir. Ancak 1960'lardan sonra güncel sanat politik, öncü, eleştirel gibi kavramlarla özdeşleşmiş, tuval ve fırçanın sınırlarından kurtulmuş, modern teknolojilerle bezenmiş, felsefeden siyasete kadar geniş bir alana yayılan disiplinlerarası bir yaratıcılığa izin vermiş olmasıyla özerkleşerek neredeyse ayrı bir sanat dalı olarak anılmaya başlanmıştır (Altshuler, 2007). Güncel sanatın tıpkı kültür gibi her şeyi kapsayıcı bu dönüşümü, Batı dışı sanatçılar için Batı'da görünür olmak, politik söylemleri dile getirmek, ulus sınırlarından kurtularak ulusötesine geçmek gibi farklı bir amaçlar doğrultusunda araçsallaştırılmıştır.

Türkiye'de 1980 sonrasında güncel sanata eğilimin arttığı görülmektedir. Piyasa ekonomisinin işlemeye başlaması, galericilik sisteminin burjuva-koleksiyoner ile tanışması, özgünlük ve kişisel üslubun ayırt edici bir özellik taşımaya başlaması alternatif ifade biçimlerine yönelmelerini kolaylaştırmıştır. Malzeme, içerik ve teknik üzerinde yeniliklerin söz konusu edildiği, biçimcilikten kavramcılığa kayıldığı görülmektedir. Serhat Kiraz'ın bilimsel ve felsefi kavramları kullanması, Ayşe Erkmen'in mekân, zaman, nesne ilişkisini irdelemesi, Gülsün Karamustafa'nın popüler kültür üzerine çalışması, Osman Dinç'in geleneksel biçimleri sorgulaması farklı bakış açıları, teknik ve disiplinlere dayalı üretimlerin örneklerindendir. Bu çalışmalar, modern ve postmodern sanat pratiklerinin eşzamanlı olarak yaşandığı dönemlere işaret etmektedir (Madra, 2007: 32).

1990'lardan sonra çeşitlenen ifade biçimleri, teknik ve içeriğiyle güncel sanat özerk bir alan olarak devreye girmiş, 2000'lerde egemenliğini ilan etmiştir. Mekânı içine alan düzenlemeler, interaktif uygulamalar, sosyolojiden felsefeye pek çok farklı

alanlar üzerinden disiplinlerarası ve kavramsal üretim gibi yeni alanlar söz konusudur. Kapalı bir dilin ötesine geçen güncel sanat, Batı'nın Rönesans'tan itibaren yerleştirdiği teknik, stil, içerik gibi estetik kuralların egemenliğini sarsacak bir aracı konumuna gelmiştir. Ayşe Erkmen, Hale Tenger, Kutluğ Ataman, Selim Birsel, Halil Altındere, Serkan Özkaya, Taner Ceylan gibi çoğaltılabilecek isimler kendilerini ifade edebilme ve Batı'da görünür olma yolunu güncel sanatta bulmuştur. Pek çok Batı dışı ülkedeki gibi, Batı'nın taklitçilik eleştirilerine maruz kalmadan, kâh yerel kavramlarla bezeli, kâh küresel unsurların eklemlendiği, kendine özgü bir sanat alanı yaratılmıştır (Buddenseig ve Wiebel, 2007).

Böylelikle, bir meta haline gelen güncel sanat, Batı kanonunun önemli dönemlerinin tükenmesiyle kendine yeni pazar arayan küresel sanat piyasasının da kurtarıcısı olmuştur. Küresel burjuvazi de, tıpkı moda defilelerinde boy göstermek, markalaşmış stilistlerin kıyafetlerini giymek gibi, güncel sanat şovları ve müzayedelerde boy göstererek, sanatçılarla poz vererek, çabuk tükenen ve çabuk tazelenen eser stoğundan moda olanları seçerek güncel sanat ortamıyla bütünleşmiştir. Sanatın artık sanat etkinliği kavramıyla yer değiştirdiği dönemde, güncel sanat da bu gösteriyi sunmanın en kolay yollarından birisi olarak tercih edilir olmuştur (Stallabrass,2004). Bu hareketli piyasada çoktan tüketilmiş olan ustaların/ old masters yanı sıra Batı kaynaklı güncel sanat üretimlerinin bile taleplere yetmemesi, Batı dışı sanatçıları gündeme getirmiştir (McCllelan, 2008).[295]Çin, Hindistan, Japonya sürekli olarak yükselirken Türkiye de devreye girmeye başlamıştır. Böylelikle 2009 yılında Sotheby's'in Türk Çağdaş Sanatı sergisinde Taner Ceylan'ın 70 bin sterline satılmasını takiben artan uluslararası güncel sanat müzayedelerinden Contemporary Istanbul'da güncel sanatçıların yüksek fiyatlara satılmasına kadar yerel ve küresel bir düzeyde piyasanın arttığı görülmektedir. Her ne kadar, güncel sanat piyasasının alıcısını halen Türk burjuvazisi oluştursa da, Financial Times'ın haberinde de belirtildiği gibi Türk güncel sanatın yükselişi hız kesmeksizin devam edecek gibi gözükmektedir (Roux, 2010).

Bu süreç postkoloniyal, postmodern, yapı bozumcu, alter modern tartışmalar ile meşrulaşmış, Batı kanonunun Batı dışı her tür üretimi barbar, geleneksel ve geri kalmış gibi niteliklerle ötekileştirdiği söylemleriyle beslenmiştir.[296] Sanat ortamı, güncel sanatın sağladığı bu olanakları hemen benimsemiş, başarısız gördüğü Türk sanatının tarihsel sürecini reddetmiş, geçmiş üretimlere referans vermemiş, tarihini

[295] Sanat piyasasında kendini göstermek isteyen yeni burjuvazinin Batı kanonunun tepesindekilere erişme olanağının olmaması ve sanat kalitesinden çok gösterisi ile ilgilenmesiyle Batı dışı güncel sanatın sunduğu farklılaştırılmış kültürel sermayeye doğru eğilim artmıştır.
[296] Edward Said hatta Batı kültürünün küreselleşme ile yaygınlaştırdığı kurumların yeni bir sömürgecilik biçimi olduğu iddia edilmiştir (Said, 2005).

neredeyse sıfırlamıştır. Türkiye'de güncel sanatın yaygınlaşmasına öncülük eden Vasıf Kortun'un çeşitli söyleşilerinde belirttiği "Türkiye'de 1990lardan sonra sanat üretilmeye başlandı" sözü içtenlikle benimsenmiştir.

Sadece Türkiye değil, Batı dışı pek toplumda benimsenen bu formül ile güncel sanatı uluslarüstülük, göçebelik, çok kültürlülük gibi kavramlarla rahatça kültür endüstrisine dâhil edilmiştir (Belting, 2007). Güncel sanatın homojenleştirici, ortak dil yaratıcı, tüketime uygun popüler unsurları barındıran yapısı sayesinde Türk sanatçıların Kunsthalle Fredericianum, Künstlerhaus Bethanien, Bonn Kunstmuseum, ZKM, IFA, Villa Manin gibi sanat merkezlerinde; Fransa'daki FİAC, İspanya'daki ARCO gibi uluslararası sanat fuarlarında; Venedik, Busan, Kwangju, Havana, Sao Paolo gibi büyük ve Manifesta, Documenta, Tirana gibi orta ölçekli bienallerde yer bulmuştur. Güncel sanatın kültür endüstrisine katkısı İstanbul'un küresel kent projesiyle birleşmiştir. Sanatçılar İstanbul Bienali'nden Contemporary Istanbul'a, Garanti Güncel Sanat Merkezi'nden İstanbul Modern'e kadar pek çok yerel/küresel mekanizma aracılığıyla kendini gösterirken, bu alanları destekleyen özel sektör de küresel sermayenin beklediği ortamı sunabilmektedir.

Bu süreç bazı soru işaretlerini de beraberinde getirmiştir. Öncelikle kendini ulusaşırı olarak tanımlayan ama diğer taraftan New York, Paris, Berlin üçgeni dışına çıkmayan bu sanatçıların küresel sanat ortamına eklemlendiklerini ve görünür olduklarını söylemek tartışmalı bir konudur. Güncel sanatçılardan pek azının resmî sanat organları olan müzelerin daimi koleksiyonlarına girebildikleri, sözü geçen kimi sanatçıların çoğunun ancak güncel sanat müzelerinde yer aldıkları bilinmektedir. Benzer biçimde, Türk sanatçılarının halen Batılı koleksiyonerlerin tercihi arasına giremediği ve galerilerin koleksiyonlarında yer almadıkları gerçeği söz konusudur.[297] Buna ek olarak, küresel sanat ortamına eklemlenme güdüsü bazı sınırlamalar, zorunluluklar ve kurallara uymak gerekliliğini ortaya çıkmıştır. Uluslararası rekâbetin baskısı ile pek çok sanatçı yerel/küresel (glocal) olmak adına kültürel ve siyasi sorunlara değinmeyi gerçek endişe ve dertlerden çok, bir formül olarak kullandıkları işler üretmeye başlamıştır. Buna ek olarak, güncel sanat ortamı Türk sanatının tarihsel dönüşümüyle yüzleşmeden, hesaplaşmadan, katkı yapmadan, tarihsiz bir sanat üretimini sürdürerek var olmaya çalışmaktadır. Böylelikle, kültür endüstrisine dâhil olan güncel sanat üretimleri, özgül deneyimlere gönderme yapmaktan çıkarak, seri olarak üretilen metalar halini alma tehlikesini barındırmaktadır. "Güncel sanatın

[297] Ali Akay Avrupa'da Türk sanatının algılanış biçimleri üzerine yazdığı bir metinde, Avrupa'nın Türk sanatını tanımadığını iddia etmektedir. 2001 yılında Venedik Bienali'nde küratör ve galericilerle yaptığı görüşmelerden yola çıkarak bu kişilerin güncel Türk sanatı hakkında hemen hiç bilgi sahibi olmadıklarını belirtmiştir (Akay, 2005: 146).

ana akımı zararsız, dekoratif, gerçek üstü bir nitelikte ilerlemekte ve satış amaçlı sanat tacirlerinin, özel sektörce desteklenen sanat mekânları ve müzelerinin tekelinde gelişmektedir" (Sönmez, 2010: 4).

Bu eleştiriler kuşkusuz bütün güncel sanatçıları kapsamamakta, hatta buna direnen kimi sanatçılar gruplaşarak çeşitli bağımsız sanatçı inisiyatifleri kurmaktadır. Küreselleşmenin olumlu bir yönü olarak kültür ve sanat alanında fon olanaklarının artmasıyla bu bağımsız girişimler destek bulabilmektedir. Sanat üretiminde gündelik yaşam pratiklerinden yeni sosyal deneyimler üretmeyi hedefleyen Oda Projesi, Beyoğlu'nda bir apartman dairesinde bağımsız sanatçıların üretimlerinin sergilendiği Apartman Projesi, farklı disiplinler üzerinden dijital sanat alanında deneysel çalışmalar yapan NOMAD, matbaa üretimleri ile sanat deneyimlerine girişen BAS ile sanat piyasasına karşı ve küresel ağlar içine girmeden yerel şartların kısıtlı olanaklarını kullanarak var olmaya çalışan Hafriyat grubu gibi girişimler önemli alternatif hareketler olarak dikkat çekmektedir.

4.2.2 Temsil mekânlarının çeşitlenmesi: Bienal ve küratörlük

1970'lerde başlayan sergi alanlarının çeşitlenmesi süreci özel sektörün sanat alanına girmesi ile artarak devam etmiştir. 1980 sonrasında açılan sergilerde galeriler kullanılmakla birlikte, halen tam anlamıyla bir sanat şirketleşmesi sürecinin başlamadığı, temsil mekânlarının halen kamusal ve kurumsal nitelik taşıdığı görülmektedir. Türkiye'de hem güncel sanatın oluşması, hem de yeni nesil sanatçılara destek verilmesi açısından 1980'lerde kurumsal sergi girişimleri önemlidir.

Daha önce değinilen İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin 1977-1987 yılları arasında gerçekleştirdiği "Yeni Eğilimler Sergileri" halen etkin biçimde devam etmektedir. Başka bir etkinlik olan "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit (1984-1988) sergilerinde Türk sanatının öncülüğünü üstlenen ve yeni denemelere açık sanatçılar "alışılagelmişin ötesine geçmek, onaylanmış ve kabul edilmiş yapıtların kolay beğeninin ötesinde var olan yaratıcılığı ortaya koymak" amacıyla bir araya gelmiştir (Madra, 1987: 52). Sergi Tomur Atagök, Yusuf Taktak, İbrahim Örs, Füsun Onur, Serhat Kiraz gibi katılımcıların kendi olanaklarıyla düzenlemiş olması itibariyle dikkat çekmektedir. Zaman içinde resim ve heykel dışında, obje ve mekân düzenleme işlerinin ön plana çıkması, politik söylemlerin ağırlık kazanması ve güncel sanata yönelik tartışmalara odaklanması bu sergilerin önemini arttırmıştır. Ayrıca öncü kavramı konusunda başlatılan ve Kemal İskender-Bedri Baykam arasında bir polemiğe dönüşen tartışmalar bu kavram üzerinde düşünülmesini sağlamıştır

(Özayten, 2007). Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergileri, sıra dışı denemelere açık olması, yarışmalı olmaması, giderek bireyselleşen sanat ortamında bir sanatçı dayanışması örneği olması ve daha sonraki dönemde bienalin öncülüğünü yapması bakımından önemlidir.

Buna ek olarak, Serhat Kiraz, Ayşe Erkmen, Selim Birsel, Füsun Onur, Osman Dinç, Canan Beykal gibi sanatçıların girişimiyle, Koleksiyon Mobilyaları'nın desteğiyle düzenlenen "Yeni Açılımlar: A,B,C,D sergileri" (1989-1993) önemlidir.[298] Bu sergilerde de, disiplinlerarası bir bakış açısı ile sanat, politika ve günlük yaşamı irdeleyen çalışmalar sergilenmiş, yalnızca obje sanatı türünde ya da kavramsal sanat yaklaşımlı işler üreten sanatçılara yer verilmiştir. Bu anlamda ortak bir dil ve söylem biçimlerinde çalışan sanatçıların daha tutarlı ve amaçları belirlenmiş sergiler üretme çabasının bir örneğini oluşturmaktadır (a.g.e). Bu sergilerden, 1992 tarihinde düzenlenen C sergisinin Beral Madra'nın küratörlüğünde,sadece davetli sanatçıların işleriyle açılması önemlidir. Böylelikle, Yeni Açılımlar sergileri, güncel sanata yönelik bakış açısı, ilk küratörlü sergilerden olması, sponsorluk denemesinin yapılması açısından önemlidir. Ayrıca 1989 yılında kurulan Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneği tarafından Joseph Beuys etkinlikleri, Sanat Tahribatı ve Sansür, Yurt-Yersizyurtlaştırma gibi temalı sergiler özel galeri ve sanat kurumlarının sergi mekânlarında kendilerine yer bulamayan sanatçılar için alternatif alan oluşturmuştur. Sadece İstanbul'dan değil, farklı şehir, disiplin, eğitimden gelen genç sanatçılara açık olması açısından dikkat çeken Genç Etkinlik sergileri sert, politik, provokatif işlerin yer almasına olanak tanımıştır. René Block ve Rosa Martinez gibi pek çok küratör bu sergilerde yeni sanatçılar keşfetmiş, bu genç sanatçıların görünürlük kazanmasında rol olmuşlardır (Altındere, 2007).[299]

Ayrıca bankalar halen satış yapmak amacından çok, şirketlerine prestij kazandıracak reklam ve halkla ilişkiler alanları olarak gördükleri sergi mekânları aracılığıyla önemli katkı yapmışlardır. Kurumsal sorumluluk ve kültür hizmeti adı altında Akbank Sanat Galerisi, Garanti Bankası Sanat Galerisi, Ankara Şark Sigorta Sanat Galerisi, İstanbul Yapı Kredi Bankası Kazım Taşkent Sanat Galerisi gibi örnekler sergileme, satılan eserlerden komisyon almama, kataloglar düzenleme, dergi ve kitap basma gibi uygulamalarla piyasadan bağımsız olarak sanatçıları tanıtmış, bilgi vermiş ve bellek oluşumundan etkili olmuştur.

[298] Bir dizi sergi niteliği taşıyan bu etkinlik, Koleksiyon mobilyalarının desteğiyle açılmış ve katılan sanatçıya göre 10 Sanatçı 10 İş: A Sergisi, 8 Sanatçı 8 İş: B Sergisi, 10 Sanatçı 10 İş: C Sergisi ve 10 Sanatçı 10 İş: D Sergisi olarak adlandırılmıştır.

[299] Kurumsal olarak nitelenebilecek bu sergilerin haricinde Sarkis'in Maçka Sanat Galerisi'nde 1986 yılında açmış olduğu kişisel sergisi "Çaylak Sokak" yerleştirmesi aslında güncel sanat açısından bir kırılma noktası oluşturmuştur (Düben ve Yıldız, 2008).

Günümüz Sanatçıları sergisine İstanbul Resim ve Heykel Müzesi bölümünde değinileceğinden, sanat ortamı açısından önemli bir dönüm noktası olan İstanbul Bienali'ni ele almak yerinde olacaktır. İstanbul Bienali gerek küratörlük kurumunun yerleşmesi gerek güncel sanatın kurumsal olarak desteklenmesi, hem yurtiçinde hem de dışında görünür kılınması açısından ayrı bir yer tutmaktadır. İlki 1987 yılında I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri olarak düzenlenen ve 1989 yılından itibaren Uluslararası İstanbul Bienali adını alan girişimin amacı farklı kültürlerden sanatçılar ve izleyiciler arasında görsel sanatlar alanında bir iletişim ortamı kurmaktır (Yardımcı, 2005). Girişimin bu amacında başarılı olduğu gerçeği bir yana, özel sektörün desteği ile başlayan bienalin kültür endüstrisi gelişimine zemin hazırladığını belirtmek gerekmektedir. Zira, bir sanat müzesinin olmadığı ya da özel sektörün müze kuracak alt yapısının gelişmediği pek çok toplumda, bienaller kentleri küreselleştirmenin en etkin aracı olmuştur. Bu yeni bienaller, kültür ve sanatın sektöre dönüştüğü geç kapitalizm döneminde, küreselleşmeye kapı açan, ekonomik canlanma getiren ve tanıtım aracı olan unsurlar olarak şekillenmiştir (Vanderlinden ve Filipovic, 2006).[300] Bienal kataloğunda Nejat Eczacıbaşı bienalin hedefini açıklamıştır:

> "Dünyanın bir kaç büyük metropolünden birisi olan İstanbul'da gerçekleştirilen Uluslararası İstanbul Festivali, ele aldığı bütün sanat dallarında ulusal ve uluslararası izleyiciye ve dinleyiciye doyurucu yanıtlar vermeyi amaçlamaktadır...Dünya ülkeleriyle sanat alışverişinin ne denli önemli olduğunun ve ne ölçülerde olumlu sonuçlar yarattığının bilincindeyiz" (Eczacıbaşı, 1987:1).

Bu hedefe hemen ulaşılamamış, 1987 ve 1989 yılında sergi yöneticiliğini Beral Madra'nın yaptığı ilk iki bienal ulusal ölçekte sınırlı kalmış ve bu nedenle eleştirilmiştir (Tansuğ, 1987b). Ayrıca ilk ilki bienalde de Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat temasına uygun olarak, sergi mekânları Aya İrini, Ayasofya gibi tarihi yerler seçilmiş etkinliğin turistik yönünün ağır bastığı eleştirilerini doğurmuştur (Graf, 2007). 1992 yılındaki üçüncü bienal ise, sergilerin sadece Feshane'de toplanması,[301]genç sanatçılara ağırlık verilmesi, ulusal nitelikten çıkarak uluslararası bağlama oturtulması bakımından radikal bir değişim geçirmiştir. Venedik Bienali modeline benzer bir biçimde, Kültürel Bağlılık teması çevresinde yabancı küratörlerin ulusal pavyonları düzenlediği bir sistem getirilmiş; Türkiye pavyonunu

[300] 1955 yılında Kassel kentinde düzenlenen ve Almanya'nın II. Dünya Savaşı sonrasındaki kötü imajını değiştirmeyi hedefleyen Documenta, kentlerin bienalleri bir tanıtım aracı olarak kullanmalarına ilk örneklerdendir. Halihazırda Kassel kentinin logosu "Documenta City" (Documenta Şehri) olarak tasarlamıştır.

[301] Jale Erzen bienal katalogunun giriş yazısında Feshane'nin düzenlenerek Türkiye'nin ilk çağdaş sanat müzesi olarak İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Nejat F. Eczacıbaşı Sanat Müzesi'ne dönüştüreleceğini belirtmektedir (Erzen, 1992). Bu gerçekleşmemiş olmakla beraber Eczacıbaşı grubunun bienal ile yetinmeyip bir müze açma konusundaki projesine işaret etmektedir.

Vasıf Kortun ilk defa kullanılan küratör sıfatıyla düzenlemiştir. Böylelikle bienal tek mekânda farklı uluslardan sanatçıların işlerinin karşılaştırılması, ilişki kurulması ve en başından beri amaçlanan alışverişin sağlanmasına olanak tanımıştır (Bunulday, 2008).

1995-2003 yılları arasında düzenlenen Dört ilâ Sekizinci İstanbul Bienalleri, etkinliğin Venedik Bienali'nin vasat bir kopyası olmaktan çıkarak alternatif ve tartışmacı bir kimlik kazandığı dönemi işaret etmektedir. Dördüncü İstanbul Bienali'ne ilk defa yabancı bir küratör olarak René Block seçilmiş, ulus temsiliyeti yerine bağımsız sanatçıların katıldığı alternatif bir bienal haline getirmiştir. Bu dönemden sonra, bienal küratörlüklerinin yabancılara verilmesi tartışma konusu olmuştur.[302] 2005 yılında düzenlenen Dokuzuncu İstanbul Bienali ise Charles Esche ve Vasıf Kortun olmak üzere iki küratörlü olarak düzenlenmesi, İstanbul'un turistik-tarihi bölgelerindeki mekânların kullanılması fikrinin reddedilmesi,[303] uzun dönemli misafir sanatçı programı uygulaması, öncesinde tüm yıla yayılan ve bienalin kamusal, şeffaf olarak tartışılmasını sağlayan 9B konuşmaları, bienale resmen dâhil edilmemiş olan Halil Altındere'nin "Free Kick-Serbest Vuruş" sergisi ile bağımsız sanatçı inisiyatiflerinin işlerinin bienalin yan etkinlikleri olarak Misafirperverlik Alanı'nda sergilenmesi gibi uygulamalarla bir dönüm noktası olmuştur. 2007 yılında düzenlenen ve Hou Hanru'nun küratörlüğünü yaptığı 10. Bienal'de merkez olan 3. Antrepo dışında AKM, İMÇ gibi mekânların kullanılması ve kentin kamusal alanlarında bienalin kapanışından sonra, gece saatlerinde de video gösterileri yapılması etkinliğin kapalı mekândan bütün kente yayılması açısından önemlidir (Graf, 2007). 2009 yılındaki 11. Bienal'de ise, ilk defa yalnızca kadınlardan oluşan bir küratör kolektifi olan WHW yapmıştır. 2011 yılı bienalinin ismi "İsimsiz(12.İstanbul Bienali)" olarak belirlenmiş, küratörlüğünü yine iki yabancı isim Adriano Pedrosa ile Jens Hoffman üstlenmiştir. Bienal radikal ve siyasi duruşuna rağmen aldığı sponsorluklar nedeniyle eleştirilmekle beraber, önemli uluslararası sanat dergilerinden Artforum tarafından 2009'un en iyi bienali olarak seçilmiştir. İstanbul Bienali İstanbul'un küresel olarak pazarlanması amacına eklemlenmiş gibi gözükse de ulusal nitelikli bir çeper sergiden uluslar arası nitelikte ve etkili bir bienale doğru gelişim göstermesi açısından önemlidir. Ayrıca bienal, sadece küresel anlamda etkileşim yaratan bir etkinlik olmaktan çok yerelle küreseli dengelemeyi başarması bakımından önemlidir.

[302] 1997'deki Beşinci İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü Rosa Martinez, 1999'da Altıncı Bienali'ni Paolo Colombo, 2001'de Yedinci Bienali Yuko Hasegawa ve 2003'teki 8. Bienali de Dan Cameron üstlenmiştir.

[303] İstanbul'un küreselleşmiş, modern bir megapol olarak sunulması amacıyla bienal mekânları Galata ve Beyoğlu bölgesine taşınmıştır.

Bienalin bir diğer önemli katkısı küratörlük kavramının kurumsallaşmasını getirmiş olmasıdır. Sadece Türkiye'de değil, yurtdışında da 1990'lara kadar müzede sergi alanlarını düzenlemekle görevli uzman konumunda olan küratör,2000'lerde sanatçıyla eşdeğer bir konuma gelerek yaratıcı/auteur konumuna yükselmiştir (Heinich ve Pollak, 1996).[304] Dolayısıyla 1987 ve 1989 yılındaki ilk iki bienalde sergi yapımcısı olarak nitelenen pozisyon, üçüncü bienalden sonra küratör olarak isimlendirilmiş ve kurumsallaşmıştır.[305] Bundan sonra bireysel sergilerde de küratör ismiyle düzenlemelere başlandığı görülmektedir. İlk küratörlü sergiler arasında 1991 yılında Vasıf Kortun tarafından düzenlenen Anı/Bellek-1 ve 1993'te düzenlediği Anı-Bellek-2 olarak kabul edilebilir. Bu süreç, 1991 yılında Beuys etkinlikleri için Türkiye'ye gelen küratör René Block'un etkisi ile hızlanmıştır. René Block sadece Türkiye'deki sanatçılarla tanışmak ve işbirliği yollarını açmakla kalmamış, küratörlü sergiler konusunda ortak çalışmalarla katkıda küratörlük kurumunun gelişmesine katkıda bulunmuştur.[306] Bunu takiben, daha önce belirtildiği gibi 1992 yılında Beral Madra tarafından düzenlenen 10 Sanatçı 10 İş: C Sergisi, yine Vasıf Kortun'un Istanbul Güncel Sanat Projesi'nde düzenlediği Özel Bir Gün (1999) ve Karma Sergi (2000) gibi küçük ölçekli ama deneysel özellik taşıyan küratörlü sergiler söz konusudur. 2000'li yıllarda, özel sektör destekli çağdaş sanat kurumlarının artmasıyla küratörlük giderek özerk bir alan ve meslek haline gelmiştir.

2000'lerden itibaren sanatın şirketleşmesinin bir sonucu olarak sergi mekânlarıyla kültür merkezlerinin çoğaldığı görülmekte, bu konuda güncel sanata eğilimin daha fazla olduğu gözlemlenmektedir. Daha önce detaylı olarak bahsedildiği gibi, güncel sanatın endüstrileşmeye yatkın, yeni burjuvazi sınıfının tüketim ve sanat hâmiliği

[304] Eskiden küratörün müzedeki pozisyonunun arşiv elemanı, restoratör ya da kütüphaneciden bir farkı yoktur. Ancak 1980'lerden itibaren müze ve sanatın piyasaya eklemlenmesiyle ortaya çıkan profesyonel örgütlenme ile küratör kavramı da genişlemiştir. Küratör artık sanat objelerini seçmek, elde etmek ve yerleştirmek haricinde idari görevler edinmek, kavramsal çerçeve yaratmak, farklı disiplinlerden uzmanlarla çalışmak ve halkla ilişkiler ile temas halinde olmak zorundadır (Heinrich ve Pollak, 1996).

[305] İlk bienallerde yaptığı işe küratörlük denmemesi konusunda Beral Madra, "Bienal gibi büyük ölçekli sergilerde her zaman bir sergi yapımcısı gerekir. Sergi yapımcısı önce serginin kuramını oluşturur. Ayrıca nedenini, amacını ve bunun yazılı olarak belgesini hazırlamak zorundadır. Sergilerin, mekân sergilerinin bir nedeni olması gerekir. Bu yapımcı, sergiyi hazırladıktan sonra kendisi sergiyi yapmak istediği sanatçılara başvurur. Onların düşüncesini alır, bazıları kabul eder, bazıları etmez. Kabul edenlerle yeniden tartışarak serginin oluşmasını sağlar. Serginin her şeyinden sergi yapımcısı sorumludur. Hatta bu sanatçılara para bulmaktan bile. Bu işi yapanlara yurtdışında "curator" deniyor ve bir meslek olarak kabul ediliyor. Ancak Türkiye'de biz bunu kabul ettiremiyoruz" demiştir (Madra, 1989).

[306] Örnek olarak, 1994 yılında Beral Madra ve Sabine Vogel'in eş-küratörlüğünde oluşturulan ve Türk sanatçıların yurtdışında temsil edildiği ilk sergilerden biri olan "İskele" Rene Block'un çabaları ile gerçekleşmiştir. Block 1998'de Fulya Erdemci ile birlikte Türkiye'de ilk kez dört farklı nesilden güncel sanatçıyı bir araya getiren "İskorpit: Güncel Sanat" sergisini yine küratörlük kurumu üzerinden gerçekleştirmiştir (Altındere, 2007).

anlayışına uygun düşen özellikleri bu eğilimi artırmıştır.[307] Bu şirketlerden Garanti Bankası, Vasıf Kortun yönetimindeki Platform Güncel Sanat Merkezi bu sürecin ilk örneklerindendir. Kütüphanesi, arşivi, sergileri, çeşitli uluslararası kültür merkezleri ile işbirlikleri ile geliştirdiği sanatçı değişim ve misafirlik programı gibi uygulamalarıyla güncel sanatın kurumsallaşması açısından öncü bir kurum niteliği taşımaktadır. Ancak, örnek olarak Akbank tarafından 1993 yılında kurulan Aksanat daha geleneksel ve akademik sanat sergilerinden vaz geçerek Ali Akay ve Levent Çalıkoğlu'nun küratörlüğünü yaptığı yeni bir programla güncel sanata yönelmiştir. Buna ek olarak Siemens Sanat Galerisi ile 2010 yılında Koç grubunun kurduğu Arter gibi güncel sanat ağırlıklı sergi mekânlarıyla kültürün ve sanatın özelleşmesi süreci halen devam etmektedir. Bunların dışında Galerist, Karşı Sanat, Loft, Outlet, Non, Rodeo, Elipsis gibi; her ne kadar piyasa ile ilişkili olsa da, geleneksel galericilik tanımının dışında kalan, genelde genç kültür işletmecileri ya da sanatçılar tarafından açılan, farklı alanlarda işbirliklerine imkân veren, daha adı duyulmamış genç güncel sanatçıların deneyimlerine açık alternatif/ara galerilerin de arttığı görülmektedir.

4.2.3 Sanat piyasasının gelişimi: Müzayedeler dönemi

Özel sektörün olgunlaşmaya başlamasıyla birlikte sanat piyasası sanatın kurumsallaşmasının en temel kurumu halini almaya başlamıştır. Artık sanatçıların devlet desteğinden umut besledikleri sürecin sonuna gelinmiş, piyasa sanat ortamının her alanına yayılmaya başlamıştır. 1980'lerin ilk dönemleri askeri darbenin getirdiği istikrarsızlık nedeniyle durgun geçmiş, ANAP'ın iktidarıyla birlikte artan özelleştirme pratiği ve ona eklemlenen yasal boşluklardan yararlanarak kısa yoldan zengin olma olanakları sayesinde kısa zamanda canlanma yaşanmıştır.

Sanatın yatırım aracı haline gelmesinde 1970'lerden beri devam eden ticari galerilerin etkinlikleri ile sürekli üreten bir sanat ortamının önemi büyüktür. Talebin artmasıyla sanatçı üretimleri çeşitlenmiş, daha önceki dönemlerde geçim sorunlarından dolayı başka işlere yönelen sanatçılar yeniden ortama katılmaya başlamıştır (Seçkin ve Atükeren, 2006). 1980-1990 arasında sanata yatırım tamamen maddi kaygılarla gerçekleşmiş, özel sektör güvencesiz yatırımlarla para kaybetme endişesi ve yükselen enflasyon nedeniyle güvenilir bir kaynak olarak

[307] Bu kapsam dışında kalan Beral Madra'nın 1990ların başında açtığı BM Çağdaş Sanat Merkezi, Türk ve yabancı sanatçıların ortak çalışmalarını sundukları bir platform kurulması açısından önemli bir yer tutmuştur. Benzer biçimde Vasıf Kortun'un 1997'te Tünel'de kurduğu arşiv, çalışma, kütüphane ve tartışma platformu Istanbul Güncel Sanat Projesi 1998-2000 yılları arasında bir dizi güncel sanat semineri yapmış, özellikle de Cumartesi toplantıları ile güncel sanat konusunun tartışılmasına katkıda bulunmuştur .

sanata yönelmiştir (Üstünipek, 1998).[308] Hatta Özal döneminde ortaya çıkan yolsuzluk, kaçakçılık ve hayali ihracat gibi kanunsuz yollarla elde edilen kara paraların aklama yolu da sanata yatırımdan geçmektedir. Sanata yatırım, Avrupa burjuvazisinde olduğu gibi bilgi, öngörü ve zevk unsurları üzerinden yaratılan bir seçkinci alan çabası ya da Amerika burjuvazisinde olduğu gibi yüksek kültürün kurumsallaştırılması aracılığıyla alt gelirlerden ayrılma pratiğinden yoksundur. Sanat ile ilişki zenginliğini gösterme konusunda daha güvenli bir özel sektörün lüks malların tüketimi üzerine kurulu gösterisinin bir uzantısıdır. Medyanın öneminin giderek arttığı dönemde, yeni zenginlerin evlerinde, kokteyllerde resimlerin ve koleksiyonların önlerinde verdiği pozları ve sanat sevgilerini sürekli olarak vurgulaması sanata yatırımın bu yöndeki temsil gücünü artırmıştır (a.g.e).[309] Halil Bezmen, Erol Aksoy, Asil Nadir, Mustafa Taviloğlu gibi zenginler müzayedelerde basın aracılığıyla hem kişisel olarak popülerleşmekte hem de sanat yatırımını popülerleştirmektedir. Ayrıca, Özal dönemi politikalarıyla hızla genişleyen üst gelir sınıfı; daha önceki dönemin bilgili sanat yatırıcımları olan bürokrat, aydın ve memur kesimin bu alandan çekilmesine neden olmuştur (Tansuğ, 1980b). Bu süreç her ne kadar moda olarak yayılmaya başlamış olsa da, zaman içinde gerek yeni zenginlerin gerekse de daha geniş bir alana yayılan kesimde kültür düzeyinin yükselmesi ile entellektüel bir ihtiyaç halini almaya başlatmıştır.

1980 sonrasında özel galeriler sanat bilgisinden yoksun bu talebin tek yönlendirişi olmuş, eksperlikten konosörlüğe kadar pek çok alanda sanat alıcısını etkilemiştir. Ancak bu yönlendirme, alıcılarla gelen taleplere göre sanatçıları ön plana çıkarmak ve teşvik etmek, diğerlerini ise göz ardı etmek üzerine kuruludur. Örnek olarak, ilk dönemlerde Süleyman Seyyit, Halil Paşa, Namık İsmail, İbrahim Çallı, Osman Hamdi, Nazmi Ziya gibi hayatta olmayan sanatçılara verilen öncelik daha sonra artan taleplere göre ve klasiklerin kaynaklarının az olmasından dolayı yaşayan sanatçılara doğru kaydırılmıştır. Bu noktada, yine sanatçıların sanatsal özelliklerinden çok, rağbet edilen bir isim olması ve tablo boyutu gibi unsurların etkili olduğu görülmektedir (Seçkin ve Atükeren, 2006). Yine de, zaman içinde alıcı grubu sanatsal anlamda kendini geliştirdikçe galerilerin uzmanlaşma eğilimi artmış, yöntemleri kurumsallaşmaya başlamıştır. Kendi müşteri grubunu oluşturmak,

[308] Özal döneminde para hızlı kazanıldığı gibi, aynı hızla kaybedilebilmektedir. Banka iflasları, krizler, alt yapısız girişimlerin sonuçsuz kalması, kısa vadeli kâr planlamaları ve hükümet ile ilişkilerin kopması gibi pek çok nedenden ötürü pek çok zenginin kısa zamanda iflas etmesi söz konusu olmuştur (Boratav, 1998).

[309] Yahşi Baraz dönemi şöyle aktarmaktadır: "Halil Bezmen öyle bir koleksiyoncu imajı yarattı ki! Evinde parti verirdi. Bütün arkadaşları, işte İstanbul'un en zengin adamları, herkese bağırırdı:"Zenginseniz gidin resim alın diye ajite ederdi...Adamın herşeyini kesinlikle taklit ediyordu burjuva" (aktaran, Üstünipek 1998: 198).

sanatçı ve vârislerle ilişkiye geçerek elde edilen eserler üzerinden piyasa yaratmak, şirket ve kişilere rehberlik etmek, sadece belli sanatçılarla çalışmak, belli akım ya da kuşak üzerine uzmanlaşmak gibi yöntemlerin geliştirildiği görülmektedir (Üstünipek, 1998).[310] Buna rağmen galerilerin sanatçı ve alıcı arasında ilişki kurmaktan öteye geçmediği, bilgilendirme ve bellek oluşturma gibi işlevlerini ise banka galerilerinin üstlendiğini söylemek gerekmektedir (Dostoğlu, 1999).

Sanat piyasası 1990'lardan sonra farklılık göstermeye başlamış, daha önce değinildiği gibi, özel sektörün dönüşümüyle sanata yatırım pratiği değişmiştir. 1990 krizi sırasında galerilerin yönlendirmesiyle bilinçsizce alınan pek çok yapıtın elde kalması belli bir kesimin sanat yatırımından vazgeçmesini doğurmuş, piyasadan çekilmesini getirmiştir (Ural, 2007). 2001 krizi ile resim piyasasını para aklama alanı olarak kullanan kişilerin batması ya da yerini küreselleşmeye açık yeni burjuvaziye bırakmasıyla sanata yatırım konusunda daha bilinçli bir kesim süreci devralmıştır. Bu grup artık, uluslararası sanat piyasasının farkında olan, eğilimleri takip eden ve buna göre yerel piyasadan alım yapan bir kesimdir. Sanat yatırımı da artık tıpkı döviz, banka faizleri, borsa gibi analizlere dayanan, kâr-zarar bilançoları çıkarılan, geleceğe yönelik projeksiyonlar yapılan uzun vadeli bir yatırım halini almıştır (Seçkin ve Atükeren, 2009). Bu süreç, 2000'lerden sonra sanatın giderek finans piyasasına bağlanmasını ve buna bağlı olarak müzayedeleşmesini doğurmuştur.

Böylelikle daha önceleri antika eserler konusunda uzmanlaşmış müzayede evleri sanat alanına eğilmeye başlamıştır.[311] Portakal , Maçka Mezat, Artium, Koleksiyon , Antik, Artı Mezat, Pera, Eskidji gibi müzayedeevleri basın yolu ile etkinlikleri duyurma, renkli ortamlarla halkla ilişkiler alanları olarak belirme ve ayrıca yapılan satışların yüksek fiyatlara çıkması nedeniyle daha çok adını duyurma gibi araçlarla medyatik olmayı başarmıştır. Sanatın kurumsallaşmasının tamamlanmadığı bir dönemde ortaya çıkan müzayede anlayışı değer ölçütlerinin karmaşık bir hale gelmesini beraberinde getirmiş; sahte eser, ekspertiz konusunun muğlaklığı, buna bağlı olarak fiyatlandırma, spekülasyon gibi konularda alt yapının sağlanmamış olması tartışılmaya başlanmıştır. Örnek olarak, 1995 yılında iflas ettiği için ABD'ye

[310]Bu dönemde Avni Lifij, Nazmi Ziya, Sami Yetik'in sergilerinin vârislerden gelen talep üzerine derlendiğini ve satılan 1-2 yapıtın bile rakamların yüksek olması nedeniyle bir galeriye yeterli olduğunu söylenmektedir (Üstünipek 1998).

[311] Aslında 1980'lerin başından itibaren çeşitli müzayede evlerinin kurulduğu, pek çok müzayedenin düzenlendiği, hatta Raffi Portakal'ın1984 yılında sanat seminerleri vererek müzayedelere ilgiyi artırmaya çalıştığı ve böylelikle müzayedeciliğin kurumsallaşması konusunda çaba sarf edildiği bilinmektedir. Ancak asıl dönüşüm 2000'lerden sonra yaşanmıştır. Türkiye'deki müzayedelerin gelişmesi ve bu konulardaki detaylı bir inceleme için bkz. Bozoğlu Demiröven, J., 2008. Sanat ve Ekonomi: Müzayedeler, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul.

kaçan Halil Bezmen'in koleksiyonun satıldığı müzayede medyatik ve sansasyonel boyutu ile gündeme gelmiş; Osman Hamdi Bey'in "Kaplumbağa Terbiyecisi"nin 2004 yılında 5 milyon Türk Lirası'na Pera Müzesi'nin sahipleri Suna ve İnan Kıraç'a satılması tablonun sanatsal özelliklerinden çok fiyatıyla Türk sanat tarihi klasikleri arasında sayılmasına neden olmuştur. Son dönemlerde, 2009 yılında Burhan Doğançay'ın "Mavi Senfoni" isimli yapıtına Yıldız Holding Yönetim Kurulu Başkanı Murat Ülker tarafından 2.2 milyon TL ödenmesi (Anonim, 2009b); 2010 yılında Erol Akyavaş'ın 1.5 milyon lira rekor açılış fiyatıyla satışa sunulan "Kuşatma" adlı yapıtının Antik A.Ş.'nin düzenlediği müzayedede 2 milyon 100 bin liraya satılması halen tartışılmaktadır (Anonim, 2010b). Bu sürece, küresel sermayeye eklemlenme çabasında olan burjuvazinin güncel sanata yönelik taleplerinin artması da eklenmiştir. Özellikle 2001 kriziyle birlikte yerleşik sanat piyasasının çökmesi daha önce piyasası olmayan güncel sanata yönelimi de beraberinde getirmiştir (Sönmez, 2007).[312] Böylelikle daha önceleri bir sanat fuarı özelliği taşıyan Contemporary Istanbul, giderek dikkat çeker hale gelmiş, beşincisinin düzenlendiği 2010 yılında eşi görülmemiş bir ilgiyle karşılanmış ve toplamı 50 milyon Türk lirası değerinde olan eserlerin yüzde 83'ünün satılmasıyla bir rekor kırmıştır (Anonim, 2010f).

Özel sektörün ilgisi, sadece yerli müzayede evlerini değil, Sotheby's ve Christie's gibi artık tekelleşmiş uluslararası müzayede evlerinin de Türkiye ile ilgilenmesi sürecini beraberinde getirmiştir.[313] Sotheby's'in 2009 yılında Londra'da düzenlediği 'Türk Çağdaş Sanatı' müzayedesinde satışa sunulan 73 eserden 50'si satılmış ve toplam 1 milyon 349 bin 300 sterlin elde edilmiştir. Güncel sanatçı Taner Ceylan'ın 'Ruhani' adlı işinin 70 bin 850 sterline satılması güncel sanatın zaferi olarak sunulmuştur (Anonim, 2009a).[314] Bu başarıdan sonra, Sotheby's 2010 yılında da ikinci Çağdaş Türk Sanatı Müzayedesi'ni düzenlemiş, Türk sanatına yönelik farklı dönemlerden müzayedelerle bu sürecin çeşitlenerek devam edeceğini duyurmuştur (Erten, 2010)[315]. Christie's ise Dubai'de sürekli olarak düzenlediği müzayedelerde Türk sanatçılarına yer vermektedir (Erten, 2009). Bu ilgi sanat piyasasının ve rekor

[312] Bu süreci Galerist'in kurucusu Murat Pilevneli şöyle aktarmaktadır: "Ekonomik kriz Türkiye'de güncel sanat için bir milattır. Krizle birlikte Türkiye'de yerleşik sanat piyasası bir çöküş yaşadı. Bir kaç bin dolara satılan eserler, birden beş para etmez oldu. Güncel sanat için çıkış noktası oldu bu. Hiç piyasası olmayan, taze bir şey! Bugün var olan kurumların büyük bölümü, İstanbul Modern, Proje 4L, Aksanat'ın yeni programı, bankaların galerileri hep bu tarihten sonra ortaya çıktı. Galeriler uzantısı halen hissedilmese de, güncel sanat gerçekten sektörleşmeye başladı" (aktaran Sönmez, 2007).

[313] Halbuki daha 1990 yılında Sotheby's firması güncel Türk sanatçılarından oluşan bir müzayede düzenlemiş, ancak o dönemdeki alıcı kitlesi eski tarihli eserlere dönük olduğundan alıcı bulamamış ve fiyatları yükselememiştir (Üstünipek, 1998).

[314] Müzayede de en yüksek rakama daha önce de yurtdışı müzayedelerde ilgi gören Mübin Orhon'un "İsimsiz" tablosu erişmiştir. Tablo 80 binle açılıp 193 bin 250 sterline alıcı bulmuştur. Ayrıca Fahrelnisa Zeid'in 'Le Minautore (Minatör)' adlı tablosu 85 bin 250 sterline satılmıştır.

[315] Müzayedede 101 yapıttan 68 tanesi satılmış, 2.5 milyon sterline yakın bir gelir elde edilmiştir. Müzayedenin en yüksek rakama ulaşan yapıtı, 300-500 bin sterlinlik değer aralığıyla satışa sunulan Fahrelnisa Zeid 657 bin 250 sterlinden alıcı bulmuştur (Erten, 2010).

fiyatlara yapıt satın alacak bir alıcı kitlesinin oluştuğu biçiminde yorumlarla karşılanmıştır. Ancak kurumsal bir alt yapı olmadan, daha çok spekülatif ve sansasyonel yönlendirmelerle gerçekleşmesi bu gelişmelerin kalıcılığı konusunda soru işaretleri doğurmaktadır. Küresel piyasa, kendi iç dinamikleri içinde, kurumsallaşmış bir sanat ortamında birbirini etkileyen ve dengeleyen farklı kurumlar aracılığıyla değişim göstermektedir. Türkiye'de bu süreç, daha karmaşık, fevri ve dayanaksız olarak işlemektedir. Dolayısıyla sponsorluk ve sanata yatırım değişken ortamdan sürekli olarak etkilenmektedir. Bu açıdan bakıldığında, sanata yatırım ve sponsorluk artmıştır ama bu süreç oldukça istikrarsız, politikasız ve plansız olarak işlemektedir.

4.2.4 Özel müzelerin ortaya çıkışı

Sanat ortamında 2000'lerden sonra yaşanan en önemli değişim özel müzecilik konusunda yaşanan gelişmelerdir. Sadece Türkiye değil tüm dünyada neoliberal politikaların egemen kıldığı koşullar nedeniyle kültür endüstrisine eklemlenen müzeler, şirketlerin işletme modellerini benimsemesi, ziyaretçileri tüketici olarak görmesi, pazarlama ve iletişim aracı olarak kullanılması, eğlence ile eğitimin içiçe geçtiği teknolojik uygulamaların artırılması, uydu müzeler aracılığıyla adeta bâyilik anlayışının geliştirilmesi gibi dönüşümler geçirmiştir (McClellan, 2008). Buna ek olarak, küresel hiyerarşide yükselme yarışındaki şehirlerin, David Harvey'nin (1989) deyimiyle "kent planlaması yerine prestij artırıcı kent peyzajı" tasarlamaya yönelmesiyle, müze mimarisinin ikonik özelliği ön plana çıkmış, yıldız mimarlara yaptırılan ayrıksı binalar giderek koleksiyonların yerini almaya başlamıştır.[316]

Güncel sanatın tüketim etkinliğine uygun özelliğiyle yıldız mimar+güncel sanat+lokanta formülü giderek küreselleşmektedir. Böylelikle imgenin tüketici gücünün arttığı bu dönemde, müzeler birer gösteri alanlarına dönüşmeye başlamıştır (Barker, 2006). Sanat ile sermaye arasında süre giden ancak uzun zaman gizli kalan ilişki giderek daha görünür hale gelmiş, sanat tıpkı şirket gibi yönetilebilir bir niteliğe bürünmüştür (Huyssen, 1999).[317] Bu süreç sanatın zamansız

[316] Bu değişimin sembolü kuşkusuz Frank Gehry'nin Guggenheim Müzesi'nin şubesi için tasarladığı Guggenheim Bilbao'dur. Ancak müzelerin ticarileşmesi sürecine uzun yıllar boyunca geleneksel müzecilik disiplinini koruyarak direnen İtalya'nın da eklenmesi dikkat çekicidir. Son olarak 2010 yılında Zaha Hadid'in tasarımıyla açılan MAXXI Güncel Sanatlar Müzesi'nin, tasarımı için harcanan 150 milyon eurodan geriye kalan bütçe ile ancak 350 eserlik bir koleksiyon oluşturabilmesi(Baldi, 2010), müzelerin vardığı son evrenin en çarpıcı örneğini oluşturmaktadır.

[317] Andreas Huyssen eleştirilerini kısaca şöyle özetlemektedir: "Müze binalarının önlerindeki afiş, pankart ve panolar, müzenin gösteri, panayır ve kitle eğlencesi dünyasına ne kadar yaklaştığını gösterir. Müzenin kendisi modernleşme girdabına kapılmıştır: müze gösterileri sponsorlar, düzenleyiciler ve şehir bütçeleri için hatırı sayılır sayılır kâr sağlayan büyük seyirlik gösteriler olarak düzenlenip tanıtılmaktadır ve önemli metropollerin ünlenebilmesi büyük ölçüde müze alanlarının

ve evrensel değerlerinin temsil edildiği, sanat tarihine mal edildiği ve kanonun kurumsallaştığı müzelerden moda kavramıyla bütünleşen, tarihsiz kurumlara doğru evirilmektedir.

Küresel neoliberalizmin tüm evrelerini tamamlama çabasında olan İstanbul da, müzecilikteki bu dönüşüme eklemlenmiştir. Bu aşamada, var olan ve çeşitli nedenlerle işletmesi sorunlar içeren İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne destek olmak yerine her grubun kendi müzelerini açmaya yönelmesi ilginçtir. Bunun, daha önce de belirtildiği gibi, Türk burjuvazisinin Avrupa'da görülen sanat hamiliği kültürünü benimsemeden küreselleşmesiyle alakası bulunmaktadır. Zaten özel müzeciliğin gelişimi Türkiye değil, İstanbul'un küreselleşme projesiyle ilgili olarak ortaya çıkmış bir durumdur. Böylelikle özel şirketlerin sanata yatırım pratiği olarak meydana getirdikleri koleksiyonları müzelere dönüştürmeleri devletin İstanbul için tasarladığı plan ile örtüşmüştür. Devlet bir taraftan gerekli yasal değişiklikleri ve bürokratik düzenlemeleri yaparken[318], özel sektör de kendi üzerine düşen yatırımları gerçekleştirmiştir.

İlk olarak Koç ailesinin 1980 yılında, arkeolojik eserlerin ağırlıkta olduğu koleksiyonuyla Sadberk Hanım Müzesi'ni açmasını takiben,[319] İzmir'de 1985 yılında açılan Selçuk Yaşar Müzesi de ilk özel müze girişimcilikleri arasında sayılmaktadır.[320] Sabancı ailesinin oturduğu Atlı Köşk de Sabancı Holding'in koleksiyonunun sergilenmesi amacıyla 2002'de müzeye dönüştürülmüştür. Müzenin daimi koleksiyonu, ailenin zevkini yansıtmak suretiyle Osmanlı hat sanatı ve erken dönem modern Türk resmine ağırlık vermiştir. Ancak bir süre sonra müzeciliğin tüketim yönünü karşılamaya yetmeyen bu koleksiyona destek olmak, hatta neredeyse unutturmak pahasına sansasyonel/blockbuster geçici sergilere ağırlık verilmiştir.[321] Picasso, Rodin, Dali ve Beuys gibi pek çok önemli sanatçının yanı sıra yabancı müzelerden getirilen temalı sergiler bol tanıtım ve halkla ilişkiler

---

çekiciliğine bağlıdır. Kurum içinde müze müdürünün konumu giderek daha sık ratlanan bir biçimde sanat yönetmeni ile bütçe yöneticisinin farklı işlevleri arasında bölünmektedir" (Huyssen, 1999: 35).

[318] 1984 yılında çıkarılan Özel Müzeler ve Denetimleri Hakkında Yönetmelik ile gerçek ve tüzel kişilerle vakıfların Kültür ve Turizm Bakanlığından izin almak şartıyla özel müze kurabilmelerine imkan sağlanmıştır.

[319] Koç ailesinin yazlık evi olarak kullanılan yalı 1980'de Sedat Hakkı Eldem`in hazırladığı restorasyon projesinin uygulanmasıyla müzeye dönüştürülmüştür. Sadberk Hanım'ın hayatı boyunca topladığı geleneksel elişlerinden oluşan ilk koleksiyonla açılan müze, de süs eşyaları, 16. ve 18. yüzyıllara ait giysi ve kumaşlar gibi etnografik eserlerle genişlemiştir. 1983 yılında ünlü koleksiyoner Hüseyin Kocabaş'ın arkeoloji koleksiyonunun alınmasıyla, bir arkeoloji müzesi niteliği taşımaya başlamıştır.

[320] Hamit Kınaytürk Selçuk Yaşar Müzesi'nin açılışını Sanat Çevresi'nde ilk özel resim müzesi olarak duyurmuştur (Kınaytürk, 1985b:3). Sadberk Hanım Müzesi'nin koleksiyonunun ağırlıklı olarak sanat eserlerinden oluşmadığı, Selçuk Yaşar Müzesi'nin sadece sanata ayrıldığı göz önüne alındığında bu saptama doğru görünmektedir.

[321] Bu değişimde, uzun yıllar Türk İslam ve Sanat Eserleri Müzesi'nde önemli müzecilik başarıları gösteren Nazan Ölçer'in müdür olmasının etkisi bulunmaktadır. 2005 yılında Atlı Köşk'ün yanına yapılan yeni galeri binasının açılması ile Sabancı Müzesi'nin de kendi içine kapalı bir aile müzesi olma süreci değişmiştir.

yöntemleriyle bezenmiştir. Buna ek olarak, 2005 yılında Londra'da açılan "Türklerin Bin Yıllık Yolculuğu" ya da 2009'da Fransa'da Türk Mevsimi'nde Grand Palais'de açılan "Çağlar Boyu İstanbul" sergisi ile aynı yıl Louvre Müzesi'ndeki "Osmanlı Tekstil ve Kaftanları" sergileri de basında geniş yer bulmuştur. Böylelikle, Sabancı Müzesi daimi koleksiyonundan çok, geçici sergilerle küresel ve yerel alanda prestij kazanma pratiğini sürdürmektedir. 2005 yılında, Suna ve İnan Kıraç ailesinin Anadolu ağırlık ve ölçüleri, Kütahya seramikleri ve Osmanlı dönemi Oryantalist ressamlar gibi oluşan eklektik bir koleksiyonu Pera Müzesi'ne dönüştürmesi de yeterli olmamış; Müze Dubuffet, Rembrant, Miro, Chagal ve Kahlo-Rivera gibi önemli yabancı sanatçıların süreli sergileri ve etkinlik programları ile ön plana çıkmıştır.[322] Kıraçların uzun zamandır gerçekleştirmeyi umdukları, Pera Müzesi'nin önündeki alanda Frank Gehry imzalı bir bina ve dönüşüm projesi çabalara rağmen halen beklemektedir.

İstanbul Modern'in 2004 yılında açılışı, kuşkusuz hem müzecilik hem de Türk sanat tarihi açısından önemli bir dönüm noktasıdır. İstanbul Modern'in açılışının Eczacıbaşı grubu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi ve AKP hükümetinin etkili işbirliği ile gerçekleşmesi İstanbul'un küreselleşme projesinin en belirgin sembolü olmasını beraberinde getirmiştir.[323] Avrupa Birliği'ne aday olma çabasıyla örtüşen dönemde, hızlı bir biçimde açılan İstanbul Modern'in açılış sergisinin ağırlıklı olarak İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ile İş Bankası Koleksiyonu'ndan oluşması dikkat çekicidir. İlginç biçimde müzenin kurumsal bir koleksiyonu olmaması sorun yaratmamış, açılışı da herhangi bir özel müzeden öte bir konum kazanarak, İstanbul'un modern, ilerici, küreselleşmeye açık ve aydınlıkçı yüzünün sembolü olarak pazarlanmıştır.[324]İstanbul Modern logosu; Antrepo'nun Tate Modern örnek alınarak işlevsel ve minimalist bir yaklaşımla restore edilmesi;[325] sergi, restoran, dükkan, sinema salonu ve kütüphane gibi farklı işlevlere açık olması; süreli sergiler ve çeşitli etkinliklerle gündemde kalması; tematik bir anlayışla sergilerin düzenlemesi, bir işletmecilik örneği sergilemesi gibi uygulamalarla küreselleşme pratikleri açısından müzecilik

[322] Kuşkusuz Pera Müzesi en çok Osman Hamdi'nin "Kaplumbağa Terbiyecisi"ni rekor bir fiyata satın almasıyla adından söz ettirmiştir.
[323] Eczacıbaşı ailesi, bu müzenin açılması için 5 milyon dolar yatırım yapmıştır. Müzenin mekânı olan Antrepo'ların alınmasında AKP hükümetinin bürokratik engelleri aşarak kısa sürede İstanbul Modern'e tahsis etmesi ile özel sektör-kamu işbirliği tamamlanmıştır.
[324] Başbakan Tayyip Erdoğan açılış töreninde, "İstanbul Modern'in açılması ile Türkiye Avrupa'nın bir parçası olduğunu göstermiştir. Bugün karanlığı sona erdirecek ışığı arayan insanlar olarak burada toplanmış bulunuyoruz. Biz dünyayı yönetmek istemiyoruz, biz ışığı aramaya devam etmek istiyoruz" sözleri müzeye yüklenen misyonunun önemini belirtmektedir (Anonim, 2004: 24).
[325] Her ne kadar yıldız mimar kapsamına girmese de Tabanlıoğlu mimarlık şirketinin yaptığı bu restorasyon beğeniyle karşılanmış ve hatta Tabanlıoğlu "Bu mimari ile İstanbul'un, Türkiye'nin yükseldiğini gösterdik. Bu yükseliş durdurulamaz. Avrupa artık eskide kaldı" diyerek projesini yıldız mimarlar arasına taşımayı ummuştur (Dyckhoff, 2006).

formülünü en ciddi biçimde uygulamıştır.[326] Bu da, Eczacıbaşı grubunun hedeflediği küresel sermaye ile birleşme projesine uygun olarak hem yerel hem de dünya basınında yankı bulmuş, İstanbul Modern kâh Tate Modern'e, kâh Museum of Modern Art'ın güncel sanat merkezi PS 1'na benzetilmiştir.[327]

İstanbul Modern'in koleksiyon geliştirme politikası da dikkat çekicidir. İstanbul Modern açılışını yaptığı "Gözlem-Yorum-Çeşitlilik" sergisi ile koleksiyonunu Osmanlı dönemine yoğunlaştırdığı görülmektedir. Sergi Osman Hamdi'ye dayanan bir modern sanat tarihi üzerine kurulmuş, erken Cumhuriyet'in primitif ve orta devre olarak tanımladığı sanatçılar modernitenin seçkinci alanına dâhil edilmiş, Türk modernitesinin başlangıcı da Osmanlı İmparatorluğu'na uzanmıştır.[328] Bu vurgu İstanbul'un ilk dönem küreselleşme süreciyle örtüşmekte ve "Osmanlı geçmişinin belli bir yorumu, çok kültürlü, müsamahalı, belki Avrupa'nın bir parçası değil ama Avrupa ile bütünleşmiş, Batı'daki siyasi ve fikri akımları söylemenin mümkün olduğu bir Osmanlı kenti imajı"nı desteklemektedir (Keyder, 2010:9). 2009 yılında, yeni alımlarla açtığı yeni sürekli sergisi "Yeni Yapıtlar, Yeni Ufuklar"'da ise, müzenin Türk modern sanat örneklerini azaltırken güncelin ağırlığını artırdığı görülmektedir.[329] Bu değişimin, hem İstanbul Belediyesi'nce uygulamaya konan yeni master planının açıklanması hem de Taner Ceylan'ın Ruhani'sinin Sotheby's de rekor fiyata satılmasıyla aynı döneme denk gelmesi ilgi çekicidir. Artık İstanbul'un küreselleşme projesinin resmileştiği bir dönemde, kentin ikonik müzesinin de modern ötesine geçmesi kaçınılmazlaşmıştır. Böylelikle İstanbul Modern, giderek güçlenen bir ifade

[326]Bu çabaların karşılığı olarak İstanbul Modern'e ilk haftasında 17,500 kişi gitmiş, ilk sene sonunda bu sayı 500,000'e ulaşmıştır (Anonim, 2006a). Sanata duyarsız olduğu söylenen bu izleyici kitlesinin İstanbul Modern'e akmasında kuşkusuz, düzenli olarak geçici sergilere yer vermesi, sürekli koleksiyonunu geliştirmesi, etkinlikleri ile hedef kitlesine ulaşmasının önemi büyüktür. Buna ek olarak, elitist bir duruş sergilememiş, her kesimi çekecek bir dengeyi yerleştirmiştir.

[327]İstanbul Modern'in açılışı Türk basınında 2000'den fazla haberde yer almış, yabancı basında ise, New York Times, The Herald Tribune, L'Express, The Independent, and The Guardian gibi prestijli gazetelerde duyurulmuştur. New York Times'tan Susan Sachs (2005), İstanbul Modern'in açılışını Türkiye'nin değişen yüzü olarak tanımlarken, Times yazarı Tom Dyckhoff (2006) Modern'in binasını "Türkiye'nin Yeni Lokumu" olarak duyurmuş, yine New York Times'ta Anna Sussman(2005) ise İstanbul'un artık kendini bir büyük kültürel başkent ilan ettiğini belirtirken, dış konstrüksiyonu ile MOMA'nın güncel sanat merkezi P.S.1'nı andıran, iç mekânı ile de Paris'teki Pompidou Center ile karşılaştırılabilecek bu mekânının görülmesini tavsiye etmiştir.

[328] Halen müzenin küratörü olan Levent Çalıkoğlu "...Osman Hamdi Bey meselesinden gidersek genel olarak bize devredilen miras, modernliği tamamen biçimsel bir problematik olarak okumaktı. Bize kübizm modern olarak takdim edildi. Bunun arkasındaki düşünceye baktığımız zaman Cumhuriyet'in kurucu ideolojisine bağlıdır. Aynı zamanda sanatçıların bu ideoloji ile kurdukları bir şeydir. Hemen hemen herkes modernliği, kübik resim yapmak veya soyut resim yapmak olarak algılıyor. Biz bu tartışmanın düşünsel yanının ne kadar zengin olduğunu ve bir yapıtın sadece biçimsel dilinin değil onu oluşturan sosyo-kültürel ve etrafındaki bilgiye bakarak moderni korumaya çalışıyoruz" sözleriyle erken Cumhuriyet'in devrimci ideolojisine karşıt biçimde Osmanlı imajının yeniden kurgulanmasına yaptıkları katkının altını çizmiştir (aktaran Yazıcı, 2006).

[329] Kutluğ Ataman, Ayşe Erkmen, Selim Birsel, Halil Altındere, Şükran Moral, Leyla Gediz, Hüseyin Çağlayan ve Serkan Özkaya gibi yerel güncel sanatçıların yanında William Kentridge, Yoko Ono, Jennifer Sreinkamp gibi Batılı işlerin sergilenmesiyle yerellik müze ortamında küreselliğe doğru evirildiği görülmektedir.

ile İstanbul'un, dolayısıyla Eczacıbaşı grubunun yerelden küresele döndüğünü vurgulamaya devam etmektedir.

Benzer bir çaba, tek başına bir sermaye grubuna ait olmamakla beraber Bilgi Üniversitesi'nin öncülüğünde 2007'de kurulan Santral İstanbul merkeziyle gerçekleşmiştir. Haliç'te bulunan 118 bin metrekarelik Silahtarağa Elektrik Santralı'nın çağdaş sanatlar müzesi, kültür ve eğitim merkezine dönüştürülmesi projesi de koleksiyonsuz olarak başlamış,[330] yine ağırlıklı olarak İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nden ödünç alınan eserlerle düzenlenen geçici sergilerle sürdürülmeye çalışılmış,[331] ancak kriz ve üniversite yönetiminde yaşanan sorunlar nedeniyle halen etkili bir merkez haline gelememiştir. Bu noktada, ayrı tutulması gereken 2001 yılında kurulan Proje 4L İstanbul Çağdaş Sanat Müzesi'dir. Can ve Sevda Elgiz'in güncel sanat eserleri ağırlıklı koleksiyonundan oluşan müzenin en önemli başarısı, diğer müzelerin aksine yerel ile sınırlı kalmayıp güncel sanat alanında Türkiyeli ve yabancı sanatçıları bir arada sergilemesidir.[332] Buna ek olarak, Proje 4L müzecilik anlamında da sürekli olarak kendini yenilemekte ve değişen koleksiyonuna uygun bir biçimde etkinliklerini çeşitlendirmektedir.[333]

Özel müzelerin sanat ortamındaki önemli bir açığı, bir sanat müzesinin eksikliğini kapattığı açıktır. Ancak, önemli bir tehlike kamusal bir sanat müzesinin etkin bir biçimde işlemediği bir toplumda, en fazla tamamlayıcı bir işlev görebilecek olan özel müzelerin bu kurumun temel görevlerini devralmaya çalışmasıdır. İstanbul Modern'in koleksiyon geliştirmesinde görüldüğü gibi, özel müzeler destek aldıkları şirketlerin bakış açısına göre hareket etmekle yükümlüdür. Bu durumda, kamusal sanat müzesinin estetik, konösorlük, eleştiri, tarih, ekspertiz gibi sanatı kurumsallaştıran en önemli ölçütleri nasıl şekilleneceği sorusu önemlidir.

---

[330] Proje müdürü Oğuz Özerdem Santral İstanbul'un bir koleksiyonu olmadığını ve var olmasını istemediklerini belirtmiştir: "Koleksiyon bu çapta bir işe ayakbağı olacaktı. Bu koleksiyona para verdik bunu göstermek zorundayız kaygısı buranın dinamizmini yok edecekti, bundan kurtulduk. Koleksiyonerlik fikri bizim için biraz arkaik bir tavır, ben dâhil burada kendini burjuvazi olarak gören bir topluluk yok. Tam tersine daha gelişmeci, devrimci olmaya çalışıyoruz. 'Müze' sözünün koleksiyonu çağrıştırması nedeniyle biz buraya müze demekten de vazgeçtik, SantralİstanbuI diyoruz" (Erciyes, 2007).

[331] Açılış sergisi olan "Modern ve Ötesi"'nin, her ne kadar başarılı bir sergi olsa da, neredeyse tamamının İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nden ödünç alınan eserlerle yapılması tartışmalara neden olmuştur. Sanat tarihçisi Ahu Antmen (2007) "Özel Kabukta Devlet Koleksiyonu" adlı yazısında özel müzelerin sergilerini sürekli olarak İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nden aldıklarını, kendi koleksiyonlarının bulunmamasını ve buna ek olarak müzenin uzun yıllardan beri ihtiyacı olan desteği gösterme konusundaki isteksizliklerine değinmiştir.

[332] Sol LeWitt, Rebecca Horn, Gilbert & George gibi tanınmış çeşitli isimlerin yanı sıra Schnabel, Salle, Fischl, Halley, Cindy Sherman ve Tracey Emin gibi isimlerin yanı sıra Ahmet Oran, Azade Köker, Çerkes Karadağ, Hale Tenger gibi Türkiyeli sanatçıları da koleksiyona katmışlardır.

[333] Örnek olarak "Artvarium" adı ile kurduğu proje odasını süreli projeler için sanatçıların kullanımına sunması, koleksiyonculuk eksenli konferans ve paneller düzenlemesi ile önemli bir merkez halini almıştır.

4.3 Küreselleşme Sürecinde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

1980 sonrasında sanat alanında yaşanan pek çok gelişmeye rağmen İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Sezer Tansuğ'un o dönemi değerlendiği yazısında halen "...onarımdan yoksun bırakılmış bir yapı içindeki acıklı serüveni"yle anılmaktadır (Tansuğ, 2006: 48). Basında çıkan yazılara genel olarak bakıldığında Müze'nin tarihi kâh açık, kâh kapalı, işletilemeyen ve sorunlarla dolu bir müze olarak görüldüğü anlaşılmakta, her zaman sorunlarıyla gündeme gelmektedir.[334] Hâlbuki daha önceki bölümlerde görüldüğü gibi Müze'nin aslında kapalı olduğu dönemlerde bile sanat ortamıyla ilişkisini sürdürdüğü görülmektedir.

Hüseyin Gezer'in binanın yangına açık olduğu nedeniyle Müze'yi kapatması bir dönemin de sonu olmuştur. Sorunun binadan öte daha çok bürokratik çıkmazlardan kaynakladığı, Müze'nin kapalı iken ne yangın ne de diğer tehlike içeren unsurlardan korunamadığı üzerinde düşünülmeye başlanmıştır. Bu açıdan Akademi ve müze yönetiminin ısrarlı çabasının bir sonucu olarak 1981'de Müze'nin yeniden açılması etkin bir dönemin başlangıcına işaret etmektedir. Devrim Erbil (1979-1982), Özdemir Altan (1982-1982), Belkıs Mutlu (1982-1993), Kemal İskender (1993-1999), Cihat Aral (2003-2004), Tunç Tüfekçi (2004-2005), Ferit Özşen (2005-2009)[335] müdürlükleri sırasındaki kişisel uygulamalar kimi zaman Müze'yi ön plana çıkmış, kimi zaman da eleştiri kaynağı oluşturmuştur.

Bu yenileşme aşamasının sanatın özelleşme ve müzayedeleşmesi süreciyle örtüşmesi ise kurum için ciddi bir engel teşkil etmiştir. Devlet desteğinin kalmadığı, tüketim filantropisini benimsemiş yeni burjuvazinin ise yerel kültür ve sanat mirasına sahip çıkmak, dolayısıyla yeniden canlanmaya çalışan bir kamusal müzeye destek olmak yerine kendi kültür şirketlerini kurma hevesinde olduğu bir dönemde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin günümüze kadar ulaşan yeniden var olma çabası büyük zorluklar içermektedir.

---

[334] Genel olarak bir kaç örnek vermek gerekirse sadece başlıklar bile İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin olumsuz imajını göstermektedir. Örnek olarak Tansuğ, S., 1987. Çağdaş Sanat Müzesinin Dramı, *Milliyet Sanat,* Eylül, ss:20-21; Altuğ, E. 2002a. Bir Sanat Müzesini Yaşatabilmek, *Radikal Gazetesi*, 01 Nisan, s:22; Altuğ, E., 2002b. Eşsiz Eserler Enkaz Altında, *Radikal Gazetesi*, 31 Mart, s: 25; Hamsici, M., 2005. Orada bir müze var uzakta, *Radikal Gazetesi*,12 Mart, s:25; Subaşı, Z. 2005. Resim Heykel Naylon Örtüyle Korunuyor, *Yeni Aktüel,* Ocak, sayı: 38, ss:45-47; Aygündüz, F., 2006. 11 bin esere 70 ziyaretçi, *Milliyet Pazar*, 25 Haziran, s: 10-11; Madra, B. , 2008. Devletin İnatçı Vurdumduymazlığı, *Radikal Gazetesi*, 16 Mart, s : 25; Erciyes,C., 2010. Sanki Devlet Malzeme Ofisi, *Radikal Gazetesi*, 18 Mart, s: 24; Erciyes, C. 2011. 7 Sene Kapalı Müze, *Radikal Gazetesi*, 05 Mart, s:24.

[335] Son dönemde Aydın Ayan'ın (2009-2010), Fuat Acaroğlu (2010-2010) ve Mahmut Bozkurt (2011)'un müdürlükleri kısa süreli olduğundan Müze'nin genel durumunu değiştirecek bir uygulama söz konusu olmamıştır.

4.3.1 İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde yeni dönem

Türkiye açısından bir dönüm noktası olan 12 Eylül 1980 darbesi olduğunda İstanbul Resim ve Heykel Müzesi halen ziyaretçilere açık değildir; 1979 yılında müdür olan Devrim Erbil (2007)'in Müze'yi açma çabaları da bir sonuç vermemiştir:

> "Ben hayatımda müzecilik yapmamışım, akademi hocasıyım. Ama bu görev verilmiş. Benim o dönemde belki tek başarım şundandır. Ben müzeci değilim ama öğrenebilirim diye düşündüm. Bir defa Batı'daki pek çok sanat müzesine yazı yazdım, sizin müzenizin yapısı, kuruluşu, şeması nasıldır? Bana neler önerebilirsiniz diye sordum. Ayrıca yönetim bilimini iyi bilen uzmanlara başvurdum. Genel olarak aldığım cevaplar, öncelikle müzenin açılması gerektiği, yeni bir biçim kazanması ve yeni bölümler eklenmesi yönündeydi. Ama bunları tek başıma değil, bu konuda düşünen ve çalışan danışmanlarla beraber yapmak zorundaydım."

Bu amaçla Erbil öncelikle kapanma sebebi olan yangın tehlikesini çözmeye odaklanmıştır. Dolmabahçe Sarayı ile ortak bir yangın tesisatı ve itfaiye ekibi kurulması çabası bir sonuç vermemiş, Erbil'in çeşitli yazışmalarda "Müzenin açılmasının sağlanması Dolmabahçe Sarayı'nın bir bütün olarak düşünülmesine ve ortak önlemlerin alınmasına bağlıdır. Bu çok önemli konuda bir Atatürk kurumunun sorumlusu olarak ilginizi rica ederim" vurgusu bile yetersiz kalmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 08.10.1980 tarih, 371/414 sayılı belge).

Erbil (2007) o dönemde de, Milli Saraylar Daire Başkanlığı'nın Veliahd Dairesi kendi bünyelerine alınmadıkça bina ile ilgili çözümleri dinlemek konusunda çekinceli davrandığın belirtmektedir. İstanbul İtfaiyesi yapılan pek çok değişikliğe rağmen, Resim ve Heykel Müzesi'nin açılmasının engel teşkil ettiği yönünde bir rapor hazırlamış, yangın emniyet talimatı hazırlanması, hidrofor tamiri, yangın söndürme cihazlarının yenilenmesi, yangın mücadele ekipleri kurulması, kıymetli tablo ve heykellerin sigortalanması gibi şartların yerine getirilmesi istenmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 26.12.1980 tarih, 371/503 sayılı belge). Bu rapor karşısında Devrim Erbil, Müze'nin kapalılık halinin güvenliğini sağlamak anlamına gelmediğinin altını çizerek şu biçimde cevap vermiştir:

> "İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin kapalı kalması ile yangına hassas bir yapısı olan müzenin bu tehlikeden korunduğu anlamı çıkarılmamalıdır...Müzenin kapalı kalması sorunlara ilgisizliği de beraberinde getirmiştir. Oysa kapalı bir müzede de koleksiyonların sağlıklı korunması ve diğer çalışmaların yapılması sorunları güncelliğini sürdürmektedir. Kapalı bir müze bağlı olduğu İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne yerine getirilmediği sorumluluğundan ötürü sanat çevresinde ve kamu oyunda prestij kaybettirmektedir" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 26.12.1980 tarih; 371/505 sayılı belge).

Bu sorunun Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ile Milli Saraylar Daire Başkanlığı arasında çözümlenemeyeceğini gören Devrim Erbil, 1980 darbesiyle bir dönem

iktidarı devralan askeri yönetime, İstanbul Emniyet ve Merkez Komutanı Tuğgeneral Naci Şekerefeli'ne başvurmuştur:

> "Naci Paşa'ya müzenin açılma gerekçelerini anlattık. O zamanlar insanlar sanatın para ve prestij getirdiğinin farkında değil. O nedenle de ulus, millet, devlet yararı gibi çeşitli yollarla ikna etmeye çalıştım" (Erbil, 2007).

Bu çabalar sonuç vermiş, Merkez Komutanı Şekerefeli'nin desteği sayesinde Müze'nin açılış çalışmalarına başlanmıştır. Dönemin rektörü Orhan Şahinler başkanlığında toplanan Akademi Yönetim Kurulu'nda oy çokluğu ile kabul edilen açılma kararına sadece Hüseyin Gezer bu binanın yangına açık olmasının yeni bir Akademi yangını kadar kurumun onurunu zedeleyeceğini belirterek karşı çıkmıştır. Hüseyin Gezer Müze'de bulunan eserlerin değeri düşünüldüğünde tarih açısından yaşanacak kaybın yaratacağı sorumluluğun altına imza atmayacağının kayıtlara geçmesini istemiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 29.03.1980 tarih, 35 sayılı belge).

Alınan kararla daha önceki dönemlerde söz konusu olabilecek bir işbirliği komutanlıktan gelen destek sayesinde gerçekleşmiştir**.** Şekil A.19'da örneği verilen belgede görüldüğü gibi, İstanbul İtfaiye Müdürlüğü, İstanbul Teknik Üniversitesi Elektrik Fakültesi, Trafik Şubesi Eğitim Bölümü gibi kamu kurumlarının yanı sıra özel sektörden Gorbon Seramik, Halıcılar Birliği, Türkiye Otomobil ve Turing Kulubü, Akbank ve Tiglat Yayınevi'nin ortak çalışması ile hazırlıklar yapılmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 21.01.1981 tarih, 371/155 sayılı belge)**.** Komutanlık tarafından gönderilen emir, açılış sonrasında da bu işbirliğinin devam etmesini şart koşmuştur. Buna göre, Beşiktaş Askeri İnzibat Bölge Komutanlığı müzenin emniyet ve sabotaja karşı korunması, Trafik Şube Müdürlüğü araç trafiği ve denetimi, Beşiktaş Emniyet Amirliği ise güvenlik elemanlarının temininden sorumlu tutulmuştur. Komutanlık raporda ayrıca Temenniler başlığı altında müze bahçesinin düzenlenmesi, açık hava gösterileri için ilave tesislerin yapılması, özel yerler yapılarak resim yapmak isteyen kişilere imkan sağlanması, amatörlere bu konularda kurslar verilmesi, resim, malzeme ve gereçleri satan bir dükkanın geliri müzeye kalmak üzere açılması, yine geliri müzeye kalmak üzere bir yiyecek ve içecek bölümünün açılması, girişlerin ücretli olmasının sağlanması ve gelirin müzenin geliştirilmesi ve yetenekli fakat gelir düzeyi düşük sanatkarların yardımında kullanılması gibi konulara yer vermiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 13 Mart 1981 tarih, 7130-276-81 sayılı belge).

Buna ek olarak Devrim Erbil bir kampanya başlatarak, basın ve mektup aracılığıyla koleksiyoner ve sanatçılardan Müze'de olmasını istedikleri iki yapıtı göndermelerini

istemiş, değerlendirme sonrasında Akademi bütçesinden bazı eserlerin alınmasının söz konusu olduğunu bildirmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, tarihsiz, sayısız).[336] Daha sonra detaylı olarak bahsedileceği gibi, Müze'ye destek olmak amacıyla çok geniş kesimden kişilerin yer aldığı bir Resim ve Heykel Müzeleri Derneği kurulmuştur. Ayrıca 1980 yılında düzenlenen "Çağdaş Müzecilik ve İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin Sorunları" sempozyumuyla Müze için kamuoyunda farkındalık oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu sempozyuma Devrim Erbil dışında katılan İsmail Tunalı "Geçen yüzyıldan beri Türk görsel sanatları alanında meydana getirilmiş en değerleri yapıtları içine alan biricik ulusal bir kurumun süresiz olarak kapatılması bir anlamda Fransızlar için Louvre'un, İngilizler için National Gallery'nin, Avusturyalılar için Kuntshistorisches Museum'un ve Almanlar için Alte Pinatothek'in kapatılmasına benzer" diyerek Müze'nin önemini vurgularken, Sezer Tansuğ ise modern sanat müzesi olarak Resim ve Heykel Müzesi'nin modern bir mimari binada olması konusunda kamuoyu yaratılmasının gerekliliğine değinmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 21.03.1980 tarih, 371-279 sayılı belge).

Bundan başka, o dönemde müzede çalışmaya başlamış olan Tomur Atagök müzenin geliştirilmesine yönelik bir anket hazırlamış; Erdal Alantar, Ferit Edgü, Zahit İşleyen, Sezer Tansuğ, Hamit Görele, Kıymet Giray, Cengiz Bektaş, Hikmet Kınaytürk gibi sanatçı, yazar, kültür alanıyla ilgili kişilere yollamıştır**.** Şekil A.20 'de bir örneği verilen ankete verilen cevaplar genel olarak değerlendirildiğinde, sanatçı ve kültür alanından kişilerin Müze'ye güvenlerinin kalmadığı, binanın sorunu çözülmeden müzenin işlemesinin mümkün olmadığını düşündükleri anlaşılmaktadır. Örnek olarak Ferit Edgü bağış konusunda "Müze yeni, adına yakışır, çağdaş ve güvenliği sağlanmış bir kimliğe kavuşana değin, hayır!" yanıtını verirken, Hamit Görele de "Yaşamım boyunca hep bağış, hep bağış...Daha devlet sergisinden satın alınan yapıtımın parasını alamadım" diye cevap vermiştir. Ancak yine de etkinliklerin çeşitlenmesi, sergi önerileri, açılması düşünülen kurslara katılım gibi konularda verilen cevaplar Müze'den beklentinin halen var olduğunu göstermektedir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, tarihsiz, yazısız). Atagök (2010) bu anket konusunda şunları aktarmaktadır:

> "Biz o dönemde Müze'ye ilgiyi yeniden canlandırmaya çalışıyorduk. Bu tür bir anket hem açılışı duyurmak, hem de müzenin en etkin ziyaretçileri olan kültür elitini bu sürece katmak açısından önemliydi. Anket pek çok kişinin müzemizden umudu kestiğini göstermekteydi. Ancak diğer taraftan verilen detaylı cevaplar, öneriler, istek ve talepler de aslında bu kesimin Müze'ye kayıtsız olmadığını, hatta bizden çok şey beklediğini gösterdi."

[336] Arşivde Erbil'in bu talebi Akademi'ye bildirdiğine dair bir belge ile sanatçılara gönderilmek üzere hazırlanmış bir taslak metin bulunmaktadır. Ancak bu metnin hangi sanatçı ya da koleksiyonerlere gönderildiği, olumlu ya da olumsuz ne tür cevaplar verildiğine dair belge bulunmamaktadır.

Etkinliklerin müzenin açılışını sağlamasının önemi dışında, ciddi biçimde yapılan müzecilik çalışmaları olması açısından da dikkate değerdir. Bu açıdan, Batı'da uygulanan güncel müzecilik teori ve pratiklerine uygun çalışmaların İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde gerçekleştirildiğini vurgulamak gerekmektedir. Şekil A.21'de verilen davetiyede Müze'nin açılışı "Uzun zamandan beri kapalı bulunan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Atatürk'ün 100. Doğum Yıldönümü dolayısıyla 3 Mart 1981 saat 14.00'te yeniden halka açılacaktır" sözleriyle duyurulmuştur (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 27.01.1981 tarih, 7130-224-81 sayılı belge). Bu haber, Milliyet gazetesinde birinci sayfada "Yangın tehlikesi, güvenlik önlemlerinin yetersizliği ve kadro eksikliği nedeniyle 5 yıldır kapalı bulunan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi dün törenle yeniden açılmıştır. Törende konuşan dönemin Akademi rektörü Orhan Şahinler müzenin kurtarılması için yeni ve modern bir bina yapılmasını istemiş, Vali Nevzat Ayaz ise yeni binanın temelinin bu yıl kesinlikle atılacağını söylemiştir. Daha sonra bazı generaller ve davetlilerle beraber Prof. Erdal İnönü ve Nazlı Ecevit müzeyi gezmiştir" olarak verilmiştir (Anonim, 1981). Açılış sergisinde görev alan Yusuf Taktak (2010) süreci şöyle aktarmıştır:

> "Devrim Erbil açılış için çok uğraştı. Hep özel ilişkiler sayesinde, tanıdıkları araya sokarak, paşalardan özel izinler alınarak kotarıldı. Tomur Atagök, ben ve Devrim Erbil açılışta iyi bir sergi olsun istiyorduk ama Tomur dışında müzecilik bilen yoktu. Her şey duygusal, öznel kararlarla ilerlerdi. Mesela girişe baktım, yangın kovaları, baltalar, bir tane kimin yaptığı belirsiz bir Atatürk büstü...Karakol gibi duruyor, sanat müzesine uygun bir estetik yok. Tamamen sanatçı güdüsüyle hareket ederek dedim ki, Atatürk büstünü kaldıralım, Nazmi Ziya'nın yaptığı Atatürk heykelini koyalım, itfaiye malzemelerini kaldıralım. Açılıştan bir gün sonra ihbar edilmişiz, Resim ve Heykel Müzesi'nde Atatürk büstü kaldırıldı diye...Devrim Erbil gidip ifade verdi, komutanlık araya girdi de iş halloldu. Anlayacağınız zaten müzecilik adına her şey duygusal kararlarla ilerlerken, bir de siyasetle uğraşmak zorunda kalıyorduk".

Görüldüğü üzere, Komutanlıktan gelen emirle daha önce çözülmez gibi gözüken pek çok sorun kısa sürede hallolmuş, hatta Komutanlık Müze'nin geleceğine yönelik önemli öneriler sunmuştur. Ancak bu sürecin de kurumsal anlamda bir yenilenme sonucunda olmadığı, devlet kurumlarıyla kişisel ilişkiler kurulması yoluyla işlerin yürütülmesi politikasının bir sonucu olduğu görülmektedir. Zaten, hükümet ANAP'a devredilince Komutanlığın emirleri geçersiz kalmış, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin süregiden kimlik ve kurumsallaşamama sorunları devam etmiştir.

4.3.2 Kurumsallaşma sürecinde sorunlar

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin 1981 yılında yeniden açılması, daha önce de belirtildiği gibi Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ile müze yönetiminin ısrarlı bir biçimde sürdürdüğü uğraşlarının bir sonucudur. Ancak, gerek devlet politikalarının

değişmesi, gerekse özel sektörün kültür alanına girmesine bağlı olarak Müze kurumsal yapı eksikliğinin yarattığı sorunlarla giderek daha güç baş eder hale gelmiştir. Bu sorunların başında, Yüksek Öğretim Kurumu'nun kurulmasıyla 1969 yılında kazandığı özerkliğini yitiren Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'yle olan organik bağının zedelenmesi gelmiştir.

4.3.2.1 İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin yasal belirsizliği

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin yasal olarak bir yönetmeliği bulunmamasının daha önceki dönemlerde yarattığı sorunlara değinilmiştir. Ancak, 1981 yılında kurulan Yüksek Öğretim Kurumu'nun[337] Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin özerkliğini kaldırması ile İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin yasal varlığı bile tehlikeye girmiştir. Akademi'nin 1982 yılında Mimar Sinan Üniversitesi haline gelmesiyle,[338] Resim ve Heykel Müzesi Akademi yönetimi altındaki statüsüz konumunu da yitirmiş, yasal olarak ortadan kalkmıştır. Akademi'nin üniversite olmasını getiren kanun hükmünde kararnamede İstanbul Resim ve Heykel Müzesi kurumun birimleri arasında sayılmamaktadır.[339] Müzenin yasal olarak üniversite birimlerinden biri olarak gösterilmemesi kadrodan bütçe sorununa kadar pek alanda sorun çıkmasına, Akademi ve Milli Saraylar Daire Başkanlığı arasında kalan Müze'nin hiyerarşik olarak bir de Yüksek Öğretim Kurumu'na bağlanmasına, böylelikle yasal ve bürokratik açıdan daha karmaşık bir dönemin başlamasına neden olmuştur.

1982 değişikliği sonrasında, Resim ve Heykel Müzesi'nin bütçesinin Yüksek Öğretim Kurumu'ndan gönderilen kalemler arasında yer almaması Akademi'yi zor duruma sokmuştur. Bütçe sorunu dönemin rektörü Orhan Şahinler'in Müze'ye gönderdiği, uyulması gereken bazı yeni kurallara göre bütçenin yeniden düzenlendiğini belirttiği yazıdan anlaşılmaktadır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 19.04.1982 tarih,

---

[337] Yüksek Öğretim Kurumu, üniversitelerin herhangi bir plana ve kurumsal yapıya dayanmadan rastgele büyüdüğü ve sistemin gittikçe artan öğrenci taleplerini karşılamadığı gerekçesiyle kurulmuştur. Kuruluşu kararın 1980 öncesinde hâkim olan öğrenci olaylarını önlemek, üniversiteleri denetim altına alabilmek amacıyla alındığı görüşü de mevcuttur (Tunçay, 1987).

[338] 4.11.1981 tarihinde kabul edilen 2547 Sayılı Yükseköğretim Kanunu ve bu kanunun gereği olarak, 20.7.1982'de çıkarılan Kanun Hükmünde Kararname ile Türkiye'deki tüm yüksek öğretim kurumları Yüksek Öğretim Kurulu çatısı altında toplanmış ve bu kanunla İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Mimar Sinan Üniversitesi adını almıştır. 2004 yılında da Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak değişmiştir.

[339] 20.7.1982'de çıkarılan Kanun Hükmünde Kararname'de "Bu Üniversite a) Rektörlüğe bağlı olarak yeni kurulan Fen – Edebiyat Fakültesi'nden, b) İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Fakültesi ile Yapı Üretimi ve Çevre Düzenleme Fakültesinin birleştirilmesiyle oluşturulan ve rektörlüğe bağlanan Mimarlık Fakültesi'nden; c) İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinin Mimarlık Fakültesi ile Yapı Üretimi ve Çevre Düzenleme Fakültesi dışında kalan İstanbul, Ankara ve Bursa'daki tüm fakülte ve birimlerinin birleştirilmesiyle oluşturulan ve rektörlüğe bağlanan Güzel Sanatlar Fakültesi'nden; d) Rektörlüğe bağlı olarak yeni kurulan Sosyal Bilimler Enstitüsü ile Fen Bilimleri Enstitüsü'nden; e) Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı iken Güzel Sanatlar Fakültesine bağlanan İstanbul Devlet Konservatuvarı'ndan oluşur" denilmektedir.

0003.158 sayılı belge). Devrim Erbil sonrasında müdür olan Özdemir Altan'ın yazıya cevabı müze bütçesi konusunda ortaya çıkan belirsizliği göstermektedir:

> "Hangi harcama kaleminde ne kadar para var, bunun müzeye düşen tutarı nedir? Hangi tarihte ve hangi fasıllardan istekte bulunabiliriz? Harcama faslı başka bir fakültede kullanılmadan ne zaman harekete geçmeliyiz? Bütün bunları müze yönetimin bilmesi ve sürekli izlemesi olanaksız olduğuna göre bugüne kadar müze yönetimince sunulup sonuç alınmamış isteklerimizi gösteren listeleri gereken koşullara uygun olarak ve ayrı ayrı bir kez daha Rektörlüğe sunulacaktır" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 20.05.1982 tarih,110/210 sayılı belge).

Belirsizlik haricinde, Yüksek Öğretim Kurumu'na bağlanan Akademi'nin artık Müze'ye bütçe ayırmakta zorlandığı çeşitli belgelerden anlaşılmaktadır. Örnek olarak, orijinal heykellerin birer kopyalarının yapılması amacıyla gerekli malzeme için onay alınmasına rağmen ilişki kurulan firmaların "Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin ödeme düzensizliği nedeniyle satış yapmamasından dolayı gerçekleşmemesi" gibi sorunlar yaşandığı görülmektedir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 06.05.1982, 371/167 sayılı belge). Şekil A.22'de verilen belgede görüldüğü üzere Özdemir Altan müze bütçesinin Mimar Sinan Üniversitesi'nden ayrılmasını talep etmiş, Müze'nin ile Akademi'nin işletilmesinde önemli farklılıklar olduğunu, bürokrasinin Müze'nin temel işlerini yerine getirmesine engel teşkil ettiğini belirtmiştir. Bu belge, Müze'ye ilk defa bir özerk bütçe önerisinin getirilmesi açısından önemlidir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 05.07.1982 tarih, 110.73 sayılı belge). Bu süreci Özdemir Altan (2010) şöyle anlatmaktadır:

> "Akademi özerk bütçeye pek yanaşmadı. O dönemde Yüksek Öğretim Kurumu ile zaten çok gerilimli zamanlar geçiriliyordu. Ben, Akademi kuruluna Müze'nin özerk bir bütçesinin olmasının Üniversite yararına da olduğunu anlatmaya çalıştım. Ama Akademi'nin de yasal olarak eli kolu bağlıydı, devlet katında eski gücü de yoktu."

Bütçe sorunu Belkıs Mutlu'nun müdürlüğü sırasında, Akademi'ye destek olan birimlere ödenek ayrılması ile bir ölçüde çözüme kavuşturulmuş, hatta Müze'nin bu amaçla kurulan Plastik Sanatlar Restorasyon Merkezi'ne bağlanmasıyla belli bir bütçe sağlanmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 14.11.1984 tarih, 371/120 sayılı belge). Buna rağmen özerk bir bütçe olmamasının sorunları devam etmiştir. Yusuf Taktak (2010) 1995'te bazı salonların düzenlenmesi için yaptıkları bir uygulamanın sonuçsuz kalmasını bu nedene bağlamaktadır:

> "O dönemde Canan Pak'la 20 tane oda için toplu olarak para bulmaktansa her oda için ayrı bir sponsor bulalım, odaların yanına 'şu kişi, şu kurum tarafından restore edilmiştir' yazalım. Bir çok iş adamına gittik, önemli bir para toplandı, ama doğrudan müzeye gelemediği için vergi, enflasyon, üniversitenin acil ihtiyaçları derken para eridi gitti. 20 odayı restore edecek destekten sadece bir odanın restorasyonu yapılabildi."

Bütçenin özerk olmamasından kaynaklanan sorunlar günümüzde de devam etmektedir. Daha sonra değinileceği üzere 2009'da müzenin restorasyonu için Türkiye Büyük Millet Meclisi'nden ayrılan ödeneğin müzeye aktarılmasında zorluklar yaşanmıştır. Ferit Özşen (2010) bu süreci şöyle aktarmaktadır: "Zorlukla Meclis'ten ayrılan bütçenin Müze'ye nasıl geleceği o kadar büyük sorun yarattı ki...Üniversite'ye verildiğinde, Müze'ye gelene kadar bir sürü işlemden geçiyor, para azalıyor. Sonunda ara bir merkeze paranın yatırılmasıyla çözüldü, ama tabii bu duruma özel bir çözüm oldu". Benzer biçimde, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi eski rektörü Rahmi Aksungur şunları belirtmektedir: "Kendi mutfağı olmayan bir lokanta olur mu? Bizim müze de öyle işte. Özerk bütçe olması lazım ama bunun için de yasa lazım. Ben rektörlük dönemimde Meclis ile görüşmeler yaptım yasa çıkması için ama olmadı" (Aksungur, 2010).

Yasal belirsizlik ve kimliksizlik, müzenin iç işleyişinden diğer kurumlarla ilişkilerini olumsuz etkilediğinden müdürlerin yönetmelik çalışmaları devam etmiştir. Belkıs Mutlu, Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Plastik Sanatlar Restorasyonu Araştırma ve Uygulama Merkezi'nin açılmasıyla Müze'nin, Yüksek Öğretim Kurumu'nun izin verdiği koşullar çerçevesinde ve ölçüsünde bir özerkliğe sahip olmasına çalışmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 13.02 1984 tarih, 2000.Müz.Md. 327/86 sayılı belge).[340] Şekil A.23'de verilen merkez yönetmeliğinin önceki taslaklara göre çok daha detaylı olduğu görülmekte, Müze'nin görevleri araştırma, uygulama ve eğitim olarak ayrılmakta, en önemlisi Müze'nin varlığı Üniversite'nin bir birimi olarak tanımlanmaktadır (Resmi Gazete, 28 Mayıs 1990 tarih, 20531 sayı). Böylelikle depo olarak görülen Resim ve Heykel Müzesi'nin bir sergileme, araştırma, öğretim ve uygulama merkezi olması yolunda atılmış, Müze'nin Akademi'yle ilişkisi vurgulanmış ve öğretime destek olarak bir üniversite müzesi olma konumu ortaya konmuştur. Ayrıca ilk defa personelin nitelikleri olarak, gerekli bilimsel ve sanatsal bilgilerle donatılmış, uygulama becerisi geliştirmiş uzmanlar ve elemanların istihdamından söz edilmektedir.

Ancak, her ne kadar müzenin görevleri ve müzeciliğe dair bazı uygulamalarla ilgili maddeler içerse de bu yönetmelik müze için değil, ona destek olacak bir merkez için

[340] Belkıs Mutlu merkez için yönetmeliği sunarken daha önceki dönemlerde yapılan çabalara da değinmiştir: "20 Ekim 1937'de Atatürk'ün emriyle kurulmuş olan müzenin Mimar Sinan Üniversitesi'ne bağlı olarak gelişmesini sağlayacak ve faaliyet ve sorumluluklarının belirlenmesini biçimleyen bir yönetmelik bugüne değin yapılamamıştır. Değişik tarihlerde yapılan taslaklar komisyon çalışmalarında sonuçlanmamıştır. Ancak müzenin gelişmesi için bir yönetmeliğin varlığı çok gereklidir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Müdüriyet ile Müze Uzmanları ve Sosyal Bilimler Ensitüsü Müdürü Hukuk Doktoru Sayın Prof. Sefa Erkün'ün ortak çalışmaları sonucu müze ihtiyaçları dünya müzeleri yönetmelikleri ve YÖK Yasaları dikkate alınarak ilişikteki müze yönetmeliğini onayınıza arz ederim" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 13.2 1984 tarih, 2000.Müz.Md. 327/86 sayılı belge).

hazırlanmış olduğundan, kurumun işleyişini netleştirmek yerine daha karmaşık ve ikili yönetim modelini içermektedir. Dolayısıyla, 1990 yılında yürürlüğe giren yönetmeliğin uygulaması etkin olmamış, Kemal İskender'in (2007) sözleriyle "üniversite 'müze iki başlı olur' diyerek buna karşı çıkmıştır". Yusuf Taktak da merkez ile ilgili olarak şunları belirtmiştir:

> "Merkez, bir kurum olarak hiç bir zaman etkili olmadı, müzeye katkı yapamadı. Ancak örnek olarak merkeze atanan Nejat Eralp ya da Semra Germaner sayesinde müzede önemli işler yapıldı. Yani aslında, merkez hiç bir işe yaramadıysa kadrosu çok yarar sağladı" (Taktak, 2010).

Bundan başka, yine Belkıs Mutlu döneminde, idari müdür Sabit Ayasbeyoğlu'nun katkılarıyla çeşitli iç yönetmelikler hazırlanarak, müzenin işleyişinde kurumsallaşma çabasına girişilmiştir. Örnek olarak müze ziyaretçi talimatnamesiyle ziyaret defterinin imzalanması, yanlarındaki eşyaların vestiyere bırakılması, gürültü çıkarmaması gibi genel kuralların yanı sıra personeli ziyarete gelenlerin telefonla personele haber verilmesi, görevlilerce idari bölümlere alınmaları gibi güvenlik ile ilişkili kurallar da net olarak belirlenmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 07.12.1987 tarih, 427/601 sayılı belge). Ayrıca detaylı bir müze iç yönetmeliği hazırlanmış, buna göre müzede bulunan bütün personelin görev ve sorumlulukları, mesai saatleri, izin koşulları, acil durumda yapılacaklar gibi konularda standart uygulamalar söz konusu edilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 21.12.1988 tarih, sayısız). Ancak, bu iç yönetmelikler yasal anlamda bir geçerlilik kazanmamış, dönemsel olarak uygulanan düzenlemeler olarak müdür değişiklikleri söz konusu olduğunda hükümleri kalmamıştır.

Bu açıdan 1995 yılında, Mimar Sinan Üniversitesi'nin isteği üzerine Resim ve Heykel Müzesi için o dönemde Güzel Sanatlar Fakültesi dekanı olan Süleyman Saim Tekcan, Zeynep İnankur, Beril Anılanmert, Meriç Hızal'ın hazırladığı rapor dikkat çekicidir. Raporda, yine Yüksek Öğretim Kurumu'nun izin verdiği sınırlar içinde çözüm bulunması amacıyla, maddi kaynak yaratılması için müze için yeni bir vakıf kurulması önerilmiştir. Ayrıca müzenin profesyonel bir yönetim kadrosunun oluşturulması ve sorumluluk çerçevesinde yetkilendirilmesi önerileri getirilmiştir. Bu yönetim kadrosunun küratörlük, konservasyon ve arşiv, yayın işi ile kurumsal bir biçimde uğraşacak ve iç ve dış ilişkileri sürdürebilecek kapasitede bir sekreteryanın gerekliliği vurgulanmış, "Yoksa bireysel yönetim ve yönlendirmelerin, kuruluşundan günümüze değin olduğu gibi yetersiz ve kısır kalacağı açıktır" denilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 20.02.1995 tarih, 3/3 sayılı belge).

Nurullah Berk döneminden beri süregiden kurumsallaşma çabası ancak 17.02.2003 tarihli 25023 sayılı Resmi Gazete'de yayınlanarak yürürlüğe giren Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzeleri Yönetmeliği ile sonuca ulaşmıştır. O dönemde müdür olan Nejat Eralp ile birlikte müzede görev yapan Semra Germaner (2010) süreci şöyle aktarmaktadır:

> "Ben müzeye Restorasyon merkezi müdürü olarak girdim...Kimliği, kadrosu yoktu müzenin. Nejat Eralp, Meriç Hızal ile birlikte müze ile uzun zamandır ilgili olan, sanat ve telif hakları uzmanı avukat Cengiz Akıncı'ya gittik. Kolay bir iş değildi. Uzun süre eski yönetmelikleri inceledik, yeni olarak neler eklememiz gerektiğini konuştuk. Yabancı müze yönetmeliklerini dikkate aldık ama burasının kendine özgü bir kurum olduğunu da düşünmek zorundaydık. Sonunda hazırlanan yönetmelik kabul oldu."

Önceki dönemlerde, sadece Veliahd Dairesi'nin Resim ve Heykel Müzesi'ne devrini gösteren resmi belgenin yeterli olmaması ve Mimar Sinan Üniversitesi'nin Resim ve Heykel Müzesi'ni yasal olarak kaybetme tehlikesinin bulunması bu süreci hızlandırmıştır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi eski rektörü Rahmi Aksungur da bunu doğrulamaktadır: "Bu yönetmelik çıkmasaydı, Akademi olarak neredeyse Resim ve Heykel Müzesi ve koleksiyonu üzerine hak iddia edemeyecek bir konuma gelmiştik. Bu nedenle de, dönemin rektörü İsmet Vildan Alptekin kararlı bir hareketle bu yönetmeliğin çıkması için uğraşmıştır" (Aksungur, 2010). Gerçekten de, dönemin rektörü İsmet Vildan Alptekin 2003 yılında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Yönetmeliği'ni Senato'da duyururken şu sözlere yer vermiştir:

> "Meğer bizim bir Resim ve Heykel Müze'miz yokmuş. Yıllarca yasal olarak var olmayan bir müzeyi var etmeye çalışmışız. Bu yönetmelikle Resim ve Heykel Müzesi hem yasal olarak hem de kurumsal olarak kimlik kazanmıştır" (Silivrili, 2007)

Semra Germaner'in de belirttiği gibi, müzenin yönetmeliğinin Nurullah Berk döneminden beri hazırlanan taslaklardan özellikler taşıdığı görülmektedir.[341] Şekil A.24'de verilen yönetmelik ile Müze artık yasallaşmış, Mimar Sinan Üniversitesi'ne bağlı kurumsal bir alt yapı üzerine oturtulmuştur. Yönetmelik ile müzenin kapsamı, koleksiyon ile ilgili uygulamalar, görev ve sorumlulukları, yönetim biçimi yasallaşmıştır. Müzenin işletim yapısı müze müdürü, Müze Danışma Kurulu, Müze Daimi Kurulu, müze müdür yardımcıları, Plastik Sanatlar Restorasyon ve Konservasyon birimlerinden oluşmak suretiyle belirlenmiştir. Daha önce restorasyon merkezi için hazırlanan yönetmelikte söz edilen sanatı yaygınlaştırma, eğitime katkı, araştırma, koruma gibi görevlere ekspertizlik de eklenmiştir. Koleksiyon gelişimi konusunda önlem alındığı, daha önceleri müdürlerin inisiyatifine göre kurulan Satın

[341] Yönetmeliğin detaylı incelenmesi, eksikliklerin ve olumlu yönlerin değerlendirilmesi "İstanbul Resim ve Heykel Müzesi için Model Önerisi" bölümünde yapılmıştır.

Alma ve Bağış Komisyonu'nun kurumsallaştığı, halen yetersiz olmakla birlikte alım politikasının "içerik bütünlüğü açısından eksikleri giderecek nitelikte olmalarına özen göstermek" olarak belirlendiği görülmektedir. Yönetmelik bazı konularda eksiklerine rağmen, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin kurumsal gelişimi açısından önemli bir adımdır.

Ancak yasal olarak statüsü netleşmiş olsa bile özerk bir bütçe ve yönetim mümkün olmamış, bürokratik açıdan Yüksek Öğretim Kurumu'na bağlı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne, bina idaresi açısından Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne bağlı Milli Saraylar Daire Başkanlığı'na sorumlu olduğu çok iktidarlı yönetim biçiminden kurtulamamıştır. Bu nedenle, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ile süregiden ilişkisi halen büyük önem taşımaktadır.

4.3.2.2 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ile ilişkiler

1982 yılında Mimar Sinan Üniversitesi'nin Yüksek Öğretim Kurumu'na bağlanması hem Akademi'nin işleyişini, hem de Resim ve Heykel Müzesi ile ilişkilerini etkilemiştir. Üniversite açısından École des Beaux Arts modelini benimsemiş bir güzel sanatlar eğitim kurumu olarak standart bir müfredatın belirlenmesi, kadro ve bütçenin bağlanması, kariyer yükselmelerinin değişmesi, yeni fakültelerin eklenme zorunluluğu gibi konular önemli sıkıntılar yaratmıştır (Gökçe, 2003; Cezar, 2003).

Örnek olarak Akademili Şükrü Aysan(2003: 292) bu dönüşümü şöyle aktarmaktadır:

> "Bu tarihten önce Akademi özgür bir yerdi. İsteyen istediğini yapardı sanat adına...Bütün olanaklar sanat yönüne kanalize edilmişti. Yani kimse bizi engellemeye yeltenmezdi...Akademi'de profesörlük, doçentlik gibi ünvanların önemi yoktu. İyi bir sanatçı olmak daha önemliydi...Akademi teşkilatlanmadan sonra daha resmi bir yapıya büründü. O resmi, tumturaklı yapısıyla yeni eğilimler gibi avangard hareketler bir çelişki yaratmaya başladı. Yani Akademi içinde bu tür çalışmalar yapılamaz hale geldi."

Aykut Köksal da (2009) Akademi'nin bir dönemler yüksek standartlara dayalı, seçici ve hatta aristokrat eğitiminden kaynaklanan içe kapanıklığının 1980 sonrasında çözülmeye başladığını anlatmış, "...geleneği ayakta tutan aktörlerin sahneden çekilmesiyle çözülme tamamlanacak, geriye yalnızca anlam alanını yitirmiş bir içe kapanıklık kalacaktır" sözleriyle bu süreci tanımlamıştır.[342] Bu tür bir standartlaştırma Akademi'nin eğitiminden yönetimine kadar pek çok alanda etkili olmuş, bu dönemden sonra sanatın merkezinde olma konumunu giderek yitirmiştir. Bu dönüşüm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin de giderek Üniversite açısından

[342] Aykut Köksal'ın Akademi'nin bu dönüşümünün mimarlık eğitimine etkisini çarpıcı bir biçimde aktardığı makalesi için bkz. Köksal, A., 2009. Tanıklar Üzerinden Bir Okulun Mimarlığı, *Karşı Notlar*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, ss: 239-243.

önemini yitirmesine ve bir yük olduğu düşüncesinin artmasını beraberinde getirmiş gibi gözükmektedir. Örnek olarak İstanbul Resim ve Heykel Müzesi 24.12.1981, 07.01.1982 ve 21.01.1982 tarihlerinde Akademi Yönetim Kurulu'nda yer almış, kurullarda sırasıyla kış aylarında izleyicinin düştüğü, müze binasının çatısının ve tavanının çöktüğü, müzedeki iş disiplinin olmadığı eleştirileri dikkat çekmiştir. Bunun üzerine Devrim Erbil kış aylarındaki ziyaretçi sayılarını sunmuş,[343] çatının çökmesi gibi bir durumun söz konusu olmadığını belirtmiş, son olarak müze disiplininden şikayetin bir görevli ile yapılan telefon konuşması sonucunda, detaylı bir inceleme yapılmadan "Müze'de bir gevşeklik tablosunun var olduğunun anlaşıldığının" belirtilmesinden duyduğu üzüntüyü belirtmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 24.01.1982 tarih, 371/ 1 sayılı belge). Buna rağmen, Üniversite Senatosu Müze binasının yeteri kadar güvenli olmadığı ve eserlerin tehlikede bulunduğu gerekçesi ile müzenin kapatılmasını talep etmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 29.01.1982 tarih, 371/521 sayılı belge). Buna cevaben Devrim Erbil müzenin kapatılmasının güvenliğini sağlamanın en yanlış çözüm olduğunu belirtmiştir:

> "Müzenin kapatılması güvenlik sorunlarına çözüm getirmeyeceği gibi titiz bir denetim ve ilgi eksikliğine yol açabilir. Müze kapalı kaldığı sürece güvenliği daha güçtür...Bundan ötürü müzenin kapatılması düşüncesi doğruluk taşıyamaz. Müzenin açılabilme güçlüklerinin göz önüne alınarak kapatılması kararının alınmaması dilerim" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 30.01.1982 tarih, 371/533 sayılı belge).

Bu yazışmalar, Resim ve Heykel Müzesi'nin Güzel Sanatlar Akademisi açısından kapalı kalmasına dair bir yönelim olduğunu düşündürmektedir. Bu yönelimde Özdemir Altan'ın (2010) belirttiği gibi, hem Müze'nin giderek bir sorun haline gelmesinin hem de güvenlik eksikleri nedeniyle eserleri koruyamama endişesinin etkisi söz konusudur (Altan, 2010). Kapatılma eğiliminin zaman zaman daha farklı yönlere gittiğini Devrim Erbil şu biçimde aktarmıştır:

> "Akademi Resim ve Heykel Müzesi'ni yük olarak görmeye başlamıştı. O nedenle de, personel olarak ne kadar istenmeyen kişi var ise, sürgüne gönderilir gibi müzeye gönderilmeye başlandı. Bir gün Akademi'den bir yazı geldi, yangın ve güvenlik tehlikesi var, Müze'nin işlerine ara verin diye. Engel oldum. Bu sebeple beni içeri attılar…O dönemde ihtilal yeni oturuyordu, yapılan ihbarlar söylenmezdi, hemen içeri alınırdınız. Bir yüzbaşı geldi, 'Hakkınızda sol örgütlerin başında, kızıl komünist diye ihbar yapıldı' dedi. 'Atatürk'ün kurduğu yerde nasıl oturur muşum?' diye neredeyse beş ayrı yere ihbar edilmişim. Beni soruşturmaya aldılar. Bir gece hapishanede bile kaldım. Her zaman Akademi'den birinin bu ihbarı yaptığını düşünmüşümdür" (Erbil, 2007).

[343] Türk İslam Eserleri Müzesi'nin Aralık 1981 ziyaretçi sayısı 820, Ocak 1982 701 iken İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin Aralık 1981 sayısı 1022 ve Ocak 1982 sayısı 1078 olarak belirtilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 24.01.1982 tarih, 371/ 1sayılı belge).

Gerilimli ilişki Belkıs Mutlu döneminde de zaman zaman etkili olmuştur. Örnek olarak Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'nin yaz kursları 1981-1982 yıllarında müze bahçesinde yapılmış olmasına rağmen, 1982 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Rektörlüğü'nün"uygun görmemesi" nedeniyle Yıldız Üniversitesi'nde gerçekleştirmek zorunda kalmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 11.04.1984 tarih, 2000.Müz.Md.359/157 sayılı belge).

Başka bir örnekte ise, Şekil A.25'de verilen belgeden anlaşıldığı gibi 1985 yılında restorasyon projesinde görevli Mimar Sinan Üniversitesi'nden uzman Haluk Sezgin, Belkıs Mutlu'nun olmadığı bir zamanda Resim ve Heykel Müzesi'ne gelmiş, yabancı geçici sergilerden eserlerin saklandığı odanın kilidini kırdırarak izinsiz olarak bu odaya yerleşmiştir. Bunu Rektörlüğe bildiren Mutlu kayıtsız kalınması karşısında istifasını sunmuş ve istifa etmiştir:

> "Müzenin işine yaramayacak bazı elemanların buraya verilmesi, bazılarının verilmiş gibi gösterilerek kadronun ortada gözükmeyen elemanlarla ve kontrolü bizde olmayan görevlendirmelerle şişirilerek çok acil fotoğrafçı, marangoz, asistan, bekçi gibi gerçek ihtiyaçların karşılanmaması, suçlu olanların cezalandırılmaması, iyilerin taltif edilmemesi, hatta personel sicilinin bile buradan istenmemesi, buradaki yöneticilik görevimin etkin olmasını engellemektedir" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 18.09.1986 tarih, 2000.Müz.Md.221/713/224 sayılı belge).[344]

Rektörlüğe yazdığı başka bir yazıda ise, Belkıs Mutlu güvenlik açısından yoksun olan müzenin kadrosuzluğunu dile getirirken bunu üniversite yönetimine bağlamaktadır:

> "Ancak Yüksek Öğretim Kurumu tarafından üniversiteye verilen kadroların müzeye hiç bir biçimde ulaşamayacağı kesinlikle belli olmuştur. Müzemizin bir üniversiteye bağlı olmasına rağmen bilimsel personel açısından Türkiye'deki diğer büyük müzelerden daha geri kaldığını üzülerek söylemek zorundayım. Bu nedenle de Müzemiz topluma ve sanat çevrelerine görevini yerine getirememektedir" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 30.07.1986 tarih, 371/292 sayılı belge).

Bundan başka daha önce bahsedildiği gibi, 1995 yılında Süleyman Saim Tekcan, Zeynep İnankur, Beril Anılanmert, Meriç Hızal'ın hazırladığı raporda, Resim ve Heykel Müzesi'nin Mimar Sinan Üniversitesi'nden ayrılması ve Müze'nin başka bir kuruma devri olasılığının düşünülemeyeceğini belirtilmesi ilginçtir. Louvre Müzesi ve Écoles de Beaux Arts ilişkisinde olduğu gibi, çağdaş sanat eğitimi veren Mimar Sinan Üniversitesi ile Resim ve Heykel Müzesi'nin organik bağlarını sürdürmek ve geliştirmekten hiçbir şekilde vazgeçilmeyeceği, bu kurumun eğitimin bir parçası olduğu ve ancak Üniversite aracılığıyla yönetilip geliştirilebileceği vurgulanmıştır.

[344] Bu istifa dönemin rektörü Muhteşem Giray tarafından geri çekilmiş, Belkıs Mutlu 1993 yılında kadar görevine devam etmiştir.

Ülkede bu konuda hassasiyet gösterecek başka bir kurum, kişi olmadığı düşünülürse "...hiç bir başka kuruma devri düşünülemez" denilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 20.02.1995 tarih, 3/3 sayılı belge). Bu rapordan, o dönemde üniversitede Müze'nin başka kuruma devredilmesi tartışmalarının yapıldığı anlaşılmaktadır.[345]

Bunları takiben Belkıs Mutlu'dan sonra müdür olan Kemal İskender'in dönemi oldukça tartışmalı bir sürece tanık olmuştur. İskender, daha sonra detaylı bahsedileceği gibi, müzeye destek olmak amacıyla kurulan Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'ni müzeden atılması, tartışma yaratan ekspertiz olayında adının geçmesi, Mimar Sinan Üniversitesi'nden başka akademisyenlerle sürekli olarak yayın yoluyla polemiğe girmesi ve davalar açılması gibi tartışmalı konularla gündeme gelmiştir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin arşivinde dokuz yıllık müdürlük dönemine ait belge bulunmaması nedeniyle, bu tartışmalar ancak yayınlar aracılığıyla takip edilebilmiştir. Örnek olarak Kemal İskender döneminde restorasyon atölyesinde çalışan Ahmet Özel (1997:46) İskender'in müdürlüğü sırasında Müze'nin çok ciddi biçimde gerilediğinden bahsetmiştir:

> "Müzecilik birikimi de bulunan Belkıs Mutlu döneminde düzenlenen etkinlikler ve kişisel diyaloglarla dışa karşı sağlanan saygın imaj daha sonra korunamamış ve bu kişinin ölümü sonrasında, 4 yıl gibi kısa bir süre içinde sanat ortamının müzeye verdiği krediler tüketilmişti...Bu duruma gelinmesinde tekbenci bir anlayışla müze idaresinin yetkili kişisi olarak görev yapan (yapmasına ilgili makamlarca izin verilen) Kemal İskender'in idarecilikteki yetersizlikleri, sanat ortamına uygun olmayan üslubu ve müzecilik alanı ile ilgili uzmanlığının olmaması yatmaktadır."

Sanat eleştirmeni Necmi Sönmez de "Mutlu'dan sonra müdür olan Kemal İskender'le beraber müzenin havası değişmiş ve geriye doğru adımlar olarak nitelenecek bir süreç başlamıştır. Elbette her müze müdürü kendi estetik anlayışına uygun bir program izlemekte özgürdür. Ancak müze müdür kavramının gerektirdiği özelliklerin hiçbirine sahip olmayan İskender...müze müdürü olmasıyla birlikte eline geçirdiği yetkiyi kendi pozisyonunu güçlendirmek için kullanmıştır" diyerek eleştirmiştir (Sönmez, 1996: 12). Buna ek olarak, Sanat Çevresi'nde 1989-1994 yılları arasında yazılar yazan İskender'i, Adnan Çoker ve Özdemir Altan 1991 yılında "aşağılayıcı ve kişisel haklara saygısız yazılarından ötürü" mahkemeye vermiştir. Özdemir Altan Sanat Çevresi'ndeki Kemal İskender'e hitaben yazısında Müze'nin o dönemdeki durumundan utandığını söylemiş, "Ayrıca oradaki değerli

[345] Giriş bölümünde belirtildiği gibi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin resmi belge arşivine giriş izni alınamadığından, Üniversite senatosunda yapılan tartışmalara doğrudan ulaşmak mümkün olmamıştır. Bu nedenle, Müze'nin devredilmesine dair resmi bir görüşme ya da tartışmaya dair belge bulunmamaktadır.

sanat yapıtlarının sağlığı senin gibi birine teslim edilmesindeki cesaret ilginç. Bir gün olabilecek müessif bir olayın sorumluluğundan sen bir rapor alıp sıyrılabilirsin. Ya seni oraya yollayanlar...?" diye sormuştur (Altan, 1994: 9).

Aydın Ayan da aynı dergide İskender'in kendisini İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne saldırmakla suçlamasından duyduğu rahatsızlığı dile getirmiştir. Ayan İskender'in 1993 yılında Milliyet Gazetesi'nde Müze'nin kapatılması konusunun yeniden gündeme gelmesi nedeniyle yayınlanan yazıda İskender'in "Müze bizim neyimize"[346] açıklamasını bir müze müdürünün çaresizliği olarak nitelediğini belirtmiş, bunun bir saldırıdan çok Müze'nin zorluklarını anlatmak amacıyla söylediğini belirtmiştir. Bu tepkinin Müze'den çok kişisel çatışmadan dolayı verildiğini belirtmiş, İskender'in bu çatışmacı tavrının Müze kurumuna verdiği zarardan bahsetmiştir (Ayan, 1994:47).

Bu konuda İskender'in cevabı ise "Şimdi gerçeklere dayansaydı eğer Müze'nin eleştirilmesinden sırf biz orada görevliyiz diye hiç alınacak değildik. Ayrıca, bize, bizi içimizden birinin eleştirmiş olması da dokunmayacaktı...Ancak kişisel çıkarlar uğruna saptırılarak bu kurumun haksız ve yok yere yerden yere çalınmasına da katlanamayız" olmuştur (İskender, 1994:14). Daha pek çok polemiğinin yapıldığı bu süreçte, dönemin rektörü Gündüz Gökçe, Mimar Sinan Üniversitesi'nin kadroları arasındaki geçimsizlik ve gerilimin önlenmesi için Sanat Çevresi müdürü Hamit Kınaytürk ile görüşerek yazılara son vermesini rica etmiş, Hamit Kınaytürk Kemal İskender'in yazılarına şu açıklama ile son vermiştir: "Dergimizde uzun süreden bu yana bazı sanat eğitimi kurumu mensuplarının birbirlerini yeren yazıları yayınlanmaktadır...Ancak son aylarda kişisel bir tacize yönelen yazılar, çoğu kesimlerde haklı tepki ve eleştirilere neden olmaktadır" (Kınaytürk, 1997:50).

Eleştiri ve şikayetlerin geçerliliği tartışmaları bir tarafa, bir müze müdürünün temsil ettiği kurumu etkileyecek, olumsuz tartışma ve polemiklerin içine çekecek davranış sergilemesi, söz konusu tartışmaların kurumun kimliğini etkileyecek bir aşamaya gelmiş olması, müdürün görevinden çekilmesi ya da alınmasını doğuran bir etkendir. Kemal İskender'in bu tartışmalara rağmen 9 sene gibi uzun bir dönem müdür olarak kalması, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin bu konuda gerekli önlemleri almadığını, Müze'nin zedelenen imajına karşı kayıtsız kaldığını düşündürmektedir. Sonuçta, 1999 yılında İskender'in Müze tarihinde görevinden alınan tek müdür

[346] Bahsi geçen yazının başlığı "Müze Bizim Neyimize?" olarak atılmış, ancak metin içerisinde binanın bütçe eksikliği nedeniyle tamir edilemediği vurgulanarak, Kemal İskender'in destek beklediği belirtilmiştir (İşleyen, 1993).

olduğunda, Güzel Sanatlar Fakültesi dekanı Sami Şekeroğlu şu açıklamayı yapmıştır:

> "Prof. Kemal İskender fakültemiz yönetim kurulu üyelerine yazılı hakaret ve suçlamalarda bulunmuş olup durumdan hemen üniversite rektörünü haberdar ettim. Rektör Prof. Tamer Başoğlu da hakaret içeren yazıyı görünce 'Ben de kendisini müze müdürlüğü görevinden alıyorum' dedi ve aldı. Ne yazık ki bu arkadaşımız hakkındaki şikayetler uzun süreden bu yana devam etmekteydi...Müze çalışanlarının şikayetlerinin de artması sonucunda kendisi hakkında soruşturma açılmıştır" (Anonim, 1999: 23).

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ile İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin ilişkisindeki gerilime rağmen, daha sonra bahsedileceği özellikle Veliahd Dairesi'nin restorasyonu ve Müze'nin tahliyesi gibi konularda Milli Saraylar Daire Başkanlığı ile yaşanan sorunlarda her zaman destek olduğunu belirtmek gerekmektedir. Nitekim Belkıs Mutlu eleştirilerine rağmen "Biz bir üniversiteye yani bir bilim ve sanat kurumu olan Mimar Sinan Üniversitesi'ne bağlı olduğumuzdan sanat üzerine konuları konuşabiliyoruz, tartışabiliyoruz. Üniversite yönetimiyle herhalde eşi nadir görülebilir demokratik bir diyalog içindeyiz" diyerek müzenin Akademi'yle olan ilişkisinin önemini dile getirmiştir (Mutlu, 1987:11). Ortaya çıkan bazı gerilimlerin genel olarak Akademi'nin Müze'ye yönelik olumsuz tavrına bağlamak yerine, belki yine kimi dönemlerde yönetime gelen kişilerin öznel davranışlarıyla açıklamak gerekmektedir. Buna ek olarak, daha önce de belirtildiği gibi, Yüksek Öğretim Kurumu sonrasında Akademi'nin kendi eğitimini bile sürdürmesinde yaşadığı zorluklar Müze'ye yansımış, bu süreç de Müze'nin tamamen kapatılması ile çözülmeye çalışılmış gibi gözükmektedir.

Kültür endüstrisinin egemen olduğu son dönemde ise bu gerilimin azaldığını söylemek mümkündür. Müze Akademi'nin bir parçası olarak görülmeye başlanmış, yönetmelik çıkarılmasından Veliahd Dairesi'nin kapsamlı restorasyonuna kadar pek çok gelişme bu sayede sağlanmıştır. Yapılan görüşmelerde, özellikle Rahmi Aksungur'un rektörlük döneminin (2007-2010) Resim ve Heykel Müzesi'nin yeniden yapılanmasında, canlanmasında ve depo-müzeden dinamik bir müzeye dönüştürülmesindeki çabaları sıklıkla dile getirilmiştir (Taktak, 2010; Germaner, 2010; Atagök, 2010). Yapılan görüşmede Rahmi Aksungur (2010) Akademi'nin Müze'yi hiç bir zaman bırakmadığını vurgulamıştır:

> "Yüksek Öğretim Kurumu döneminden sonra, Müze Akademi'nin kendi sorunları nedeniyle zaman zaman göz ardı edilmiş olabilir ama Mimar Sinan Üniversitesi aslında her zaman Resim ve Heykel Müzesi'ne sahip çıkmıştır. Yoksa bu koleksiyon, Akademi'ye özgü sanatçı ve kültür adamı zihniyeti olmasa günümüze kadar gelebilir miydi? Resim ve Heykel Müzesi, bu koleksiyonu ile başka bir kurumun elinde olsaydı, bugün belki de bir sanat tarihimiz olmazdı."

4.3.2.3 Veliahd Dairesi'nin çözülemeyen sorunları

1980 sonrasında Veliahd Dairesi'nin kapsamlı bir restorasyon görmemesinden dolayı ortaya çıkan sorunlar giderek büyümekte, yapılan küçük çaplı onarımlar yetmemekte, bina farklı yerlerinden çökmektedir.[347] Artık İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Veliahd Dairesi'nin yarattığı tehlike ve sorunlarla özdeşleşmiş bir kimlikle anılmaya başlamıştır. Dolayısıyla Akademi elinden gelen bütün desteği onarım, bütçe, bürokrasi gibi alanlara vermekte, Müze'nin asıl işlevlerine zaman ve bütçe ayrılamamaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi, Veliahd Dairesi'nin sorunu binanın eskiliği, müzeye uygun olmaması, bütçe yetersizliğinden çok, Milli Saraylar Daire Başkanlığı ile yaşanan ve çözülemeyen bürokrasi savaşında düğümlenmiştir. Devrim Erbil bu konuda şu düşünceyi ifade etmektedir:

> "Burası Atatürk'ün kurduğu bir müze idi ve başka bir yere gitmesi mümkün değildi. Eğer ki bu bina için çağdaş bir müzenin özelliklerini taşımıyor deniliyorsa, bu orada tam anlamıyla bir onarım ve restorasyon yapılmamasındandır. Ancak Akademi ve müze yönetimi hiç bir zaman ortak bir tavır alıp, belli kararlarla hükümete gitmediğinden bir sonuç alınamamıştır. Milli Saraylar Daire Başkanlığı'nın her aşamada köstek olması, bu sorunun Akademi ve müzenin ötesinde bir noktaya varmasına neden oldu" (Erbil, 2007).

Belkıs Mutlu da binanın temel sorununu Milli Saraylar Daire Başkanlığı ile olan gerilime bağlamakta, Müze'nin kimliksizliğinin bu meselenin çözümünü çetrefilleştirdiğini belirtmektedir:

> "Karşılıklı ilişkilerimizde Daire Başkanlığı'nın muhatabı müzemiz müdürlüğü, üniversitemiz Rektörlüğü'nün muhatabı ise Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkanlığı'dır. Oysa Daire Başkanlığı müzemiz müdürlüğü ile ilişki kurmaktan ısrarla kaçınarak Rektörlüğümüz'ü muhatap almaktadır. Daire Başkanlığı'nın nedeni konusunda yorum yapmayı kesinlikle arzu etmediğimiz bu maksatlı tutumu, en küçük sorunlar da dahil olmak üzere her şey için Rektörlüğümüz'ün aracılığına başvurmamızı zorunlu kılmaktadır. Bu davranış her sorunun çözümünü gereksiz yere uzattığı ve aksattığı gibi Rektörlüğümüz Genel Sekreterliğimizin ve Müze Müdürlüğümüzün hiç de gerekli olmadığı halde bir takım ayrıntılarla uğraşmalarına değerli zamanların ve olanakların israf etmelerine neden olmaktadır" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 09.04.1992 tarih, 0.70.00.08/371/276 sayılı belge).

Benzer bir gerilimi Kemal İskender de dile getirmiş, müdür olduktan sonra ilk iş olarak dönemin Milli Saraylar Daire Başkanı Türkân İnce'ye gittiğini belirtmiştir: "Bana ilk sorusu 'Müze binasından ne zaman çıkacaksınız' oldu. Ben de kendisine

[347] 1983 yılında İstanbul İtfaiyesi ile ortak olarak Mimar Sinan Üniversitesi uzmanlarınca hazırlanan raporda müze binasının yangına açık olması, elektrik onarımlarının yetersizliği, depolama koşullarının gittikçe kötüleşmesi, teşhir ve muhafaza yönlerinden ısı ve ışık düzeninin yetersizliği, nem sorunu, tavanlarda gözle görünür yıkılmalar olması, kırık cam ve kapılardan yağmur ve kar girmesi, aydınlıklarda oluk yokluğu nedeniyle suların duvar içleri ile temellerde birikmesi sorunlarına değinilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 02.01.1983 tarih, 713/20 sayılı belge). Bu rapor, Veliahd Dairesi'nde daha önce yapılan onarımların yetersizliğini gözler önüne sermektedir.

bu binada Atatürk'ün emri ile bulunduğumuzu, o yüzden asla çıkmak gibi bir durumun olmadığını söyledim" (İskender, 2007).

Milli Saraylar Daire Başkanlığı ile var olan gerilim ancak kişisel ilişkilerle hükümetin önemli mevkilerinin dikkatinin çekilmesi aracılığıyla, dönemsel olarak ortadan kalkmaktadır. Örnek olarak, Belkıs Mutlu'nun çabalarıyla, dönemin Cumhurbaşkanı Kenan Evren 14-16 Ocak 1983 tarihlerinde müzeyi gezmiş, Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyonlarının çok değerli olduğunu, her ne şartla olursa olsun Mimar Sinan Üniversitesi bağlı kalması gerektiğini belirtmiştir. Evren'in Müze binasının acil restorasyon görmesinin şart olduğunu, bu nedenle geçici olarak Yıldız Sarayı'ndaki Silahhane'ye taşınmasını emretmesi üzerine Milli Saraylar Daire Başkanlığı da restorasyona izin vermiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 16.021983 tarih, 040.A-1-83/1277-756 sayılı belge). Yıldız Sarayı'ndaki Silahhane binasının halen restorasyonunun devam etmesi nedeniyle, Arkeoloji Müzesi'nin yeni binasının iki katı önerilmiş, bu binada da kalorifer ve diğer alt yapıların oluşturulması için en az bir yıl zamana ihtiyaç duyulduğu ortaya çıkmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 26.08.1983 tarih, 02.4./Gör. San. Şb. Md./360.92/34-348 sayılı belge). Bunun üzerine, İstanbul Teknik Üniversitesi'nin Taşkışla binası gündeme gelmiş, bu öneri de eğitimin halen devam ettiği sebebiyle reddedilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 05.07.1984 tarih, 2000.Müz. Md. 371/262 sayılı belge).[348]1989 yılından itibaren çeşitli dönemlerde de Darphane'nin, Taksim Gezi Oteli çevresindeki arazinin, Feshane'de yeni bir modern müze açılmasının, TRT platolarının ve son olarak 2005 yılında Kadir Topbaş'ın söz verdiği Antrepo'lar gibi girişimler söz konusu olmuş ama hiç biri sonuçlandırılamamıştır (Atagök, 2007).[349]

1983 yılında Milli Saraylar Daire Başkanlığı'nın binaya gerekli onarımları yapmak yerine, kendi bünyesine katma taleplerini yinelediği görülmektedir:

> "Tarih ve kültür varlıklarımızdan Dolmabahçe Sarayı kompleksi içinde yer alan Veliahd Dairesi'nin Mimar Sinan Üniversitesi'ne bağlı Resim ve Heykel Müzesi tarafından kullanılmakta olduğu, ancak Osmanlı sanat ve kültürünü yansıtan bu eserin çeşitli nedenlerle güvenlik önlemlerinden uzak ve yıpranmış bir durumda olduğu, Mimar Sinan Üniversitesi'nin

[348] Bu taşınma girişimlerdeki asıl amaç, bina onarılırken geçici olarak bir mekâna eserleri taşımak ve restorasyon bitiminde ise geri dönmektir.

[349] Taksim Gezi Oteli arazisi müze mekânına yetmeyeceği düşüncesiyle reddedilmiştir, ancak o dönemde aynı zamanda Feshane'nin de önerilmesi üzerine bu tekliften vazgeçilmiş, Feshane ise verilmemiştir (Atagök, 2007). Antrepolarla ilgili olarak Mimar Sinan Üniversitesi eski rektörü Rahmi Aksungur bu süreci şöyle aktarmaktadır: "Kadir Topbaş ile defalarca antrepolar için görüşüldü. Kendisi, bana antrepolardan birini vereceğine dair söz verdi. Kendisine, antrepoları Mimar Sinan Üniversitesi'ne temelli vermesinin beklenmediğini, ama en azından, başka tarihi binalarda olduğu gibi, belli bir süre için bize kiralanabileceğini de belirttim. Ancak daha sonra tüm uğraşlarıma rağmen kendisine ulaşamadım. Şimdilerde, orada bir belediye sanat galerisi açılması planlanıyormuş" (Aksungur, 2010).

mevcut imkanları ile söz konusu tarihi eserin bakım ve onarımını sağlayamayacak durumda olması nedeniyle binanın acil olarak Milli Saraylar Daire Başkanlığı'na devir edilmesi gerekmektedir" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 16.08.1983 tarih, 630.92/34-348 sayılı belge).

Bundan bir yıl sonra, 1984'te ise talebin yinelendiği görülmektedir:

"Yıllardan beri Resim ve Heykel Müzesi olarak kullanılan Dolmabahçe Sarayı kompleksi içindeki binalardan Veliahd Dairesinin boşaltılması ve Milli Saraylar Daire Başkanlığı'na iadesi konusu yeniden gözden geçirilmiş ve Veliahd Dairesi'nin tekrar Milli Saraylar bünyesine alınması isteğinden vazgeçilemeyeceği görülmüştür. Atatürk'ün müze olarak bu binayı seçmesi dönemin şartları içerisinde değerlendirilmeli, Dolmabahçe Sarayı kompleksi tüm çevre özellikleriyle de birlikte orijinal tarihi hüviyetine uygun olarak yaşatılmak zorundadır" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 16.08.1984 tarih, 2000.05. Yazı İş. Md. 713-3343 saylı belge).

Milli Saraylar Daire Başkanlığı'nın bu olumsuz tavrı, Mimar Sinan Üniversitesi'nin Veliahd Dairesi'ni sahiplenmeyi artık kurumsal olarak bir amaç haline getirmesine neden olmuştur. 1982'de rektör olan Muhteşem Giray, dönemin Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkanı Necmettin Karaduman'a yönelik yazısında Louvre Sarayı ile Resim ve Heykel Müzesi'nin özelliklerini karşılaştırmış, Louvre Sarayı nasıl modern bir müze haline getirilmiş ise Veliahd Dairesi'nin de bu süreçten geçebileceğini anlatmıştır:

"Binamızın eski olması müze olmaması gerektiğini göstermez. Atatürk Louvre, British Museum ve Pitti Sarayı örneklerini izleyerek, o dönem ideolojisine uygun olarak bu yeri seçmiştir. Bu seçim, Türkiye'nin çağdaşlaşma kararının, yeni bir yaşam biçimi isteğinin, geleneksel Osmanlı kültürünün çağdaşlaşacağının işaretidir. Elimizde bulunan çok değerli tablolar ancak bir saray binasının ihtişamına sahip mekânlarda değerlendirilebilecekleri gibi, uluslararası kültür anlaşmalarıyla yapmakla yükümlü olduğumuz sergiler için de yalnız bu tip binalar tercih edilmektedir" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 16.08.1984 tarih, 2000.05.Yazı İş. Md. 713-3343 sayılı belge).

Bu dönemden itibaren çeşitli uzman raporlarında, artık eserlerin geçici bile olsa başka bir binaya taşınmasının hem eserlerin zarar görmesi hem de Atatürk tarafından verilen bir binanın kaybedilmesine neden olacağı görüşünün ağırlık kazandığı görülmektedir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 25.08.1983 tarih, 371/sayısız; Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 20.02.1995 tarihi, 3/3 sayılı belge). Örnek olarak Tomur Atagök'ün yazdığı şu sözler dikkat çekicidir:

"Müzenin muvakketen dâhi olsa Kültür Bakanlığı'na ait bir binaya nakli ileride sorunlara sebep olacaktır. Dünyanın bir çok ülkesinde üniversitelere bağlı muhteşem müzeler varken, Türkiye'de bir üniversiteye bağlı tek müze böylece tehlikeye girecektir...Veliahd Dairesi'nin tamir işini mutlaka Mimar Sinan Üniversitesi üstlenmelidir" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 25.08.1983 tarih, 371/sayısız).

Buna ek olarak, 15-17 Kasım 1984 yılında ilk defa düzenlenen "Milli Saraylar Sempozyumu"nda[350] bildiri sunan Belkıs Mutlu, Veliahd Dairesi'nin bir sanat müzesi olarak kullanılması gerektiğinin altını bir kez daha çizmiştir. Atatürk'ün emri ile açılan Müze hakkında 1937'de imzalanan protokole atıfta bulunarak kararın her detayının önemli olduğunu belirtmiş, bir hükümdar sarayının plastik sanatlar için müze olarak seçilmesindeki ideolojinin altını çizmiştir:

> "İstanbul'da modern ve çok mükemmel şartlara sahip sergi salonları olmasına rağmen, bu eskimiş ve bakımsız mekânların tercih sebebini bir çok defa, hatta çeşitli sakıncaları da belirterek, yabancı ülkelerin bazı üst düzey temsilcilerine sordum. Aldığım cevaplar, böyle muhteşem bir saray mekânından daha şerefli bir ortam olmayacağı, zaten kendi ülkelerinde benzer mekânların bu amaçla kullanıldığı konusunda birleşiyordu...Resim ve Heykel Müzesi'nin onarım ve teçhizi sorunu yalnız Mimar Sinan Üniversitesi'nin ve Milli Saraylar'ın değil bütün ulusun bir kültür politikası sorunudur. Zira bu binanın İstanbul Resim ve Heykel Müzesi olarak, Türkiye'nin en saygın sergileme mekânı olarak kullanılması ulusal prestijimiz açısından kaçınılmazdır" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, tarihsiz, sayısız).

Bu bildirinin, Milli Saraylar Daire Başkanlığı'nın düzenlediği bir sempozyumda Müze müdürü tarafından sunulmuş olması, kamusal alanda ilgili devlet kurumuna sorunların iletilebilmiş olması önemlidir. Nitekim sempozyum sonunda, dönemin Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkanı Necmettin Karaduman Veliahd Dairesi'nin Milli Saraylar Daire Başkanlığı ile işbirliği ile restorasyona girmesini kararlaştırmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 17.11.1984 tarih, TBMM Başkanlık Divanı Kararı No: 41). Bu yazışmalardan anlaşıldığına göre, Milli Saraylar Daire Başkanlığı dönemin kültür politikalarına uygun olarak turizm yönünden etkileyici unsurlar içeren Osmanlı İmparatorluğu mirası söylemini kullanmakta, buna karşılık modernleşme projesinin en önemli kurumlarından biri olan Mimar Sinan Üniversitesi de Atatürk'ün ideallerini tekrar hatırlatarak Müze'sine sahip çıkmaya çalışmaktadır.

Bu karar üzerine, eserlerin aynı binada kalması ve etkinliklerin aksamadan devam etmesi için salonların kısım kısım restore edileceği, eserlerin tamamlanmış alanlara taşınması suretiyle kademeli bir restorasyon programı gerçekleştirileceği belirtilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 20.11.1984 tarih, 2000.Müz.Md. 371/262 sayılı belge). Karar Türkiye Büyük Millet Meclisi'nden çıkmasına rağmen restorasyona ancak 1986 yılında başlanabilmiş (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 19.12.1986 tarih, 2000.Müz.Md. 371/126 sayılı belge); Şekil A.26'da verilen fotoğrafta görüldüğü gibi ön ve arka bahçe düzenleme çalışmaları, çatı, arka, giriş ve saray cephesinin onarımı 1987 yılında son bulmuştur (Ayasbeyoğlu, 1987). 1988

[350] Kültür Bakanlığı'nın turizme yönelik politikalarını artırması sonucunda düzenlenen bu sempozyum, sarayların kullanımı açısından da bir dönüm noktası oluşturmuştur. 1984 yılından sonra, tanıtıma ağırlık verilerek, saraylar turizm açısından daha etkili bir biçimde değerlendirilmeye ve uluslararası etkinliklere açık bir yapıya dönüştürülmüştür.

yılında ise deniz cephesinin restorasyonu bitirilmiş, arka bahçe ile kış bahçesi düzenlenmiş, 1989'da halen ufak çaplı restorasyona devam edilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 17.03.1989 tarih, 2000.Müz.Md.372/228 sayılı belge).

Bunu takiben onarım sırasında açılan Hareket Köşkleri ile arka bahçe ve seranın müşterek kullanımına ait bir protokol hazırlanmış, uzun yıllardan beri sorun oluşturan bahçenin tanzim ve kullanımına dair esaslar düzenlemiştir. Buna göre yıllık kültürel ve sanatsal etkinlikleri için ortak bir komisyon ve bir takvim oluşturmasına karar verilmiş; Resim ve Heykel Müzesi'nin bu mekânlarda düzenleyeceği resepsiyon, kokteyl ve sergi gibi etkinlikler için hiç bir ücret almayacağı fakat başka kuruluşlara tahsisi söz konusu olduğunda Milli Saraylar'a bildirilmesi gerektiği vurgulanmış, ücretin Türkiye Büyük Millet Meclisi Vakfı tarafından tahsis edileceği belirtilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 16.09.1988 tarih, sayısız). Protokole rağmen, bahçe kullanımı konusunda sorunlar yaşandığı görülmekte, Belkıs Mutlu Milli Saraylar Daire Başkanlığı'nın süreklilik kazanan müdahaleci ve olumsuz tavrını eleştirmektedir:

> "...bahçenin kapalı olduğu Pazartesi ve Perşembe günleri bu mekânın Müzemiz kapısından geçişle kullanılmasına bile (bahçeye çıkmayı gerektiren acil haller dâhil) önceden izin alınmadıkça olanak tanınmamaktadır. Örneğin 1992 yılında "Sanat/Texnh" adlı son serginin hazırlıkları sırasında...sanatçıların bahçe içinde yapıt kurma çalışmalarına defalarca müdahale etme girişimleri güçlükle engellenmiştir. Ayrıca Hareket Köşkü'nde açılacak her sergi için kendilerine önceden başvurulmasında sergi açmak konumundaki kimselerden parasal gelir elde etmek kaygısının önemli bir rol oynadığı anlaşılmaktadır...Daire Başkanlığı I. Hareket Köşkü'nü bu yıl içinde şimdiden ticari amaçlı iki özel serginin açılması için kiralamıştır....sergi sahiplerinin 25 milyon gibi bir meblağ ödeyerek (bu meblağ bizzat Daire Başkanlığı tarafından ifade edilmiştir) söz konusu mekânda sergi açmak istemeleri aslında Resim ve Heykel Müzesi'nin adıyla anılmak amacını taşımaktadır...Üniversitemizin bu konu ile ilgili olarak hazırlanan protokol yukarıda belirtilen sorunlara hiç bir çözüm getirmediği gibi Daire Başkanlığı'nın kabul edilemez bulduğumuz tavır ve uygulamalarını da onayladığımız anlamına gelen bir içeriğe sahiptir" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 09.04.1992 tarih, B.30.2.MSÜ:0.70.00.08/371/276 sayılı belge).

Görüldüğü üzere, restorasyon yapılmasına rağmen, Milli Saraylar Daire Başkanlığı bu kez de bahçenin kullanımı üzerinden bazı zorluklar çıkarma politikasını sürdürmektedir. 1986 yılında başlayarak 1991'de biten bu restorasyon Müze'nin o döneme kadar gerçekleştirdiği en kapsamlı çalışma olmuş, müzenin bahçesinden salonlarına kadar bütün alanları sergilemeye açılmıştır. Tomur Atagök bu konuda: "O dönem çok ciddi uğraş verildi. Müzeye dönüştürmeye uygun öneriler sunuldu. Ama bunların hepsi gerçekleşemedi. Sonuçta bir bütçe verildi ama bu binanın çöken yerlerinin düzeltilmesine yönelik idi. Bizim istediğimiz gibi, müzeye uygun bir hale

getirilmesiyle Milli Saraylar pek ilgilenmiyordu" demiştir (Atagök, 2010). Bu açıdan restorasyon sonrasında bile halen sorunların devam ettiği görülmektedir. Çeşitli raporlarda ısıtma, elektrik ve alarm sisteminin yetersiz olduğu, depolama koşullarının ve nem çekme aletlerinin eski, tavan ve kalem işlerinin kötü durumda olduğu belirtilmiş; sergileme düzeni ve aydınlatmasının yetersizliği nedeniyle izleyicinin müzeye tekrar gelmediği vurgulanmıştır: "Müze girişi ise portmanto, şemsiyeler, çiçekler, yangın söndürme cihazlarıyla müzeye değil herhangi bir devlet dairesi girişine benzemektedir" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 17.11.1993 tarih, sayısız; 20.02.1995 tarihi, 3/3 sayılı belge). Kemal İskender de Milliyet Gazetesi'nde 1993 yılında çıkan "Müze Bizim Neyimize" başlıklı bir yazıda ana sergi salonun tabanının 17 santimetre çöktüğünü ve müzenin ziyarete kapatıldığını belirtmiştir. Yazıda "Salon sıkıntısından yerlere konulan Türk resim sanatının ünlü isimlerinin imzalarını taşıyan tablolar tozlar içinde sürünüyor" diyerek durum anlatılmıştır (İşleyen,1993:4)

Buna ek olarak, 1999 yılı depremi Veliahd Dairesi'ne büyük ölçüde zarar vermiş, Nejat Eralp'in (1999-2002)'in[351] müdürün vekâletliğini yaptığı dönemde, kararmış tavan süslemeleri, eski sıva ve çatlakları nedeniyle pek çok bölümü kapatılmak zorunda kalmıştır (Altuğ, 2002b). Tunç Tüfekçi'nin müdürlüğü sırasında dönemin Kültür Bakanı Erkan Mumcu ve Büyükşehir Belediye Başkanı Kadir Topbaş ile görüşmeler yapılmış, Mumcu kendisinden talep edilen 16 milyon trilyonluk bütçenin yerine 30 trilyonluk bir bütçe verileceği sözünü vermiş ancak sonuç alınamamıştır (Hamsici, 2005). Ek olarak Yeni Aktüel'de "Resim Heykel, Naylon Örtüyle Korunuyor" başlıklı yazıda da tavandan su aktığı, boyaların çatladığı, eserlerin depolarda ve naylon altında korunduğu belirtilmiştir. Tunç Tüfekçi bu yazıda: "Salonlar var ama bekliyoruz ki bir yağsın. Bir dursun damın üstünde. Nerelerde akmalar var. Biz altına naylon geriyoruz, altta bulunan eserleri kaçırıyoruz" demiştir (aktaran Subaşı, 2005: 46).Son dönemde ise, Ferit Özşen'in müdürlüğünde başlatılan büyük basın kampanyası ile yeniden hükümetin dikkati çekilmiştir. Ferit Özşen (2010) bu süreci şöyle aktarmaktadır:

> "Basının ve hükümetin dikkati çekildi, Hüseyin Gezer'in dönemindeki gibi olmadı çünkü bu dönem elbette daha uygundu. İster istemez hükümetin dikkati çekildi. Bir gün dönemin Başbakan Yardımcısı Abdüllatif Şener gelmiş rektörlüğe, İsmet Vildan Alptekin hemen beni de çağırdı. Milli Saraylar'ın bizimle ilgilenmediğini, hem Osmanlı yapısı bir binanın hem de içindeki eserlerin çürüdüğünü anlattım. Bakana, Raffi Portakal'ı müzeye getirip eser değerlendirmesi yaptırdığımı, Portakal'ın ise bunun üzerine 'Aman sakın buradaki eserlerin

[351] Nejat Eralp ordu mensubu olarak bir dönem Askeri Müze'de görev yapmıştır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne getirilmesi ise daha çok güvenlik konularındaki uzmanlığı nedeniyle olmuştur (Germaner, 2010).

> değerini basına açıklama, bu dönemde tümden soyulur bu müze' dediğini anlattım. Restorasyon bitene kadar her yıl 3 trilyon Türk lirası verilmesi sözünü aldık. Yıl 2006 idi...Para hemen verilmedi tabii, protokol yapıldı, o sırada hükümetteki kişiler değişti, süreçte aksamalar oldu. Ama o dönemden beri Milli Saraylar Daire Başkanlığı'nın tavrı da oldukça değişti." [352]

2007 yılında başlayan ve "Yeniden Kullanım Projesi" adını taşıyan restorasyon sürecini eski rektör Rahmi Aksungur şöyle aktarmaktadır:

> "Bize verilen bir söz var. Ferit bey gidiyor, geliyor ama TBMM'den bir türlü bütçe çıkmıyor. Sonunda ben dönemin Türkiye Büyük Millet Meclisi başkanı Köksal Toptan'dan bir randevu aldım. Verilen sözü hatırlatarak, kamu oyunun bu süreci takip ettiğini belirttim. Zaten kendisi de hemen bütçenin çıkarılacağını söyledi ve 2007'de restorasyona başladık" (Aksungur, 2010).

Binanın restorasyonunu Milli Saraylar Daire Başkanlığı üstlenmiş, modern müzeciliğe uygun hale getirilmesinin sorumluluğu ise Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne verilmiştir. Milli Saraylar Daire Başkanlığı tarafından restorasyon şantiye şefi olarak projeyi sürdüren Çiğdem Fadıllıoğlu Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin dergisine verdiği röportajda öncelikli olarak sarayın acil müdahale gereken Abdülmecit dönemi kısmı elden geçirildiğini belirtmiştir. Çatının konstrüksiyonu tamamen değişmiş, depremden oluşan çatlaklar ve yıpranmalar giderilmiş, güçlendirme yapılmış, döşemeler yenilenmiştir. Sarayın özel mimarisine zarar verilmemesinin öncelik taşıdığı restorasyonda iskelelerle tavanlardaki kalem işleri ve resimler detaylı olarak restore edilmiştir. Bu bölümlerin ziyaretçiye açılmasıyla, 2011 yılında binanın az hasarlı olan Abdülaziz dönemi bölümünde restorasyona devam edilmesi öngörülmektedir (Fadıllıoğlu, 2010).

Müzecilik açısından giriş alanının düzenlenmesi, müdür odası hariç bütün idari bölümlerin üst katlara taşınması, tuvalet ve resepsiyon alanlarının onarımı, sergi alanlarının ışık, pano, yönlendirici işaret ve tanıtımı panoları yönünden iyileştirilmesi, depoların düzeltilmesi, ayrı giriş verilmesi ve yalnızca dijital anahtarla açılması gibi uygulamalar söz konusudur. Ancak bu restorasyonun da Milli Saraylar Daire Başkanlığı'yla yeniden sorun yaşandığı görülmektedir. Cumhuriyet gazetesinde 1 Mart 2011'de çıkan "8 Milyonluk Çatlak" başlıklı haberde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Rektörü Yalçın Karayağız bu konudaki son gelişmeleri şöyle aktarmıştır:

[352] Bu dönemde Ferit Özşen gerçekten basını çok başarılı biçimde harekete geçirmiştir. Çıkan bazı yazı örnekleri arasında Anonim, 2006b. Resim Heykel Müzesi'ne Şener Desteği, *Radikal Gazetesi*, 26 Şubat, s:26; Hamsici, M. 2006. Müdürün Yüzü Gülüyor, *Radikal Gazetesi*, 08 Mart, s: 25; Erciyes, C. 2007. Sanat Tarihimizin Demirbaşları, *Radikal Gazetesi*, 16 Mayıs, s:24; Erciyes,C,. 2008. Sponsorun Adını Kapıya Altın Yaldızla Yazarım, *Radikal Gazetesi*, 14 Mart, s:25.

> "Müzedeki eserlerin dört yıldır ışıksız ve havasız kalması eserlerin zarar görmesine neden oluyor. Biz, kurum olarak üzerimize düşeni yaptık, bize aktarılan bütçeyi yani 8 milyon 240 bin Türk Lirası'nı dört yıl içerisinde Milli Saraylar'a aktardık, ancak onlar üzerlerine düşenleri yapmıyor. Restorasyonun ise ne zaman biteceği bilinmiyor. Bize Milli Saraylar tarafından orayı boşaltın yazısı da geldi, ama protokolde böyle bir şey yok. Kaldı ki, orayı boşaltmamız durumunda eserler bozulacaktır" (aktaran Yılmaz, 2011:16).[353]

Cem Erciyes de 05 Mart 2011 yılında Radikal'deki "7 Yıldır Kapalı Kalan Müze" yazısında Rektör Yalçın Karayağız'ın "Milli Saraylar Daire Başkanlığı'nın bilerek restorasyonu geciktiriyor" sözlerini yenilemiş, Milli Saraylar'ın ise daha önce söylenenlerden farklı olarak en az iki yıl daha restorasyonu sürdüreceğini açıkladığını belirtmiştir: "Bir müzeyi hiç değilse geçici bir mekân tahsis etmeden nasıl kapatırsınız? Bu derece bir umursamazlık ve değersizleştirme olur mu?" (Erciyes, 2011: 22). Görüldüğü üzere artık Milli Saraylar Daire Başkanlığı ile olan çıkar çatışması ve gerilim net olarak ortaya çıkmıştır. Daha önce belli bir kısmı restore edildikten sonra Müze'nin açılacağı söylenmesine rağmen, şimdi en az iki yıllık bir restorasyondan daha söz edilmektedir. Bu durum özel olarak Milli Saraylar Daire Başkanlığı'yla olan anlaşmazlıktan kaynaklansa bile, hükümetin kültür endüstrisine yönelik her türlü konuya destek olurken bu gerilimin çözümünde rol oynanamaması soru işareti oluşturmaktadır.

Söz konusu durum, devletin sanata ilgisizliği kapsamında ele alınamayacağı gibi, tam tersine özel sektörü ve kültür endüstrisini besleyen devlet politikalarının bir sonucu olduğunu söylemek gerekmektedir. Toplumsal sorumluluk adı altında her türlü etkinliğe destek olan özel sektörün ise bu duruma kayıtsız kalması, sanata destek söyleminin çok farklı dinamikler içerdiğinin en önemli kanıtıdır. Bu noktada Nurullah Berk'in 1979 yılında kaleme aldığı "Müzenin Yeniden Dirilişi" yazısındaki sözlerini hatırlamak yerinde olacaktır:

> "Dolmabahçe Sarayı Veliahd Dairesi'nin bir sanat müzesine elverişli olmadığı saplantısından vazgeçmek gerekir. Aksine bu saray kadar uygun, ideal yer bulunmaz İstanbul'da. Sanatçılara atölye olarak verilecek arka köşkleri...geniş alanlarıyla bu semt şehrin bir sanat sitesinin kurulması için en uygun noktasıdır" (Berk, 1979: 10).

[353] Aynı yazıda gazetecilerin Müze'yi gezerken restore edildiği söylenen yerlerde duvar boyalarında çatlaklara rastlandığı, kapıların çürük olduğu, Abdülmecid'in kütüphane olarak kullandığı odadaki tavanın kabardığı, hatta Rektör'ün bile "...restorasyon protokole uygun yapılmıyor, burası halen el değmemiş gibi" dediği belirtilmiştir (Yılmaz, 2011: 16).

4.3.2.4 Personel sorununun büyümesi

Resim ve Heykel Müzesi'nin göz ardı edilen ancak kurumsallaşma ve işletmesi açısından binası kadar önemli bir sorun oluşturan personel meselesi 1980'lerden sonra da devam etmiştir. Bu dönemde de Müze nicelik ve nitelik bakımından personel eksikliği çekmektedir. 1981 yılındaki açılış ile personel açısından bir canlanma yaşanmış, ancak o dönemde verilen teknik ve uzman personel kısa bir süre sonra eski yerlerine çağırılmıştır. Devrim Erbil'in yazdığı belgeden: "Açılış sonrasında, dağılmış bulunan personel nedeniyle müzenin güvenliği eksik duruma gelmiştir. Ayrıca emekli olan beş memur ile müze temizlik ve güvenlik görevlisi olarak çalışan müstahdem kadrosu yedi kişiye düşmüştür. Uzman iki eleman da zaman zaman güvenlik elemanı olarak çalışmaktadır" müzenin personel açısından durumunun açılış öncesine döndüğü görülmektedir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 15.06.1982 tarih, sayısız). Belkıs Mutlu müzenin kapalı olduğu 1979 döneminde 11 güvenlik görevlisi var iken bu sayının 1986 yılında 5 kişiye düştüğünü bildirmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 16.04.1986 tarih, sayısız). Yüksek Öğretim Kurulu başkanı İhsan Doğramacı'nın 1985 yılında müzeyi ziyareti sırasında verdiği Müze bütçesinin Mimar Sinan Üniversitesi'nden ayrılması ve personelin artırılacağına dair sözleri sonuçsuz kalmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 01.07.1985 tarih, 2000.Müz.Md.327/131 sayılı belge).

Daha sonra bahsedileceği gibi, 27 Temmuz 1986'da meydana gelen hırsızlık üzerine, Belkıs Mutlu bu çapta bir müzede bulunması gereken kadronun üçte birine sahip olduğunu belirtmiş, teknik kadronun çok zayıf, bilimsel kadronun ise hiç olmadığını, tamir edilmesi istenen ilkel alarm sisteminin halen bozuk olduğunu, en basit ihtiyaç olarak gece bekçileri için gereken el fenerlerinin bile temin edilmediğini, dolayısıyla Müze müdürü olarak "gerek personelinin, gerek binasının güvenlik ve ihtiyaçlarını sağlama konusunda hiç bir yetkimin olmadığı"nı açıkça dile getirmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 29.08.1986 tarih, 2000. Müz.Md. 371/352 sayılı belge; 18.09.1986 tarih, 2000.Müz.Md.221/713/224 sayılı belge).

Daha önemlisi artık sanat müzesinde çalışmanın anlamını bilen, eserlerle temas ve korunma konularında uzman, ziyaretçilerle iyi iletişim kurabilen, sergi ve etkinlikleri düzenleyebilecek, arşiv ve kütüphane gibi araştırma işlevlerini yerine getirecek gibi uzmanlıklara sahip nitelikli eleman ihtiyacından söz edilmeye başlanmasıdır. Bu soruna, uzman personel bakımından, Yüksek Öğretim Kurumu'na bağlı olan Mimar Sinan Üniversitesi'ne geçmiş dönemlere göre çok daha zor kadro bulunması, bu kadrolardan da Resim ve Heykel Müzesi'ne gönderilmesinin güçlüğü eklenmiştir. Bu

konuyu, 15-17 Kasım 1984 yılında düzenlenen Milli Saraylar Sempozyumu'nda sunduğu bildiride Belkıs Mutlu dile getirmiştir:

> "Zira uzman personel yetiştirilmedikçe restorasyona ve tesisata harcanan bütün masraflar boşa gider. Yapmak yetmez, bakımı devam ettirmek gereklidir, bir müzenin çağdaş anlamda işlemesi için orada bir hastane temizliği yanında, kışla disiplini ve bilimsel ehliyet gerekir...25 yıl evvelki uzman ve personel kadrosu o günün koşullarına göre yeterliydi. Şimdi ise açığı kapamak için sanat eserlerini kontrol edecek ve koruyacak personel çok iyi seçilerek, her hademe kendi alanında eğitilmeli, niteliksiz ve eğitimsiz elemanlar müzelere sokulmamalıdır" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, tarihsiz, sayısız).

Buna ek olarak 24-26 Nisan 1984 tarihlerinde Mimar Sinan Üniversitesi'nde düzenlenen "Dünyada ve Ülkemizde Müzecilik ve Koleksiyonculuk" konulu açık oturumda uzman personel yetiştirmek için bir Lisansüstü Müzecilik Eğitimi ve Restorasyon Araştırma Merkezi'nin kurulmasını önermiş ve bunu gerçekleştirmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 26.04.1984 tarih, 2000.Müz. Md. 280-460 sayılı belge). Ayrıca müzecilik eğitimi ile ilgili olarak bir Restorasyon Ön Lisans Okulu kurulmasına karar verilmiştir. Müzecilik, arşivleme, malzeme ve teknik, kimya, sanat tarihi, estetik, restorasyon, müze düzeni, kültür yönetimi gibi derslerin verildiği Tomur Atagök, İsmail Tunalı, İhsan Şurdum, Şazi Sirel gibi bu konularda çalışan önemli isimlerinde oluşan bir program sunulmuştur (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 04.04.1984 tarih, 2022/316-149 sayılı belge).[354] Bundan başka, örnek olarak İngilizce ders verilmesi, sanat eserlerini temizliğinde dikkat edilecek hususlar, restorasyon atölyeleri teknikleri gibi konularda kurum içi olanaklarla eğitim yapılmasına çalışılmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 23.10.1987 tarih, 2000.Müz.Md. 427/532 sayılı belge). Bu çabalara rağmen 1995 yılında Süleyman Saim Tekcan, Zeynep İnankur, Beril Anılanmert, Meriç Hızal'ın hazırladığı durum raporunda personel ile ilgili şu bilgiler verilmiştir: "Personel yeterli sayı ve nitelikte değildir. İtfaiye, kalorifer, elektrik ve güvenlik gibi teknik donanımlar olmadığı gibi mevcut personel sanat yapıtının değerinin bilinmesi, korunması, güvenliğinin sağlanması için gerekli eğitimden yoksundur" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 20.02.1995 tarihi, 3/3 sayılı belge).

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin yeniden yapılandığı son dönemde ise personel sorununun çözümü için 2009 yılında Sanat Tarihi bölümüne bağlı olarak Müzecilik Yüksek Lisans programı kurulmuştur. Semra Germaner (2010) bu programın kuruluşu ile ilgili olarak şunları belirtmektedir:

> "Personel sorunu, sadece bizim müzemiz için değil, pek çok kurum açısından geçerlidir. Diğer üniversitelerde kurulan Müzecilik programları genel olarak sanat yöneticisi, kültür işletmecisi

[354] Bu program önerisi Müzecilik Yüksek Lisans Programı olarak 2009 yılında gerçekleşmiştir.

ve müze uzmanı yetiştirmeye yöneliktir. Biz ise programımızı İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne eleman yetiştirmek için kurduk. Şanslıyız ki, müzemiz bir üniversiteye bağlı olarak çalışmaktadır. Biz de bu imkanı göz ardı etmeyerek öncelikle kendi müzemizin personel sorununu çözmek, daha sonra ise diğer müzelere model oluşturacak bir yapıyı getirmeyi amaçladık."

4.3.3 Özelleşen Sanat Ortamı ile İlişkiler

Sanat ortamının küresel neoliberal sürece bağlı olarak dönüşüm geçirmesi ile birlikte, daha önce ideolojik olarak devletten uzaklaşan sanatçının ihtiyaç üzerinden bağımlılığı da son bulmuştur. Daha önce de belirtildiği gibi gerek geçinme, gerek temsil mekânları, gerekse üretim alanlarının yerel ve küresel ölçekte çeşitlendiği ortamda, sanatçı kamusal kurumlara geçmişten gelen bir tepki ile yaklaşmakta, yeni gelişen dinamizm karşısında atıl ve durağan kaldıkları söylemleri ile beslenmekte, özellikle güncel sanata yönelen genç kesim ise tamamen kayıtsız tercih etmektedir. Bu dönüşümden İstanbul Resim ve Heykel Müzesi de etkilenmiş, 1980 sonrasında sanat ortamı ile ilişkili gerçekleştirdiği bir çok etkinliğe rağmen Müze yok sayılmış ve kayıtsız kalınmıştır. Müze'nin atıl olduğu, işlemediği, sadece sorun kaynağı olduğu söylemleri aslında geçmişe ait başarısızlıkları hatırlattığı, erken Cumhuriyet dönemi ideolojisini yansıttığı, modern ötesi bir dönemde modernizmin koşullarını temsil ettiği gibi gerekçelerle bütünleşmiştir. Sanatın değerinin arttığı bir dönemde kayıtsız kalınamayacak en önemli unsur olan koleksiyonu ise, Müze'nin gelişimine destek olmak için sebep olmak yerine, tam tersine kurumun gerektiğinde yararlanılacak bir depo-müze olarak sınırlandırılmasına neden olmuştur.

4.3.3.1 Koleksiyonun yeniden keşfi: Bağışlar, talepler, çalıntı eser sorunu

1980 sonrasında kültür endüstrisinin yükselişiyle daha önceki dönemde sadece devlet tarafından başvurulan koleksiyona daha geniş kesimden ilgi oluşmaya başlamıştır. Diğer taraftan 1980 sonrasında devletin sanat hamiliğinden uzaklaşması, yaptığı kısıtlı alımları da Ankara Resim ve Heykel Müzesi'ne yönlendirmesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyonunun genişleme sürecini durdurmuştur. Bu durum, aslında belirli ölçütlere göre değil, devlet alımlarına göre şekillenen ve nitelik ve nicelik bakımından belirsiz bir biçimde genişlemiş olan Müze koleksiyonu açısından olumlu görülmelidir. 1960'lara kadar tek merkezde yapılan üretimler nedeniyle koleksiyonu zenginleştiren devlet alımı sistemi sanatçıların alternatif alanlara yöneldiği çeşitlilik sürecinde geçerliğini yitirmiştir. Dolayısıyla Müze'ye sürekli eser gönderilmesinin durdurulması estetik ve sanat tarihsel ölçütleri belirsiz eser alımını durdurmuş, bu sayede envanter çıkarılmış, koleksiyonunun kapsamı daha net ortaya çıkmıştır.

Diğer taraftan Yüksek Öğretim Kurumu'na bağlanan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi bütçesinin değil yeni eser alımı, müzenin temel işlevlerini gerçekleştirmeye bile yetmemesi koleksiyonun daha nitelikli gelişimine engel oluşturmuştur. Kemal İskender (2007) bununla ilgili şunları belirtmiştir:

> "Türkiye'de müzelere resim alınmıyor. Yani para geliyor ama devlet kullanmanıza izin vermiyor. Mesela benim döneminde gönderdikleri ödenek 270.000.000 Türk lirası idi. Bu kadarlık bir bütçe ile nasıl resim alınabilir?"

Bütçesizliğe sanat piyasasının oluşmaya başlamasıyla eser fiyatları yükselmesi de eklenmiştir. Örnek olarak 1982 yılında Saim Birkök Terekesi'nden, aralarında Osman Hamdi'nin Kaplumbağa Terbiyecisi ve Çiçek Koyan Hanım, Halil Paşa'nın Üç Parçalı Paravan, Sami Yetik'in Manolyalar, Abdülmecit'in Kahveci, Şefik Bursalı'nın Mevlevi, Fahri Kaptan'ın Ada Eşkiyası'nın Topa Tutulması gibi eserlerin olduğu, 40 adet yapıt İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne yeddi emin olarak verilmiştir. O dönemde müdür olan Özdemir Altan (2010) şöyle aktarmaktadır:

> "Bomonti'de eski bir konakta eserler duruyor, mahkeme Müze'yi görevlendirdi. Her tarafta bir sürü önemli eser, Kaplumbağa Terbiyecisi yerde duruyor, aile satamamış, bizim müze için paha biçilmez. Hepsini çıkardık, temizledik, değer biçtik. Bir ara aile geri almak istedi, biz de Akademi'ye dedik ki bu eserlerin müzede olması lazım. Ama bütçe yetmedi."

O dönemde toplam 510.000 lira değer biçilen eserlerin "Mimar Sinan Üniversitesi'nin bütçesinin yetersizliğinden ötürü" alınması mümkün olmamıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 09.02.1982 tarih, 380/870 sayılı belge).[355] Başka bir alım hikayesini ise Yusuf Taktak şu şekilde aktarmıştır:

> "Özdemir Altan döneminde bir olay yaşandı. Akademi'nin bütçesinden bir para artışı olmuştu, hemen Müze'ye resim alalım diye karar verildi. Adnan Çoker, Halil Paşa'nın Madam X resmini bir koleksiyonerin sattığını söyleyerek, koleksiyon açısından çok önemli olduğunu belirtti. Ancak o dönemde Özdemir Altan tek bir resim alacağımıza gençlerden 10-15 resim alalım dedi ki aralarında benim de resmim vardı. Sonuçta, baş eser niteliğinde bir tablo yerine bazı genç nesil sanatçılardan eser alındı" (Taktak, 2010).

Bu durumdan kimi zaman bütçe ve hatta seçici bir komisyon olmasına rağmen bir koleksiyon politikası olmaması nedeniyle müdürlerin seçimine göre eser alımının yapıldığı anlaşılmaktadır.

[355] Bu terekedeki pek çok eseri, Osman Hamdi'nin Kaplumbağa Terbiyecisi dâhil olmak üzere, Erol Aksoy satın almıştır. İlginç bir biçimde o dönemin Mimar Sinan Üniversitesi rektörü Gündüz Gökçe'nin kutlama mesajı göndererek Osman Hamdi bey ve Türk resim sanatına gösterdiği ilgiden dolayı kutlamıştır (Anonim, 1991a). Bilindiği üzere, daha sonra devlete devredilen Erol Aksoy koleksiyonundan Osman Hamdi'nin Kaplumbağa Terbiyecisi'ni Pera Müzesi rekor bir fiyata satın alarak koleksiyonuna katmıştır.

Başka bir örnek ise Kemal İskender (2007) tarafından verilmiştir:

> "Sorun sadece bütçe olmaması değil. Mesela benim dönemimde, Mehmet Aksoy arkadaşım olduğu için bir eserini çok ucuz bir fiyattan satacaktı. Ben de Resim Heykel Müzesi'nin bahçesine koymak istedim. Rektörlük izin vermedi, heykel fallus pozisyonunda bir adammış diye. Alakası bile yoktu ama ne yaptımsa ikna edemedim. Bütçeyi bir kenara bırakın bu tür olaylar da etken oluyordu."

Bu nedenle 1980 sonrasında Müze koleksiyonu ağırlıklı olarak bağışlarla büyümüştür. Örnek olarak, 1982 yılında eşi Avni Lifij'in 18 desenini bağışlamış, dönemin müdürü Özdemir Altan da Harika Lifij'e teşekkür mektubu eşliğinde Avni Lifij'in daha önce bağışlamış olduğu eserlerin durumunu ve sergileme alanlarını gösterir bir liste göndermiştir.[356] (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 08.06.1982 tarih, 627/238 sayılı belge). Belkıs Mutlu döneminde de, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde ismi belirtilmemiş bir öğretim görevlisinin odasında duran 19. yüzyıl Piranesi gravürleri ile Celal Esat Arseven koleksiyonunda bulunan Sevrat Litografilerinin koleksiyona katılmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 20.02.1986 tarihi, 2000.Müz.Md. 371/128 sayılı belge).

Bunun haricinde ilginç bir biçimde, bu dönemde galerilerle de ilişki kurulduğu görülmektedir. Örnek olarak Urart Sanat Galerisi ve Forum Sanat Galerisi gibi galerilerden bazı bağışlar alındığı, karşılığında da 'adı geçen galerinin bağışıdır' diye yazıldığı görülmektedir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 01.05.1981 tarih,020/202 sayılı belge). Başka bir örnekte Atatürk'ün 100. Doğum yıldönümü dolayısıyla düzenlenen resim yarışmasında ödül kazanan yapıtlardan Zahit Büyükişleyen'e ait resim Vakko tarafından İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne bağışlanmış; Müze salonlarında sergilenecek bu eserin altına "Vakko bağışıdır" yazılacağı belirtilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 08.06.1982 tarih, 627/238 sayılı belge; 04.11.1982 tarih, sayısız). Buna ek olarak Fezal Has tarafından Halil Paşa tablosu bağışı, Nurullah Berk'in eşi tarafından portre bağışı gibi bireysel bağışların da yapıldığı görülmektedir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 15.03.1982 tarih, 627/27 sayılı belge; 27.09.1983 tarih, 070-559 sayılı belge; 19.07.1985 tarih, sayısız; 23.02.1984 tarih, 070/100; 23.02.1984 tarih, 2000.Müz.Md. 020 070/99 sayılı belge; 23.02.1984 tarih, 2000.Müz.Md. 020 070/98). Bunun dışında, iki önemli bağış olarak 1994 yılında Sabri Berkel ölümüyle müzedeki atölyesinde yaptığı tüm eserleri ve eskizleri bağışlamış; 1997 yılında ise Zühtü Müridoğlu terekesindeki pek çok eserini Müze'ye bırakmıştır.

[356] Bu bağışın yazı ve fotoğraflarla beraber Cumhuriyet Gazetesi, Hürriyet Gazetesi, Dünya, Haziran Sanat ve Hayat gibi dergilerde çıkması sağlanması önemli bir müzecilik örneğidir.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne bağış yoluyla eser alımı söz konusuyken daha önceki dönemlerde olduğu gibi eser kayıpları da devam etmektedir. Bu noktada dikkat edilmesi gereken, gelen bağışların nitelikleri daha düşük iken talep edilenlerin ise hem Türk sanat tarihi hem de piyasa açısından değerli eserler arasından seçilmesidir. Bu süreç 1980 sonrasında sanatın yatırım ve prestij aracı olması ile daha da artmış, koleksiyonunun niteliği ciddi biçimde etkilenmiştir. Örnek olarak Belkıs Mutlu döneminde, Kültür Bakanı Mehmet Özel Şeker Ahmet Paşa'nın "Ormanda" eseri olmak üzere bir çok eseri makamına istemiştir (Atagök, 2007). Benzer bir durumu Kemal İskender de aktarmaktadır:

> "Habitat toplantısı olacak, Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel gelecek denildi. Odasına bir resim, koridorlara 15 resim istiyoruz, gönderin dediler. Sanki bakkaldan mal ister gibi. Kayıt yok. Kamyona koyup götürecek. Gündüz Gökçe bir tane Atatürk ver ama iyi olmasın dedi. Bulduk onu verdik. Koridorlara da fotoğraf verdik" (İskender, 2007).

Kültür Bakanı Ertuğrul Günay (2007-), 12 Eylül darbesi sonrasında pek çok müze koleksiyonundan eserler talep edildiğini açıkça belirtmiştir: "O dönemde Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü tarafından bazı önemli yapıtlar çeşitli kurumların üst düzey yöneticilerine makamlarını renklendirmek, süslemek için gönderilmiş. O dönem devletin üst makamlarına gelenlere devletin zenginliklerini armağan etmek, yerini sağlamlaştırmanın bir yolu olmuş" (Anonim, 2010c: 21). O dönemde müzede bulunan Tomur Atagök (2010) de süreci şöyle aktarmaktadır:

> "Devlet her zaman istediği gibi eser alabileceği bir yer olarak görmüştür müzeyi. Biz kurduk, biz alırız gibi bir zihniyet söz konusudur. Sonuçta arkamızda Akademi olduğu için, kurum olarak Kültür Bakanlığı'na bağlı olmadığımız için biz görece daha çok direnebildik. Ama tek, tük de olsa önemli bir çok eser çıkarılmak zorunda kalmıştır. Hatta bir keresinde Belkıs Mutlu'ya bu eserleri geri almamız gerektiğini söylediğimi hatırlıyorum. O zaman bana 'Ne yapabilirim? Devleti mi dava edeyim?' demişti. O kadar elimiz kolumuz bağlı idi."

Öte yandan, sanat piyasası oluşumunun getirdiği olumlu etki olarak sanatçı, fikir ve telif hakları konusunda gelişmeler yaşanmasının etkisiyle,[357] 2002 yılında dönemin Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi rektörü İsmet Vildan Alptekin daha önce devletin kurumsal olarak çeşitli yerlere gönderdiği eserlerle ilgili bir çalışma başlatmıştır: "Kültür Bakanlığı ve Başbakanlık, bizden sayısı 350 ile 400'ü bulan tablolar almışlar. Bu tabloların yerini bulduk, istiyoruz. Ama iade edilmiyor. Bazıları bakan, müsteşar odalarında. Emanet olarak götürülmüş, iade edilmemiş. Bu da

[357] Genel itibariyle fikri hukuk olarak anılan bu alan 1951 yılında çıkarılan Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu ile koruma altına alınmıştır. Ayrıca Resmi Gazete'de 27 Haziran 1995 yılında yayınlanan Patent Haklarının Korunması Hakkında Kanun Hükmünde Kararname ve Markaların Korunması Hakkında Kanun Hükmünde Kararname bu alanda hakları genişletmiştir (Aybay ve Aybay, 2000). Son dönemlerde, 03.03.2001 yılında yapılan madde değişiklikleriyle Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu sanatçı haklarını daha sıkı olarak koruma altına almıştır.

takip edilmemiş. Bu envanter çıktıktan sonra, yasal yollardan, resmi yollardan her türlü yolu deneyerek bu tabloları getireceğiz" (Altuğ, 2003a). Bunun üzerine Kültür Bakanlığı söz konusu 467 tablonun altısının müzeye geri gönderildiğini, geriye kalan tam 461 resmin ise Bakanlık Koleksiyonu'nda kaldığı cevabını vermiştir:

> "1950-60 yılları arasında Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü ve İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi aynı çatı altında Başbakanlık ve daha sonra Milli Eğitim Bakanlığı Müsteşarlığı'na bağlı iken, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi binasında yapılacak restorasyon nedeniyle, müzenin koleksiyonundaki 467 eser muhafaza edilmek üzere alınmış ve daha sonraki yıllarda bu eserlerden 6 adedi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne iade edilmiştir. Geriye kalan 461 eser, bakanlığımıza bağlı olarak hizmete açılan Antalya, Balıkesir, Bolu Devlet Güzel Sanatlar galerileri ile Ankara, İzmir, Erzurum Devlet Resim Heykel Müzeleri ve Yalvaç Arkeoloji Müzesi'nin demirbaşına kaydedilmiş durumdadır. Ayrıca koleksiyona alınmış bulunan bu eserlerden bazıları sergilenmek üzere Devletimizin prestij kurumları olan Cumhurbaşkanlığı ve Başbakanlığa geçici olarak verilmiştir. Yüksek Öğretim Kurulu'nun kurulması ile birlikte, Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Öğretim Kurumu'na bağlandığından, söz konusu eserler yurtiçi ve yurtdışında açılan sergilerde ve daimi olarak teşhir edilmek üzere bakanlığımız koleksiyonunda kalmıştır" (aktaran Altuğ, 2003b:24).

Başbakanlık Teftiş Kurulu'nun kayıp tablo soruşturması, kamu kurum ve kuruluşlarındaki sanat eserlerine hiçbir koruma uygulanmadığı ve tablolardan hiçbirinin giriş kaydı bulunmadığını saptamıştır. Tabloların çoğu, Başbakanlık Konutu'nda ortaya çıkmış, bir bölümüne ise yangınla hasar gören İstanbul'daki Sait Halim Paşa Yalısı'nda rastlanmış, Başbakanlık merkez bina, Bakanlar Kurulu salonu, Mevzuat Genel Müdürlüğü, Osmanlı Arşivleri Müdürlüğü, Devlet Planlama Teşkilatı binası gibi kamu kuruluşlarından tablolar toplanmıştır. Böylelikle, tamamına yakını kayıtsız olan 232 değerli tablo ve gravür, toplanarak kayıt altına alınmış, ancak bunlar İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne iade edilmemiştir (Yüksek, 2003).[358]

2000'lerden sonra, özel müzelerin açılması ile birlikte İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyonu bu kez devlet tarafından değil, sanat alanına giren yeni girişimciler tarafından talep edilir olmuştur. İstanbul Modern açıldığında, sürekli sergisinin büyük çoğunluğunu İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nden ödünç aldığı eserlerden oluşturmuştur. Benzer biçimde, Santral İstanbul düzenlediği ilk sergi olan

[358] 2010 yılında Ankara Resim ve Heykel Müzesi'nde yapılan envanter çalışmasıyla ortaya çıkan kayıp eserler olayı benzer bir sürecin diğer müzelerde de yaşandığını göstermiştir. Kültür Bakanı Ertuğrul Günay, onlarca eserin Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi koleksiyon ve envanterinde bulunması gerekirken dağıtıldığı ya da dağıtılma esnasında kaybedildiğinin 1996 ve 1998 tarihli teftiş kurulu raporlarında yer aldığını söylemiştir. Önceki raporlardan kayıp eser sayısının 107 olduğunu aktaran Günay, bu raporlarla ilgili gerekli cezai soruşturmaların tamamlanmadığını ve zaman aşımına uğradığını belirtmiştir. Bu dönemden sonra ise tarihi eser ve sanat eserlerinin kamu kurumlarında bulundurulmasına ilişkin esaslar yeniden belirlenmiş, buna göre Başbakanlık makamı dışında hiçbir devlet dairesinde orijinal eser bulundurulmayacağı ve sadece röprodüksiyon eser kullanabileceği söylenmiştir (Anonim, 2010c).

“Modern ve Ötesi”ni yine bu koleksiyondan ödünç alınan eserlerle açmıştır. “Hemen her özel müze sergisinde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonuna başvurduğuna göre, devletin bir döneme kadar ciddi alımlar yaptığında ve Türkiye'nin modern sanat tarihinin orada olduğunda demek ki herkes hemfikir” diyen Ahu Antmen özel kabukta devlet koleksiyonu sürecinin başladığını belirtmiştir (Antmen, 2007). Ferit Özşen bu dönem ile ilgili olarak şunları belirtmiştir:

> “Yeni müzeler açılmış durmadan bize başvuruyor. Yıllarca destek istediğimiz özel sektör kendi kurumlarını kurmuş, bize hiç yardım etmemiş, şimdi de eserlerin peşinde. Bari bu avantajı müze için kullanalım dedik. İstanbul Modern’e bir sürü eser verildi, sözler verildi, ama halen karşılığını alamadık. Santrallstanbul’dan deponun düzelmesi için yardım istedik, depoların bir kısmın klimalı, bilgisayar destekli bir hale getirdiler” (Özşen, 2010).

Sanat müzesi açmaya niyetlenen ama kapsamlı bir koleksiyonu olmayan özel sektör, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’ne destek olarak yeniden yapılanma sürecini hızlandırmak yerine, müzeyi bir depo olarak görmektedir. Böylelikle Cem Erciyes (2010:24)’in saptaması çok yerinde gözükmektedir:

> “Bugün, Resim Heykel Müzesi'ne başvurmadan Türk sanat tarihine ilişkin kapsamlı bir sergi açmak neredeyse mümkün değil. Koleksiyonunun büyüklüğüne karşın işletmesinin ve binasının zayıflığı, Resim Heykel Müzesi'ni sadece 'saklayıcı' bir kuruma dönüştürüyor. Kimilerinin müzeden ve üniversiteden beklediği de bundan ibaret, Türk milleti adına sanat tarihimizi koruyup saklamak. Devlet ciddiyeti ve titizliğiyle yapılan bu saklama, yapıtları kolektif hafızanın parçası olacak yapıtlar olmaktan çıkartıp birer demirbaşa dönüştürse bile...”

Bu tür kurumsal alımların dışında, 1980 sonrasında sanat yapıtının değerinin artması ile hırsızlık sorunu da ortaya çıkmış; personel eksiğine ek olarak modern bir güvenlik sisteminin bulunmaması İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’ni hedef haline getirmiştir. Örnek olarak Şekil A.27’de görüldüğü gibi, 1982 yılında Adnan Çoker 1941-1942 yıllarında kaybolan Vuagnat imzalı” Sahilde İnekler” tablosunun Akademi’nin grafik bölümü elemanlarından Malik Çadırcıoğlu tarafından bir diğer öğretim üyesi Kani Aksoy’a satıldığını belirlemiştir. Tomur Atagök, İhsan Şurdum ve Yusuf Taktak eseri inceleyerek kaybolan eser olduğunu tespit etmiş, Kani Aksoy eseri geri vermiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 23.04.1982 tarih, 371-152 sayılı belge).

Bundan başka, 1982’de İngiliz sanatçı Bonnington’ın bir portresi, müzede görevli olan üç personelin o dönemde yoğun ilgi gören Alman Art Nouveau sergisine yönlendirilmesi sonucu Yabancı Sanatçılar Salonu’ndan çalınmıştır. Yazılan raporda, portrenin profesyonel bir hareketle çalınmış olduğu, hırsızın müze personelini yakından tanıma fırsatı bulduğu, tuvale zarar vermeden çerçeveden rahatlıkla çıkararak müzeden götürdüğü belirtilmiştir. Soruşturmaya rağmen eser

bulunamamıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 14.07.1982 tarih, 371-285 sayılı belge). Çalınma konusu Sanat Çevresi'nde de duyurulmuş, yazıda "Eserin çalındığı gün müze güvenlik elemanlarının yansıra Beşiktaş Emniyet Amirliğinden 1 polis ve 1 itfaiye ekibi güvenliği sağlamak için görevlendirilmişti" diye belirtilmiştir (Anonim, 1982c). Buna karşılık Hayat dergisinde ise haber Tomur Atagök müzedeki personel sayısının eksikliğini dile getirmiş, açılış günü kalabalık olan salonları üç kişinin korumasının beklenemeyeceğini belirtmiştir (Anonim, 1982a).

Gültekin Elibal bu konu hakkında Sanat Çevresi'nde çıkan yazısında "Niye bir Halil Dikmen, niye bir Nurullah Berk, niye bir Hüseyin Gezer, niye bir Adnan Çoker döneminde böyle bir çalıntı olayı olmadı? Müzemiz bir depo ise, müzemiz bir müze, müzemizde ayrı bir sergi yapılıyorsa, galerisinde önlemlerimiz, görevlilerimiz, bu görevlerin başındakiler ne yapar?" diyerek Müze'ye eleştirilerini bildirmiştir (Elibal, 1982:2). Gültekin Elibal bu eleştirilerinde haklı olmakla birlikte, Müze yönetimi aslında ciddi bir kadro sorunuyla uğraşmaktadır. Zira Müze yönetimi defalarca 1981 yılındaki açılıştan sonra geri alınan güvenlik görevlilerin yerine eleman talep etmiştir (Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 14.05.1982 tarih, 371/190 sayılı belge). Akademi ise kendi kurumunun personel sıkıntısı çektiğini belirtmiş, hatta güvenlik için "görevlisi olmayan salonların ziyarete açılmaması" gibi bir tedbir alınması bile söz konusu edilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 02.07.1982 tarih, 371/3001 sayılı belge). Buna cevaben müze yönetimi "müze salonlarına görevli olmayınca kapatılması uygulaması yerine" yeni eleman tahsisi için çaba gösterilmesi yönündeki talebini yenilemiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi arşivi, 06.07.1982 tarih, 371/3013 sayılı belge).

Müzenin güvenlik sorunu çözülemediğinden, çalınma olayları tekrar etmiş, 27 Temmuz 1986 tarihinde müzede sergilenen üç tablo çalınmıştır. Tabloların çalındığını bildiren görevli Paşa Akyol yazdığı tutanakta olayı şöyle aktarmıştır:

> "Sabah saat 9.20'de müze normal kontrolünü yaparken Fikret Mualla'ya ait iki adet, Jija Repin'e ait bir adet yağlıboya resmin yerinde asılı olmadığını gördüm. Fikret Mualla'ya ait iki resmin çerçevesini asılı olduğu odada bulunan dolapta buldum" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 28.07.1986 tarih, sayısız).

Milliyet Gazetesi (1986: 3) "Soyguna Açık Müze" başlığı ile verilen haberde olaya şu biçimde yer verilmiştir:

> "Beşiktaş'taki Resim ve Heykel Müzesi'nde 10 gün önce meydana gelen soygun müzenin ziyarete açık saatlerde bile hiç bir şekilde korunmadığını, güvenlik görevlisi olmadığını ortaya koydu. Müzede sergilenen ve 10.5 milyon değerinde olan üç küçük tablo güpegündüz çalındı. Fikret Mualla'nın Figürler ve Kompoziyon tabloları ile Rus Rije Repin'e ait bir tablo müze penceresinden çıkarılarak götürüldü."

Belkıs Mutlu ise tablo çalınması konusunda Akademi'yi eleştirmektedir:

> "Üniversitemize bağlı Resim ve Heykel Müzesi'nin gerek bilimsel gerek güvenlik kadrosunun bu tip ve çapta bir müzede bulunması gerekenin üçte biri olmasının yaratabileceği vahim mahzurları bundan önce de rektörlüğe bir çok defa belirtmiş idim. Nitekim 27 Temmuz 1986 Pazar günü üç değerli resmin birden çalınması olayı maalesef zaafımızın artık dışarıdan da belirgin hale geldiğinin kanıtıdır" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 30.07.1986 tarih, 2000.Müz.Md. 371/292).

Gerçekten de Mutlu 1984 yılında alarm sistemi kuran bir işletmeden aldığı, müzenin hiç bir biçimde güvenli olmadığının belirtildiği raporu, alarm önerileri ve bütçesi ile Akademi rektörlüğüne sunmuş, "Uygulanması gerekli bütün bu önlemlerden başka net yüzölçümü 8000 metrekarenin üstünde bulunan bir müzenin geceleri mutlaka uygun bir elektronik alarm sistemi tarafından korunması gereklidir" diye bildirmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 18.04.1984 tarih, 2000.müz.md.371/240 sayılı belge). Bu önlemler alınmadığından, çalınma ile ilgili Milliyet'te yer alan haberi hazırlayan gazetecilerin Müze'de yaptıkları gezinti sırasında hiç bir güvenlik önlemi ile karşılaşmadıklarını, "Müzede saklanmak çok kolay ve bomboş kalan salonlarda tablo çalmak işten bile değil" diye belirtmeleri şaşırtıcı olmamıştır (Anonim, 1986:3). Bunun üzerine hemen bir soruşturma başlatılmış ve güvenlik önlemlerinin artırılmasına karar verilmiş (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 08.08.1986 tarih, 2000.03.410/1427.4051 sayılı belge); önlem olarak ise "Müzenin münferit ziyaret usulüne bir son verilmeli, bir rehberin riyaset edeceği gruplar halinde ve kafi zaman aralıkları verilerek kabul edilmelidir" denmiştir. Ayrıca tablolar pencereden çıkarıldığı için, pencerelerin sürekli kapalı tutulması, müzede çalışan temizlik hizmetlilerinin değil memurların güvenlikten sorumlu tutulması, bu nedenle de yıllık izinlerinin azaltılması gibi öneriler söz konusu olmuştur (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 07.08.1986 tarih, 000.3/4036 sayılı belge).[359] Müze müdürlerinden Cihat Aral da, Akademi'nin güvenlik sorununa çözümlerini eleştirmiş ve şu tespiti dile getirmiştir:

> "Müzede gerekli güvenlik önemleri alınamadığından, eserlerin korunması amacıyla müzenin asli görevi olan sergilenmeden vazgeçilmiş, sanat eserlerini gizleyen, saklayan, ulaşılamayan bir kasada saklamak için sürekli kapalı tutulmuştur. Bu içe kapalılık da bundan ileri gelmektedir. Şu kadarını söyleyebilirim ki bu eserlerin insana ihtiyacı var..." (Aral, 2004).

[359] Bunun üzerine Belkıs Mutlu "Münferit ziyaret sistemi, bütün resim müzelerinin normal uygulaması olmasına rağmen, bizim müzemizde artık yapılmamaktadır...pencereler sadece havalandırma için ziyaret saati dışında açık bırakılacaktır...Salonlarda gözcülük görevi, güvenlik personeli eksikliğinden dolayı, sadece hizmetliler değil, restorasyon, konservasyon, yazı işleri dâhil tüm personel tarafından paylaşılmaktadır" diyerek bu önlemlerin geçici olduğunu, düzgün işlemesi beklenen bir müzeye sadece personel açısından değil, teknik açıdan da yatırım yapılması gerektiğini belirtmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 11.08.1986 tarih, 2000.Müz.Md. 371/930 sayılı belge).

Açık olarak yapılan hırsızlıklar haricinde, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonundaki bazı yapıtların sahteleri ile değiştirildiği üzerine haberler çıkmıştır. Müze eski restoratörlerinden Ahmet Özel bir yazısında müze deposunda bulunan, sergilerden kalan envantere geçmemiş pek çok eserin piyasada görüldüğünü iddia etmiştir. Ayrıca Akademi'nin erken dönem öğrenci resimlerinden oluşan arşivin Kemal İskender döneminde, müzede çalışan uzmanların uyarılarına karşın, herhangi bir heyet kurulmaksızın çeşitli kurumlara dağıtıldığını belirtmiştir (Özel, 2002:78). Bu konuda Kemal İskender ise bu tür eserleri müzenin çatısında bulduğunu, önemlileri temizletip kayda geçirdiğini belirtmiştir (İskender, 2007).

Ahmet Özel ayrıca 1997 yılında Yapı Kredi Yayınları'nca basılan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu adlı yayında Hoca Ali Rıza'nın manzara konulu tablosunun fotoğrafı ile 1999'da Kıymet Giray'ın hazırladığı 'Türk Resminde Manzara' adlı kitapta yer alan fotoğrafın farklı olduğunu ve o süreç içinde Hoca Ali Rıza'nın Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunda sahtesiyle değiştirildiğini iddia etmektedir (Özel, 2002:79). Bundan başka, Tuncay Opçin Yeni Şafak gazetesinde çıkan "Sabri Berkel'in Resimleri Ne Oldu?" başlıklı yazısında, 1993 yılında Sabri Berkel'in müzeye bağışladığı eserlerin sahteleri ile değiştirilerek piyasaya satıldığını iddia etmiştir. Yazıda Berkel'in 1980-1993'ten beri asistanlığını yapan Ergun Başar'ın iddiaları dikkat çekicidir: "Hocanın üç atölyesi vardı. Biri İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde, diğeri Mimar Sinan Üniversitesi'nde ve kendi özel atölyesiydi...Ben bir tek galeride 500 tane küçük eskiz bulunduğunu gözlerimle gördüm. Bunların hepsi müzedeki atölyesinden çalındı...Karakalem çalışmaları ise üniversitedeki atölyeden gitti." Buna ek olarak, Berkel'in öğrencisi Ahmet Özel de aynı yazıda bugün müzede olması gerekirken, resim kataloglarına özel koleksiyon ibaresi ile giren 80'nin üzerinde resim bulunduğunu belirtmiştir: "Berkel için Arçelik'in sponsorluğunda, 1988'de büyük bir retrospektif sergisi düzenlendi...Bu eserlerin hepsi Resim ve Heykel Müzesi'ne bağışlandı. Ancak bu eserlerin bazıları şimdi özel koleksiyonlarda" (Opçin, 2004).

Bu konuların tartışıldığı dönemde Akademi rektörü İsmet Vildan Alptekin müzede ihmal edilmiş konuların olduğunu ve soruşturma açıldığını belirtmiştir:

> "Tabloların sergilere gidip gelip değiştirildiği, yerine sahtesi konduğu iddiaları var. Doğrudur. Vardır. İnkâr etmiyoruz. Bunlardan bir tanesini tespit ettik. Eyleme geçiyoruz. Eğer sahte tablolar müzeye girdiyse, kaybolmuş tablolarımız varsa bunları da açıklayacağız" (aktaran Altuğ, 2003b: 24).[360]

[360]Koleksiyonlardaki eserlerin sahteleriyle değiştirilmesi iddialarının sadece İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ile sınırlı olmadığı bilinmektedir. 10.03.2010'da ortaya çıktığı üzere Ankara Resim ve Heykel Müzesi'nde de benzer sorunların yaşandığı görülmüştür. Müdür Osman Gündoğdu'nun başkanlığını

Sahte eserler konusundaki bu iddiaların doğruluğu kesinlik kazanmamış olmakla birlikte, bu tartışmalar Türkiye'de ekspertiz kurumunun eksikliği net olarak ortaya koymuştur. Müze envanterleri her ne kadar düzenli tutulsa da, sahte eser ile değiştirilme gibi denemelerde envanter kayıtlarının yetersizliği ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, daha sonra detaylı olarak bahsedileceği üzere, 2010 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde kurulan "Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu" bölümünün zaman içinde bir ekspertizlik merkezi haline gelmesi büyük önem taşımaktadır. Bu açıdan, Müze'nin Akademi'yle ilişkili olarak gerek teknoloji gerek uzmanlık olarak ekspertiz kurumunu geliştirmesi ve koleksiyonunu bu açıdan değerlendirerek, kamuoyuna duyurması kurumsallaşması açısından gereklidir.

1980 sonrasında bağışlarla büyüyen, ancak eserlerin çeşitli yollarla koleksiyondan çıkarılmasıyla önemli kayıplar veren İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde 1987 yılında 2240 resim, 411 heykel ve 36 seramik, 1144 röprodüksiyon eser ile toplam 4500 eser kayıtlı bulunurken (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 30.12.1985 tarih, sayısız), Semra Germaner başkanlığında yapılan kapsamlı envanter çalışmasıyla, 2010 yılında bu sayı 670 bin adet heykel, 10 bin adet resim, 117 hat, 105 seramik ile 11.700 yapıta yükselmiştir. Sanat tarihçisi Sezer Tansuğ koleksiyonu değerlendirdiği İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin Belkıs Mutlu döneminde çıkarılan bülteninde çıkan bir yazısında koleksiyonun ilk dönem Türk modern resmi konusunda geniş bir yapıya sahip olduğunu belirtmiş, ancak çağdaşlaşma sürecine dair her evreye ait yapıtları kapsamadığını belirtmiştir. Özellikle de yabancı sanatçılara ait yapıtların azlığına değinmiş, bunun yerli yapıtların geliştirilmesi konusunun daha da ciddiye alınmasını gerekli kıldığını vurgulamıştır (Tansuğ, 1986).

Belkıs Mutlu da koleksiyonun sınırlı yapısının farkındadır:

> "Her dönemin en iyi eserlerinden var. Her dönemin derken bunu 1980'nin öncesine kadar getirmek lazım. İyi temsil edilirken derken koleksiyonu çeşitli resmi dairelerinden, okullardan ve vekaletlerden toplanarak getirilmiş. Düşünecek olursak bu tür kurumlar özel koleksiyonlarına ne tür eserler alırlar? Nötr eserler alırlar, yani manzara, natürmort gibi...Dolayısıyla bu koleksiyonlarda hiç bir portre ve nü olmadığı için müzemize de girememiş. Bu da pek çok insanı sanat tarihi açısından yanılgıya uğratıyor. Şu anda bizim koleksiyonumuzda olan pek çok sanatçı aslında 19. Yüzyıldan beri portre ve nü eserler yapmış, ancak bizim müzemizde teşhir edilemiyor" (aktaran Büyükünal, 1987: 36).

---

yaptığı ekip, Hoca Ali Rıza'nın 13 karakalem çalışmasının sahte olduğundan şüphelenmiş, beş eserin de çerçevelerinden sökülerek alındığı tespitini yapmıştır. Müze yönetimi, komisyon oluşturarak Hoca Ali Rıza'ya ait eserlerin sahte olup olmadığının kontrol edilmesini sağlamış, eserlerin bir kısmının fotokopi, bir kısmının ise taklit olduğunu tespit etmiştir (Anonim, 2010d).

Sezer Tansuğ bu kısıtlı ve bütünsellik taşımayan alımlar konusunda şunları belirtmektedir: “Koleksiyona bakılınca, tarihsel gelişimin çağdaşlığa yönelik olguları ile ilişkisiz, sistematik olmaktan uzak olduğunu görmekteyiz. Rastlantı alımlar, rastgele bağışlar, isabetsiz tercihler bu yanlışlığın nedenleri arasında sayılabilir“ (Tansuğ, 1987a: 20). Buna karşılık, büyük bağışlarla 1995’ten itibaren bir anda büyük bir sayıya ulaşan envanter hakkında ise Tomur Atagök (2010) şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

> “Elbette ki müzedeki en ufak eserin bile kaydı yapılmalıdır. Ancak, Resim ve Heykel Müzesi’ndeki bu sayıya en ufak desen, seramik ve mesela Piranesi’nin elle yaptığı en ufak eskizlere bile sayı verilmesiyle ulaşılmıştır. Envanter yapılarken bazı eserlere ayrı envanter yapılmaz, bir numara verilir, gerisi a, b,c gibi numaralanır. Ayrıca şu anda müze koleksiyonunda olmaması gereken bir sürü eser var. Mesela bahsedilen seramikler sanat amacıyla üretilmiş işler olmaktan çok zanaatçılık işleri...Bu açıdan aslında Müze koleksiyonunun gerçek niteliğini tam olarak yansıtmamaktadır.”

Envanter çalışmasına öncülük eden Semra Germaner (2010) ise süreci şöyle aktarmıştır:

> “Müzeye geldiğimizde dağınık olarak envanter çalışmaları yapılmıştı. Ama fotoğraf çekilmesi, numaralar verilmesi, işlenmesi gibi bir uygulama söz konusu değildi. Biz de, o dönem Sanat Tarihi bölümü asistanlarını da görevlendirerek, Erdal Aksoy’un fotoğraflarını çekmesiyle bütün eserlerin tek tek envanterini çıkardık. En ufak detayına kadar notları aldık. Amacımız müzede ne var, ne yok ortaya çıkarmaktı. Zaten ancak ondan sonra bir kimlik ve politikaya göre eserlerden vazgeçme yapmamız mümkün olabilirdi. Şu anda elimizde koleksiyona dair detaylı bir envanter mevcut, koleksiyondan çıkarma bunun üzerine kurulabilir.”

4.3.3.2 Resim ve Heykel Müzeleri Derneği

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nin 1980 sonrasında sanat ortamıyla ilişkisi, sanatın yaygınlaştırılması, içe kapanık imajının giderilmesi konusunda kuşkusuz en önemli gelişme Resim ve Heykel Müzeleri Derneği’nin kurulmuş olmasıdır. Derneğin kurulması aslında Müze yönetiminin artık müzecilik konusunda bilgi sahibi olarak hareket ettiğini göstermektedir. Bu konuda oldukça çaba gösteren Devrim Erbil süreci şöyle aktarmaktadır: “Müzeler ve danışmanlardan edindiğim bilgilerle fark ettim ki her müzenin bir derneği var. Ben de, sürekli devletten bir şey beklemektense, Müze’ye yardım edecek bir dernek oluşturulmasını önerdim. Bunun gerçekleşmesi için İstanbul’da aydınlardan, profesörlerden, sanatçılardan, sanat tarihçilerinden oluşan 40 kişilik bir toplantı ekibi kurduk” (Erbil,2007). O dönemde etkin olarak çalışan Tomur Atagök şunları eklemektedir:

> “Dernek konusu daha ilk defa duyuluyordu o dönemlerde. Önceleri kimse bu işi ne amaçla yaptığımızı anlamadı. Amaç, müzenin dışa dönüklüğünü artırmak, dönemin sanatçı, sermayedar, kültür konusunda uzman kişilerini müzeye yakınlaştırmaktı. O nedenle önemli

> sanat tarihçisi İsmail Tunalı ile görüşerek onu başkan seçtik. Onun dışında Sebla Eczacıbaşı, Leyla Belli, Ayşe Kulin gibi sanat ile ilişkili, aynı zamanda belli sınıfa yakın kişileri kattık. Ayrıca Beral Madra, Gül Derman, Bülent Erkmen gibi sanat konularında etkin isimleri davet ettik" (Atagök, 2010).

Derneğin kuruluş toplantısı 1979 yılında yapılmış, 1980 yılında tüzel bir kimlik kazanmıştır. İlk yönetim kurulu İsmail Tunalı başkanlığında, Sebla Eczacıbaşı, Rabia Çapa, Necati Dolunay, Mustafa Pilevneli, Gül Derman ve Sabri Berkel'den oluşmuş; ancak kurucu üyeleriyle, Nurettin Sözen'den Leyla Belli'ye, Nurhan Atasoy'dan Cengiz Bektaş'a kadar pek çok farklı alandan etkili isimlerin bir araya geldiği geniş bir üye kitlesine erişilmiştir.[361] Bu dönemde dernek müzeye bağlı ve bağımsız yapacağı çalışmalar olarak amaçlarını ikiye ayırmış; müzeye bağlı olarak sergiler, amacı müzede sergi ve konferans düzenleme; kart, poster, broşür basımı; sanat kursları, sanatçılarla ilişki kurulması, binaya yönelik katkı gibi uygulamalar hedeflenmiş, müzeden bağımsız olarak yürütülecek işlerde ise üyelerle ilişkilerin yürütülmesi, para sağlama çalışması, üyelerin ilgisini çekecek çalışmalarla üye profilinin genişletilmesi yer almıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 11. 04. 1980 tarih, sayısız belge). Resmi olarak ise amaçlarını aslında sadece İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ile sınırlandırmamış, tüzüğünde belirttiğine göre "ülkemizdeki resim ve heykel müzelerinin işlerliğini sürdürmeye yardımcı olmak, çağdaş müzecilik kavramına uygun yeni müze yapılarını gerçekleştirmek, bu kurumların etkinliklerine çağdaş bir anlayışıyla katkıda bulunmak, yaygın sanat eğitimini kökleştirmek, günümüz müzecilik kavramı çevresinde bir kamuoyu yaratılmasını sağlamak, müze koleksiyonlarını zenginleştirmek" olarak sıralamıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 10.06.1980 tarih, sayısız belge). Buna rağmen, İsmail Tunalı'dan sonra başkan olan ve halen sürdüren Leyla Belli (1987: 17) derneğin özellikle İstanbul Resim ve Heykel Müzesi için çalışmayı hedeflediğini çeşitli vesilelerle dile getirmiştir[362]:

> "Özel teşebbüsün reklam ve tanıtım amacı ile galeri açmayı bir yarış haline getirdiği son yıllarda, Resim ve Heykel Müzesi, Türk ressamların eserlerinin korunması onarılması ve değerlendirilmesi için gereken ilgiyi boşuna beklemektedir. Resim koleksiyonu sahibi ünlü iş adamlarımızın Derneğin elinden tutmasıyla rutubetten bozulacak kıymetli eserleri

[361] Kurucu üyeler Nurhan Atasoy, Cengiz Bektaş, Bülent Erkmen, Sabri Berkel, Şadan Bezeyiş, Ayten Bozdoğan, Melek Cezzar, Rabia Çapa, Gül Derman, Orhan Doğu, Necati Dolunay, İpek Düben, Sebla Eczacıbaşı, Devrim Erbil, Şükrü Erdiren, İrem Erez, Selçuk Erez, İhsan Fahri, Bilge Gürman, Gülseren Kayalı, Beral Madra, Tülin Oruç, Selman Pınar, Mustafa Pilevneli, Nurettin Sözen, Tomur Atagök, Pınar Tanberk, Süleyman Saim Tekcan, İsmail Tunalı, Muhlis Türkmen ve Refia Uybadin'den oluşmaktadır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, Resim ve Heykel Müzeleri Derneği raporu, 11. 04. 1980 tarih, sayısız belge)

[362] Halen dernek başkanı olarak görev yürüten Leyla Belli 1985 yılında başkan olmuştur. Dernek 31.10 1985 yılında kamu yararına dernek olma statüsünü kazanmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 10.12.1985 tarih, sayısız belge).

kurtulabilecektir. Dernek, bir bakıma Resim ve Heykel Müzesi ile bu kesim arasında da ilişki kurabilmek amacını gütmektedir. Müze yönetimi Yüksek Öğretim Kurumu'na bağlıdır ve yönetim, kadro ve bütçe bu kurum tarafından sağlanır. Dernek ise, bu zincir içinde destekleyici bir sivil toplum örgütüdür. Dernek, tüm dünyada olduğu gibi, toplumu müzeye çekmek, müze koleksiyonunu zenginleştirmek ve müze yönetiminin ön gördüğü bir programı uygulamak üzere çalışmaktadır."

Dernek, Şekil A.28'de örneği verilen broşürde görüldüğü gibi 1980 yılından Resim ve Heykel Müzesi'nden çıkarıldığı 1997 yılına kadar Müze'ye destek olmak ve özellikle çeşitli etkinlerle Müze'nin önemli işlevlerinden yaygın eğitime katkıda bulunmak konusunda çok ciddi uygulamalar yapmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, Haziran 1996 tarihli rapor).[363] Resim ve Heykel Müzesi'ne maddi olarak destek olmak konusunda dernek büyük ölçekte bir katkı yapamamıştır. Kağıt işlerin ilaçlanması, onarımı ve çerçevelerinin yapılması, Mulaj Galerisi'ndeki heykellerin temizlenip elektrik tesisatının yapılmasıyla yeniden açılması, depolara üç adet nem emici alet alınması gibi konularda yardımcı olmuş (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, Haziran 1996 tarihli rapor), buna ek olarak müzenin küçük çapta ihtiyaçlarının karşılanmasını sağlamış, örneğin görevliler için gereken yeni kıyafetler düzenli olarak dernekten temin edilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 30.05.1986 tarih, 2000.Müz.Md.020/228 sayılı belge).[364]

Ayrıca derneğin Resim ve Heykel Müzesi'nde düzenlediği yemeklere yaklaşık 250-300 kişi katılmakta, 25.000 liradan satılan biletlerin yanı sıra bazı sanatçıların bağışladıkları eserler için satılan 10.000 liralık piyango biletleriyle hem müze hem de derneğe katkı sağlanmaktadır (Büyükünal, 1988). Elde edilen gelirlerle koleksiyona yapıt alınması, sergilerin tanıtımı, ödüllerin verilmesi gibi konularda yardımcı olmuştur. Örnek olarak Günümüz Sanatçıları sergilerinde ödül alan ilk üç yapıt 1987, 1988, 1989 yıllarında müzeye bağışlanmış (Belli, 1991: 67), Lionnes Kulübü'nün düzenlediği bir yemekte Tomur Atagök'ün bir tablosunun satılması ile Elif Naci'ye ait bir tablo satın alınmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 20.06.1983 tarih, sayısız). Ayrıca, 1986-1991 döneminde yapılan restorasyon

[363] Derneğin Resim ve Heykel Müzesi için çalışmalarının yanı sıra müzenin modern sanatı tanıtmaya yetmediği inancıyla yeni bir modern sanatlar müzesi kurmak çabası da bulunmaktadır. Bu her aslında Müze'ye destek olmaya karşıt bir durumdur. Bu çalışmanın, bir dönem üzerinde durulan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin Cumhuriyet döneminden 1960'lara kadar olan dönemi kapsaması, modern sanat müzesinin ise yeni bir binada gerçekleşmesi projesinden yola çıktığı düşünülmektedir. Dolayısıyla 1985 yılında Cengiz Bektaş, Beşiktaş civarının sanat ortamı olarak geliştirilmesinin önemini Bedrettin Dalan'a anlatmıştır: "Amacımız, eski müzenin yanında çağdaş bir müzeyle devam etmek ve kent ulaşımını da kolaylaştırmak ve sanat ortamı yapmaktı. Ancak aldığımız cevap, "Ben oraya otel yapacağım" oldu, biz itiraz edince de" Otelde size bir galeri veririm" dedi. Benim bilgiği eski nazım planında da Atatürk Kitaplığı yanı müze binası için ayrılmıştı ama ses çıkmadı" (Büyükünal, 1988: 82).

[364] Sabit Ayasbeyoğlu imzalı belgede "...geçen yıllarda yaz ve kış dönemlerinde gerçekleştirilen bu yardımızın...yerine getirilmesi için Müdürlüğümüz adına 160.000 Türk lirası avansa verilmesini rica ederim" denilmektedir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 30.05.1986 tarih, 2000.Müz.Md.020/228 sayılı belge).

sırasında, Leyla Belli'nin eşinin Akbank'ta önemli bir görevde yer alması sayesinde bankadan bina restorasyonu için bazı destekler alındığı bilinmektedir. Belli Akbank alınan desteğin "Milli Saraylar Daire Başkanlığı binanın dış restorasyonu ile uğraşırken biz de içerideki yenilemelere destek oluyoruz" biçiminde kullanıldığını belirtmiştir (Belli, 1991: 67). 1990'larda halen tam olarak kültür yatırımı kavramının gelişmediği bir dönemde, derneğin bütçe yaratma çabası dikkate değerdir. Dernek üyelerinden Ayşe Kulin zorlukları şöyle aktarmaktadır:

> "İş adamları derneklere para ayırırken ya bir çıkar ya da en azından bir yatırım arıyorlar. Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'ne yardım herhangi bir çıkar sağlamayacağı gibi, bu dernek yemekleri baloları çok yankılar yapan şık hanımların üye oldukları derneklere de benzemiyor. Zaten sanatla ilgili iş adamı son yılların ortamında yok gibi. İstanbul, bir kaç oturmuş zengin ailenin dışında ki onların da kendi müzeleri ya da sanat girişimleri var, ilk kuşak zenginlerden oluşuyor...Şu anda yeni zenginler henüz arabesk dönemlerini yaşamakta. Müzeyi kim umursar?" (Kulin, 1991: 68).

Maddi destek haricinde dernek sanatın yaygınlaştırılması amacıyla 1997 yılına kadar, 17 sene boyunca Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi'ni desteklemiş, 1994,1995,1996 yıllarında Kağıt İşler Yarışması'nı düzenlemiş, ayrıca Müze'de yapılan pek çok sergiye tanıtım ve yayın açısından destek olmuştur. Buna ek olarak, Şekil A.29'da görüldüğü gibi, 1981 yılında başlayan resim kursları yoğun ilgi nedeniyle 1985 yılından itibaren müzeciliğe uygun biçimde yetişkin, genç ve çocuk olmak üzere üç gruba ayrılmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 11.07.1985 tarih, sayısız).[365] Sadece resim, müzecilik ve sanat tarihi dersleri değil, tiyatro, dans gösterileri ve müziğin sevdirilmesi amacıyla özel etkinlikler de yapılmıştır. 30 kişilik eğitici grubu ise Mimar Sinan Üniversitesi'nin kadrosundan katılan kişiler ile söz konusu alanlardaki uzmanlardan oluşmuştur (İrk, 1991). Ayrıca Müze orta öğretim kurumlarına rehber eşliğinde görsel eğitim metodu ile müze gezisi uygulaması başlatılmış, yetişkinler için de rehberli turlar düzenlenmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 03.11.987 tarih, 2000.Müz.Md. 371/547 sayılı belge). Dernek etkinliklerine düzenli olarak gezi ve konferans programı eklenmiş; Topkapı Sarayı, İbrahim Paşa Sarayı, Süleymaniye Külliyesi, Beylerbeyi Sarayı, Yıldız Sarayı gibi mekânları Mualla Eyüboğlu, Cengiz Bektaş, Bülent Bilgin gibi uzmanlarla gezilmiştir. Mimarlık, resim ve heykel alanında konularda yapılan konferans ve söyleşilerde Oktay Aslanapa, Cengiz Bektaş, Doğan Kuban, Emin Barın, Ali Teoman Germaner, Devrim Erbil, Metin Sözen, Mahmut Cuda gibi kişiler yer almıştır (Büyükünal, 1991).

[365] Derslere başlandığında beş kişi katılmışken, 1985 yılından itibaren her yıl ortalama 350 civarında katılımcı olmuştur (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 11.07.1985 tarih, sayısız).

Derneğin katkılarıyla ayrıca müzecilik ile ilgili pek çok konferansın da düzenlendiği görülmektedir. Örnek olarak 1983 tarihinde Nurhan Atasoy, Bülent Özer'in yanı sıra Sakıp Sabancı ve Yahşi Baraz gibi özel koleksiyonerlerin de katıldığı "Müzecilikte Sanat Yapıtlarının Korunması" başlıklı bir seminer ile 1984 tarihinde Nazan Ölçer, Filiz Çağman gibi müzeciler ile Ali Koçman ve Sevgi Gönül gibi koleksiyonerlerin katıldığı "Dünyada ve Ülkemizde Müzecilik ve Koleksiyonculuk" başlıklı konferanslar düzenlenmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, tarihsiz, sayısız). Ayrıca, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin 50. yılı nedeniyle 12-16 Ocak 1987 tarihleri arasında "50. Yıl Kutlama Haftası" başlıklı panele Belkıs Mutlu, Topkapı Sarayı Müzesi müdürü Sabahattin Türkoğlu, İslam Eserleri Müdürü Nazan Ölçer, İstanbul Arkeolojisi müdürü Alpay Pasinli, Ankara Resim ve Heykel Müzesi müdürü Tunç Tanışık ve Türkiye Büyük Millet Meclisi Sanat Danışmanı Metin Sözen gibi kişiler katılmıştır. Tartışmalarda müzeciliğin kurumsal bir yapıda ve kültür politikalarına göre değil "tutkuya bağlı olarak" geliştiği vurgulanmış, uzun dönemdir müzecilik yapan Nazan Ölçer ise Türkiye'nin müzeciliği hakkında dikkat çekici yorumlar yapmıştır:

> "Müzeleri bir kaç gün kapatalım. Yabancı seyahat şirketlerinin tepkisinden başka, kimseden tepki gelmez. Hatta, kimsenin müzelerin kapalı olduğundan bile haberi olmaz. Çünkü müzeleri gezenlerin büyük çoğunluğu yabancılar. Okullar olmasa, müzelere yerli seyirci bulmak sorun olur. Okulların da müze gezilerinin bilinci konusunda kuşkum var, pikniğe gitmekle aynı şey. Bu nedenle, geniş kesimde bir müze isteğinin olduğundan kuşkum var" (aktaran Berkman, 1987:23).

Ayrıca, Plastik Sanatlar Derneği de 1989 yılında Resim ve Heykel Müzesi'nde kurulmuş ve ilk toplantısını burada gerçekleştirmiştir (Resim ve Heykel Müzesi Arşiv, 25.06.1989 tarih, sayısız).[366] Bundan başka yabancı uzmanlar da gelmiş, 1983 yılında San Francisco Museum of Modern Art müzesi konservatörü James Bernstein "Son 100 yılda Ülkemiz ve Dünyada Sanat ve Mimarlık" konulu bir konferans düzenlemiş (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 27.12.1983 tarih, 2000.Müz.Md.359 saylı belge),[367] 1989 yılında Amerikalı sanat tarihçisi Nan Freeman'ın bir konuşması gerçekleşmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 25.05.1989 tarih, sayısız).

---

[366] Plastik Sanatlar Derneği, "üreten sanatçıların yeni oluşumlar karşısında profesyonel anlamda kapsamlı bir örgütlenmelerinin olmayışı" sebebiyle kurulmuştur. Yusuf Taktak, Bedri Baykam, Handan Börütücene, Mehmet Güleryüz, Hüsamettin Koçan, Beril Anılanmert, Alaettin Aksoy, Bünyamin Özgültekin'den kurulu bu dernek hem sanatçıların örgütlenmesi hem de sanatlarının sergilenmesi ve yaygınlaşması amacını gütmesi açısından önemlidir.

[367] Bernstein Cumhuriyet Gazetesi'ne verdiği bir röportajda İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyonunun etkileyici olduğunu ama iyi korunmadığını söylemiştir. Havalandırma sorunu, depo sayısının yetersizliği, doğrudan gelen gün ışığının yarattığı tehlikeyi vurgulamış; "...eserlerin bir çoğunun yerde ya da duvara dayalı olarak saklandığını gözlemledim. Üstelik süzülemeyen havadaki tüm tozlar eserlerin üzerindeydi ki, bu eselerin ölümü demektri" demiştir (Göğüsgeren, 1983:10).

Dernek, Devrim Erbil ve Belkıs Mutlu döneminde müze yönetimi ile ortak, verimli çalışmalarına devam etmiş; ancak Kemal İskender müdür olduğunda yönetim ile dernek arasında bazı sorunlar doğmuştur. Tomur Atagök (2010) süreci şöyle aktarmıştır: "Leyla Belli ile Kemal İskender arasında, sanırım 1994 yılındaki Günümüz Sanatçıları jürisi konusunda bir antlaşmazlık çıktı. İskender bazı isimleri önerdi, Leyla Belli ise kabul etmedi. Ondan sonra gerilim oluştu. Bundan sonra İskender, dernek ile ilgili işlerde zorluk çıkarmaya başladı". Kemal İskender kendisiyle yapılan görüşmede bu yorumu doğrular nitelikte konuşmuştur: "Müze müdürü olarak jüriye bazı isimler önerdim. Kesinlikle itiraz ettiler. Sadece kendi istedikleri isimler olsun, bildiklerine, tanıdıklarına ödüller versin isteniyordu" (İskender, 2007). Sanat eleştirmeni Yalçın Sadak ise derneğin kapatılmasının ardında farklı bir neden olduğunu iddia etmiştir:

> "Sorun gençler için önemli bir sergileme alanı olan ve dernek sayesinde prestiji artan Günümüz Sanatçıları sergisinin jürisine kendi istediği isimleri getirmek istemesinden kaynaklandı...Halbuki dernek jürilerini hiç bir baskıya aldırmadan hep kendisi belirledi...Dernek, Askeri Müze işbirliği ile Şişli Belediyesi sponsorluğunda Şişli Atölyesi resimlerini sergileyecekti, Kemal İskender de müzedeki eserlerin kullanımına izin vermişti. Bu olaydan sonra Şişli Belediyesi'ne bir yazı ile derneği muhatap kabul etmedikleri için resimlerin sergilenmesine izin verilmediğini belirtmesi bağları tamamen kopardı" (Anonim, 1997a).

Kemal İskender ise derneği çıkarma sebepleri olarak şunları belirtmektedir:

> "Dernek kurulalı 17 sene olmuş, müze için hiçbir şey yapmamış. Müzeye yardım edeceklerine müzenin altında 900 metrekare yer işgal ediyorlar, müthiş para kazanıyorlar. Bu kazandıkları parayı hiçbir şekilde müze için harcamıyorlar. Yıllık resim yarışmaları düzenliyorlar. Yarışmada ödül verdiği resimlerin müze tarafından alınmasını istiyor. Resmen asalak gibi yaşıyorlar. Rektöre gittim, durumu anlattım, taşınmasını sağladım" (İskender, 2007).

Ayrıca İskender Genç Sanat dergisinde "Dernek Bu Haliyle Müze'nin Yakasından Düşsün Artık" başlıklı yazısında daha detaylı olarak çıkarma nedenlerini şu şekilde açıklamıştır:

> "Dernek kuruluşundan bu yana geçen on yedi yılda, kuruluş amaçlarından hiç birini gerçekleştiremediği gibi, gerçekleştirmek için de en ufak bir adım dâhi atmış ya da en ufak bir girişimde bile bulunmuş değildir. Girişimde bulunmak bir yana, Müze'ye tek bir çivi bile çakmış değildir. Acaba bu dernek hiç bir şey yapmamış mıdır? Yapmıştır; gelir sağlamak için çeşitli yaş gruplarından insanlara resim kursları açmış, yılda bir Günümüz Sanatçıları adı altında yarışmalı bir sergi düzenlemiş, gene her yıl Müze bahçesinde bir Dernek Yemeği düzenlemiş, bazı sanatçıların ölümünde gazetelere ilan vermiş vs. Özetle Müze için hiç bir şey yapmamış ama Müze'yi ilgilendirmeyen ne kadar entipüften iş varsa bunlara dört elle sarılmıştır...Oysa bu dernek, tüm zemin katın yarısını kaplayan mekânları, elektriği, suyu, ısınma sistemi, çeşitli elemanları ve hizmetlileri olmak üzere Müze'nin tüm olanaklarını, üstelik tek bir kuruş bile ödemeden sonuna kadar kullanmıştır...Müze idaresi kurulu çıkar düzenini biraz zapt-ı rapt

> altına almaya kalktı diye, (Leyla Belli) yanına Müze'ye ancak dört yılda bir uğrayan Dernek yönetim kurulu üyesi Cengiz Bektaş ve diğer başkalarını da alarak 'Müze müdürünü görevden alın' gibisinden bir ultimatomla Rektörlüğün kapısına dayanacak kadar ileri giderse eğer, buna birilerinin mutlaka 'durun' ya da 'çizmeyi aştınız artık' demesi gerekir...Ya kuruluş amaçları doğrultusunda hizmet etmeyi yeniden öğrenecektir bu dernek, ya da (bu yönetimiyle) Müze'nin yakasından düşmesi gerekecektir" (İskender, 1996a: 3).

Bu yazı üzerine, Leyla Belli 1996 yılında hazırladığı raporu Mimar Sinan Üniversitesi Rektörlüğü'ne sunmuş, yukarıda değinilen etkinlikleri sıralayarak derneğin Devrim Erbil, Özdemir Altan ve Belkıs Mutlu döneminde müze yönetimi ile uyumlu bir çalışma yürüttüklerini belirtmiştir: "Ancak son yıllarda bu organik bağ müze yönetimi tarafından sağlanamamış, salt müzenin acil ihtiyaçlarının karşılanması istenmiştir. Kanımızca bu bağlantının Mimar Sinan Üniversitesi yönetimi ile bir protokol sağlanarak müze-dernek ilişkisinin kişisel bir platformda kurulmaya yönelmesi mümkün olacaktır" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, Haziran 1996 tarihli rapor). Sonuç olarak, o dönem rektör olan Tamer Başoğlu bu öneriyi reddetmiş, Resim ve Heykel Müzesi Derneği 10 Nisan 1997 yılında yerinden çıkarılmış, Galatasaray'daki Elhamra Pasajı'na taşınmıştır. Rektörlük açıklamasında kararı şu biçimde açıklamıştır:

> "Müzemiz binasında yapılacak geniş boyutlu restorasyon, tadilat ve onarım işleri ile güvenlik sisteminin kurulması çalışmaları nedeniyle programlanmış sanatsal faaliyetlerin sona ereceği 11 Nisan 1997 tarihinden itibaren idari işler dışında kalan tüm faaliyetlerinin durdurulmasına, binanın sadece sanatsal ve müzecilik hizmetlerine yönelik faaliyet göstermesi gerektiği göz önünde tutularak, Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'nin bu tarihe kadar halen işgal etmekte olduğu tüm mekânları boşaltmasına karar verilmiştir" (Anonim, 1997b).

Sanat Çevresi yazarı Hamit Kınaytürk ise (dönemin) Milli Saraylar Daire Başkanı Erol Eti ile görüştüğünü ve Milli Saraylar'a şu sıralarda ne üniversiteden, ne müzeden bir onarım ve restorasyon konusunda başvuru gelmediğini belirtmiştir (Kınaytürk, 1997: 51). Resim ve Heykel Müzeleri Derneği de Sanat Çevresi'ndeki yazıda tepkilerini şöyle göstermiştir:

> "Geçmiş dönemlerdeki müze müdürleri ve üniversite rektörlerinden teşekkür alırken, bu kez bir sivil toplum örgütü olarak bize müzeye herhangi bir katkımızın bulunmadığını sözleri ve yazılarında makamına yakışan bir dille belirten müdürü kadar onun bağlı olduğu ülkemizin bu en köklü sanat kurumunun değerli yöneticilerine şunu söylüyoruz; biz sanat birikimini korumak amacıyla şu ana kadar işgal! ettiğimiz müze mekânlarında bulunduğumuza inanıyoruz" (Anonim, 1997b).

Kemal İskender ile Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi rektörlüğünün aldığı bu karar sanat ortamında d tepkiyle karşılanmıştır. Sanat Çevresi'nin hazırladığı "MSÜ Resim ve Heykel Müzesi Müdürü'ne Tepkiler Artıyor: Müze Müdürü Mü, Yoksa?"

başlıklı dosyada, kişisel sürtüşmelerden dolayı derneğin gitmesiyle Müze'nin yeniden içe kapanık ve işlevsiz bir hale geleceği endişeleri dile getirilmiştir (Anonim, 1997a). Örnek olarak Gürol Sözen "Kurumlar kişisel değil, bütünlük ve dayanışma içinde ancak var olabilirler" derken, İsmail Tunalı da "Dernek yıllardır güvenlik nedeniyle kapalı olan Müze'nin yeniden açılmasını Müze yönetimiyle işbirliği içinde tüm önlemleri alarak görkemli bir merasimle sağlamış, o kadar ki kısa bir süre sonra Müze en çok ziyaret edilen müzelerden biri olmuştur... Kanımca sübjektif nedenler ortadan kalkınca müze ve dernek yine aynı çatı altında uyumlu bir beraberliğe ulaşacaktır." Ressam Bubi ise, Kemal İskender'in müzayede evleri ve galerilerle olan yakın ilişkilerine dikkat çekmiş, derneğin müzenin işler hale gelmesi ile bu alanlarda çalışan kişilerin işlerini zora soktuğunu ve galerilerle yakın ilişkileri olan Kemal İskender'in aslında basit bir nedenden öte bu amaçla bu kararı aldırdığını iddia etmiştir: "Hele hele Resim ve Heykel Müzesi gibi, ancak bir mezarlıkla kıyaslanabilecek sakinlikte, hareketsiz ve vakur bir mekânda huşu içinde derin uykularında yatan sanat eserlerinin, bu zengin ve şeytani dernek kokularının yarattığı rahatsızlıkların önlenmesinin perde arkasında ve önündeki tüm kişileri ve camcı, çerçeveci ve de antikacı piyasasının sponsorluğunu bir kere daha canı gönülden kutlarım." Özdemir Altan ise "Ancak bizim ilginç üniversitemiz uzunca bir süredir bu kuruma kerhen tahammül ediyor, zaten Müze'yi de Üniversite'nin sırtında bir yük gibi gören yöneticilerimiz, derneği de bu ağır yükün üzerine ayrıca bağlanmış bir valiz gibi düşünüyordu" diyerek derneğin müzeyi geliştirmesinden Akademi'nin de rahatsızlık duyduğunu iddia etmiştir (a.g.e).

1980'den beri müzenin gelişmesini, canlanmasını ve Günümüz Sanatçıları gibi ilerici bir serginin kurumsallaşmasını sağlayan, maddi destek olarak fazla bir katkısı olmasa da, kamuoyunun Müze'ye eğitim, konferans, konser gibi etkinliklerle yakınlaşmasını gerçekleştiren en etkin kurum olan Dernek, kurumsallaşmanın olmadığı bir yapı nedeniyle, basit kişisel gerilimler ve yöneticilerin yanlış tutumları sonucunda Resim ve Heykel Müzesi ile ilişiğini kesmek zorunda kalmıştır. Derneğin etkinliklerini sürdürmesi halinde hem Müze'de başlamış olan dinamizmi devam ettireceğini hem de özellikle 2000'lerden sonra değişen konjonktür içinde küresel sermaye ve kültürü araçsallaştıran yeni bürokrasiyle kurumsal bir çerçevede ilişki kurulmasına aracı olacağını düşünmek olasıdır.

4.3.3.3 Sergiler

1981 yılında Resim ve Heykel Müzesi'nin açılması ile beraber, Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'nin katkılarıyla müze bir etkinlik alanına dönüştüğü anlaşılmaktadır:

> "Müze açılır açılmaz basın çok ilgi gösterdi. Günde 1600 kişi müzeyi geziyordu. Bayram coşkusu içinde açıldı. Açık hava sergileri yaptık. Heykeller arasında balerinler gelip bahçede gösteri yapıyor. İçeride konserler verilmeye başlandı. Modern bir müze halini aldı" (Erbil, 2007).

Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin halen devam etmesine rağmen önemini gittikçe kaybettiği bir dönemde, gerek Güzel Sanatlar Akademisi'nin 1977-1987 yılları arasında düzenlediği yarışmalı "Yeni Eğilimler Sergisi", gerek Resim ve Heykel Müzesi'nin desteğiyle gerçekleşen ve Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'nin 1980-1997 yılları arasında Resim ve Heykel Müzesi'nde düzenlediği "Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi" genç nesil ve öncü çalışmaların sergileme alanı olması açısından çok önemli atılımlardır. İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde 1974-1977 yılları arasında düzenlenen "Açıkhava Sergileri"nin bir devamı olarak düşünülen Günümüz Sanatçıları (Atagök, 1982), 1980 yılında Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında müze için bir kamuoyu yaratmak, güncel sanat ortamına dâhil olmak, müzeyi işler hale getirmek amacıyla başlatılmıştır. Tomur Atagök de serginin amacını şu biçimde açıklamaktadır:

> "O günlerde müze kapalı olduğu için yapacağımız etkinlikler müzenin dışında olmalıydı. Öncelikle amaç müzenin varlığını İstanbul Festivali kapsamında duyurmak, bir kamuoyu yaratmaktı, hatta müzenin bağlı olduğu kurumu, Akademi'yi müzenin açılması gerekliliği konusunda inandırmaktı...Tabii ki müzenin sergi için hazırlanması çok zor koşullarda oldu. Günlerce bir işi yaptırmak için ne kadar uğraştığımız bilirim. Akademi'den arta kalmış tesisat ve kalorifer eskileri taşındı, saklandı, otlar temizlendi, bina duvarları boyandı..." (Atagök, 1991: 75).

O dönemde müzede çalışan Yusuf Taktak ilk serginin amacının daha çok pragmatik olduğunu belirtmektedir:

> "Müze kapalı, yangın tehlikesinden içeri giremiyoruz. Ama açmak istiyoruz. O nedenle de, aklımıza bahçeyi kullanmak geldi. Uluslararası İstanbul Festivali'yle aynı zamana denk düşürerek, herkese açık, bahçede düzenlenecek, etkili ve dikkat çekici bir etkinlik olarak kurguladık. O nedenle de dansçılar çağırdık, gitar konserleri verdirdik. Amaç Müze'yi yeniden açtırmaktı" (Taktak, 2010).

Şekil A.30'da örneği verilen ilk yönetmeliğinden anlaşıldığı gibi, Günümüz Sanatçıları sergileri ölçütleri belirli, seçici bir sergiden çok herkese ve her alana

açık, davetkâr bir etkinlik izlenimini vermektedir.[368] Şekil A.31 ve Şekil A.32 'da verilen fotoğraflarda görüldüğü gibi serginin açılışı ile beklenen olmuş, bu danslı, konserli, dinamik etkinlik Aydınlık, Cumhuriyet, Milliyet, Sanat Çevresi gibi dergi ve gazetelerde haber olmuştur. Milliyet Gazetesi'nin "Müzede Çağdaş Dans Gösterisi" başlığı ile verdiği haberde "Müze bahçesi temizlendi, düzenlendi ve burada çevresiyle sonsuz bir uyum içerisinde bir sergi açıldı" derken (Anonim, 1980), Cumhuriyet'te yazan Zeki Çakaloz da sergiyi çağdaş müzecilik kavramı ve tanımı kapsamında bir etkinlik olarak nitelemiştir (Çakaloz, 1980). Sanat Çevresi'nde yazan Sezer Tansuğ ise "cennetten bir köşe olan" Resim ve Heykel Müzesi'nde düzenlenen bu etkinliğin önemine değinmiş, kapalı bulunan Müze'nin bahçesinin bir sosyal alan olarak projelendirilmesine destek vermiştir (Tansuğ, 1980a:16). Ahmet Köksal ise bu ilk sergi ile ilgili şu eleştirileri getirmiştir:

> "…Sergi, genelde büyükçe bir karma sergi niteliğinden öteye geçmiyordu. Günümüz İstanbul Sanatçıları adını taşıyan bir sergiden, uzun süredir Türk kültür ve sanatını yönlendiren bir merkez olarak bu kent sanatının belirgin özelliklerinin ve yaşayan ustalarının temsil edilmesi beklenirdi...Seçiciler kurulunca ödüllendirilen yapıtlar – özellikle resim ve heykel dalında-klik ilişkilerinin yarışma sonuçlarını etkilediği yolundaki yaygın söylentiyi haksız çıkaracak düzeyde bulunmuyordu. Örneğin Mehmet Aksoy ve Zerrin Bölükbaşı'nın heykelciliğimize çağdaş bir yorum ve anlatım boyutları getiren yapıtları yanında deneysel ve avant-garde özentili işlerinin yeğlenmesinin nedeni gerekçeli bir tutanakla açıklanmalıydı" (Köksal, 1980: 120).

Hem Müze'nin açılışına katkıda bulunan hem de sanatçılar tarafından yoğun ilgi ile karşılanan Günümüz Sanatçıları sergileri 1983 yılından sonra Müze içine alınmış ve çeşitli eleştirilere karşı koymak için format değişikliğine uğramıştır. Bu süreci Yusuf Taktak (2010) şöyle aktarmaktadır:

> "Serginin Müze içine alınmasının öncelikli olarak işlevsel bir sebebi bulunuyordu. Bahçede olduğu için her sabah eserlerin üstünü açıyor, akşam tekrar kapıyorduk. Ama 1982 sergisinde bir akşam öyle bir yağmur bastırdı ki bütün resim ve heykeller yağmur altında kaldı. Zorlukla hepsini içeri taşıdık, ama mesela bir sanatçı seramik yapmış, dışarıda kurur diye bırakmış, o eriyip gitti...Biz de artık içeri girmemiz gerektiğine karar verdik. Bir de bahçede olduğu için herkesin eserini sergiliyorduk ama zamanla bunun eleştirildiğini gördük. O nedenle de yeni bir düzenleme ile, seçilen eserlerin sergilendiği, daha prestijli bir etkinliğe çevirme kararı aldık. Bunu ilk önce, Müze binasında yer olmadığı ile meşrulaştırdık ama aslında hedefimiz Günümüz Sanatçıları'nı daha seçici yapmaktı."

Bu karardan sonra Günümüz Sanatçıları giderek gençlere yönelmiş, farklı eğilimlerin denenmesi için bir platform niteliği kazanmış, yalnızca resim, heykel gibi alanlarla

[368] Bu ilk sergide ödül alan sanatçılar resim alanında Şükrü Erdiren, İpek Aksüğür (Düben), Zekai Ormancı; heykel alanında Erol Kınalı, Ayşe Erkmen; özgün baskı alanında Özer Kabaş, Ergin İnan, Mustafa Aslıer; seramik alanında ise Fehmi Erdoğdu'dur (Coş,1980).

sınırlı kalmadan güncel sanatın disiplinlerarası üretimlerinin ortaya çıktığı bir etkinlik halini almıştır (Sönmez, 1996). 1985 yılındaki altıncı sergide yeni isimler ve ümitlere olanak vermek amacı dile getirilmiş, 1991'deki on ikinci sergide de sanatçı seçiminde yaptıkları malzeme ve üslup farklılığı dikkate alınmadan özgün eserler üretme çabasında olan sanatçılara yer verildiği açıklamasıyla sanat üretiminin sınırları genişletilmiştir (Atagök, 1993).

Tomur Atagök bu değişimi şöyle açıklamaktadır: "Bir kaç deneyimden sonra baktık ki eleştiriler geliyor. Bir de yarışmalı sergi olduğu için başta ilgi gösteren deneyimli, isim olmuş sanatçılar sergiye katılımı prestij kaybı gibi görmeye başladı. Bunun üzerine genç sanatçılara yönelmeye başladık. Teşvik amaçlı da ödüllenen yapıtlar müzeye alınmaya başladı"(Atagök, 2010). Böylelikle Leyla Belli'nin belirttiği gibi serginin amacı daha sonra değişmiştir: "Gelişme ve yenilemede sanatın öncülüğü olgusunu ülke çapında güncel tutmak, yeni çıkışlarıyla atılım yapan genç sanatçıları desteklemek ve topluma sunmak, böylelikle günümüz plastik sanatlarının nitelikli bir ortama erişmesine katkıda bulunmayı hedeflemektedir" (Belli, 1991:73). Ancak yarışmalı serginin seçici kurulu ve ödül verme kriterlerine odaklanan eleştiriler devam etmekte, özellikle Ahmet Köksal çeşitli yazılarında bu ödül yöntemini sorgulamaktadır:

> "Yeni Eğilimler ve Öncü Türk Sanatından Bir Kesit gibi sergiler doğrultusunda bir gruplaşma etkinliğine bürünen sergi, yaratıcı duyarlığın özgün ve kişilikli örnekleri yerine, avant-garde ve güncel eğilimlerle sanat ve teknoloji ilişkisinin kanıksanmış deneyimlerine prim veren bir niteliğe yönlendirilmiş bulunuyor...'Günümüz Sanatçıları'nın ödüllendirilmesinde kullanılan yöntem ya da değer yargısının dayanağı merak edilmeye değer" (Köksal, 1986: 47).

Bunun üzerine 1991 yılında seçici kurul ödüllendirme kriterlerini katalogla basına açıklamış, bu da hem serginin kurumsallaşması hem de kamusallaşması açısından önemli bir adım olmuştur (Anonim, 1991b).[369] Bu süreç Günümüz Sanatçıları'nın zaman içinde genç sanatçılara odaklanan, seçici bir nitelik kazanan, prestij unsuru olarak beliren şekillenen bir yapıya dönüşümünü işaret etmektedir. Dolayısıyla Günümüz Sanatçıları sergisi, Resim ve Heykel Müzesi'nin en önemli işlevini yerine getirmesine aracı olmuş, güncel sanatla uğraşan genç sanatçıların kendilerini denedikleri, birbiri ile karşılaştırdıkları ve kanıtlama alanı oluşturmuştur.

[369] Günümüz Sanatçıları 12. İstanbul Sergisi'nde jüri üyeleri Vasıf Kortun, Meriç Hızal, Tanju Demirci, Bubi, Bünyamin Özgültekin, Belkıs Mutlu ve Yahşi Baraz yapıtların değerlendirilmesindeki ölçütleri açıklamıştır: "1. Yapıtların değerlendirilmesinde sergilerin adını betimleyen "günümüz sanatçıları" kavramının belirleyici olması. 2. Sergiye başvuran sanatçıların yapıtlarında resim, heykel, seramik, vb. gibi herhangi bir tür ayrımına gidilmeden hatta disiplinler arası ilişkileri kurabilmiş yapıtların birer sanat yapıtı olarak değerlendirmeye alınması. 3. Yapılan seçimlerde üslup ve malzeme farklılığı dikkate alınmadan, yapıtların bağlandıkları eğilimlerden farklılaştıkları noktalar birer kişilik anlayışı olarak değerlendirilip özgünlük için genel anlamda bir kriter kabul edilmiştir" (Anonim, 1991b: 7).

Bunun haricinde, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin yeni başlamış olan Uluslararası İstanbul Bienali'yle ilişki kurduğu görülmektedir. 1987 ve 1989 yıllarında düzenlenen ilk iki bienalin düzenlenme kurulunda Doğan Kuban, Sezer Tansuğ, Beral Madra gibi isimlerin yanı sıra Belkıs Mutlu da bulunmakta, sergi mekânlarından biri olarak Resim ve Heykel Müzesi de yer almaktadır. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın paydaş olarak gördüğü Resim ve Heykel Müzesi'nde birinci bienal kapsamında "80'li Yıllarda Fransız Sanatı" , "İstanbul Koleksiyonlarında Çağdaş Türk Resmi" ve Türk Fransız Tasarım" sergileri düzenlenmiştir (Anonim, 1987a). 1989 yılında düzenlenen ikinci bienalde ise Geleneksel Mekânlarda Çağdaş Sanat temasında Daniel Buren, Jannis Kounnellis, Richard Long ve Sol Lewitt gibi yabancı güncel sanatçılarla Azade Köker, Ayşe Erkmen, Sarkis, Gülsüm Karamustafa gibi Türkiyeli sanatçılar Aya İrini, Ayasofya ve Yerebatan Sarnıcı'nda sergilenmişken Resim ve Heykel Müzesi'nde Çağdaş Avusturya Sanatı, Çağdaş Alman Sanatı, Ahmed Gün sergisi gibi tâli sergiler yer almıştır (Bunulday, 2008). Körfez Savaşı nedeniyle 1992'de yapılabilen üçüncüsü bienalde ise, daha önce değinildiği üzere bienalin niteliğinin değişmesi ve Belkıs Mutlu'nun müdürlüğünün sona ermesiyle Resim ve Heykel Müzesi'nin bienal gibi giderek prestij kazanan bu sürecin dışında kalmıştır.

Müze'de düzenlenen geçici sergiler açısından bakıldığında 1980-1992 döneminde nitelik, sanat tarihine katkı, eğitici yön, tema çeşitliliği, güncel sanat ortamıyla kurulan ilişki ve yapılan işbirlikleri açısından değerlendirildiğinde ilk defa çağdaş bir sanat müzesinin ölçülerine varılmış olduğunu söylemek mümkündür.[370] Ayrıca yıllık olarak sergi planlamasının yapıldığı, ulusal ve yurt dışı sergileri dengesine özen gösterildiği, güncel sanattan modern Türk sanat tarihine uzanan geniş bir alana yayıldığı, gerekli kaynakların bulunması için çeşitli işbirliklerinin yapıldığı, Müze dışında Sanat Bayramı ve Bienal gibi etkinliklerle ortak hareket edildiği görülmektedir. 1980 yılında ilginç bir uygulama olarak Müze kapalı olduğu için Nil Yalter, Sarkis, "19. ve 20. Yüzyıl Türk Resminde Desen", "Gravürleriyle Hartmut Berlinicke" sergileri Resim ve Heykel Müzesi etkinliği başlığı ile Atatürk Kültür Merkezi'nde yapılmıştır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 21.01.1980 tarih, 020-215). 1981 yılında müzenin açılmasıyla beraber Müze'nin koleksiyonunu değerlendirmeye başladığı, depoda duran pek çok eserin çeşitli retrospektif ve temalı sergilerle kamuoyuna sunulduğu görülmektedir.

[370] Geçici sergiler ile ilgili arşivde bulunan belgelerin çoğunda tarih ve sayı bulunmamaktadır. Bu belgeler, genel olarak müdürün personel ile iç yazışmalarını kapsamakta, sergi tarihleri verilmekte, bazılarında ise açıklama bulunmaktadır. O nedenle, tarih ve sayı olan belgeler ile diğer kaynaklardan alınan bilgiler referans olarak verilmiştir.

Bu açıdan Namık İsmail (1981), Avni Lifij (1983), Zeki Faik İzer (1989), Ertuğrul Ateş (1991) gibi Türk sanatçıların retrospektifleriyle ile sanatçıların bazı eserleri ilk defa sergilenmiştir. Örnek olarak 1988 yılında, ölümünden bir yıl sonra düzenlenen Altan Adalı sergisi sanatçının yapıtlarını ilk kez bir araya getirmiştir. Adalı'nın 20 yıllık üretimlerine yer verilen bu retrospektifte gravürlerinin yanı sıra yarıda kalmış, gitar çalan adam konulu yağlıboya işinin de sergilenmesi sanatçının kısa yaşamına vurgu yapmıştır (Köksal, 1988b). 1990 yılında düzenlenen Neşet Günal sergisi, sanatçının 1968 yılı kırsal kesim üzerine çalışmalarından 1988'lerdeki son dönem "Korkuluklar" dizisine kadar bütün üretimlerinin sergilenmesiyle çok geniş kapsamlı bir retrospektif olmuştur (Anonim, 1990a).

Temalı sergilerde de Çağdaş Türk Sanatı Sergisi (1981), Asker Ressamlar (1981),Cumhuriyet ve Türk Resmi (1983), 100. Yılında Türk Resim ve Heykel Sanatı (1983), 1950'den sonra Türk Sanatı (1983), İstanbul Koleksiyonlarında Çağdaş Türk Resmi (1987), Türk Resminde Figüratif Gelişme (1989) gibi konuların seçimi ile sanat tarihi açısından eğitici yönü ön plana çıkan sergiler yapıldığı görülmektedir. Temalı sergilerden 1984 yılında Milli Saraylar Daire Başkanlığı'nın düzenlediği sempozyum sırasında açılan "Türk Resminde Saray sergisi" geleneksel minyatür kalıplarının kırılmaya başladığı ve çağdaş Türk resminin ilk örneklerinin verilmeye başlandığı 18. yüzyıldan eserleri kapsaması bakımından ilgi çekmiştir. 1987'de ise Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi Toplu Sergisi Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşunun 100. yılına denk getirilmiş, Osman Hamdi ve öğrencilerine ait yapıtların yanı sıra Osman Hamdi'nin eğitici kimliğini yansıtan fotoğraflar ve belgelerin yer almıştır. Ayrıca Mustafa Cezar, Alpay Pasinli, Devrim Erbil gibi isimlerin Osman Hamdi ve öğrencileri üzerine paneller düzenlemesi gibi uygulamalar modern müzecilik örneği oluşturmuştur (Anonim, 1987b). 1988 yılında düzenlenen "Türk Resminin Öncüleri Darüşşafakalı Ressamlar" ise Darüşşafaka koleksiyonunun katkılarıyla gerçekleşmiş, böylelikle Türk resminde minyatür geleneğinden ayrılarak Batılı yağlıboya tekniğine geçişin ilk örnekleri tanıtması açısından dikkat çekici bir sergi olmuştur (Köksal, 1988a:10).

Güncel sanata yönelik sergiler arasında Adnan Çoker, Hale Tenger, Erol Akyavaş, Nur Koçak, Selma Gürbüz gibi güncel sanat ağırlıklı sanatçıların katıldığı "Büyük Sergi 2" de tuval resminden kavramsal sanata uzanan geniş bir süreci anlatması açısından önemlidir (Anonim,1990b). Ayrıca 1992 yılında Beral Madra ve Efi Stroussa küratörlüğünde Türkiye ve Yunanistan gibi iki farklı ülkenin, siyasal bağlamda zıt kutupları oluşturan toplumların kültürel etkileşimler ve sanat yoluyla birbirlerini tanımalarını hedefleyen, 14 Türkiyeli ve Yunan güncel sanatçıdan oluşan

“Sanat/Texnh” başlıklı karma sergi, hem küratörlü sergilerin ilklerinden biri olması, hem de uluslararası anlamda öncü bir girişim olması açısından dikkat çekicidir. Ayrıca Öncü Türk Sanatı’ndan Bir Kesit sergilerinin 1988 ve 1989 yıllarında Müze’de düzenlenmiştir. Bu dönemde, Müze’nin etkinliklerle adını duyurmaya başlamasıyla ulusal sergilerde sponsorlukların alınması söz konusu olduğunu belirtmek gerekmektedir. Örnek olarak, 1985 yılı “Resim’de İstanbul Sergisi”ne Pamukbank destek olmuş, Büyük Sergi 2 ise Santral Holding tarafından düzenlenmiştir. 1988 yılındaki dokuzuncu Günümüz Sanatçıları Sergisi, Vestel Şirketler Grubu’nun ana sponsorluğunda, ödülleri Mensucat Santral, Dinarsu ve Nesrin Sarper tarafından paylaşılması ve Sanat/Texnh sergisi ise Digital Sigorta, Marshall Boya, MAS Matbaacılık, Anadolu Sigorta, Olympic Havayolları gibi şirketlerce sponsorluk alması ise o dönemde daha gelişmemiş olan kültür işletmeciliği kavramının ilk örneklerinden sayılabilir.

Ulusal nitelikte sergilerde gerek tema seçimi, gerek sanatçı katılımı açısından daha özenli bir tutum sergilenmesine rağmen, uluslararası sergilerin halen diplomasi aracı olarak Kültür ve Dış İşleri Bakanlığı ile çeşitli kültür merkezlerinin ortaklığında düzenlenen etkinlikler olduğu göze çarpmaktadır. Bu sergiler yine ağaç baskılardan fotoğraf sanatına, gravürden takıya kadar eklektik bir yapıda çeşitlilik içermektedir. Bu kapsam dışında sayılabilecek sergiler arasında 1982 yılında düzenlenen “50 İtalyan Sanatçıdan Dante Resimleri” büyük ilgi görmüş, bu nedenle 1 hafta uzatılmış ve 2464 kişi gezmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 03.05.1982 tarih, sayısız belge). Yine aynı yıl içinde İngiliz Kültür Kurulu’nun desteğiyle 24 Galli sanatçının resimlerinden oluşan “Sanatın Doğruluğu” ile Alman Kültür Merkezi’nin katkılarıyla düzenlenen “Art Nouveau Sergisi” büyük ilgi görmüştür. Özellikle Art Nouveau Sergisi bu üsluba göre yapılmış resim ve heykellerin yanı sıra günlük yaşamda kullanılan ürünlerdeki süslemelerin fotoğraf, poster, dia gösterileri eşliğinde sunulması ve bazı ahşap masa ve sehpaların sergilenmesiyle İstanbul Festivali’nin en ilginç etkinliği olarak nitelenmiştir (Anonim, 1982b). Ayrıca 1988 yılında Türk-Alman Kültür Enstitüsü işbirliği ile düzenlenen Max Liebermann, Max Slevogt ve Lovis Corinth’in özgün baskılarından oluşan sergi Alman izlenimciliğinin temsilcileri arasında sayılan bu üç önemli ismi biraraya getirmesi açısından önemlidir (Köksal, 1988c: 8). Bu dönemde yabancı sergilerde göze çarpan özellik ise, Diego Esposito (1983), İtalyan Heykeltraşların Çoğaltılmış eserlerinden oluşan “Çoğullar Heykel Sergisi” (1984), R. Mondazzi (1984), Cecco Bonanetto (1988), Joergen Soerensen (1991) gibi sergilerle heykel sanatına ağırlık verilmesidir.

Buna ek olarak, Resim ve Heykel Müzesi'nin Akademi ile arasındaki eğitim ilişkisinin vurgulanması açısından öğrenci sergileri de önemlidir. Örnek olarak 1985 yılında açılan "Türk Sanatçılarının Gençlik Dönemi Resimleri" müze koleksiyonunda bulunan bazı sanatçıların 35 yaşından önce yaptıkları resimlere yer vermiş, öğrencilere hem sanat tarihi hem uygulama açısından önemli bir kaynak olmuştur. Yine aynı yıl düzenlenen "Genç Sanatçılar Sergisi" ise genç sanatçıların çeşitli yarışmalardan ödül aldıkları yapıtları sergilemiş, genç nesil için teşvik edici bir etkinlik olmuştur.[371] Ayrıca 1989 yılında Paris Güzel Sanatlar Okulu ile Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar öğrencilerinin ortak açtıkları resim ve heykel sergisi, Akademili gençlerin erken yaşta Paris ekolü ile tanışması ve karşılaştırma yapması açısından önemlidir. 1992 yılında ise Müze'de bulunan, ancak uzun zamandır kapalı kalan heykel mulajları öğrencilerin yararlanması açısından sergilenmiştir (Anonim,1992).

1992 sonrasında sergilerde önemli bir düşüş yaşanmıştır. Bu dönemde en çok dikkat çeken sergiler arasında 1994 yılında düzenlenen Resim ve Heykel Müzesi'nin ilk koleksiyonunu oluşturan "Elvah-ı Nakşiye Sergisi" ile 1996 yılında düzenlenen "Türk Resminde İnsana Bakış"tır. "Türk Resminde İnsana Bakış"ta Fatma Tülin, Bedri Baykam, Avni Arbaş, Neşe Erdok, Nuri İyem, Ömer Kaleşi gibi yaşayan sanatçıların yanı sıra Sami Yetik, Levni, Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi, Cevat Dereli, Ali Çelebi gibi klasik sanatçıların figür ağırlıklı yapıtları sergilenmiştir. Mehmet Güleryüz, Kemal İskender, İrfan Okan, Nedret Sekban, Doğan Paksoy ve Yavuz Tanyeli'den oluşan kurul, Habitat II etkinliklerinde Resim ve Heykel Müzesi'nin de yer almasını sağlamak üzere bu sergiyi gerçekleştirmesi İstanbul'daki dinamik ortama eklemlenme çabası açısından önemlidir (İskender, 1996b).

Bir diğer önemli sergi ise 1997 yılında düzenlenen "Çallı ve Atölyesi" sergisidir. İş Bankası'nın koleksiyonunun bir kısmını tanıtmak amacıyla düzenlediği bu sergide Çallı'nın Manolyalar dizisinden üç tablosunun yanı sıra 29 yapıtı sergilenmiş, ayrıca aralarında Şeref Akdik, Mahmut Cüda, Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelebi, Adnan Varınca gibi pek çok ismin bulunduğu öğrencilerinin 100'e yakın tablosu yer almıştır. Sergi o döneme kadar düzenlenmiş en kapsamlı İbrahim Çallı sergisi olması, Çallı'nın eserlerinin yanı sıra eğitimci kimliğinin aktarılması, öğrencileriyle olan etkileşimlerinin izlenebilmesi açısından önemlidir. Ayrıca Kıymet Giray bu sergi için Çallı'nın yaşam öyküsü, sanat deneyimi ve atölyesi ile ilgili çeşitli belge ve fotoğrafları içeren çok kapsamlı bir katalog hazırlamıştır (Anonim, 1997c). 2004

[371] Buna benzer bir uygulamayı 2005 yılında Pera Müzesi "Genç Açılım" adı altında gerçekleştirmiş, 35 yaş altı genç sanatçılara yönelik bu sergi ile olumlu eleştiriler almıştır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ise 20 yıl önce yaptığı bu öncü uygulamaya rağmen işlevsiz bir müze olarak anılmaktadır.

yılında “Sanayi-i Nefise Muallimleri Resim ve Heykel Sergisi” Mimar Sinan Üniversitesi’nin 121. kuruluş yıldönümünde gerçekleşmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kuruluşundan Güzel Sanatlar Akademisi’ne kadar geçen sürede öğretmenlik yapmış olan Osman Hamdi Bey, Mihri Müşfik, Ahmet Ziya Akbulut, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran gibi ressamların eserlerinden oluşmuş Müze koleksiyonunun sergilenmesine yönelik bir etkinlik olarak göze çarpmaktadır (Aral, 2004). Ferit Özşen döneminde yapılan sergiler ise farklı bir nitelik taşımış, Özşen’in deyimiyle “bir halkla ilişkiler stratejisi” olarak ortaya çıkmıştır:

> “Yağmur yağıyor, nereden aktığı biliniyor ve kova oraya konuyor. Duvardan aşıyor, duvara naylon konuluyor, su resmin üzerinden dışarı kanalize ediliyor. Her yere gittim konuştum, bir kamuoyu zaten vardı ama bu kamuoyu her zaman Akademi ve müzeyi suçluyordu. Akademi de yetersizliğimiz ortaya çıkmasın diye bunu gizlemeyi tercih ediyordu. Ben de tam tersine, elimizden geleni yaptığımızı ancak çaresiz kaldığımızı anlatmaya çalıştım. Hatta o nedenle 2005 yılında Osman Hamdi sergisini yıkık, dökük, harabe yerleriyle açtık. Osman Hamdi’nin resimlerinin yanı sıra fotoğraflar, kutlama yazıları, nişan, madalyalar, spatula ve paletleri gibi kişisel eşyaların da sergilendiği güzel bir sergi oldu ama asıl amaç Müze’nin harap halini göstermekti. Sonra restorasyon başlayınca da yapılan yerleri göstermek üzere 4 ayaklı bir sergi programı düşündük. İlk sergi 2006 yılında “70 Yıl-70 Sanatçı-70 Eser”, sonraki 2008 yılında “70 Yıl-70 Sanatçı-70 Eser”-2 idi. 2010 yılında da restore edilmiş salonda, yeni bir başlangıca işaret etsin diye 1937 yılı açılışında sergilenen eserlerden oluşan “Serginin Sergisi”... Benim müdürlüğüm bitti, ama Daimi Kurul Restorasyon bitiminde de büyük bir sergi açmayı planladık. Ancak halen bunu gerçekleştiremedik” (Özşen, 2010).

Görüldüğü üzere, 1980 ile 1992 yılları arasında Resim ve Heykel Müzesi yapılan sergi ve etkinliklerle canlı ve dinamik bir kurum halini almış, giderek hem sanat ortamının hem de kültür endüstrisine dahil olmaya başlayan özel sektörün ilgisini çeker bir hale gelmiştir. Müze’nin canlılığı arşivdeki belgelere de yansımış, hatta idari müdür Sabit Ayasbeyoğlu imzalı bir yazıda “müzenin bugün artık her saati ile aktif biçimde çalışan bir ortama ulaşmıştır” diye belirtmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 01.10.1986 tarih, 371/675 sayılı belge). Başka bir yazıda ise etkinlikler nedeniyle müzeye gelen yoğun ziyaretçi kitlesinin Barbaros Bulvarı ve Ortaköy’den gelen trafik engeliyle karşılaştığı, bu konuda İstanbul Belediyesi’nden çözüm beklendiği ifade edilmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 21. 11.1989 tarih, 2000.Müz.Md. 371/809).

Bu dönemde etkinliklerin Resim ve Heykel Müzesi’ne prestij getirmiş olduğu Belkıs Mutlu ile Mimar Sinan Üniversitesi Rektörlüğü arasındaki bir yazışmadan da anlaşılmaktadır. Rektörlük artık müzede açılan sergi ve etkinlik davetiyelerinde, tabelalarda, basında çıkan haberlerde üniversitenin adının yazılmasını talep etmektedir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 09.02.1989, 2000.Müz.Md.

371/116 sayılı belge).[372]Semra Germaner (2010) bu dönemdeki başarıyı şöyle açıklamaktadır:

> "Belkıs Mutlu belki müzeci değildi, ama çok iyi bir aileden gelen, iyi eğitimli, iletişim kurmayı bilen, pek çok kişiyle iyi ilişkileri olan, tam anlamıyla bir kültür işletmecisi sıfatına uygun bir kişiydi. Buna Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'nin de katkıları eklenince o dönemde Müze gerçek anlamda canlandı."

Her ne kadar Günümüz Sanatçıları sergileri 1997 yılına kadar Müze'de devam etse de, Belkıs Mutlu döneminden sonra etkinliklerin çok azaldığı görülmektedir. Etkinliklerin azalmasında Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'nin kişisel gerilimler yüzünden Müze'den atılmış olmasının etkisi yadsınamaz. Dolayısıyla kurumsal bir altyapı olmadan, kişisel özveri ve bakış açılarına bağlı olarak gerçekleşen dinamik ortam, yönetim değişimiyle yok olmuştur. Süreklilik olmamasından ötürü, Müze'nin tarihinde yer alan sanat ortamıyla ilişkili, özel sektör ile yakın, eğitimcilik açısından etkin bu dönem kısa zamanda unutulmuş, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi yeniden sorunlarıyla anılır hale gelmiştir.

4.3.3.4 Müzenin diğer işlevleri: Restorasyon, ekspertiz ve arşiv

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin süreklilik gösteren ve kurumsal olarak işleyen tek bölümü restorasyon olmuştur. Bu süreklilikte, müzenin kapalı olduğu dönemlerde bile restorasyon gereksinimlerinin devam etmesi, bu alandaki önemli uzmanların müzede bulunması, Belkıs Mutlu döneminde kurulan Restorasyon Araştırma ve Uygulama Merkezi'nin kısmen de olsa bir kurumsal alt yapı sağlamasının etkisinin bulunduğu söylenebilir. Müzede restore edilen eserlerle ilgili raporlardan, sadece İstanbul değil, Ankara ve İzmir Resim ve Heykel Müzeleri'nden eserlerin de restorasyonun yapıldığı, Kadıköy, Saraçhane Belediyesi gibi kamusal kurumlardan gelen ve kimi zaman özel taleplerin de kabul edildiği anlaşılmaktadır (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi arşiv, 17.06.1981 tarih, sayısız; 27.02. 1987 tarih, 181 sayılı belge; Resim ve Heykel Müzesi arşivi, 18.10.1988 tarih, sayısız).[373]Ayrıca Osman Hamdi Bey'in evinin yeniden düzenlenmesinde restorasyon atölyelerinin uzmanlığından yararlanılması gibi konularda başvuruların geldiği de görülmektedir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 14.12.1987 tarih, 371/613 sayılı belge).

---

[372] Buna cevaben Mutlu, müzenin adının İstanbul Resim ve Heykel Müzesi olduğunu belirtmiştir. Resim ve Heykel Müzesi'nin de resmi yazışmalar dışında her zaman "İstanbul Resim ve Heykel Müzesi" olarak anıldığını söylemiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 09.02.1989, 2000.Müz.Md. 371/116 sayılı belge).

[373] Bazı görüşmelerde restorasyon atölyesi elemanlarının bu atölyeleri kullanarak özel işlerini yaptıkları ve ücret aldıkları söylenmiştir. Arşivlerde bu tür konularda şikayet ya da cezai bir belgeye rastlanmamıştır. Müzede yaklaşık 17 sene çalışan Yusuf Taktak bu konudaki izlenimlerini şöyle aktarmıştır: "Ben orada bulunduğum süre boyunca böyle bir şeye şahit olmadım. Zaten Müze'nin öyle teçhizatlı bir restorasyon atölyesi yoktu ki...Tek gördüğüm restoratörlerin kişisel yollarla malzeme bulma çabasıdır".

Ancak, bütçe sorununun bu birimi etkilediği anlaşılmaktadır. Heykel restorasyon atölye şefi Muzaffer Ertoran imzalı yazıdan bütçe sorununun birimi etkilediği anlaşılmaktadır:

> "...Müze müdürlüğüne ve Akademi başkanlığına sunduğum raporların bugün de geçerliliğini koruduğunu üzülerek görmekte ve atölyelerin malzeme ve yardımcı eleman ihtiyaçlarının hâlâ temin edilmemekte olmasını sürekli diler getirdiğimi hatırlamaktayım. Bu nedenle önümüzdeki ay içinde bir çalışma programını kesin olarak yapmak olanağını göremiyorum. Eldeki imkânlarla yapılabilenin yapılacağından emin olabilirsiniz" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 17.09.1981 tarih, sayısız).

Bu noktada, Müze yönetimi de elde olan imkânlarla gerekli malzemeleri sağlamaya çalışmış; örnek olarak Sabit Ayasbeyoğlu bir yazıda restorasyon şefleri tarafından talep edilen "yurt içinde temini mümkün olmayan tual yapıştırıcı malzemesini müze dostlarından Betül Ergin tarafından İngiltere'den getirildiğini" belirtmiştir (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 29.06.1988 tarih,2000.Müz.Md. 371/453 sayılı belge).Buna ek olarak restorasyon biriminin kurumsallaşması konusunda çaba harcandığı görülmektedir. Belkıs Mutlu döneminde, atölyelerde restorasyon ile ilgili ders ve kurslar verilmesini sağlanmış (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 03.02.1986 tarih, 1/20 sayılı belge); personelin bir kısmının yurtdışında uygulama çalışmaları yapılması teşvik edilmiş ve burs bulunmuştur (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 19.09.1988 tarih, sayısız). Tomur Atagök ise restorasyon atölyelerinde denetimin ve kurumsallaşmanın kaçınılmaz olmadığını aktarmaktadır:

> "Müzenin en değerli, yegâne malzemesi koleksiyon her zaman restorasyon atölyelerinden geçiyor. Akademi hiç bir şey yapmasa, bu eserlerin başına bir şey gelmesine asla müsaade etmezdi. O nedenle de en sıkı disiplin, denetim restorasyon atölyeleri üzerinde kurulmuştu. Dolayısıyla giriş çıkış saatlerinden çalışma raporlarına kadar her konuda hesap sorulurdu. O nedenle de atölyeler düzgün işlerdi, bu sistem halen de devam etmektedir" (Atagök, 2010).

Bu tür denetimin etkisi söz konusu olsa da 1990 yılında çıkarılan Restorasyon Araştırma ve Uygulama Merkezi Yönetmeliği'nin de kurumsallaşmaya katkısı önemlidir **(**Bkz: Şekil A.23). Yönetmelik, merkezin uygulama görevleri arasında saymış olduğu maddelerde müze koleksiyonunda bulunan ve dışarıdan talep edilen eserlerin restorasyonunu yapmak, koleksiyondaki eserlerin korunmasına yönelik en gelişmiş teknolojileri kullanmak, buna göre gerekli eğitimleri almak, restorasyona yönelik olarak gerekli planlama, programlama ve projelendirmeleri gerçekleştirmek gibi konularda bir kurumsal bir alt yapı öngörmüştür. 2003 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzeleri Yönetmeliği'nin çıkması ve 2010 yılında Sanat Eserleri Restorasyon ve Konservasyon bölümünün açılmasıyla kurumsallaşma süreci devam etmektedir. Bu bölüm sayesinde hem atölye

çalışanlarının eğitimi, hem yeni eleman yetiştirilmesi, hem de İş Bankası tarafından bu bölüme bağışlanan yeni teknolojilerle iyi bir laboratuvar oluşturulması konusunda gelişme kaydedilmiş, böylelikle Müze ve Akademi güzel sanatlar restorasyonu alanında öncülük edecek konuma gelmeye başlamıştır. Restorasyon konusunda sağlanan kurumsal disiplin ve sanat piyasasının gelişmesi sonucunda 1980 sonrasında ekspertiz taleplerinin arttırdığı görülmektedir. Belkıs Mutlu bu talepler karşısında çekinceli davranmakta, eksperlik konusuna mesafeli yaklaşmaktadır:

> "Galeriniz envanterinden bulunan resimlerin tetkiki konusunda, Resim ve Heykel Müzesi Kültür Bakanlığı'na bağlı bir kurum olmadığından özerk bir kurum olan Mimar Sinan Üniversitesi'ne bağlı etkinliklerini sürdürmektedir. Bu nedenle galeriniz envanterinde bulunan resimlerin tetkikinin yetkimiz dahilinde bulunmadığını belirtmek isterim" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 28.06.1984 tarih, 2000.Müz.Md. 020/256 sayılı belge).

Buna rağmen, bazı galeri ve müzayede evlerinin Resim ve Heykel Müzesi'nin adını kullanarak satacakları koleksiyonları güvenilir kılma çabasında oldukları anlaşılmaktadır. Hamit Kınaytürk o dönemde ortaya çıkan şaibelere Sanat Çevresi'ndeki yazısında değinmiştir:

> "Büyük şehirlerimizde bulunan sanat eğitimi kurumlarındaki bazı görevlilerin bir bölümü, bazı antikacılar ve bazı galericiler açıkçası pek çok kişi, bu konuda uzman oldukları inancı içindedir. Ancak resmi kurumlarda görev yapan kişilerin, kendi kurumlarını kalkan olarak kullanması hiç de iç açıcı değildir. Kendilerine yapılan başvurularda, bir resmin hangi sanatçıya ait olduğunu ya da piyasa değerini belirlemek için alelade bir kağıda karaladıkları sözüm ona raporlar, çirkin pazarlıklar sonucunda düzenlenmekteymiş. Hatta bu kişiler daha da ileri giderek resmin o günkü değerinin onda biri karşılığında rapor veriyorlamış"(Kınaytürk, 1985a: 3).

Bu nedenle de, 22 Aralık 1988 Belkıs Mutlu yılında bir basın açıklaması yapmak zorunda kalmış ve Müze'nin konumunu netleştirmeye çalışmıştır:

> "Son günlerde İstanbul'da organize edilen bazı müzayedelerin organizasyonunu gerçekleştiren firma yetkilileri tarafından müzayede başlangıcında açık artırmaya sunulan resim, heykel vb. eserlerin İstanbul Resim ve Heykel Müzesi uzmanlarınca tek tek incelenerek tamamın gerçek olduğunun tesbit edildiği ileri sürülmektedir. Müzemiz bu konuda hiç bir ekspertiz yapmadığı gibi sadece talep üzerine ilgili yasa hükümlerince ve uzmanlarınca yapılan tetkik sonucunda göre 'satışında müzemiz açısından bir sakınca yoktur' raporu vermektedir" (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 22.11.1988 tarih, sayısız).

Bu yazışmalardan anlaşıldığı üzere, kurumsal bir alt yapı olmadan kurulan sanat piyasası güvenilirlik ve meşruluk temelini Resim ve Heykel Müzesi'ne başvurarak gerçekleştirmek çabasındadır. Belkıs Mutlu ise tam da bu nedenle uzmanlık, sanat tarihsel ve teknik bilgi, teknoloji gibi bilimsel değerlendirmelere dayalı olması gereken eksperlik kurumunun halen yeterli uzmanlığa erişmemiş Resim ve Heykel

Müzesi tarafından yürütülmesinin, buna ek olarak kamusal bir müze olarak piyasayı yönlendirecek tetkiklerin sakıncalarını anlamış görünmektedir.

Buna rağmen, Kemal İskender döneminde yaşanan eksperlik olayı Resim ve Heykel Müzesi'nin güvenilirliğini sarsmıştır. 1995 yılında Halil Bezmen'in koleksiyonunun satılması için düzenlenecek müzayede için eser fiyatı belirlenmesi için bir ekspertiz kurulu oluşturulmuş; kurulda Mimar Sinan Üniversitesi'nden Kemal İskender, Mehmet Mahir ve Mehmet Çetiner bulunmuştur. Kurulun piyasa değeri 150-180 milyon Türk lirasına ulaşmış sanatçıların eserlerine, 10-40 milyon Türk lirası arasında değer biçtiği anlaşılmıştır (Büyükünal,1995). İstanbul Resim ve Heykel Müzesi resim restorasyon atölyesinde görevli Ahmet Özel (1997: 48), İskender'in bu açıklamaları müzenin ilgili uzmanlarından özellikle bilgi almadan yaptığını iddia etmiştir:

> "Müzayede tarihinden (26.02.1995) yaklaşık bir yıl önce (3.03.1994) yine Halil Bezmen'e ait bir grup resim için tereke deposunda müze bilirkişisi olarak mahkeme kanalıyla tespitler yaptım. ...Müzede bu konuyla ilgili uzmanların dışında oluşturulan Halil Bezmen müzayedesi ile ilgili bilirkişi kurulunun toplantılarının yapıldığı sırada Kemal İskender telefonla bana, özellikle tek isim olarak Bedri Baykam'ın tabloları için benim bir yıl önce yaptığım tespitte ne kadar fiyat belirlediğimi sordu. Ben de 40 milyon civarı şeklinde cevap verdim. Sonradan basından öğrendiğimizde ilgili ekip tarafından Bedri Baykam'ın tablosuna biçilen fiyat bir yıldan sonra sadece 15 milyondu."

Kurulun belirlediği fiyatlar çok düşük oldukları gerekçesi ile sanatçılar tarafından protesto edilmiş, ve mahkemeye başvurularak bu kurul yerine yenisinin oluşturulmasını talep etmiştir (Anonim, 1995). Sonuç olarak açılış fiyatları müzayededede çok düşük tutulan eserler 30 misli fazlasına kadar varan fiyatlarla satılmıştır. Kemal İskender bu konuda yazdığı yazısında bu süreci şöyle aktarmıştır:

> "Bütün fiyatlar genelde düşük tutulmuş ve çeşitli fiyatlar arasında bir denge tutturmaya da özen gösterilmişti. Fiyatların genelde düşük tutulmasının nasıl bir verime dönüştüğü müzayede sonrasında kendiliğinden çıktı ortaya. Eğer bu fiyatlar çok yüksek tutulsaydı, belki de bu resimlerin bir çoğu satılmayacaktı" (İskender, 1995: 20).[374]

Farklı yorumlara rağmen henüz dengesini bulamamış sanat piyasasında, şaibeli bir müzayededede Resim ve Heykel Müzesi'nin adının geçmesi sorunludur. Bezmen müzayedesinin yasanın işlerlik kazanmadığı yerde yersiz pazarlama gücünü gösterdiği, bilinçsiz alıcıların hatalı yönlendirildiği ve kötü ekspertiz ile galericilerin ortak uygulamasının kötü bir örneği olduğu söylenmiştir:

> "Söz konusu müzayededede, sıradan üstelik imzasız bir natürmort 420 milyona, Nazım Hikmet'in annesi olmaktan başka bir özelliği bulunmayan Celile Hanımın hiç bir sanatsal

[374]Bu konuda müzayedeyi yapan olan Raffi Portakal'ın da "Merak etmeyin başlangıç önemli değildir, sonuçta değerini bulur" demesi aslında İskender'i destekler niteliktedir (Büyükünal, 1995: 32).

> değer taşımayan nü'sü 240 milyona ve ismi hiç bir kayıtta geçmeyen bir çok amatörün manzara ve portre çalışmaları yüzlerce milyona satılırken Bedri Rahmi'nin, Zeki Faik İzer'in, Nejad Devrim'in ve daha birçok tanınmış imzanın resimlerinden daha büyük prim yapabilmiştir" (Sadak, 1995: 46).

Sanat eleştirmeni Özkan Eroğlu da bir müze müdürü konumunda olan birinin gerek yazdığı yazılar gerekse de ilişkiler kurduğu kurumlarla daha mesafeli olması gerektiğinin altını çizerek "Sayın Kemal İskender'in galerilerin biriyle sıkı fıkı olmasını bir türlü anlayamıyorum. Kanımca Resim ve Heykel Müzesi müdürü, bütün galerilerle eşit ilişkiler kurmalı ya da kurmamalıdır...Hatta sözünü ettiğimiz galerinin sahibine, diğer bütün galerici yöneticilerini yok sayar gibi, müzede bazı ciddi görevler vermiştir" diyerek Kemal İskender'in piyasa ile olan ilişkisini eleştirmiştir (Anonim, 1997a: 46).

Bu iddiaların doğruluğu bilinmemekle beraber, Resim ve Heykel Müzesi'nin kurum olarak tartışmalı bir müzayedeye karışmış olması yerleşmeye başlayan olumlu ve otoriter kimliğini zedeleyen bir karar olmuştur. Ekspertizlik konusu, 2003 yılında çıkarılan yönetmelik ile kurumsal bir yapıya oturulmuş, kamusal bir sanat müzesinin yapması gerektiği gibi piyasanın beklediği değer biçme görevi yerine eserlerin sanatsal özelliklerini belirleyecek bir anlayış getirilmiştir. Buna göre kişisel olarak müdürlerin verdiği kararlar yerine Bilirkişilik, Ekspertiz ve Danışmanlık komisyonu oluşturulmuş,[375] bu komisyon da eserin piyasa değerinin değil, sanatçısını, ekolünü ve imzasını tayin etmekle görevlendirilmiştir. Sanat piyasasının halen belli ölçütlere göre düzenlenmediği, denetimsiz bir biçimde büyüdüğü günümüzde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin eksperlik konusunda piyasayı yönlendirici değil, denetleyici bir konuma erişmesi sanatın kurumsallaşması açısından ciddi bir öncelik taşımaktadır.

Son olarak, 1980 sonrasında Resim ve Heykel Müzesi'nin arşivi büyük ölçüde gelişmiştir. Daha önceki bölümde anlatıldığı üzere arşivi geliştiren Yusuf Taktak'ın çalışmaları 2005 yılında bilimsel bir tasnif ile yeniden düzenlenmiştir. Müze'de 2002 yılından itibaren arşiv görevlisi olarak çalışan Pınar Bolel süreci şöyle aktarmıştır:

> "Yusuf bey müthiş bir arşiv toplamış, ama her şey sarı poşetler ve plastik dosyalar içinde, karmakarışıktı. Biz arşivi Avrupa arşivlerinde kullanılan bir sistemle düzenledik. Şimdi görsel malzeme adı altında eserlere ait slaytlar, renkli ve siyah beyaz fotoğraflar; sanatçı dosyaları adı altında sanatçıların biyografileri, haklarında çıkmış gazete ve dergi yazıları, sergilerine ait davetiyeler, posterler; genel adı altında kişiye özel olmayan, genel sergilerin broşürleri, posterleri, katalogları; orijinal arşiv malzemeleri adı altında madalyalar, sanatçılara ait fırçalar,

[375] Komisyon Mimar Sinan Üniversitesi öğretim elemanları arasından bir yıllık görev süresi için seçilecek iki sanat tarihçi, bir müze elemanı, bir restoratör, ilgili alandan iki sanatçı, Üniversite dışından seçilecek konu ile ilgili bir uzmandan oluşmaktadır. Ancak bu komisyonun yetki ve sorumlulukları net biçimde belirtilmemiştir (Resmi Gazete, 17.02.2003 ,Sayı: 25023).

tuvaller, paletler, kişisel malzemeler; terekeler adı altında Sabri Berkel ve Leyla Turgut'un terekeleri olarak ayrılmış durumdadır" (Bolel, 2007).

Ancak Pınar Bolel'in belirttiğine göre, kurumsal işleyişin özgünlüğü nedeniyle bazı farklı uygulamalara gidilmesi de gerekmiştir. Örnek olarak Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne gönderilen bazı malzemelerin geri gelmemesi ya da gecikmesi nedeniyle arşivde saklanan her belgeden iki adet bulunmasına çalışılmaktadır. Ayrıca Kemal İskender döneminde 1996 yılında Kaya Özsezgin'in danışmanlığında Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkan Resim ve Heykel Müzesi'nin katalogunda sanatçılar soyadı yerine adlarına göre düzenlendiğinden arşivde de bu sisteme devam edilmesi gerekmiştir. Kütüphane konusunda ise Pınar Bolel yeteri kadar ilerleme gösterilemediğini, bütçe yetersizliği ve Müze'nin diğer acil ihtiyaçlarından dolayı kitap ve dergi alımının söz konusu olmadığını belirtmiştir: "Ayrıca bu konu ayrı bir uzmanlık alanı olduğundan sadece kütüphane ile ilgilenmesi gereken bir kişiye ihtiyaç var. Ancak kadro sorunundan ötürü bu sağlanamıyor" (Bolel, 2007). Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Yönetmeliği'nde yer alan "Müze bünyesinde, plastik sanatların tüm kollarını kapsayan inceleme ve araştırmalara yönelik, sanat ve sanat tarihi ağırlıklı yayınları içeren, sanatçılara, araştırmacılara ve konu ile ilgili herkese açık, bilgisayar donanımlı ve internet bağlantılı kütüphaneler kurmak" maddesi Müze'nin bu konudaki eksiğin farkında olduğunu ve projeleri arasında yer aldığını göstermektedir.

4.4 Değerlendirme

1980 sonrasında Türkiye'de yaşanan en önemli dönüşümün neoliberal bir küreselleşme süreci içine girmesi olduğunu söylemek mümkündür. Küreselleşme devlet politikalarından özel sektörün şekillenmesine, sanat ortamının müzayedeleşmesinden müzeciliğin dönüşümüne kadar pek çok alanda etkili olmuştur. Küresel neoliberalizmin sanat ortamı açısından en önemli etkisi devletin bu alandan çekilmesi, İstanbul'un küresel kent projesine eklemlenmesi, özel sektörün dönüşümü, tüketici topluma geçilmesiyle yüksek ile popüler kültürün sınırlarının bulanıklaşması ve kültür endüstrisine eklemlenme sürecinin devreye girmesidir. Buna bağlı olarak, kültür politikaları da kültür ve sanatı kaynak gerektiren bir alan olmak yerine kaynak yaratan bir sektör olarak görmeye başlamıştır. Böylelikle devlet özelleştirme ve yerelleştirme politikalarıyla kültür ve sanat alanlarından tamamen çekilerek denetici görevini üstlenmeyi tercih etmiştir. Kültür politikalarındaki bu değişim, özel sektörün bir burjuva kültürü olgunluğuna erişmeden küresel sermayeye eklemlenmesiyle tamamlanmıştır. Küreselleşmenin

etkisiyle, küresel sermayeye eklemlenen ve bu grubun kültür girişimciliği anlayışından etkilenen kültür kapitalistleri sanat alanının özelleşmesinde en önemli unsur olarak belirmiştir. Küresel kent İstanbul projesiyle birlikte bu süreç, devlet ve özel sektörün birlikte hareket ettiği bir kültür girişimciliğine doğru evirilmiştir.

Bu dönemde sanat ortamı özerkliğini yitirmiş, yeni iktidar odağı küresel burjuvaziye tâbi olmuş, piyasaya eklemlenmiştir. Küreselleşmenin getirdiği yeni koşullarda, Batı'da görünür olmak adına sanat tarihini sıfırlayan bir güncel sanat deneyimine yönelmiştir. Küresel sermayenin dinamikleriyle hareket eden yerel burjuvazinin sanatın hamiliğinden çok çabuk tüketilebilen, ilerici ve modern imajlarını sağlamlaştıran, reklam ve halkla ilişkiler yöntemlerine uygun olan güncel sanata yönelmesiyle bu süreci desteklemiştir. Sadece yerel değil uluslararası müzayedelerin egemen olduğu yeni sanat ortamında güncel sanat modern ötesi olmak söylemiyle bütünleşmiş, modern olmanın deneyimi ve hesaplaşması yaşanmadan ötesine geçilmiştir. Bu noktada, kültürel kapitalistler de kurdukları özel sanat merkezlerinde alt yapısız, sıfırlanmış, modern ötesine geçmiş, denetimsiz bu sanat ortamının şirketlerine getirdiği farklı prestijleri sonuna kadar kullanmakta bir sakınca görmemektedir.

Modern ötesine atılım yapıldığı bu dönemde, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin yeni, canlı ve dinamik bir sürece girmesi ise yine göz ardı edilmiştir. Müze'nin 1980'den sonra çeşitli alanlarda gösterdiği gelişmeler ve Batı'da uygulanan müzecilik pratiklerine paralel biçimde gerçekleştirdiği uygulamalar dikkat çekicidir. Ancak bu başarılar yeni sürecin getirdiği koşullarda gözden kaybolmuş, kurum sadece acıklı ve başarısız olarak nitelenen tarihiyle anılmaya devam etmiştir. Bu noktada, söz konusu olan değişim ve gelişimlerin kurumsal bir süreklilik gösterememesinin etkisi olsa da, tarihi reddeden, piyasaya odaklanan, küreselliğe soyunan sanat ortamı Müze'nin çabalarını görmezden gelmeyi tercih etmiştir. Devlet desteğinin tamamen ortadan kalktığı bir dönemde, özel sektörün kültür işletmeciliğine soyunması yıllardır destek bekleyen tek sanat müzesine yardım etmek yerine kendi özel müzelerini kurmaya yönlendirmiştir. Denetimsiz ve kuralsız olarak gelişmeye devam eden kültür endüstrisinin paydaşları, belli değer ölçütlerini yerleştirecek, 1980 sonrasında gelişen sanat tarihi disiplinini temsil edecek, bu ölçütlere göre bir kanon oluşturacak ve dolayısıyla kültürün endüstrileşmesi sürecinde dengeleyici bir işlev gösterecek bir kamusal sanat müzesinin varlığından rahatsızlık duymuştur. Bu nedenle İstanbul Resim ve Heykel Müzesi yeni sanat ortamı için sadece gerektiğinde başvurulacak bir depo görevini yerine getirmekle sınırlandırılmaya çalışılmaktadır. İstanbul'u küresel kent haline getirme projesinde,

bir taraftan bürokratik açıdan destek olan devlet, diğer taraftan artık ekonomik yönden tam anlamıyla bir olgunluğa erişmiş olan burjuvazi kültür kurumlarının gelişiminde önemli rol oynarken, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi için hiç bir şey yapılmaması bu nedenle dikkat çekicidir. Özellikle İstanbul 2010 Avrupa Başkenti projesinde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi için hiç bir fon ayrılmamış olması bunun en önemli göstergesidir. 2003 yılında çıkan yönetmelik, Veliahd Dairesi'nin restorasyonu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin çeşitli sorunlardan ötürü Müze'den uzaklaştığı dönemin yerini sahiplendiği bir sürecin alması, sanatın değerlenmesiyle kamuoyunun ve basının bu konularda daha duyarlı bir tavır sergilemesi Resim ve Heykel Müzesi açısından olumlu gelişmelerdir.

Diğer taraftan, sanat ortamının piyasalaşmaya doğru evirildiği; estetik, konösorlük, eleştiri, kanon, tarih, ekspertiz gibi sanatın kurumsallaşmasını getirecek unsurların gelişimini göz ardı ettiği, kamusal bir sanat müzesinin denetiminde, estetik üzerinden yaratılmış bir kanona bağlı, spekülatif değerler yerine sanat tarihsel ölçütleri ön plana alan bir piyasanın istenmediği bir ortamda İstanbul Resim ve Heykel Müzesi güç bir durumdadır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi gerek kamusal olarak üzerine atfedilen değerler, gerek sanat tarihi ve piyasa değeri açısından paha biçilmez koleksiyonu, gerekse otorite haline gelmesi halinde kültür endüstrisinin denetimsiz gelişimini sekteye uğratma gücüne sahip olması dolayısıyla bu süreç için bir tehdit oluşturmaktadır. Öte taraftan tam da bu özellikleriyle ortadan kaldırılma tehdidi altındadır. Bu açıdan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin gerek devlet, gerek idare, gerek toplumsal değişimlere rağmen, kimliğini zedelemeden ve kurumsal yapının temelini bozmadan uyum göstermesini sağlayacak bir modele göre yeniden yapılanması Türkiye'de sanatın kurumsallaşması açısından gereklidir.

5. İSTANBUL RESİM VE HEYKEL MÜZESİ İÇİN MODEL ÖNERİSİ

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin kurulduğu dönemden itibaren toplumsal koşullardan birebir etkilendiği görülmektedir. Daha önce pek çok kere vurgulandığı gibi, bu sorunun temelinde Müze'nin alt yapısı tam olarak oluşturulmadan kurulması, buna bağlı olarak kurumsallaşamaması yatmaktadır.[376] Diğer taraftan, Türkiye'ye özgü özelliklerin başında gelen toplumsal istikrarsızlık sadece İstanbul Resim ve Heykel Müzesi için değil, sanat ortamından yasal düzenlemelere kadar toplumun her alanında bir kurumsallaşma sorununun oluşmasına neden olmuştur. Müze, Türkiye'nin pek çok kurumu gibi, ülkenin istikrarsızlığına ve belirsizliğine göre durmaksızın şekil değiştiren bir özelliğe sahiptir. Dolayısıyla, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Batı kurumlarının başarısız bir taklidi olmaktan çok, aslında Türkiye'ye özgü bir kurumsallaşamama sorununun bir örneği olduğunu söylemek mümkündür.

Bu sürece küreselleşmenin etkisiyle modern sonrası yapının getirdiği sürekli değişim unsuru ve sanatın kültür endüstrisine dâhil olmasının eklenmesiyle, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin kurumsallaşmasını getirecek bir yeniden yapılanma zaruri bir hal almıştır. Çünkü bir sağlam yapısı ile kurumsallaşmış bir kamusal sanat müzesi sanat tarihi yazımı ve kanon oluşturulması, bunların temsil edilmesi ve bu sayede her türlü değişimin belli bir baz üzerinden gerçekleşmesi için önemli bir etkendir. Müze, sadece sanat ortamının kurumsallaşması açısından değil, özellikle kültürün toplumların yapısını belirlediği görüşünün ağırlık kazandığı son dönemlerde Türkiye'nin değişimi ile bahşedebilmesinde etkili olacaktır. Bu nedenle, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin kurumsal alt yapısını zedelemeden değişimlere ayak uydurabilecek bir biçimde yeniden yapılanması, buna göre kapsamlı bir yönetim modelinin önerilmesi gerekmektedir.

[376] Batı toplumlarında kurumsal olarak anılabilecek pek çok müze ekonomik, toplumsal, kültürel ve politik süreçlerden etkilenmektedir. Ancak değişimlere rağmen, Batı müze kurumu iskelet diyebileceğimiz, modernite ile birlikte kurulmuş temel yapısını ve kimliğini halen sürdürmektedir. Diğer alanlardaki dönüşümler ise, bu yapının çerçevesinde bazı unsurlarını değiştirerek, gelişerek ama temel kavramlarının sarsılmasını önleyerek müze kurumlarına eklemlenmiştir. Örnek olarak Louvre Müzesi, dikkat çekici Piramid'in inşası, Mona Lisa tablosunun görülmesine yönelik özel turlar, dünyanın her yerine yayılan müze dükkanları ve alt katında açılan McDonalds ya da Apple Store'lara rağmen halen kamusal müze kimliğinden ödün vermeden küreselleşmeye ayak uydurabilmiştir.

5.1 İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin Günümüzdeki Durumu

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne yönelik model önerisine geçmeden önce, günümüzdeki durumuna kısaca değinmek yerinde olacaktır.[377] Güncel bilgilerin hem yeni modeli oluşturan unsurların anlaşılması, hem de önerilen değişikliklerin algılanması açısından faydalı olacağı düşünülmektedir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin bugünkü konumunun anlaşılması açısından, kâr amacı gütmeyen kurum yönetimi konusunda çalışmalar yapan Gross, Mathiasen ve Franco'nun geliştirmiş olduğu "Kurumların Organizasyonel Döngüleri" teorisi önemlidir (Gross, Mathiasen ve Franco,1998).[378] Bu teoriye göre, her kurum, canlı organizmalar gibi doğmakta, gelişmekte ve yeniden yapılanmadığı takdirde çöküşe geçmektedir. Gross, Mathiasen ve Franco bu döngüyü, enformel, yapısal ve âdemi merkeziyetçi süreçler olarak nitelemiş, yeniden yapılanma gerçekleştiği takdirde kurumun değişimlere ayak uydurabileceği bir bütünleşik aşamaya geçildiğini vurgulamıştır. Enformel dönemde, yeni kurulan kurum, gelişmek amacıyla yoğun bir yaratıcılığın ve bağlılığın olduğu bir süreçten geçmekte; belirlenmiş kurallara göre hareket etmekten çok, özverili, fedakâr ve azimli bir çalışma sergilemektedir.

Yapısal döneme geçildiğinde ise, yerleşikleşmeye başlayan kurumda artık daha sıkı ve merkezi bir yönetim söz konusudur. İş tanımları belirli, kurallar net, denetim ise sıkılaştırılmıştır. Personel artık özgürlüklerini kullanamamakta ve inisiyatif alamamakta, motivasyon düşüklüğü göstermektedir. Âdemi merkeziyetçi dönem, kuralları belirli, sıkı bir yönetimin sonucunda, birimlerin zaman içinde kendi içine döndüğü, iletişimsizliğin egemen olduğu, bürokrasi nedeniyle verimin azaldığı, ve sonuçta merkezin denetimi görece kaybettiği bir süreç olarak ortaya çıkmaktadır. Gross, Mathiasen ve Franco, her dönem için farklı bir yönetim biçimi ve teşkilatlanma yapısına ihtiyaç duyulduğunu vurgulamakta, her şeyden evvel kurumun hangi dönemde olduğunu çözümlemek ve buna göre bir teşkilatlanmaya gitmek işlerliği sağlamak açısından önemli olduğunu belirtmektedir (a.g.e.).

Bu dönemlendirmeye göre değerlendirme yapılacak olursa, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin şu aşamada yapısal ile âdemi merkeziyetçi dönem arasında olduğunu söylemek mümkündür. Aşağıdaki şemada görüldüğü üzere, İstanbul

[377] Müze'nin tam olarak profilinin çıkarılması için anket çalışmalarından piyasa analizlerine kadar geniş bir araştırma yapılması gerekmektedir. Ancak Müze'nin durumu bu çalışmanın ana eksenini oluşturmadığından elde edilen bilgiler, kurumda yapılan bir yıllık arşiv çalışması, bu süreçte yapılan gözlem ve personel görüşmeleri, eski müdürler ve çalışanlarla yapılan sözlü tarih çalışmalarından derlenmiştir.

[378] Detaylı bilgi için bkz. Gross,I., Mathiasen, F. ve Franco, R., 1998. *Organizational Life Cycles: Revisited*, Magnews, New York.

Resim ve Heykel Müzesi'nin hiyerarşik ve merkezi bir yönetimi vardır (Bkz. Şekil 5.1). Müze, Kültür ve Turizm Bakanlığı'na doğrudan bağlı olmadığı için özel müze statüsünde gözükmektedir. Ancak, özel müzelerin serbestliği söz konusu değildir. Müzenin yönetimi Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Rektörlüğü'ne, binasının idaresi Milli Saraylar Daire Başkanlığı'na bağlıdır. Bütçe ve personel açısından, bir üst düzeyde Akademi'nin bağlı olduğu Yüksek Öğretim Kurumu'nun yönetimi altındadır. Üniversite kendisine gönderilen ödenek ve atanan kadroların bir kısmını Müze'ye aktarmak suretiyle kurumu işletmektedir. Kısacası, şu anda İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, üç ayrı merci tarafından oluşan çok odaklı bir yönetim ile idare edilmekte, bürokrasinin yarattığı atıllık da buna göre artmaktadır.

Şekil 5.1 : İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin günümüzdeki yönetim şeması.

Tekrar organizasyonel döngü teorisine dönecek olursak, Müze'nin yönetmelik olmadan ve yasasız kurulması enformel düzenin yapılanmasına neden olmuştur. Ancak, her kurumun kendine özgü koşullara göre geliştiğine örnek olarak, gerekli şartlar sağlanmadan, bu enformel yapı içinde yapısal sürece geçiş yapmıştır. Kurum içi bazı işleyişlere yönelik yönetmelikler hazırlanmış, sınırları belirli iş bölümleri ve görevleri oluşturulmuş, yönetim merkezileştirilmiştir. Buna ek olarak, personelin üniversite kadrosundan yani memur statüsünden olması, çalışanları bir üst seviyede devlet kurumu yönetmelikleri ile sınırlamıştır. Böylelikle denetim mekanizması ve uygulama prosedürleri kalıplaşmış, hiyerarşik ve bürokratik, personele sınırlı ve hatta hiç özgürlük alanı bırakmayan bir yapısal süreç içine girmiştir. Öte taraftan bu yapısal sürecin dönüşümüyle, günümüzde Müze birbirinden kopuk, merkezden iletilen görevleri yapmakla sınırlı, inisiyatifsiz ve birbiriyle iletişim kurmayan, öbekleşmiş birimlerin olduğu bir ademi merkeziyetçi yapı özelliğini barındırmaktadır. Merkezi yönetimin denetim ve kontrolü bu iletişimsizlik nedeniyle büyük ölçüde aksaklık göstermektedir. Personel müzenin verimli işlemesi için ortak bir amaç çevresinde çalışmak yerine, her birim sadece yukarıdan emredilen görevleri yapmakla sınırlanmakta, bazı hallerde denetim açıklarından faydalanarak asgari bir

çalışmayı gerçekleştirmektedir. Bu açılardan bakıldığında, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi kurumsal bir alt yapısı olmadan, ilginç bir biçimde Gross, Mathiasen ve Franco'nun geliştirdiği modele uygun bir dönüşüm geçirmiştir. Müze'nin işlevsiz bir noktada tıkanıp kaldığını düşünmek yerine, pek çok kurumun zaman içinde yaşadığına benzer, normal ve önüne geçilemez bir büyüme içerisinde bulunduğunu söylemek mümkündür. Bu nedenle, Müze'nin çöküşe geçtiğini düşünmek yerine, yeniden yapılandırıldığı takdirde merkezi yönetim ile personel özgürlüğü arasında bir denge kurulan bütünleşik sürece geçişin söz konusu olacağı üzerinde durulmalıdır.

Yeniden yapılanma üzerine önerilerden önce, Resmi Gazete'de 17.02.2003 tarihinde 25023 sayı ile **"**Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzeleri Yönetmeliği" adı ile çıkan yönetmeliği değerlendirmek yerinde olacaktır (Bkz. Şekil A.24). "Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi" nitelenen kurumun yönetmeliğinde en dikkat çeken sorun, Müze'nin yapısı, görevleri ve hedeflerine ilişkin bilgilerin net olarak yazılmaması, farklı maddeler altında dağınık bir biçimde verilmiş olmasıdır.[379] "Görev" ve "Sorumluluklar" olarak ayrı başlıklar altında yer alan maddelere dağıtılmış olarak müzenin kimliği, misyonu ve vizyonu belirlenmiştir. Buna göre, "XIX. yüzyıl Osmanlı resim ve heykel sanatının baş yapıtlarıyla, Cumhuriyet döneminin başlıca eserlerini toplayan" bir müze olarak nitelendiği gözükmektedir.

Misyonu ise özetle, eserleri çağdaş müzecilik koşulları altında ve kronolojik bir düzen içinde sergilemek, korumak ve onarmak, sanat bilincini yaygınlaştırmak, bilimsel araştırmalara olanak tanımak, bilirkişilik ve danışmanlık yapmak, restorasyon ve konservasyon hizmetlerini sunmak olarak belirtilmiştir. Buna göre, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, sadece eser sergileyen ve koruyan bir kurum olmakla kalmayıp bilimsel çalışmalara olanak verecek alt yapıyı oluşturan, Türk sanat tarihi konusunda uzman, eserlerin korunması ve onarılmasında yetkin bir kurum olma görevini üstlenmektedir. Vizyonu, yine farklı bölümler altında, misyona uygun olarak bilimsel araştırmaya yönelik olanakların geliştirilmesi, sanatın yaygınlaşmasına yönelik alt yapının sağlanması ve restorasyon biriminin uzmanlaşması gibi müzenin şu andaki eksikliklerinin giderilmesine yönelik hedeflerin sıralanmasıyla belirlenmiştir.

[379] Halbuki yönetmelik kurumun kimliğini belirleyen en önemli belge olarak hem kurum içi hem de dışı ilişkileri yönlendirmektedir. Hatta son dönemlerde giderek ticarileşen müzelerde yönetmelik neredeyse bir halkla ilişkiler aracı olarak kullanıldığından kurum ile ilgili her türlü bilginin kısa, net, kolay anlaşılır olmasına özellikle dikkat edilmektedir (Genoways ve Ireland, 2003).

“Yetki” bölümünde ise, müzenin koleksiyonun kimliğinin altını çizmiştir. Aşağıda detaylı olarak bahsedilecek koleksiyonu resim, heykel, desen ve baskı, yabancı sanatçılar ait eserler ve çağdaş Türk seramik sanatı olarak beş bölüme ayrılmıştır. 2010 yılında yapılan son envanter çalışmasına göre 10 bin adet resim (yağlıboya, desen, baskı dahil), 670 bin heykel, 117 hat, 105 seramik olmak üzere toplam 11 bin 48 eser ile İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 19. Yüzyıl sonlarından itibaren Türk modern sanat tarihinin en önemli eserlerini barındıran tek müze olma konumunu halen sürdürmektedir. Ancak, daha önceki bölümlerde de değinildiği gibi, koleksiyon 1937-1980 arasında ağırlıklı olarak devlet alımlarıyla genişlemiş, daha sonraki dönemlerde ise Ankara Resim ve Heykel Müzesi’nin açılması ile piyasanın gelişmesi sonucunda bu alımlar durmuş Müze’nin bütçesi olmadığından daha çok bağışlar söz konusu olmuştur.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nin koleksiyonu genel olarak değerlendirilecek olursa, temel sorun sanat tarihine dahil olan eserler yerine dönemin güncel sanat eserlerini toplamış olmasıdır. Bu eserlerden kimileri zaman içinde kendini kanıtlamış, kimileri ise koleksiyonda olmalarına rağmen Türk sanat tarihi açısından önemli bir yer tutmamıştır. Buna ek olarak, bir koleksiyon politikası söz konusu olmadığından etnografik bir obje olan Afrika masklarından daha çok zanaatçılık kapsamında ele alınabilecek seramik çalışmaları ile niteliği bilinmeyen 10 adet ikon gibi sanat müzesinin koleksiyonuna uymayan objelerin de bulunmasıdır. Bu noktada, yönetmeliğe dönecek olursak, halen bir koleksiyon politikasının netleştirilmediğini söylemek gerekmektedir. “Toplumumuzun kültürel ve sanatsal geçmişini, çağdaş kültür ve sanatını yansıtan eserleri koleksiyonlarına katmak” ile “Müze koleksiyonunu geliştirmek ve eksikleri gidermek amacıyla koleksiyona katılacak yapıtların, içerik bütünlüğü açısından eksikleri giderecek nitelikte olmalarına özen göstermek” maddeleri hangi eserlerin dâhil edileceği, hangilerinin çıkarılacağı, hangi şartlar ve koşullar altında koleksiyonun geliştirileceğine dair net bir açıklama getirmemektedir. Karar verme yetkisi, yine kurumsallaşmayı engelleyecek ve kişisel kararların ön plana çıkmasını sağlayacak biçimde Müze Danışma Kurulu tarafından belirlenecek Satın Alma ve Bağış Kabul Komisyonu’na verilmiştir.

Yönetim yapısı ise müze müdürü, Müze Danışma Kurulu, Müze Daimi Kurulu, müze müdür yardımcıları, Plastik Sanatlar Restorasyon ve Konservasyon birimlerinden oluşmaktadır. Her birimin görev ve sorumluluklarının belirlenmiş, sınırlarının net olarak çizilmiş olması önemlidir. Uygulama açısından bakıldığında, müze müdürü ve Daimi Kurulu’n öngörülen görev ve etkinlikleri yerine getirmekle, Danışma

Kurulu'nun ise bu görev ve etkinliklerin gelişmesine katkıda bulunmanın yanı sıra yıllık gelişmeleri denetlemekle yükümlü olduğu bir ikili sistemin kurulduğu söylenebilir. İşletme bölümünde personel ve kadroların idaresine dair bir yapı oluşturulması sorunludur. Ayrıca yönetmelikte Veliahd Dairesi'nin idaresi ve bu konuda Milli Saraylar Daire Başkanlığı'nın yetki ve sorumluluklarının sınırları belirtilmemiştir. Gelir kullanımı bölümünde ise, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin bütçesine ek olarak, bağışlar, bilirkişi ve ekspertizlik ücretleri, müze mekanlarının kiralanmasından elde edilecek gelirler, müze tarafından satışa sunulan yayınlardan ve hediyelik eşyalardan gelecek gelir, yurtdışına çıkacak sanat eserlerine dair hazırlanan belge ücretlerinden, kurs, restorasyon ve müze girişinden alınacak ücretlerden alınacak gelirler eklenmiştir.

Eksiklere rağmen, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin şu andaki yönetmeliği bir çok açılardan başarılı bir örnektir. Her ne kadar karışık olarak belirtilmiş olsa da, müzenin kimliği, misyonu ve vizyonu konusunda bilgi vermektedir. Ayrıca, yönetim şeması ve buna göre işlerin tanımı net olarak çizilmiştir. Danışma Kurulu, Daimi Kurul ve müdür arasında kurulan ilişki ve görev paylaşımı önemlidir. Plastik Sanatlar Restorasyon ve Konservasyon Birimi, Bilirkişilik, Ekspertiz ve Danışmanlık Komisyonu ve Satın Alma ve Bağış Kabul Komisyonları'nın kurulmuş olması, görev ve yetkilerinin belirtilmesi önemli bir gelişmedir. Diğer taraftan, söz konusu yönetmelik İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin günümüz şartlarında var olmasını sağlayacağı ancak gelişmesine katkıda bulunmayacağı öngörülebilir. Müze, yerel ve küçük bir kurum olarak kalacak ise, bu yönetmeliği uygulamak sorun teşkil etmeyecektir. Ancak, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin tarihi açıdan önemi, koleksiyonu ve sanatın kurumsallaşmasını sağlayacak yegâne kamusal sanat müzesi olma özellikleri kurumun küçük bir müze olarak kalmasını mümkün kılmamaktadır. Yönetmelik belirtilen İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin "yeniden yapılandırılması, yönetilmesi, işletilmesi ve tarihi misyonuna uygun olarak geliştirilmesini sağlamak, işbu amaç doğrultusunda faaliyette bulunacak gerçek ve tüzel kişilerin görev, yetki ve sorumluluklarını, Müze'nin faaliyetlerine ilişkin tüm esasları belirtmektir" maddesi de, aslında kurumun yeniden bir yapılanmaya yönelik hedefini net olarak ortaya koymaktadır. Bu nedenle, Müze'nin sadece yeni bir yönetmelik ile değil, bütüncül bir biçimde yeniden yapılanması ne Akademi'nin ne de İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin amacı değil, bütün sanat ortamının destek olması gereken bir süreçtir.

5.2 İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin Durum(SWOT) Analizi[380]

Bir model önerisinin sadece teoride değil, uygulamada da başarılı olması öncelikle kurumun kendisini tanıması, zayıf ve güçlü yönlerini bilmesi, olanakların ve olası tehditlerin farkında olmasına, kısaca bir durum analizinin yapılmasına bağlıdır (Korn, 2004). Bir kurumun durum analizi, kurum içinde personel değerlendirmeleri, daha önce görev yapmış müdür ve görevlilerin geri beslemeleri, kurumsal istatistiklere; kurum dışında da ziyaretçi anketi, piyasa analizi, rakip kurumlar ve potansiyel iş ortakları ile görüşmelere dayanmalıdır (Genoways ve Ireland, 2003). Dolayısıyla, aşağıda İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde yapılan saha araştırmasına dayanarak sunulan analiz, ileride yapılacak disiplinler arası bir çalışmanın öneminin vurgulanması ve bu çalışmaya bir alt yapı oluşturması amacını taşımaktadır.

5.2.1 İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin güçlü yönleri

- Türk Modern sanat tarihi açısından çok önemli bir koleksiyona sahip olması;

Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme hareketlerinden Erken Cumhuriyet dönemine ve daha sonra 1970'lere kadar üretilen eserlerin büyük çoğunluğuna sahip olan koleksiyonu, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin en güçlü yönünü oluşturmaktadır.

- Müze binasının Türkiye'nin kültür tarihi açısından önemli binalarından biri olan Dolmabahçe Sarayı Veliahd Dairesi'nde bulunması;

Veliahd Dairesi hem Osmanlı İmparatorluğu'ndan miras kalan bir kültür objesi olarak, hem de Müze'ye dönüştürülmesiyle Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunu temsil eden bir sembol olarak tarihsel açıdan çok önemli bir yere sahiptir. Ayrıca binanın deniz ile ilişkisi, bahçeler içerisinde yer alması da etkili unsurlarıdır.

- Müzenin Atatürk'ün emri ile kurulmuş olması;

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin giriş kapısındaki "Resim ve Heykel Müzesi Atatürk'ün direk emri ile 1937 yılında kurulmuştur" ifadesi, Müze'yi Atatürk'ün mirası yapmaktadır.

- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne bağlı olması;

Dünyada çok sınırlı sayıda sanat müzesinin bir üniversite ve/veya güzel sanatlar akademisi ile ilişkisi vardır. Müze ve koleksiyonunun en az zararla günümüze kadar ulaşmasında Akademi'nin sanat ile olan ilişkisi, korumacılığının etkisi yadsınamaz. Her ne kadar, kuruluş aşamasından eğitim bakımından Akademi-Müze ilişkisi kesilmiş olsa da, Üniversite'de bulunan Güzel Sanatlar, Sanat Tarihi, Müzecilik ve

[380] İktisat alanınında kullanılan terimi ile SWOT (Strenghts and Weaknesses and External Opportunities and Threats) analizi, belirlenen hedeflerin gerçekleştirilmesi için gerekli bir araştırmadır.

Sanat Eserleri Restorasyon ve Konservasyon birimleriyle çok etkin bir eğitim modeli oluşturmak mümkün olacaktır.

- Müzenin konumunun elverişli olması;

Pek çok yeni müze mekân arayışında iken, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Beşiktaş gibi merkezi ve potansiyel izleyicisine kolayca ulaşabileceği bir konumdadır. Müze'nin bulunduğu alan, deniz ve karayolundan ulaşıma çok müsaittir. Ayrıca yakınında Bahçeşehir Üniversitesi, Galatasaray Üniversitesi, Yıldız Üniversitesi gibi eğitim kurumları; büyük bir restorasyondan geçen Deniz Müzesi ile her dönem ziyaretçisi olan Dolmabahçe Sarayı bulunmaktadır. Buna ek olarak, son dönemde önemli değişim geçirerek lüks tüketime ve açılan yeni galerilerle sanat izleyicine yönelik bir mahalle haline gelen Akaretler'e yakın olması önemlidir.

5.2.2 İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin zayıf yönleri

- Çok genişlemiş bir koleksiyona sahip olması;

Daha önce güçlü yönü olarak belirtilen koleksiyonu aslında müzenin aynı zamanda zayıflığını oluşturmaktadır. Koleksiyon politikası eksikliğinden dolayı koleksiyon bütünsellikten uzaklaşmış, uzmanlık alanı dışında objelerle genişlemiş, fiziksel ve mali olarak yük haline gelmiştir.

- Müze binasının müzecilik koşullarına uygun restore edilmiş olmaması;

Yine daha önce bir güçlü yan olarak sunulan müze binası aynı zamanda bir zayıflıktır. Daha önce tarihçesinde anlatıldığı gibi, kısa süreli ama tam anlamıyla çözüm üretemeyen küçük bütçeli onarımlar yetersiz kalmıştır. Buna ek olarak, Milli Saraylar Daire Başkanlığı ile yaşanan anlaşmazlıklar binanın kullanımında sorun yaratmakta, hatta son dönemde yapılan restorasyonun bile aksamına neden olmaktadır.

- Yönetim yapısı ve yasal statüden kaynaklanan sorunlar;

Yukarıda detaylı olarak değinilen çok odaklı yönetim yapısı kurumun işleyişini ve dış kurumlarla ilişkilerini olumsuz etkilemektedir. Müzenin yönetim, bütçe ve kadrosunun özerk olmaması gelişmesini engellemektedir.

- Verimsiz çalışan ve yetersiz bir kadronun olması;

Müze'nin kadrosu hem nicelik hem de nitelik bakımından yetersizdir. Bu hem yönetim biçiminden, hem Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi çalışanlarının müzeyi algılama biçiminden, hem de genel anlamda Türkiye'de uygulanan mevzuattan kaynaklanan bir sorundur.

- Kamusal imajının olumsuz olması ;

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi hakkında genel olarak farkındalığın olmadığı, kısıtlı bir kesimde var olan imajının ise daha çok sorunlu bir müze olarak

şekillendiğini söylemek mümkündür. Buna ek olarak, işletme sorunları ve koleksiyonu itibariyle kültür turizmi açısından önemli görülmediğinden tanıtım konusunda devlet katkısı söz konusu değildir. Son dönemde basında çıkan yayınlar incelediğinde, yapılan haberlerin çoğunlukla binanın durumu ile ilgili olumsuzluklar olduğu tespit edilmiştir.

5.2.3 Olanaklar

- Kültürün algılanması ve politikalarındaki değişim;

Devletin kültürü bir kaynak yaratan alan olarak görmeye başlaması önemli olanakları beraberinde getirmiş, kültür politikaları ciddiye alınmaya başlamıştır. Halen maddi anlamda destek söz konusu edilemezse de, bürokrasinin modernleşme çalışmaları ve devlet yasalarının değiştirilmesi gibi konularda esneklik gösterilmesi önemli olanaklardır.

- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne bağlı olması;

Üniversite ile ilişkinin sağlamlaştırılması, gerek Müze'nin vereceği hizmet kalitesinin artırılması gerekse müzecilik, sanat yönetimi, sanat tarihi, güzel sanatlar ve restorasyon alanlarında uzman yetiştirilmesi açısından bir merkez haline gelmesini sağlayacaktır.

- İstanbul'un küresel kente dönüşmeye başlaması;

İstanbul, gerek hükümet gerekse sermaye tarafından küresel kent haline getirilmeye çalışılmaktadır. Dolayısıyla küresel kent rekabetinde ön plana çıkan sanat ve kültür kurumlarına her iki kesim tarafından önemli ölçüde destek verilmektedir. İstanbul'un gerek kültürel gerekse de ekonomik anlamda tüketilebilir bir şehir konumunda olduğu bu dönem, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin yeniden yaratılmasına olanak sağlayabilir.

- Küresel bir burjuva sınıfının oluşumu;

Özellikle 1990'lardan sonra hızla gelişen küresel burjuva sınıfı hali hazırda sanata destek vermektedir. Daha çok aile sermayesi olarak gelişen bu sınıf yakın zamana kadar kendi müzelerini açarak bu sürece dahil olmuştur. Ancak, yakın zamanda küresel sermaye sınıfının tabanının genişlemeye başladığı, daha bireysel ve genç bir yapıya doğru yayıldığı görülmektedir (Seçkin ve Atükören, 2005). Bu bireyselleşme, aile şirketlerinin kendi kurumlarını kurmasından evirilerek, tüketime yönelik ve kişisel bir filantropi anlayışına dönüşmektedir. Buna bağlı olarak müzelerdeki etkinliklere sponsor olmak, bağış yapmak ve üye olmak gibi anlayışlara rağbet edileceği öngörülebilir. Bu anlamda İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin prestijli ve işleyen bir kurum olması halinde bu kesimin desteğini sağlayarak bütçe sorununu aşabilmesi söz konusudur.

- Kamuoyundaki sanat ve kültüre yönelik farkındalığın artması;

Her ne kadar halen tam anlamıyla sanat sever bir topluma dönüşüm söz konusu edilemezse de, kültür endüstrisinin gelişmesiyle sanat izleyicinin birer tüketici olarak görülmeye başlaması ve buna bağlı olarak sanat etkinliklerinin popülerleşmesi bu farkındalığı artırmıştır. Bu ilginin İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne yöneltilmesi ve kamuoyu oluşturulması mümkündür.

- Akaretler ve çevresinin yenilenmesi;

Daha önce harap durumda olan Akaretler bölgesinin yenilenerek lüks tüketime dönük bir alışveriş ve yeme-içme merkezi haline getirilmesi müzenin bulunduğu yer açısından önemlidir. Son dönemlerde bu alanda, yeni açılan galerilerle bir sanat merkezi haline getirilmeye çalışmaları dikkat çekicidir.

- Türk sanatının uluslararası alanda prestij kazanması;

Batı sanat piyasasının kendi iç üretimlerini tüketip alternatif açılımlara yönelmesi ve güncel sanatın buna uygun biçimde yapılanması sonucunda, Japonya, Çin ve Latin Amerika'dan sonra Türk sanatçılara doğru kaydığı görülmektedir (Anonim, 2010a). Uzun vadede ne kadar süreceği belli olmasa bile, bienaller ve özellikle güncel sanat üzerinden giderek artan bu ilginin, Türk sanat tarihine yönelik bir farkındalığı ve buna eklemlenen bir kültür endüstrisini tetikleyeceği söylenebilir.

- Avrupa Birliği ile kültürel düzeyde süre giden ilişkiler;

Avrupa Birliği'ne giriş süreci sekteye uğramış olsa bile, kültürel açıdan ilişki halen önemli ölçüde devam etmektedir. Bu açıdan Müze'nin AB fonlarından yararlanması, kurumlar arası ilişkilerde bulunması gibi pek çok olanak söz konusudur.

5.2.4 Tehditler

- Özelleştirmeye yönelik kültür politikaları;

Daha önce olumlu olarak söz edilen devlet kültür politikalarının değişmesi aynı zamanda bir tehdit oluşturmaktadır. Devlet, kültürden kaynak yaratma adına kamu kurumlarının özelleştirilmesi politikasını ön planda tutmaktadır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin, Kültür Bakanlığı yerine Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne bağlı olması bu tehdidi önleyebilmek açısından önemlidir.

- Binasının Milli Saraylar Daire Başkanlığı'na bağlı olması;

Müzenin Dolmabahçe Sarayı'nın bir parçası olması aynı zamanda önemli bir tehdittir. Önemli bir rant arsası üzerinde olan bu binanın farklı amaçlar için kullanılmaya yönelik talep edilmesi söz konusudur. Her şeyden evvel, Başbakanlık Konutu'nun d binanın yanına taşınması soru işaretleri doğurmaktadır. Ayrıca turizme yönelik olarak eski yapı ve sarayları otele çevirme eğilimi endişe vericidir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin defalarca bu binadan çıkarılmak istendiği ve resmen

boşaltılamayan pek çok binanın ihmalkârlık sonucu yangın çıkması gibi sonuçlarla karşılaştığı göz önüne alındığında bu konu ciddi bir tehdit unsurudur.

- Sanat piyasasının gelişimi ;

Burjuva sınıfının giderek büyümesi ve sanat eserini hem prestij hem de yatırım aracı olarak değerlendirmeye başlaması sonucunda oluşan sanat piyasası kuralsız ve kurumsallaşmadan büyümektedir. Bu gelişme, sanat eserlerinin değerini artırırken diğer taraftan da geleceğe aktarımı konusunda tehlike yaratmaktadır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin geniş koleksiyonu bu nedenle geçmiş dönemlere nazaran daha dikkat çeker bir hale gelmiştir. Bu açıdan, sanat piyasasında var olan kaynakların tüketilmesi halinde bu koleksiyonu talep edebileceği ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne baskı yapabileceği tehdidi bulunmaktadır. Bu baskı, daha önceleri fazla önemsenmediği için dikkat çekmeyen eserlerin korunması ve bakımı, sergilenmesinde karşılaşılan güçlükler gibi konuların ortaya atılması üzerinden meşrulaştırılması mümkündür. Bunun karşısında, Yüksek Öğretim Kurumu üzerinden hükümete bağlı olan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne yasal baskı yapılabileceği öngörülebilir.

- Sanat müzelerinin artması ve kültür endüstrisinin gelişimi;

Her ne kadar kültür ve sanatın değerinin artması önemli ise de, bu alanın piyasa mekanizmasına dâhil olması İstanbul Resim ve Heykel Müzesi açısından bir tehdit oluşturmaktadır. Özellikle şu andaki haliyle bu tür bir rekâbete dayanması söz konusu değilken, yeniden yapılandırma sürecinde pek çok özel sanat müzesinin açılmış olması ve kendini geliştirmesi Resim ve Heykel Müzesi'nin bu sürece dahil olmasını güçleştirecektir.

- Popüler kültürün yaygınlaşması;

Türkiye örneğinde popüler kültürün medya aracılığıyla her alana yaygınlaşması süreci önemli bir tehdittir. Özellikle ziyaretçi odaklı bir müzecilik söz konusu olduğunda, genel taleplerin daha çok popüler kültüre yönelik olması İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin gelişimi açısından dikkat edilmesi gereken bir unsurdur. Müze, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne bağlı olmanın getirdiği bilinç ile, eğitim ile ticarileşme arasında dengeyi gözetecek bir planlama içerisinde olmaya özen göstermelidir.

5.3 Yeniden Yapılanma ve Model Önerisi

Kurumun durum analiz göz önüne alındığında, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin yeniden yapılandırılmasına yönelik koşulların mevcut olduğu görülmektedir. Müze'nin Türkiye'de çok az kurumda bulunan ve yeni kurulması düşünülen

müzelerin sahip olamayacağı pek çok güçlü yönü vardır. Zayıf yönleri ise detaylı planlanmış ve uzun zamana yayılmış bir projelendirme ile düzeltilebilecek özelliktedir. Ayrıca, genel konjonktür daha önceki dönemlerde olmadığı kadar uygun ve pek çok olanağı sağlar niteliktedir. Tehditler ise, şu aşamada aşılamaz ya da önlenemez bir hale gelmemiştir.

İyi yönetilen ve kurumsallaşmış bir müze;

- Açık bir misyonu olan ve uzun vadeli ortak amaçları doğrultusunda hareket eden,
- Müze misyonunu gerçekleştirmek üzere gerekli kaynakları sağlamak, işletmek ve geliştirmek için uygun stratejik planlamaları oluşturan ve uygulayan,
- Stratejilere bağlı olarak uzun ve kısa vadeli bütçe, iş takvimi ve diğer operasyonel planları oluşturan ve uygulayan,
- İlerici, modern, demokratik ve kurumsal bir bakış açısına sahip bir yönetim yapısı olan,
- Ortak paylaşılan amaçları gerçekleştirmek için inisiyatif alan, sorumluluk sahibi, uzman, saygılı, motive ve iyi yönetilen bir personel kadrosuna sahip olan,
- Misyona uygun etkinlikleri en iyi biçimde gerçekleştirmek için bakımlı, temiz ve yeterli mekâna sahip bir binası olan,
- Sürekli değişen toplumsal ihtiyaçlar ve piyasa koşullarına uyum sağlayabilen, gerektiğinde etkinlikler, planlar ve kadrosunda yenilemeler yapabilen,
- İçine kapalı ya da kendine hizmet eden bir gündem yerine müzenin misyon ve amaçlarını kamu ile paylaştığı, kurumun ve personelinin çaba ve başarılarının vurgulandığı olumlu bir kamusal imaja sahip olan,
- Hukuki statüsü dolayısıyla devlet kurumları ile verimli ve sağlıklı bir ilişki içinde bulunmasının yanı sıra sağladığı güvenli ve başarılı imajıyla bağışçılar, üyeler ve destekçilerin ilgisi ile kaynaklarını geliştirebilen bir yapı içinde olmalıdır (Weil ve Cheit, 2004).

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi de bu kurumsallaşmış yapıya ulaşmayı hedeflemelidir. Bir model önerisi yaparken her kurumun kendine ve içinde var olduğu topluma özgü özellikleri olduğu hatırlanmalıdır. Dolayısıyla başka bir toplumda işleyen ve kurumsallaşmış bir müzenin yönetim biçimi, Türkiye koşullarında verimlilik göstermeyebilir. Buna karşılık, müze kurumunun temellendiği bazı değişmez özellikler vardır. Bu nedenle İstanbul Resim ve Heykel Müzesi için

önerilecek bir model önerisi, bu temel iskelet üzerinden kendi şartlarına özel olarak tasarlanmalıdır. Diğer taraftan, şu andaki koşullara bağlı kalarak önerilecek bir model, yine kurumsallaşmayı engelleyecek ve ideal bir yönetim biçiminin ortaya konmasını önleyecektir. Bu nedenle, model önerisi oluşturulurken Türkiye'nin müzecilik ve sanat ortamını etkilemesi muhtemel ekonomik, kültürel ve politik koşullarının gelecekteki değişimlerine projeksiyon yapılması gerekmektedir. Buna ek olarak, modern sonrası toplumlara egemen olan değişim unsuruna ayak uydurabilecek bir model söz konusu edilmelidir.

Araştırma yöntemi açısından, bu model oluşturulurken yeni müzecilik teorileri ve pratiklerine dair kaynaklar incelenmiştir. Ek olarak Harvard ve Princeton Üniversiteleri'ne bağlı sanat müzeleri, British Museum, Victoria and Albert Museum, Museum of Modern Art, Metropolitan Art Museum, Rijksmuseum, Louvre Müzesi, Glenbow Müzesi, Fitzwilliam Museum, Chrysler Museum of Art, Nova Scotia Museum müzelerinin yıllık rapor, stratejik planlama, koleksiyon, sergileme, personel, konservasyon ve koruma, ziyaretçi hizmetleri, pazarlama politikaları; bina koruma ve onarım yöntemleri; fon yaratma ve geliştirme araçları ve müze organizasyon şemaları incelenmiştir.[381] Ayrıca, araştırma sürecinde Müze müdürleri, personeli ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi rektörlüğü ile yapılan görüşmelerde ortaya çıkan sorunlar ve öneriler dikkate alınmıştır. Son olarak, son dönem kültür politikaları, çıkarılan yasalar ve devletin sanat alanına yönelik tavrı göz önüne alınarak modelin Türkiye koşullarına uygunluğunun sağlanması amaçlanmıştır. Bir müze için oluşturulacak modelin, müzeye bağlı birimlerin uzmanları tarafından disiplinler arası bir çalışma sonucunda tasarlanması ve müzenin var olan yapısı, olanakları ve kapasitesi göz önüne alınarak şekillenmesi gerekliliği belirtilmelidir. Dolayısıyla aşağıda sunulan modelde, bu birimlerin işletme ve idari açıdan özelliklerinden çok, müze içinde göstermeleri beklenen işlevler ve bu birimlerin kurumsallaşmasını sağlayacak yönetim önerileri sunulmuştur.[382] Son olarak, model önerisi konuyu tartışmaya açmak ve gelecekte yapılabilecek çalışmalara alt yapı oluşturarak katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

[381] Bu belgelerin bazılarına internet üzerinden ulaşılmış, bazıları ise gerekli kişilerle iletişime geçilerek elde edilmiştir. Müze seçimlerinde etkin işletilen yapıları ve prestijli kurum olmalarının yanı sıra idare açısından büyük ve küçük organizasyonlara sahip olmaları, koleksiyon benzerlikleri, idari açıdan gösterdikleri farklılıklar göz önüne alınmıştır.

[382] Personel sayısı, görevler, ilkeler gibi işletme bilimine özgü detaylar ile her birimin uzmanlık alanına göre çeşitlendirilecek uygulamalara dair detaylandırma bu çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

5.3.1 Yasal konuma bağlı olarak kimlik oluşumu

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin kurumsallaşmasını sağlayacak bir modelin kurulabilmesi için kimliğini oluşturacak bir misyon ve vizyon oluşturulmalıdır. Misyon müzenin kurum kimliğini tanımladığı gibi, ayrıca koleksiyon gelişiminden fon oluşturmaya kadar her alanda yönlendirici bir özellik taşımaktadır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin şu andaki yönetmelikten yola çıkarak geliştirilen misyonu, "araştırma, öğretim, profesyonel ve kamusal eğitim aracılığı ile modern ve çağdaş Türk sanatı ile sanat müzeleri hakkında bilgiyi artırma ve ilgi uyandırmak amacına uygun olarak koleksiyonunu ve kaynaklarını korumak, belgelemek, yorumlamak ve güçlendirmek" olarak belirtilebilir.

Vizyon ise, bir müzenin kendini gelecekte hangi konumda görmeyi amaçladığını belirten ve hedefini ortaya koyan bir ifadedir. Bir kurumun sürekli canlı kalması ve âtıllaşmaması için, hayal etmenin sistematik olarak teşvik edilmesi gerektiğinden vizyon önemlidir (Carver, 2004). Yine şu andaki yönetmelikten yola çıkılarak geliştirilen, "İstanbul Resim ve Heykel Müzesi modern ve çağdaş Türk sanatı konusunda Türkiye ve dünya çapında bilinen, bilimsel açıdan uzmanlaşmış sergi ve etkinlikleri ile Türk sanat tarihi açısından başvuru merkezi olarak kabul gören bir kurum olmayı hedeflemektedir" ifadesi vizyon olarak kabul edilebilir.

Buna bağlı olarak, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi özerk bir müze olarak yapılandırılmalıdır. Buna göre, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi denetiminde, ancak özerk bir yönetim, kadro ve bütçeye sahip olmalıdır. Şu anda bulunduğu Veliahd Dairesi'nin idaresi de Müze'nin yönetimine devredilmelidir.[383] İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin özerk yönetiminin Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde kurulacak bir üst kurul tarafından denetlenmesi önerilmektedir. Ayrıca gerek müze yönetimi, gerekse bu üst kurulun da International Council of Museums-ICOM'a üye olarak uluslararası seviyede de bir denetleme, akreditasyon ve performans sistemine dâhil olmalıdır. Buna ek olarak, Batı müzelerinde uygulanan şeffaflık ve hesap verebilirlik ilkelerinin uygulanması gerekmektedir. Müze'nin yıllık raporlarının açık olması, bütçesinin incelenebilirliği, alınan eserlerin duyurulması gibi uygulamalarla kamunun kurumu takip edebilmesi sağlanmalıdır. Böylelikle, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin standardının yükseleceği, özerkliğin

[383] Bu raporda Türkiye'de bulunan bütün müzelerin özerk bir idareye kavuşturulmasının gerekliliği vurgulanmıştır. Bu müzelerin, tüm ilgili kurumların temsil edildiği özerk bir üst komite tarafından hazırlanacak standardizasyon kriterlerince denetlenmesi öngörülmüştür. Ayrıca bağımsız kurullar tarafından gerçekleştirilecek akreditasyon ve performans değerlendirme sisteminin kurulması önerilmiştir. Buna ek olarak, uluslararası düzeyde müzelerin ve komitelerin International Council of Museums (ICOM) tarafından denetlenmesi önerilmiştir (Türkiye Müzeleri İçin Yönetim ve İşletim Modeli Öneri Raporu, 2010).

getirebileceği keyfi yönetimin önleneceği ve veriminin artırılacağı âşikardır. Buna ek olarak, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, özerk bir bütçesi olmalı ve kendi kendine yeter bir müze halini almalıdır. Şu anda olduğu gibi, Yüksek Öğretim Kurumu'ndan gönderilen ödeneğin bir kısmının Rektörlük tarafından İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne verilmesinin yeterli olmadığı bilinmektedir. Bu değişim Müze'nin kendi gelirini sağlamasını gerektirecektir. Ancak, kültür politikalarının gidişâtı zaten devlete bağlı bütün müzelerin zaman içinde bu tür bir dönüşüme yöneleceğinin işaretlerini vermektedir. Bu dönüşüm, gelir getirici alanların genişlemesini ve kurumların gelir artırıcı sistemlere göre yeniden düzenlemesini zorunlu kılacaktır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi de, kendine yeter bir müze olmak üzere, daha sonra detaylandırılacak Fon ve Geliştirme bölümünün uygulamalarıyla kendini geliştirecektir. Bu noktada önemli olan, Müze'nin kimliğine uygun olarak eğitim ve araştırmayı teşvik etme özelliklerinden taviz vermeden bu sürece dâhil olmasıdır. Bu denge, bir üst seviyede Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne bağlı ve uluslararası alan ICOM'a bağlı olmasıyla sağlanabilecektir.

Bundan başka, Müze'nin özerk bir kadrosu olmalıdır. Daha sonra detaylı olarak değinileceği gibi, müze yönetimi kurum kimlik ve amaçlarına uygun personelin işe alınması, performans değerlendirmeleri ile çalışanların yükselme olanaklarının sağlanması ya da işten çıkarılması, kendi bütçe ve iş planlarına göre istihdam yapabilmesi, daha iyi çalışma imkânları sunulması gibi konularda özgür olabilmelidir. Bu nedenle, devlet memurluğu sisteminden müzede görev yapan sözleşmeli personel düzenine geçilmesi önerilmektedir. Müze çalışanlarının haklarının korunması ise, ICOM'un da şart koştuğu ve buna göre akreditasyon verdiği sendikalaşma ile sağlanabilecektir.[384] Şu anda olduğu gibi, kadro açılmasının beklenmesi, personel çıkartılmasının/değişiminin yapılamaması, kadrolaşma, standart bir ücrete bağlı kalınması gibi sorunlar böylelikle aşılabilecektir. Öte taraftan, daha iyi ücret, özel sağlık sigortası, ödüllendirme, yükselme gibi olanakların sunulması sözleşmeli personel modelini çalışanlar açısından tercih edilir kılacaktır. Ayrıca, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne bağlı olması nedeniyle, vakıf üniversitelerindekine benzer bir sisteminin uygulanmasıyla, uzman seviyesindeki kişilere yükselme olanakları sağlanabilecektir.

[384] "Türkiye Müzeleri İçin Yönetim ve İşletim Modeli Öneri Raporu"nda mevzuat sisteminde yapılacak değişiklik ile özerk müzelerin kendi ihtiyaçlarına göre kadrolarının belirlemesi ve istihdam yapması önerisinde bulunulmuştur. Ancak bu öneride, personel halen devlete bağımlı memur konumunda kaldığından ücret, işe alma/işten çıkarma, kadrolaşma gibi sorunların nasıl engelleneceğine dair somut bir vizyon sunulmamıştır (Türkiye Müzeleri İçin Yönetim ve İşletim Modeli Öneri Raporu, 2010). Dolayısıyla, pek çok eksiğine rağmen sözleşmeli personel modeli pek çok Batı müzesinde giderek tercih edilir bir seçenek halini almıştır.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi bulunduğu Veliahd Dairesi'nden kalmalı, bina Milli Saraylar Daire Başkanlığı'nın idaresinden Müze yönetimine geçirilmelidir. Daha önce olanaklar ve güçlü yönlerinde bahsedilen özelliklerinden ötürü Müze'nin bu binada kalması önemlidir. Binanın fiziki sorunları, aşamalı modelde bahsedileceği gibi, uzun zamana yayılmış, bütçelendirilmiş, planlaması yapılmış ve sadece onarım değil, mekânın müzeye uygun hale getirilmesine yönelik kapsamlı bir restorasyon ile çözümlenecektir. Buna ek olarak, Şekil 5.2'te verildiği gibi, Müze'nin sadece Veliahd Dairesi değil, içinde bulunduğu tüm parseli içine alacak bir İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Adası projesi hayata geçirilmelidir. Projeye göre, Şekil 5.2'de çizilen sınırlar içindeki bütün binalar Müze yönetimine verilmelidir.[385] Böylece, Veliahd Dairesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin ana binası olarak, şu anda mevcut koleksiyondaki eserlerin sergilendiği alan olarak kullanılacaktır. Güncel Sanat Müzesi ise, ancak belli bir zaman sonra ana koleksiyona dâhil edilecek güncel sanat eserlerinin sergilendiği alandır. Geçici sergi alanında temalı sergiler yapılması, yurtdışından sergiler getirilmesi mümkün olacaktır. Depo ve restorasyon birimi birbirine bir geçit ile bağlanacak, böylelikle eserlerin gün ışığına çıkarılmadan atölyelere getirilmesi sağlanacaktır. Ayrıca depo biriminin dışa açık kısmının hem güvenlik hem de ışık açısından tamamen kapatılması gerekmektedir. Personel birimleri, müzenin etkinlik alanlarının dışına taşınmıştır. Akademi'nin konservatuvar bölümünün bulunduğu bina gerek iç düzenlemesi, gerekse konser ve konferans salonları nedeniyle kütüphane ve arşiv ile kapalı etkinlik alanları olarak düşünülebilir. Bunun dışında, iç alanda bulunan bahçe açık havada yapılacak sergilere ayrılmışken, ön kısımda bulunan geniş açık alan ise resepsiyon, özel etkinlikler, açık hava film gösterileri gibi farklı işlevler için kullanılabilecektir. Müze'nin restoranı daha sıklıkla ziyaret edileceği düşünülen geçici sergi alanının içi ile bu binanın önünde bulunan açık alana yerleştirilmiştir. Son olarak, büyük ölçekteki kitabevi ve müze objeleri satış alanı Müze'nin içine girmeden de kullanılabilmesi açısından dış kısımda yerleştirilmiştir. Daha küçük ölçekli hediyelik dükkânlar da bina içlerine ve açık alanlara serpiştirilebilir. Ayrıca Müze'ye üç ayrı giriş verilmiştir. Kurumun şu anda var olan giriş alanı kullanım açısından uygun olmadığından, sadece tarihi değeri bakımından kimi durumlarda sembolik olarak kullanılmalıdır. Onun dışında ana girişler ise, Şekil 5.2'de belirtildiği biçimde yerleştirilmiştir. Bu projenin gerçekleştirilmesi, uygulamaya dönük olarak yapılmış planlama ve bütçelendirme ile uzun vadeye yayılan bir süreç olarak düşünülmelidir.

[385] Bu alanda bulunan binaların işlevleri öznel deneyimler ve bulunan binaların planlarına göre belirlenmiştir. Projenin geliştirilmesinde mimardan eğitimciye kadar geniş bir ekibin kurulması ve buna göre binaların ayrıştırılması uygun olacaktır.

Bu önerilerin gerçekleştirilmesi, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne özel bir yasa çıkarılması, yönetmeliğin yasallaşması ile mümkün olacaktır. Her ne kadar, şu aşamada imkânsız görünse de bu öneriler iyi projelendirme, bütçelendirme ve planlama ile destekleyen bir kamuoyunun oluşturulmasıyla devlet tarafından göz ardı edilemeyecek bir hale getirilebilir. Sonuç olarak, bu proje ile İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin sorun yaratan ve kaynak tüketen bir kurum yerine kaynak yaratan, prestij getiren, İstanbul'un küreselleşmesine ve kültür endüstrisine katkı yapan bir kurum haline geleceği kesindir. Bu söylemlerle, daha önce mümkün olmayan pek çok girişimin özel yasalar aracılığıyla gerçekleştiği unutulmamalıdır.[386] Bu açıdan, aşağıda detaylandırılacağı gibi, Müze yönetiminin danışma kurulları aracılığıyla geniş bir kesime yayılması, bu kişilerin sağladığı ilişki ağları sayesinde destek alması önemlidir.

[386] Türkiye Müzeleri İçin Yönetim ve İşletim Modeli Öneri Raporu'nda da devlet mevzuatının değişmesinin gerekliliği, yasaların müzelerin özerkleşmesinin yolunu açacak bir hale getirilmesinin önemi vurgulanmıştır (Türkiye Müzeleri İçin Yönetim ve İşletim Modeli Öneri Raporu, 2010: 29).

Şekil 5.2 : İstanbul Resim ve Heykel Müzesi müze adası önerisi.

5.3.2 Yönetim modeli

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin şu andaki yönetim modeliyle var olan birimlerinin müzenin kurumsallaşması ve gelişmesi açısından yetersiz olduğuna değinilmişti. Halen pek çok müzede kullanılan hiyerarşik organizasyon ile idare edilen İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, daha önce belirtildiği gibi bürokrasiye bağımlı kalmak, tepeden aşağıya emir mekanizmasının dışına çıkamamak, iş tanımlarının sınırlı olması ve ortak çalışma azminin ortadan kalkması gibi kurumu atıllığa sürükleyen bir model ile yönetilmektedir.

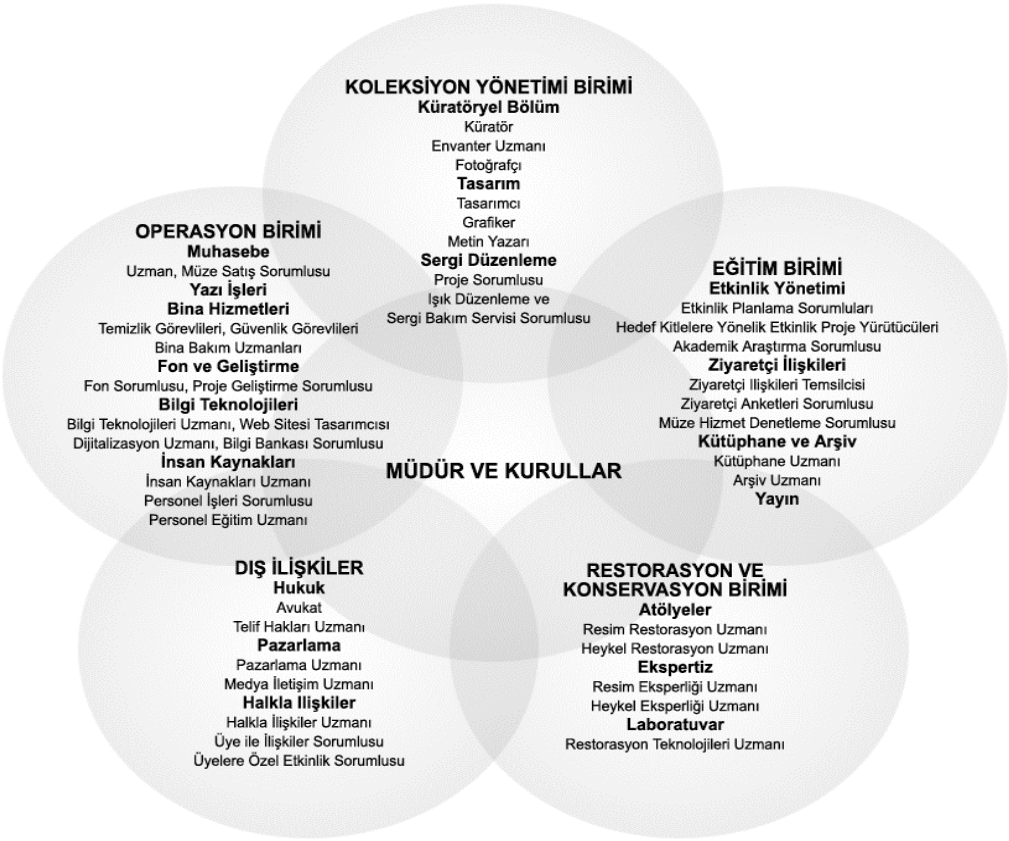
Yeni müzecilik teorilerinde hiyerarşik model, yukarıdan aşağıya karar verme mekanizması üzerine kurulu olmasından dolayı bölümlerin inisiyatif kullanamaması, üretken bir amaç çevresinde birleşmeyi engellemesi, profesyonel çalışma kültürünü engellemesi ve personelin etkin rol oynayamaması sebebiyle eleştirilmektedir.[387] Buna ek olarak, hiyerarşik düzende bölümler kategorilere ayrılıp kendi iç işlerine bağımlı olduklarından çözüm üretilemeyen çıkar çatışmaları doğmaktadır. Verilen emri yerine getirmek ve sorumlu kişiye rapor vermekle sınırlı çalışanlar, çoğunlukla kendi iş tanımları dışına çıkmadan, üretim odaklı çalışmakta çekimser davranmaktadır. Müzelerin disiplinler arası bir anlayış ile, çeşitli alanlarda uzmanlık gerektiren ortak çalışmalar sonucunda hızlı üretim, esnek iş tanımları ve çabuk karar verme üzerine dayalı bir düzene ihtiyaç duyduğu düşünüldüğünde, bürokrasiye dayalı hiyerarşik organizasyonların değişmesi gündeme gelmiştir.

Bu sürecin diğer bir ayağını ise, sanat müzelerinin giderek ticarileştiği, piyasa mekanizmasına dâhil edildiği ve kâr amacı gütmeyen bir kurum olmaktan çok bir şirket gibi yönetilmeye başlandığı bir sürece girilmesi oluşturmaktadır. O kadar ki, sanatın eğitim ve estetik haz unsurları bir kenara bırakılıp ticari ve tüketime yönelik özelliklerinin altı çizilmeye başlamıştır (Anderson, 2007).

---

[387] Bu konuda son dönemlerde pek çok çalışma yayınlanmıştır. Bu açıdan dikkat çeken çalışmalar arasında bkz. Anderson, G.(ed)., 2004. *Reinventing the Museum: historical and contemporary perspectives*, Altamira Press, CA; Kegan, R., 2003. Encouraging Leaders: New Models for Leadership in Museums, *Museum News*, November/December; Genoways, H. And Ireland, M., 2003. *Museum Administration: An Introduction*, AltaMira Press, US; Boylan, P., 2006. The Museum Profession, *A Companion to Museum Studies*, ed. S. MacDonald, Blackwell Publishing, Malden, MA, pp: 415-431; Korn, R., 2007. The Case for Holistic Intentionality, *Curator,* 50/2, April, pp: 255-264; Griffin, D., 2008. Advancing Museums, *Museum Management and Curatorship*, No: 23: 1, pp: 43-61.

Bu açıdan, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin ticarileşme sürecinin etkisi altında kalmadan, kamusal özelliği ile eğitim, sergileme, koruma ve araştırma amacını yitirmeden yenilenmesini sağlayacak bir yönetim modeli düşünülmelidir. Bu modelde takım çalışmasına dayanan, birimlerin iletişimde olduğu, üretim amacı çevresinde birleşmiş, eğitimden halkla ilişkilere kadar disiplinlerarası alanların birbirini beslediği ve denetlediği; kısacası Müze'nin bütüncül bir ağ ilişkisi içinde işletildiği yönetimden çok, yönetişim unsurunun ön plana çıktığı bir sistemin kurulması önemlidir.[388] Buna ek olarak, bir sanat müzesinin tüm işlevlerini yerine getirecek birimlerin her birine sahip olmalıdır.



Şekil 5.2 : İstanbul Resim ve Heykel Müzesi için önerilen yönetişim modeli.

Şekil 5.3'te gösterilen bu yönetişim modelinde, hiyerarşi ortadan kalkmış, birimler arası bir işbirliği öngörülmüş, örgütsel ve bütüncül biçimde ortak bir amaç için çalışılması söz konusu edilmiştir. Bu modele göre, çok aktörlü, disiplinlerarası, esnek yapılı, açık ve demokratik, performans ve hesap verebilme, karşılıklı etkileşimin belirleyici olduğu bütüncül bir çalışma sistemi ortaya çıkmıştır. Aşağıda

[388] Yönetim kavramı hiyerarşik bir düzene bağlı olarak, yukarıdan aşağıya doğru verilen kararların uygulanması anlamında kullanılmakta, yönetişim ise sorumluluğun bütün kurum tarafından paylaşıldığı, çoğulcu bir anlayışı işaret etmektedir (Carver, 2004).

daha detaylı olarak açıklanacak birimlerde personel sayısından çok takım çalışmasına katılacak ve uzmanlıklarını disiplinlerarası bir sistem içerisinde kullanabilecek bir yapının olması önemlidir. Dolayısıyla müdür ile kurullar, emir verici bir yöneticiden çok aracı, yönlendirici ve birleştirici lider konumundadır. Müdür ve yönetim kurulları diğer birimleri denetler ve yönlendirirken birimler de benzer biçimde müdür ve kurulları, aynı zamanda da diğer birimleri değerlendirme hakkına sahiptir. Dolayısıyla, her birimin birbirini etkilediği, değerlendirdiği, denetlediği ve geliştirdiği bir bütüncül bir yönetişim modeli söz konusudur. Kısacası, yönetişimde şeffaflığın hâkim olduğu; otorite ve sorumluluk unsurlarının bütün müze içinde paylaştırıldığı bir modelden bahsedilmektedir (Springuel, 2001). Estetik haz ile eğitimine dayalı bir deneyim sunan, insan hayatında yaptığı değişimlerle başarısı ölçülen sanat müzelerinin bu üretim odaklı modele geçişmesi önerilmektedir (Weil, 2002). Müzenin üretimini sorgulayan, bireysel ve kollektif tüm çalışmaları başarı odaklı olarak ölçen, sürekli değerlendirmeye dayalı bir düşünüş biçiminin üst yönetim birimlerinden tüm personele kadar içselleştirilmesi yönetişime dayalı bu modelin verimli işlemesinin en önemli koşuludur (Stein, Adams ve Luke, 2007).

Bu tür bir yönetişim modeli, ayrıca değişim kavramının toplumsal yapının bir parçası haline geldiği modern sonrası dönemde kendini yeniden konumlandırma ve uyarlama imkânı tanımaktadır (Heifetz ve Laurie, 2001). İstanbul Resim ve Heykel Müzesi için sunulan bu modelde, dairesel biçimde açıklanmış birimlere yeni bölümlerin eklenmesi ya da bu birimlerin yeni iş tanımlarıyla genişletilmesi gibi çözümlerle esnek bir yapılanma söz konusudur. Farklı uzmanlık alanlarından gelen ama takım çalışması gerçekleştirebilen personelin çeşitli birimlere angaje edilmesi ve hatta gerektiğinde projelere özel ayrı birimlerin müzeye eklemlenmesi mümkün olacaktır.[389]

Bu yönetişim modelinin, Türkiye açısından en önemli sorunu, profesyonel bir çalışma kültürünün yerleşmemiş olmasından dolayı iş tanımlarının karışması ve denetlemenin zorluğudur (Ryder, 2002). Özellikle kamu kurumlarında profesyonel bir çalışma kültüründen yoksun personelin varlığı bir sorun oluşturmaktadır. Dolayısıyla daha sonra detaylı olarak değinileceği gibi profesyonel bir çalışma kültürünün oluşmasına öncelik verilmelidir. Bu noktada Müze, profesyonel çalışma kültürünü içselleştirmiş personeli seçmeli, bu sisteme ayak uyduramayanlar zaman içinde tasfiye edilmeli ve ortak çalışmayı teşvik eden, hedeflenen bir amacın sonuca ulaştırılmasını öngören bir çalışma düzeni yerleşikleştirilmelidir. Hiyerarşik bir düzen

[389] Avrupa ve özellikle Amerika'da son dönemlerde müze çalışanlarının tek bir kuruma bağlı olmak yerine, farklı projelere göre çeşitli müzelerde görev almaya başladıkları görülmektedir (Springuel, 2001).

olmadığından ötürü denetleme açısından çıkabilecek sorunlar ise, üretim odaklı ve profesyonel bir çalışma kültürünün kurumsallaştığı bir kurumda ortadan kalkacaktır. Kişilerin birbirini denetlemekten çok, üretim kalitesinin artırılmasına yönelik olarak birbirini değerlendirdiği profesyonel koşulların oluşturulması söz konusu edilecektir (Cook, 2008).

Çalışmalar, hiyerarşik ve monokratik bir yönetim yerine, çoğulcu, demokratik, kariyer gelişimi ve iş tatmini sağlayan bir düzen verimliliği artırdığını göstermiştir. Dolayısıyla profesyonelliğin içselleştirilmesi ve kurumsallaştırılmasıyla bütüncül bir değerlendirme mekanizması bürokrasinin yerini alacaktır. Buna ek olarak, her birim diğerini etkilediğinden, hiyerarşik düzende ortaya çıkan açıklardan faydalanma, işten kaytarma, verimli çalışmama gibi unsurlar ortadan kalkacaktır. Ayrıca, belli dönemlerde birim ve personel için yapılacak performans değerlendirmeleri yönetişim modelinin etkinliğini artırmak açısından yararlı olacaktır (Weil, 2005). Artık pek çok özel firma örgütlenmenin geliştirilmesinden kurum içi değerlendirmelere kadar uzanan geniş bir alanda danışmanlık hizmeti sunmaktadır.[390] Bu tür hizmet veren aracı kurumlar halen Türkiye'de bulunmamakla beraber, müzecilik alanına yönelik ilginin sonucunda bu kurumların ortaya çıkacağı öngörülmektedir. Bu tür bir karşılıklı etkileşim-üretim-değerlendirme modeli, giderek yayılan bilgi teknolojileri sayesinde daha rahat işlemektedir. Personelin aralarında görüşmesini ve bilgi paylaşımın sağlayan ara yüz yazılımları, bilgi bankaları ve özellikle internetin kullanımı bu ortak çalışma ortamını desteklemektedir (Peacock, 2008)[391].

Böylelikle bu yönetişim modeli İstanbul Resim ve Heykel Müzesi için, temel kimliğini zedelemeden değişime uyarlanabilir bir yapı oluşturacak, sorumluluğun paylaşıldığı üretim odaklı çalışma sistemi ile Müze'nin niceliğe dayalı başarısı zaman içinde niteliksel başarıyı da getirecek, kendine yeter bir müze olmasını sağlayacaktır. Bu açıdan, Müze'ye eklenmesi gereken birimlerden de söz etmek gerekmektedir.

5.3.3 Müdür ve yönetim kurulları

Günümüzde müze kurumunun sürekli olarak uyarlanabilir bir yapı içerisinde olması gerekliliği, müdür pozisyonunun da yeniden tanımlanmasını gerektirmektedir (Robinson, 2004). Yönetişim modelinde, uyarlanabilir bir yapıya sahip bir müze

[390] Örnek olarak Morris, Hargreaves ve McIntyre ortaklarından oluşan "Lateral Thinkers" adlı grup müzeler başta olmak üzere, ziyaretçiler üzerinden çalışan kurumlara danışmanlık hizmeti vermekteler. Bu grubun hizmetleri, örgütlenmenin geliştirilmesi, ziyaretçi geliştirilmesi, kurum içi araştırma ve değerlendirme sisteminden oluşmaktadır. Buna göre, bu grubu tutan müze örgütsel gelişmede stratejik planlamadan personel eğitimine, ekibin geliştirilmesinden markalaşmaya kadar uzayan bir hizmet verilmektedir.

[391] Hatta müzelerin teknolojik gelişmeler nedeniyle organizasyon düzenlemelerini yenilemek zorunda kaldıkları ve gelişen teknolojilerin müzeleri değişime zorladığı belirtilmektedir (Peacock, 2008).

kurumunun bir lidere ihtiyacı vardır. Lider yöneticiden farklı olarak değişim ile baş edebilen, vizyonu ile yön veren, strateji ve planlama ile bu vizyonu gerçekleştiren, ekibinin bu amaç çevresinde birleşmesini sağlayan, motive eden ve önerileri dinleyen bir kişi olmalıdır (Kotter, 2001). Müze kurumunun, artık alışılageldik sorunlar yerine karşılaşılmadık problemlerle karşılaşacağı varsayıldığından, bir lider kurumun kimliğine uygun çözümler üretebilmelidir. Kısacası, bir lider bir taraftan değişim ile baş ederken, diğer taraftan müzenin standartlarını ve kimliğini korumakla da yükümlüdür.[392] Buna ek olarak, bir liderin sanat müzesinin nihai üretim ve başarısının niteliksel olmaktan çok niceliksel özellik taşıdığının bilincinde olması gerekmektedir. Sanat müzesinin başarısı personelin ortak bir amaç etrafında çalışmasına bağlı olduğuna göre, liderin kadrosunu bu amaç çevresinde birleştirmesi önemlidir. Bu öncelikle, personelin inisiyatif alması, çözüm üretmesi ve öneriler getirmesini cesaretlendirmesi sayesinde olacaktır (Suchy, 2001). Ayrıca, lider iyi bir dinleyici olmalı; böylelikle vizyonunu, heyecanını personele aktarabilmeli, sorunları tepeden değil personeliyle çözebilmelidir. Kısacası, otoriterlik ve cezalandırma gibi sert stratejiler yerine motivasyon artırma, yaratıcılığı cesaretlendirme ve takım çalışmasının teşvik etme gibi yumuşak ama etkili yöntemleri içermelidir. Çalışmalar denetleme ve emir mekanizmasının bir yere kadar etkili olabildiği, personelin bu tür bir yönetici yerine, bir takım koçu gibi yönlendiren lideri benimsediklerini göstermektedir (Griffin, 2008).

Bu noktada temel sorun, müzecilik ve sanat yönetimi eğitiminin kurumsallaşmadığı Türkiye'de bu niteliklere sahip bir lideri bulmanın ve yetiştirmenin zorluğudur. Daha sonra detaylı olarak bahsedileceği gibi, bu sorun temel olarak iyi bir müzecilik ve sanat yönetimi eğitiminin yapılandırılmasıyla çözülecektir. Ancak bundan önce, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne sadece müzede görev yapacak bir müdür atanması gerekmektedir. Müze müdürünün bir taraftan akademisyenlik, diğer taraftan kendi alanında üretim yaptığı bir düzen ortadan kaldırılmalıdır. Dolayısıyla, şimdiye kadar süregeldiği gibi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nden birinin atanması zorunluluğu kaldırılmalı, Müze'ye vizyon sağlayacak, değişim sürecini yönlendirecek, personeli motive edecek, bu sürece inandırmayı başaracak bir kişi göreve getirilmelidir. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi de, seçilen bu lidere tam destek vermesi önemlidir. Ayrıca, artık pek çok kurum, lider özelliklerine sahip kişilerin bilgi sahibi olmadıkları konularda danışman aracılığıyla desteklenmesi yoluyla, yönetimin eksiklerini gidermektedir (Suchy, 2001). Ek olarak müze

[392] Her lider aynı zamanda müze işleyişini sürdürecek bir yöneticilik vasfına sahip olmayabilir. Bu durumlarda, lider ve yöneticinin birbirini tamamlaması söz konusu edilebilir (Heifetz ve Laurie, 2001). Ancak bu uygulama da, kurumda iki başlı bir yönetim yaratacaktır. O nedenle, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi için tek bir pozisyon önerilmiştir.

yönetimi, lider arayışını sürekli devam ettirmelidir. Müze kendi personeli arasından lider özellikleri taşıyan kişileri ödüllendirmek ve yükseltmek yoluyla yeni adayları hazırlamalıdır. Buna ek olarak, başta Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzecilik bölümü olmak üzere, giderek artan müzecilik ve sanat yönetimi bölümlerinde yetişmekte olan öğrencilerle sürekli iletişimde olarak yine lider vasıflarına uygun kişiler aranmalıdır. Bu bölümlerin, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi için hem lider hem de profesyonel personel yetiştirme açısından en önemli kaynak olduğu unutulmamalıdır.

Müze kurullarının ise, kurum dışından kişileri bir araya getirerek belirli uzmanlıkları, ilişki ağlarını ve en önemlisi finansal kaynağı çekmek açısından çok etkili bir yöntem olduğu bilinmektedir (Hawley, 1998).[393] Buna ek olarak, müze idaresi daha çok iç ilişkiler ile ilgilendiğinden, kurullar başta piyasa olmak üzere müzenin verimini etkileyen dış etkenlerle ilgilenmek, rutin sorunlar yerine geleceğe yönelik projeler geliştirmek ve müzenin başarı değerlendirmesini daha objektif olarak yapmak gibi önemli konularda müze yönetimine destek olmaktadır (Carver, 2004). Bu nedenle de, kurul üyelerinin çeşitli meslek ve sınıflardan oluşturulması farklı kaynaklara ulaşılması açısından önemli bir unsurdur. Kurul üyelerinin dikkatli seçilmesi, sorumluluklarından haberdar olması, yetkilerinin net biçimde belirtilmesi ve buna uygun niteliklere sahip olması işleyiş açısından dikkat edilmesi gereken konulardır. Kurul üyesi, bu sorumluluğu hayırseverlik, gönüllülük ve kâr amacı gütmeyen bir kuruma destek amacıyla üzerine aldığının bilincinde olmalıdır. Kurul, müdür ve personel arasındaki üçlü ilişkinin iyi kurulmuş olması gerekmekte; bu üç birim belli aralıklarla gruplar halinde toplantılar gerçekleştirmelidir. Bu üçlü arasındaki yoğun iletişim, kurulların sadece öneri sunan ve onaylayan bir merci olmasından çok, müzenin işleyişine dâhil olmalarını, kurul üyelerinin daha istekli ve motive bir biçimde katkılarını sağlayacaktır (Griffin ve Abraham, 2000).

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin yönetmeliğine göre, kurumun şu anda Daimi ve Danışma Kurulu olmak üzere iki ayrı kurulu bulunmaktadır. İki ayrı kurulun olması bir iş bölümü yaratılması ve değerlendirme açısından faydalıdır. Ancak, şu anda olduğu gibi iki kurulun üyeleri aynı kişilerden oluşmamalıdır. Danışma Kurulu; İstanbul Belediyesi, Kültür Bakanlığı gibi devlet kurumlarından basın, reklam, üst düzey yöneticiler, galericilere kadar gibi farklı kesimlerden oluşmalıdır. Danışma

[393] Örnek olarak Boston'da bulunan Isabella Gardner müzesinin eski müdürü Anne Hawley'nin, özellikle nemden çürüyen ve 40 adet tablonun çalınmasından sonra daha da zor duruma düşen müzenin yönetim kurulunun genişletilmesi ve yetkilerinin artırılması sayesinde, yeniden nasıl en çok ziyaret edilen kurumlardan biri haline geldiğini detaylı olarak anlattığı yazısı konumuz itibariyle ilginçtir . Detaylı bilgi için Hawley, A., 1998. Dances With Trustees, *Museum News*, January/February, pp: 40-44.

Kurulu kaynak yaratma, fon oluşturma, geleceğe yönelik projeler sunma ve buna uygun stratejik planlama yapma gibi müzeyi geliştirecek önerilerde bulunmalıdır. Daimi Kurul ise, ağırlıklı olarak Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nden olmak üzere çeşitli kurumlardaki sanatçı, sanat tarihçisi, müzeci, korumacı gibi uzmanlardan oluşmalıdır. Böylelikle, danışma kurulunun müzenin geleceğine yönelik projelerini müzenin kimlik ve misyonuna uygunluk açısından değerlendirecektir. Diğer taraftan iki ayrı kurulun bulunması, müdür-kurul-personel arasındaki iletişimi zorlaştıracağı gibi, aynı zamanda kurul içi ve arasındaki çıkar tartışmalarına daha imkân verecek, karar alma mekanizmasını güçleştirecektir. Bu nedenle her iki kurula üye seçiminde, aynı dili paylaşabilecek ve uyumlu çalışabilecek nitelikte olmalarına özen gösterilmelidir. Ayrıca, müdürün uzlaştırıcı rolü önemli olacaktır. Böylelikle, müdür-personel-kurul ağı hem birbirini denetler, hem değerlendirir, hem de destekler bir yapı içerisinde kurumsallaşması sağlanacaktır.

5.3.4 Müzenin kadrosu

Bir sanat müzesinin en ayırt edici özelliği, ziyaretçiye tatmin edici, hayatlarını değiştiren ve eğitici bir görsel deneyim yaşatacak potansiyele sahip olmasıdır. Bu başarı, müdürden temizlik işçisine kadar müzenin bir bütün olarak bu amacı benimsenmesi ve profesyonel bir anlayış ile çalışmasıyla gerçekleşebilir (Weil, 2005). Profesyonellik, sahip oldukları yetenek, bilgi ve deneyime dayanarak işleri üzerinde hâkimiyet kuran, karar verebilen, kendini geliştiren, ortak bir amaç çevresinde birleşmiş, kendi kendini denetleyen, yaptığı üretim üzerinden beslenen bir çalışma kültürüne sahip grup olarak tanımlanmaktadır (Sthyre, 2007).[394] Bürokrasinin alternatifi olarak profesyonellik, hiyerarşik ve monokratik olmaktan çok çoğulcu ve bütünleşik üretim ve kontrol sistemi getirmektedir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi için önerilen takım çalışmasına dayalı, girişime açık, demokratik, ortak bir üretim çevresinde birleşmiş, hiyerarşik düzen yerine sorumlulukların paylaşıldığı eşit bir sistem öngören yönetişim modelinde personelin profesyonel çalışma kültürünü içselleştirmiş olması büyük önem taşımaktadır.

Bilindiği gibi, Türkiye'de sadece müzecilik alanında değil, pek çok kamu kuruluşunda da profesyonel bir çalışma kültürü yerleşmiş değildir. Ancak özellikle müzelerde,

[394] Styhre İsveç'te yapmış olduğu çalışmalara dayanarak, daha önceleri ticari amaç taşıyan kurumlarda kullanılan profesyonellik teriminin giderek kültür kurumlarına yayıldığını belirtmektedir. Ancak, bu yayılma sanıldığı gibi kültür kurumlarının ticarileşmesi yerine, profesyonelliğin kâr amacı gütmeden, ekonomik unsurlarla ilintilenmeden bu kurumların yönetim biçimi içinde dönüşüme uğradığını vurgulamaktadır. Detaylı bilgi için bkz: Styhre, A., 2007. *Against Antoganistic View of Professional-Manager Relationships: The Case of Culture Study, Human Resource Development International*, Vol. 10, No. 4, pp: 401-416.

kadro sorunları, bürokratik sınırlamalar, yükselme kriterlerindeki zorluk ve belirsizlikler, uzmanlık alanlarının yetersizliği, müzecilik konusunda bilgi sahibi olmayan personel istihdamı ve buna benzer pek çok alanda sorun yaşanmaktadır (Türkiye Müzeleri İçin Yönetim ve İşletim Modeli Öneri Raporu, 2010: 31). Dolayısıyla, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi için özerk bir kadro ile sözleşmeli personel uygulaması önerilmektedir. Önerilen yönetişim modeli, idarenin kadro üzerinde söz sahibi olabildiği ve buna bağlı olarak personelin profesyonelleşmesinin sağlandığı ölçüde başarılı olabilecektir.

Profesyonel çalışma kültürü ise, ancak lisans düzeyinde başlayan ve lisansüstü eğitimin yanı sıra hayat boyu eğitim sistemi ile desteklenen bir düzen ile yerleşikleşebilir. Günümüzde, Türkiye'de sanat yönetimi ve müzecilik konularında lisans eğitimi verilmemekte, buna rağmen bu konularda lisansüstü eğitim veren bölümlerin sayısı giderek artmaktadır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi bünyesinde açılmış olan Müzecilik Yüksek Lisans programı, Sanat Tarihi Bölümü ve 2010 yılında açılan Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Bölümü aslında kurumun her alanda personel ihtiyacını karşılayacak bir sistemin içinde bulunmaktadır. Ancak, profesyonel bir çalışma kültürünün gelişmesi için, sadece temel alanlarda pratik ve teorik bilgilerin verildiği bu programlar yeterli değildir. Bu sürecin disiplinlerarası ve hatta kurumlararası eğitim, takım çalışmasının geliştirilmesi, girişimcilik ve karar verme yetisinin artırılması, hayat boyu eğitim alışkanlığının yerleştirilmesi gibi kişisel verimi artırıcı eğitimlerle desteklenmesi gerekmektedir (Arco, 2008).

Müzecilik ve sanat yönetimi programlarının vizyon geliştirme, kriz yönetimi, sanat yönetimi, halkla ilişkiler ve iletişimi geliştirme, kariyer planlama, verimli çalışma gibi insan kaynakları geliştirme yöntemleri gibi alanları içine alacak bir disiplinlerarası müfredat geliştirmesi önerilmektedir. Batı'da müzecilik giderek rekâbetçi bir alan haline geldiğinden, bu konuda eğitim veren kurumlar da müfredatlarını daha donanımlı eleman yetiştirmek üzerine düzenlemek zorunda kalmıştır[395] (Holmes ve Hatton, 2008: 114). Artık müzecilik; bina yönetimi, güvenlik sistemlerinin kurulması, fon bulma ve başvuru yollarının öğretilmesi, müze yayınları ile sergi metinlerini yazma teknikleri, müze kurumunun yeniden yaratılmasına kadar varan çok detaylı ve geniş bir alana yayılmıştır. Genişletilmiş bu müfredat, yurt içi ve yurt dışında çalışan müze personelinin deneyimlerini aktardığı forum, tartışma ve konferanslarla

[395] Örneğin Leicester Üniversitesi, Tufts Üniversitesi, New York Üniversitesi, Newcastle Üniversitesi gibi pek çok müzecilik eğitimi sunan kurum geçtiğimiz senelerde müfredatını çok geniş bir alana yayılmıştır. San Francisco Devlet Üniversitesi Müzecilik Programı da, örnek olarak "Müzecilik Perspektifler: Profesyonel Forum" dersinde müzeciliğin farklı alanlarında çalışan kişilerin katıldığı bir tartışma platformu oluşturmuştur.

desteklenmelidir. Ayrıca programa girenlerin üniversitelerin sunduğu diğer ilgili alanlardan ders alma zorunluluğu konulması disiplinlerarasılığın sağlanması açısından önemlidir. Son olarak, yurt içindeki ve özellikle yurt dışındaki müzelerde bir süre staj yapma şartı konulması ve buna yönelik bir burs sisteminin getirilmesi yararlı olacaktır. Böylelikle, farklı konularda bilgi sahibi olan ve müze içi eğitim almış personel kadroya katıldığında takım çalışmasına açık bir yapı kazanmış olacaktır. Bu tür öneriler çoğaltılabilir ancak asıl vurgulanmak istenen müzenin kurumsallaşmasının temel eğitim ile başladığının vurgulanmasıdır. Başta Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olmak üzere diğer müzecilik ve sanat yönetimi programlarının geliştirilerek bu temel eğitimin sağlanması sadece İstanbul Resim ve Heykel Müzesi değil diğer müzeler için de önemli katkılar yapacaktır.

Bundan başka, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi başta olmak üzere diğer müzecilik ve sanat yönetimi programları ile kuracağı ortaklıklar ile her yıl stajyer almalı, bu stajyerlerden kadroya dâhil edeceklerine burs ya da müzede yarı zamanlı çalışmak gibi imkânlar sunmalıdır. Hatta, gerektiğinde, Müze kadrosunda eksik gördüğü konularda yetiştirilmesini istediği personel özelliklerini bu programlara bildirmeli, programlar da öğrenci seçimlerinde ona göre bir yöntem belirlemelidir. Ayrıca, Müze eleman alırken, kurumun sağlamış olduğu profesyonel düzene uygun, bütünsel yapıyı bozmayacak, takım çalışması gerçekleştirecek, gereken pozisyona hem bilgi hem de çalışma kültürü açısından yeterli kişilerin seçilmesine özen göstermeli ve personel alımında bunu belirtmelidir (Fopp, 1997).

Personel eğitimi müze kadrosuna girdikten sonra da devam etmeli, hayat boyu eğitim stratejisi benimsetilmelidir. Kültür ve Turizm Bakanlığı hali hazırda etkin iletişim ve motivasyon (NLP), yaratıcı düşünmenin artırılması, kriz yönetimi, vizyon geliştirme ve buna benzer çalışma verimini artırıcı kursların yanı sıra bilgisayar kullanımı, yazışma ve dosyalama tekniklerinin gelişimi, koruma ve temizlik personeli eğitimi gibi teknik alanlarda da geliştirici kurslar vermektedir. Ancak, asıl sorun personelin bu kurslara riayet etmemesinde yatmaktadır (Türkiye Müzeleri İçin Yönetim ve İşletim Modeli Öneri Raporu, 2010). İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, hem kendi bünyesinde hem de dışarıda verilen bu tür kurslara personelinin katılımını şart koşacak, alınan sertifikaların yükselme kriterlerinin bir parçası haline getirecek ve genel olarak hayat boyu eğitim stratejisini personele içselleştirecek bir sistem kurmalıdır. İnsan Kaynakları bölümü, performans değerlendirmelerinde eksiklik gördüğü personeli yönlendirmek suretiyle bu sistemin verimli işlemesini sağlamalıdır. Buna ek olarak, başta ICOM olmak üzere yurt dışında çeşitli uzmanlık

alanlarında eğitim veren, birlikler oluşturarak deneyimlerin paylaşılmasını sağlayan, güncel uygulama ve teorilerin aktarıldığı pek çok platform bulunmaktadır. Bu platformlara katılım sağlanmalı, gerekli destek verilmeli ve personel teşvik edilmelidir. Ayrıca, yine uluslararası alanda yapılacak işbirlikleri ile personelin kısa aralıklarla yurt dışındaki müzelerde çalışması sağlanmalıdır.

Müze kadrosunun iyileştirilmesi ve profesyonelleşmesinde çalışma şartlarının niteliği de etkilidir. Emek yoğun bir iş alanı olan müzede çalışan personel, iyi bir ücret, kapsamlı bir sigorta, yükselme olanakları, sağlıklı bir çalışma ortamı gibi teknik ihtiyaçların yanı sıra iş konusunda inisiyatif alma özgürlüğüne sahip olmak, iyi bir kurumda çalışmanın verdiği prestij duygusunu yaşamak, ortak çalışma yapmak, müzenin işleyiş ve başarısına katkıda bulunduğunu hissetmek gibi beklentileri karşılandığı ölçüde verimli çalıştığı görülmüştür (Korn, 2007). Daha önce detaylıca belirtildiği gibi, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi için önerilen eşitlikçi, katılımcı ve demokratik yönetişim modeli, personele özgür ve motive edici çalışma olanağı sağlayacaktır. Personelin düzenli olarak müdür ve kurullarla toplantı yapması, iki taraflı olarak destekleyici bir önem taşımaktadır.

Müdür, bu toplantılardan personelden bilgi edinmek, onları motive ve teşvik etmek, öneriler alarak kurumu iyileştirmek gibi konularda yararlanırken, personel de yönetime katkıda bulunduklarının bilinciyle işlerini daha çok sahiplenecektir. İyi bir liderin önderliğinde yapılan bu görüşmeler, müzenin kolektif bir bilinç ile algılanmasına ve ortak noktalara varılmasına imkân verecektir. Buna ek olarak personele kariyer sağlayacak bir ortam sunulması önemlidir. Ne yazık ki Türkiye'de müzecilik alanında yükselme ve kariyer olanakları, gerek uygulanan mevzuat gerekse alanın daha yaygınlaşmamış olmasından dolayı çok kısıtlıdır (Türkiye Müzeleri İçin Yönetim ve İşletim Raporu, 2010: 82). Ancak, müzelerin giderek çoğaldığı, bu alana dönük yatırımın arttığı, hükümetin müzeleri geliştirmeye yönelik politikalarının söz konusu edildiği ve müzelerin özerkleşmesi üzerinde durulduğu bu dönemde, personele daha özgür bir kariyer planlama olanağı açılacağı öngörülebilir. Dolayısıyla, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, kriterleri belli olan bir performans değerlendirmesiyle personelini ödüllendirme, yükseltme ve bazı hallerde işten çıkarma gibi uygulamalarla kadrosunu işine bağlayacak bir sistemin yanı sıra personele Müze'de kazanacağı deneyim ve prestij ile kariyer gelişimine imkân verecek bir ortam geliştirmelidir .[396]

[396] Her ne kadar performans değerlendirmeleri personel açısından tehdit edici bir unsur olarak algılansa da, demokratik ve kariyerin gelişmesi, buna bağlı olarak hayat şartlarının iyileşmesi ve statünün artması gibi unsurların sağlanmasıyla bu sistemin kadro üzerinde olumlu ve verimliliği artırıcı özellikleri olduğu bilinmektedir (Arco, 2008).

Yukarıda genel olarak değinilen profesyonel bir kadronun gelişimi ve çalışma ortamına dair öneriler, işletmeci, eğitimci ve insan kaynakları alanlarından oluşan bir ekip tarafından detaylandırılmalı, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin işleyişine uygun bir sistem disiplinlerarası bir çalışma sonucunda oluşturulmalıdır.

5.3.5 Müzenin birimleri

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin sanat müzesine uygun işlevleri yerine getirebilmesi için bünyesinde yer alan birimlerin geliştirilmesi gerekecektir. Bu birimlere yönelik önerilerde, işletme biliminin alanına giren personel sayısı, bölümlerin yapıları ve işleyiş biçimi, görevlerin tanımı gibi konulara değinilmemiştir. Personel sayısı, Müze'nin ihtiyaç ve gelişimine göre zaman içinde çekirdek bir kadrodan büyük sanat müzelerindeki sayılara doğru evirilebilir. Buna ek olarak, önerilen modelde, iş tanımlarının geniş tutulması göz önüne alındığında, görevlere belirli sınırlamalar getirilmesi uygun görülmemiştir. Vurgulanması gereken, bütün birimlerin uzmanlıklarını disiplinlerarası bir nitelikte, takım çalışması anlayışıyla, ortak bir üretim yapmalarının sağlanmasıdır.

5.3.5.1 Operasyon birimi

Operasyon birimi, genel olarak müzenin iyi hizmet verebilmesi için iç işleyişini düzenleyen ve bunları uygulayan bölümlerden oluşmaktadır. Buna göre muhasebe, yazı işleri, fon ve geliştirme, insan kaynakları, bina hizmetleri ve bilgi teknolojileri bölümlerini içermesi önerilmektedir.

Bu birim içinde bulunan yazı işleri ve muhasebe, kurumun var olan düzeninin devamını sağlayan temel bölümlerdir. Genel olarak müzede fazla önemsenmeyen yazı işleri iç ve dış yazışmaların yapılması, takip edilmesi ve en önemlisi arşivleme ile belgeleme görevini üstenmesini açısından titiz çalışan bir ekipten oluşmalıdır. Muhasebe bölümü de müzenin gelir-gider dengesinin sağlanması, bütçe planlamasının yapılması ve kaynakların doğru yönlendirilmesi işlerini düzenlemesinden ötürü uzman bir gruptan oluşmalıdır. Bilgi teknolojileri bölümü, sergi düzeninden koleksiyon bilgi bankasının oluşumuna, personelin günlük teknoloji kullanımından web sitesinin tasarlanmasına kadar Müze açısından artık vazgeçilmesi mümkün olmayan bir alanda hizmet vermektedir. Dolayısıyla müze kadroları içinde daha çok rutin işlerle uğraştıklarından motivasyon kaybının söz konusu olduğu bu bölümlerde, sürekli olarak değerlendirilme yapılması, ödüllendirilme sistemi ve eğitim olanaklarının sunulması gerekmektedir.

Fon ve Geliştirme bölümü, kendine yeter bir müze hedefinden olan bir kurum için en temel birimlerden olduğu için detaylı olarak değinilmesi gerekmektedir. Müze gelirlerini oluşturan giriş ücreti, ekspertizlik ücretleri, yayınlar, hediyelik eşya ve kafeterya gibi maddeler önemli destek getirse de, özellikle müzeler büyüdükçe harcamaların artması nedeniyle fon ve geliştirme uzmanlık alanına özgü uygulamaları gerekli kılmıştır (Maehara, 2003). Özerk bütçe, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin yeni gelir olanakları aramasını gerektirecek, muhasebeden ayrı olarak bir Fon ve Geliştirme Bölümü'ne ihtiyaç duyacaktır. Fon ve geliştirme bölümü, genel olarak projelerin oluşturulmasıyla kişisel ve kurumsal bağışların artırılması, şirket sponsorluklarının sağlanması, üyelik sisteminin geliştirilmesiyle ilgilidir. Bu nedenle bölümünün başarısı, etkileyici ve ilgi çekici projeler düzenlenmesi, insan ilişkileri kurulması ve farklı çevrelerle bağlar oluşturmasında yatmaktadır.[397] Pazarlama ve Halkla İlişkiler bölümleriyle yürütülecek ortak çalışmalarla, farklı hedef gruplarına yönelik etkinlikler düzenlenmesi, iyi bir halkla ilişkiler planı oluşturulması, müzenin prestijinin artırılması, restoran ve özel toplantı düzenleme alanlarının özendiriciliğinin artırılması gibi yöntemler düşünülmelidir.

Daha önce tartışıldığı gibi, Türkiye'de sanata destek olmak üzerinden prestij kazanmaya dayalı bir hayırseverlik anlayışı gelişmekte olduğundan kişisel bağışlar ile şirket sponsorlukları giderek önem kazanmaktadır. Özellikle kendi özel müzelerini açacak potansiyel ve kaynağa sahip olmayan ama yatırım arayışı içinde olan yeni zengin kesimin var olan kurumlara yöneleceği düşünülmektedir. Ayrıca Avrupa Birliği ile ilişkilerin gelişmiş olması, İstanbul'un tercih edilir bir sanat merkezi haline gelmeye başlaması ve Türk modern sanatına yönelik ilginin artması uluslararası kurumların verdiği fonlara erişimi kolaylaştırmıştır. Bundan başka, Türkiye'de halen yoğun olarak kullanılmaya başlanmasa da, üyelik sistemi devamlı bir kaynak oluşturması açısından önemlidir.[398] Öte taraftan, giderek daha çok müzenin bu desteğe ihtiyaç duyacağından hareketle, bu kaynaklara erişim için yoğun bir rekâbet ortamı doğacağı öngörülebilir. Ayrıca, hükümetin kültür ve sanata desteği artırmak için çıkarmış olduğu vergi indirimi kanununun muhtemel vergi kaçakçılığı girişimlerine ortam hazırlaması söz konusu olduğundan, ilerleyen zamanlarda devletin bağış sürecini daha sıkı bir denetim altına alacağını düşünmek mümkündür.

[397] Kişisel bağışlar ve üyelik, müze ile kurdukları yakın ilişki, bağlılık, kurumun kimlik ve amacına duydukları saygı, bu nedenle destek olmanın verdiği kişisel tatmin dolayısıyla yapılmaktadır (American Association of Museums Raporu, 2002). Şirketler ise, yaptıkları katkının kendi kurumlarına getireceği prestij, toplum üzerinde yaratacakları olumlu imaj, reklam ve şirket kimliklerinin iyi biçimde yansıtılması amacıyla destek vermek eğilimindedir (American Association of Museums Raporu, 2001).

[398] Bu alana da öncülük eden İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın "Lale Kart" sistemi, farklı üyelik ücretlerine göre değişen özel hizmetler sunmaktadır. Ayrıca Pera Müzesi de "Pera Müzesi Dostu" başlığı altında geliştirdiği üyelik sistemiyle ziyaretçilere müzeden farklı biçimlerde yararlanma olanağı sağlamıştır.

Bu açıdan, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin fon ve geliştirme bölümünün bağış alma konusunda politika belirlemesi ve bağış sistemini sıkı bir denetim altında tutması gerekmektedir. Ayrıca, değişen burjuvanın niteliğine bağlı olarak bir yatırım aracı haline dönüşen hayırseverlik anlayışıyla bir taraftan yapılan katkıların boyutu büyürken diğer taraftan destek verilen kurumun başarısı, yapılan katkının doğru kullanılmış olması ve kendilerine farklı biçimlerde geri dönüşünün olmasını talep edilmektedir (Wolfe ve Ferguson, 2001).[399] O nedenle, Fon ve Geliştirme Bölümü yapılan katkıların nasıl kullanıldığı, katkı yapanların etkili biçimde duyurulması, müzenin gelişimi gibi konularda raporlar hazırlamalı ve bu raporları kamuoyu, müzeye bağış yapanlar ve yapma potansiyeli olanlara düzenli olarak duyurmalıdır. Buna göre İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin Fon ve Geliştirme bölümü yönetimi için aşağıdaki öneriler sunulabilir:

- Müzenin operasyonel gerekleri ve planlanan projeleri için gereken kaynaklar hakkında detaylı bir analiz yapılması, projelerin gerekliliğinin aktarılması;
- Olası kişisel bağışçı, şirket sponsorluk ve bağışçıların, ulusal ve uluslararası fon veren kurum ve kuruluşların var olduğu bilgi bankasının güncellenmesi;
- Müze hizmetlerinden gelecek gelirlerin yükseltilmesi için hedef gruplara yönelik etkili etkinlik programları hazırlanması, tesisin düzgün ve temiz işletilmesi, sürekli güncel gelişmelerin takip edilmesi ile prestijli ve olumlu bir imajın korunması;
- Üyelik sisteminin gelişmesi için Halkla İlişkiler, Pazarlama ve Etkinlik bölümleriyle ortak çalışmalar yapılması, üyelere özel uygulamalar hazırlanması ve müzeye üye olmanın özendirilmesi;
- Gerek bağış, gerek sponsorluk alımlarında gerekse üyelik uygulamalarında müze misyon ve kimliğine uygun antlaşmalar yapılmasına özen gösterilmesi, paydaşlara sunulacak hizmetlerin müzecilik kriterlerine ters düşmemesinin sağlanması;
- Ulusal alanda fonlar için İstanbul Belediyesi, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Milli Eğitim Bakanlığı, üniversiteler, kültür kurumları ile iletişimde olunması;
- Uluslararası fon eşirimi için Avrupa Birliği'nin kültür ve sanat kurumlarına verdiği destek ve hibelerin takibi, The Association of Fund-Raising

[399] Wolfe ve Ferguson yeni paranın yeni talepleri olduğunu anlattıkları makalelerinde, bu yeni hayırseverlik anlayışını "yatırım hayırseverliği" olarak tanımlamışlardır. Yeni para ile zenginleşen kesimin, eskisi gibi sadece yardım amaçlı destek olarak sermayelerini harcamak yerine hayırseverlik üzerinden yatırım yapmaya devam ettiklerini vurgulamıştır. Detaylı bilgi için bkz. Wolfe, M. ve Ferguson, R., 2001. New Money, New Demands: The Arrival of Venture Philantropist, *Museum News,* January/February, pp: 1-5.

Distributors & Suppliers, The Association of Fundraising Professionals, Association of Professional Researchers for Advancement (APRA) gibi fonlara erişim konusunda uzman birliklere üye olunması;

- Elde edilen kaynakların iyi yönetilmesi, denetim altında tutulması ve raporların müzeye katkıda bulunanlara sunulmasına önem verilmesi önerilmektedir.

İnsan Kaynakları bölümü personele dair her türlü uygulamadan sorumludur. Bir bakıma müze çalışanın temsilcisi sayıldığından, denetleyici bir bölüm olmaktan çok, personelin veriminin artırılması için çalışan, hak ve ihtiyaçlarını bilen, bunları yönetime bildirerek gerekli koşulların yaratılmasını sağlayan birimdir. Müze yönetimi ve Eğitim bölümü iyi iletişim içinde olan İnsan Kaynakları bölümü, personelin profesyonelleşmesini ve verimli çalışmasını sağlayacaktır. Buna göre, İnsan Kaynakları bölümü yönetimi için aşağıdaki öneriler sunulabilir:

- Yaratıcı, ortak çalışabilen, esnek, kurumun amaçlarına bağlı, değişim ve belirsizlikle baş edebilecek bir kadro oluşturulması ve buna yönelik ortamın hazırlanması;
- Müdür, kurullar ve personel arasında aracılık edilmesi, personel temsilcisi olması, personel ile yönetim arasında denge kurulmasının sağlanması, personelin dilek, ihtiyaç ve şikayetlerini değerlendirip yönlendirmesi, iç çatışmaların çözümlenmesinde rol oynaması;
- Müze'de gönüllü ve doçent kadrolarının artırılması; müze etkinliklerinden ücretsiz faydalanma, diğer müzelere ücretsiz giriş kartı, hediyelik eşya ve kitaplarda indirim gibi teşvik edici uygulamaları düzenlemesi, düzenli olarak görev alan gönüllü ve doçentlere performans değerlendirmeleri sonucunda ulusal ve uluslararası kurumlarda geçerli olacak sertifika verilmesi ve bu belgelerin iş bulma, çalıştıkları alanda yükselme gibi imkanlar yaratılması,[400]
- Performans değerlendirmesine göre personelin teşvik edilmesi; çalışanların ortak çalışma ve üretim verimliliklerinin değerlendirilmesi; verimi düşük personelin nedenlerinin araştırılması ve buna göre uygun iletişim ile çalışma ortamlarının sağlanması; Müze'nin kolektif çalışma ortamına uymayan, sorunlarına kurum içinde çözüm bulunamayan personelin işten çıkarılması; verimli çalışanların yükseltilmesi ve ödüllendirilmesi;
- Personelin gelişimi için hizmet içi ve dışı eğitim planlanmasına önem verilmesi; düzenli olarak personeli kurs, staj ve kurumlar arası değişim gibi

[400] Türkiye'de gönüllü ve docent kavramları müzelerde yerleşmemiştir. Halbuki, yurt dışındaki pek çok müzede, esas görevlere destek bu kadrolarla sağlanmaktadır. Bu tür bir iş gücünün harekete geçirilmesi kadrolu personelin daha verimli iş yapmasına katkıda bulunacaktır.

eğitici etkinliklere teşvik edilmesi; hizmet içi eğitim programlarının planlanması, bazı hallerde danışmanlarla çalışmalarının sağlanması ile hizmet sırasında eğitimi sağlaması gibi unsurların kurumsallaşmasına aracılık etmelidir.

Bina Hizmetleri bölümü, müzenin en iyi biçimde hizmet vermesi ve deneyim sunması açısından temel birimlerin başında gelmektedir. Özellikle, yeni modelde önerilen Müze Adası söz konusu edilirse, temizlik ve güvenlik görevlileri haricinde bina hizmetleri yönetimi bilen uzmanların bulunduğu bir bölümün oluşturulması gerekmektedir. Bu uzmanlar, İnsan Kaynakları ve Eğitim bölümleriyle ortak çalışarak, personelin denetlenmesinden bina bakımına kadar her aşamada etkili olmalıdır. Buna göre Bina Hizmetleri bölümü yönetimi için aşağıdaki öneriler sunulabilir:

- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin işlevlerini yerine getirebilmesi için uygun şartların ve alt yapının oluşturulması;
- Yeni eklenen binalar dahil bütün tesisin master planına göre hizmetlerin dengeli ve ziyaretçiye uygun dağıtılması;
- Temizlik ve güvenlik hizmetleri ile hem personelin hem de ziyaretçilerin mekânı en iyi ve sağlıklı şekilde kullanmalarını sağlanması;
- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi için risk alanı oluşturan yangın (özellikle restorasyon atölyelerinde bulunması muhtemel kimyasal materyallerin dikkate alınması), deprem, nem ve haşere risklerine karşı gerekli önlemlerin alınması ve son teknolojik uygulamaları getirilmesi;
- Acil durum yönetmeliğinin sürekli olarak güncellemesine dikkat edilmesi;
- Her yıl iklim koşulları, olası riskler, tesislerin durumu üzerine detaylı bir analiz yapılması;
- Gerek depolar gerekse sergileme alanlarında ısı, ışık, nem, haşere ve tozdan korunmasına yönelik uygulamalar yapılması hususlarına dikkat edilmesi önerilmektedir.

Buna ek olarak, özellikle depo ve salonlar gibi riskli alanlarda çalışan personel başta olmak üzere bütün personelin, bina ile ilgili raporları, planları ve özellikle acil durum yönetmeliğini bilmesi, buna göre eğitim alması sağlanmalıdır. Özellikle temizlik ve güvenlik personelinin belirlenmiş bir personel politikasına göre hareket etmesi; eserlerle direk ilişkide olan tüm çalışanlara yönelik küratöryel bölüm ile restorasyon ve konservasyon bölümlerince hazırlanan yönergeler hazırlanması gerekmektedir., Öncelikli olarak temizlik ve güvenlik personeli olmak üzere, tüm personelin sadece risk içeren konularda değil, müze kurumunun iyi işlemesi; bina ile eserlerin en

yüksek seviyede korunması için gündelik çalışma düzenlerinde edinmeleri gereken korumacı yaklaşımın yerleşikleşmesine yönelik hakkında eğitim programları oluşturması yararlı olacaktır.

5.3.5.2 Koleksiyon yönetimi birimi

Koleksiyon yönetimi birimi kuratöryel ekip, tasarım ve sergi düzenleme olarak üç bölüme ayrılmıştır. Kuratöryel bölüm, koleksiyonunun gelişiminden düzenlenecek sergilerdeki obje seçimine kadar koleksiyon ile ilgili her şeyden sorumludur. Tasarım bölümü, planlanan sergilerin mekân içindeki tasarımını yaparken, düzenleme bölümü ise teknik olarak bu sergilerin gerçekleştirilmesinden sorumludur. Bu birim, sanat tarihi ve sanat eserleri konusunda uzman kişilerden oluşmalıdır. Bu üç bölüm birlikte çalışan bir ekip olarak düşünülmeli; buna ek olarak Eğitim, Halkla ilişkiler, Pazarlama, Restorasyon ve Konservasyon bölümleriyle sürekli olarak iletişim halinde çalışmalıdır.

Finansal ve diğer kaynakların azalması, büyük küçük bütün müzelerin koleksiyonları üzerinde denetimlerini artırmasına neden olmuştur (Gardner ve Merritt, 2004). İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyonunun kapsamı, şu andaki yönetmelikte, resim, heykel, desen ve baskı, yabancı sanatçılar ait eserler ve çağdaş Türk seramik sanatı olarak beş bölüme ayrılmıştır. Ancak bu kapsam, müze kimliğine uygun eserlere göre değil, hali hazırda koleksiyonda bulunan eserlere göre belirlenmiştir. Müze'nin elindeki koleksiyonu Türk sanat tarihi kanonu yaratacak niteliğe ulaştırmalı, bu nedenle koleksiyonda bulunan bazı eserlerin elden çıkarmalıdır.[401]Bu amaçla envanter müze yönetimi, Koleksiyon Yönetimi, Restorasyon ve eğitim birimlerinin ortak çalışmasıyla sanat tarihi açısından değerlendirmelidir. Ayrıca yakın tarihte koleksiyona girmiş olan eserler, genişlemiş olan müze tesislerinde yer alacak Güncel Sanat Müzesi'nde sergilenmelidir. Alınan ve çıkarılan eserler, düzenli olarak web sitesi ya da aylık gönderilen bültenlerle hem bağışçılara hem de kamuoyuna duyurulmalıdır. Buna göre koleksiyon yönetimi için aşağıdaki öneriler sunulabilir :

- Koleksiyon politikasına göre hareket edilmesi;
- Bağış, hediye, miras, alım, el değiştirme gibi yöntemlerle İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne girecek eserlerin alımında, Konservasyon ve Restorasyon Bölümü ile ortak karar verilmesi; alınacak eserlerin koleksiyonun amacı ve

[401] İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyonundaki eserlerin elden çıkarılması tartışmalı bir konudur. Yapılan mülakatlarda ortaya çıktığı gibi, bir kesim her eserin sanat tarihi eğitimi açısından önemli olduğunu belirtmektedir. Ancak, diğer taraftan koleksiyonun aşırı büyümesi, kanon yaratacak eserlerin de yeteri kadar korunamamasını doğurmaktadır.

kapsamı içinde olması, yasalara ve ICOM'un belirlediği etik kurallara uygunluğu, eserlerin kaynağının bilinmesi, restorasyon ve koruma uygulanabilecek durumda olması, sergileme alanının yeterliliği ve sergilenme olasılığı, Müze'nin kaynaklarının alınacak eseri korumaya yetecek şartlarda olması gibi unsurlara göre karar verilmesi;

• Belirli dönemlerde restorasyon ve konservasyon bölümü ile ortak olarak koleksiyon analizinin yapılması; koleksiyonun amacı ve kapsamına göre eksiklerin ve fazla objelerin belirlenmesi, koleksiyonun diğer kurumlara göre güçlü ve eksik yönlerinin çıkarılması, buna göre eksik eserlerin alımı için bütçeleme ve planlama yapılması, gerekli görülmeyen objelerin elden çıkarılması;

• Güncel sanat eserlerinin öncelikli olarak, yine Müze bünyesinde olan Güncel Sanat Müzesi'nde sergilenmesi; Güncel Sanat Müzesi koleksiyonuna alınan eserlerin 10 yıl süreyle tutulması, sanat tarihi açısından önemi olduğuna karar verilenlerin daimi koleksiyonuna katılması;

• Envanterin sürekli olarak güncellenmesi, her eserin dijital olarak belgelenmesi, ziyaretçi ve araştırmacıların yararlanacağı bilgi bankasına aktarımının güncelliği sağlanması;

• Koleksiyondan eser çıkarmada Konservasyon ve Restorasyon Bölümü ile ortak karar verilmesi; yedek, çift ya da araştırma değeri olmayan objeler, koleksiyonda bulunan benzer özellikte eserlerden daha az nitelikli olan eserler, özgünlüğü ve otantikliği tartışılan ya da taklit olan eserler, estetik değeri ya da bellek yaratacak sanat tarihsel önemi olmayan objeler, müzenin koruma, konservasyon ve depolama görevlerini yeteri ölçüde yerine getiremediği ve çürüme durumuna gelmiş objeler gibi unsurlara dikkat edilmesi;

• Ödünç alma ve verme süreçlerinde Konservasyon ve Restorasyon Birimi ile ortak çalışılması;

• Koleksiyondaki eserlerin en iyi biçimde sergilenmesini sağlanması ve bu amaçla Eğitim birimi, Halkla İlişkiler, Pazarlama ve Bilgi Teknolojileri bölümleriyle ortak çalışılması;

• Küratöryel ekibin koleksiyonda bulunan her eserin dönemsel olarak sergilenmesini sağlaması; öne çıkan yapıtlar haricinde bir süre sergilenen eserlerin belli bir zaman sergilenmemesi kuralının uygulanması; farklı temalara göre düzenlenen geçici sergiler ile yurt içi ve yurt dışındaki müzelerden getirilecek kapalı gişe (blockbuster) sergilerle çeşitlendirilmesi;

• Sergilerin yaratıcı bir çalışma yöntemi tasarlanması, çok katmanlılık ve yoruma açıklık özelliklerinin gözetilmesi; örnek olarak sergi düzenlemede

görsel işitsel turlar, interaktif bilgisayar teknikleri, çok katmanlı metin kullanımı, yoruma açık sergileme gibi uygulamaların kullanılması;

• Sergi hikayelerinin oluşturulması, tema belirlenmesi, objelerin seçimi, sunma teknikleri, teknolojilerle desteklenmesi gibi konularda koleksiyon yönetimi birimi, eğitim, halkla ilişkiler, pazarlama ve teknoloji bölümü ile ortak ve yaratıcılığa dayalı bir çalışılma ortamı sağlanması;

• Koleksiyondaki eserlerin demokratik biçimde araştırmacıların erişimine sunulması; İstanbul Resim ve Heykel Müzesi her şeyden evvel bir araştırma ve eğitim işlevi de üstlendiğinden, koleksiyondaki eserlerin gerekli izinlerin alınmasıyla araştırmacılara açılması, sergilenen yapıtların resim, eskiz ve hatta heykel çalışmalarının yapılabilmesi, daha geniş bir kitlenin ulaşımı açısından bilgi bankasının sürekli güncel tutulması ve detaylandırılmasıyla ziyaretçilere internet ve müze içi teknoloji merkezleri kurulması gibi uygulamalara yer verilmesi önerilmektedir.

5.3.5.3 Restorasyon ve konservasyon birimi

Her ne kadar teknik sorunlar ve uygulamada yaşanan aksaklıklar söz konusu edilse de, tarihçede de görüldüğü gibi Restorasyon ve Konservasyon birimi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin en kurumsal bölümüdür. 2010 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ve İş Bankası'nın ortaklığıyla getirilmiş olan güncel restorasyon ve konservasyon teknolojisine sahip teçhizat ile Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Bölümü'nün kurulması bu süreci desteklemiştir. Restorasyon ve Konservasyon biriminde atölyeler, daha detaylı araştırma ve uygulamaların yapılacağı bir laboratuvar ile eserleri değerlendiren bir ekspertiz bölümünün kurulması önerilmektedir. Açılmış olan Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu Bölümü üniversite bünyesinde bilimsel eğitim verirken, pratik deneyimin İstanbul Resim ve Heykel Müzesi atölyelerinde sağlanması ideal bir model oluşturacaktır. Yönetmelikte belirtilen ekspertiz görevinin "Bilirkişilik, Ekspertiz ve Danışmanlık Komisyonu"'na verilmesine yerine küratöryel bölüm ile restorasyon ve konservasyon biriminin ortak çalışması önerilmektedir. Ayrıca laboratuvarda sadece restorasyon açısından değil eksperlik konusunda kullanılan pigment analizleri, röntgen ışınları, nötron otoradyografi yöntemi, infrared görüntüleme, radyokarbon gibi son teknolojilerin uygulanması sağlanmalıdır.[402] Son olarak, sadece koleksiyon değil, Veliahd Dairesi'nin korumasının gerekliliği göz önüne

[402] Hande Dedeal'ın İstanbul Teknik Üniversitesi Sanat Tarihi bölümünde sanat eksperliği ve bu konuda yararlanılan teknolojileri inceleyen tamamlanmamış doktora tezi bu konunun Türkiye açısından gerekliliği ve teknolojileri uygulamalarına dair yararlı bir kaynak oluşturacaktır.

alındığında, Restorasyon ve Konservasyon Birimi'nin, Koleksiyon ve Bina Hizmetleri Birimi'yle birlikte çalışması önemlidir. Buna göre, Restorasyon ve Konservasyon bölümü yönetimi için aşağıdaki öneriler sunulabilir:

- Korunması ve restore edilmesi gereken obje ve bina bölümlerinin sürekli olarak analizinin yapılması, buna göre güncel bir planlama yapılması, sırasıyla koruyucu konservasyon, onarım ve en son aşamada restorasyona başvurulması; [403]
- Bütün çalışmalarda teknolojik ve bilimsel verilerin güncelliğinin sağlanması;
- Yapılan tüm müdahalelerin ve süreçlerinin düzenli biçimde görsel ve metne dayalı olarak belgelenmesine özen gösterilmesi;
- Ödünç alınan ya da verilen objelerin, daimi koleksiyonda yer alan objelerle eşit seviyede, paketlemeden depolanmalarına kadar dikkatlice korunmasına dikkat edilmesi;
- Restorasyon ve konservasyon ekibinin Smithsonian Museum Conservation Institute, Getty Conservation Institute, International Centre for Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM), International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC), Association for Preservation Technology International gibi uluslararası koruma ve restorasyon birliklerine üye olması ve düzenli ilişkide bulunmaları; Conservation Online gibi korumacı ve restoratörlerin bilgi ve deneyimlerini paylaştıkları web sitelerine üye olunması, araştırma ve yayının teşvik edilmesi,
- Bina ve koleksiyonun korunmasının bütün müze personelinin sorumluluğunda olduğunun içselleştirilmesine yönelik uygulamaların geliştirilmesi önerilmektedir.

5.3.5.4 Eğitim birimi

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ndeki eğitim biriminin etkinlik yönetimi, ziyaretçi hizmetleri, kütüphane, arşiv ve yayın bölümlerinden oluşması önerilmektedir. Bu birimde eğitim konusunda uzman kişilerin çalışması önemlidir. Etkinlik Yönetimi bölümü kurslardan özel resepsiyonlara, konferanslardan sinema gösterimlerine kadar geniş bir alanda, hedef kitleye göre etkinlik düzenlemekten sorumludur. Etkinlik düzenlemenin, hem eğitim verme hem de kaynak yaratma gibi farklı iki işlevi aynı anda vermesi beklenmektedir (Munley ve Roberts, 2006). Kaynak yaratma

[403] Son dönemlerde restorasyon ve konservasyon uygulamalarında daha az müdahale eğilimi hâkim olduğundan minimalist tekniklerin geliştirilmesi ve uygulanmasına öncelik verilmektedir (National Academy of Sciences Raporu, 2005).

sadece ziyaretçi değil, yapılan etkinliklerle prestij kazanan ve gündemde olan müze kurumuyla paydaş olmaya niyetlenecek kurumsal destek ve üyelikleri de kapsamaktadır. Bu açıdan, müzenin eğitim ile eğlence dengesinin yanı sıra, pazarlama ile prestijli üretim yapma arasında da iyi bir denge sağlaması gerekmektedir.[404] Ek olarak çok kültürlülük söylemleri, müzeleri farklı toplulukları bir araya getiren, sanat ya da diğer alanlarda ortak bir dil oluşturan kapsayıcı bir merkez haline getirme eğilimini doğurmuştur. Bu süreç, sadece bireysel ziyaretlerin değil farklı cemiyetlerin de müzeye çekilmesi arayışını beraberinde getirmiştir (Chew, 2004). Bu açıdan Eğitim biriminin yanı sıra küratöryel ekip, finans ve geliştirme, halkla ilişkiler ve pazarlama bölümlerinin ortak çalışması önemlidir. Etkinlik yönetimi için aşağıdaki öneriler sunulabilir:

- Etkinliklerin sürekli müze gezerlerden erişilmesi güç ziyaretçilere kadar uzanan farklı hedef kitlelerinin gözetilmesi; örnek olarak en kolay erişilecek kesim sanatçı, koleksiyoner, galerici, müzayedeciler, entellektüeller, İstanbul Modern başta olmak üzere özel müzeleri gezen ziyaretçiler, başta Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi öğrencileri olmak üzere güzel sanatlar ve sosyal bilimler alanında çalışan üniversite öğrencileriyle akademisyenler; müzeleri daha seyrek ziyaret eden kesim yerli turistler, bürokratlar, üniversitelerin fen bilimleri alanında çalışan öğrenci ve akademisyenler ile ilkokul ve lise öğrencileri; erişilmesi güç kesim ise çocuklu aileler, iş dünyası, orta ve alt gelirli aileler, eğitim seviyesi lise altı olanlar, engelliler ve genel olarak boş vakitlerini değerlendirme seçenekleri arasına müze kurumunu sokmamış kişiler olarak düşünülmesi; bu hedef kitlelere yönelik olarak örneğin akademisyen ve üniversite öğrencilerine yönelik sergiler ve bunları destekleyen konferanslar, farklı kültür faaliyetlerine ilgi duyanlar için sergiler çerçevesinde tiyatro, sinema ve müzik dinletileri; çocuklu ailelere yönelik özel programlar, iş dünyasına yönelik sanat ve sanat tarihi kursları, eğitim seviyesi düşük olanlara yönelik okuma ve eğitime teşvik edici interaktif turlar, engellilere yönelik özel sergiler; fen bilimlerine ilgi duyan kesim için sanat ve teknolojiyi bir araya getiren sergi ve konferanslar, gençlere yönelik Cuma geceleri şarap ve müzik dinletileri, Anadolu'ya gidecek müze otobüsleri,

[404] 1980'lere kadar sergi düzenleme işi sadece küratörün görevi olarak görülmüştür. Uzman olan küratörün bilgisini, belli bir ölçüde meraklı ve bilgili ziyaretçiye aktarması üzerine kurulu bir eğitim anlayışı hakimdir (Watl, 2006). Müzelerin kaynak arayışıyla ziyaretçilere ulaşma çabası küratörlerin bu egemenliğine son vererek, başta eğitimciler olmak üzere ilgili diğer birimlerle ortak çalışma düzenini getirmiştir. Müzedeki eğitim anlayışının değişimi üzerine önemli bir kaynak için bkz: Hein, G.1998. *Learning in the Museum*, Routledge, London.

ilkokul ve liselerdeki müfredatta yer alacak kurslar ve bunun gibi etkinliklerin artırılması;

- Farklı cemiyetlere erişilmesi ve bu topluluklara yönelik etkinliklerin yapılması; örnek olarak Beşiktaş Çarşı grubu gibi futbolseverler, başta Beşiktaş çevresindekiler olmak üzere esnaflar, İstanbul'a Türkiye'nin farklı yerlerinden göç etmiş gruplar, İstanbul'da yaşayan Levanten, Çingene, Kürtler gibi farklı etnik gruplar, taksiciler, turizm birlikleri, slow food ya da organik yaşamı destekleyen oluşumlar, güncel sanatçılar ve bunun gibi cemiyetlere yönelik özel etkinlikler planlanması;[405]
- Etkinliklerde eğitim-eğlence dengesinin sağlanması;
- Doçentlerin eşlik ettiği özel turların düzenlenmesi,[406] doçentlerin müzenin misyonu, koleksiyonu ve Türk ve Batı sanat tarihi hakkında iyi bilgi sahibi olması, hedef kitlelerin farklı ilgi ve seviyelere göre bilgi aktarma yetilerinin gelişmiş olması gibi öneriler söz konusudur.

Ziyaretçi Hizmetleri bölümü, ziyaretçi kavramının bireysel müze gezerlerden bağışçılara ve hatta ortak iş yapılan paydaşlara kadar genişlemesiyle önemli bir birim haline gelmiştir (Kotler ve Kotler, 2004). Ancak, bu bölüm ziyaretçilerle ilişki kuran bir aracı olmaktan çok, müzenin eğitim ile ziyaretçi memnuniyeti arasındaki dengesini kuran bir birim olarak algılanmalıdır. Dolayısıyla, ziyaretçi hizmetleri bölümü, halkla ilişkiler, pazarlama, fon ve geliştirme bölümleri kadar küratöryel ekip ile eğitimcilerin etkin olduğu etkinlik birimi ile ortak çalışmalıdır. Buna göre Ziyaretçi Hizmetleri bölümü yönetimi için aşağıdaki öneriler sunulabilir:

- Ziyaretçi hedef kitlesi ve cemiyetlerle ilişkilerin artırılması ve genişletilmesi için uygulamalar yapılması;
- Farklı gruplar üzerinde analiz ve anketler yapılması ve bu gruplarla ilişki kurma yollarının aranması;[407]
- Hedef kitlelerin ilgi, merak ve Müze ile yakınlaşmalarını sağlayacak özelliklerini dikkate alan bir etkinlik programı hazırlanması,[408]

---

[405] Bu tür etkinlikler, farklı grupları Müze'ye çekeceği gibi, kurumun bir müze adasına dönüşmesi durumunda ortaya çıkacak mutenalaşma sorununun çözümlenmesinde yerli ahali ile yakın ilişki kurabilecektir.

[406] Yurtdışında sıkça kullanılan doçentler, müzeyi gezen farklı hedef gruplarına yönelik turlar düzenlemek suretiyle sergi deneyiminin etkisini artırmaktadır (Zolinger-Sweeney, 2008)

[407] Özellikle 1980 sonrasında ziyaretçiler hakkında bilgi edinmek çeşitli gruplarla iletişim kurabilmenin bir aracı olarak görülmeye başlanmış, bu bilgiler uzun vadeli bir ilişkinin kurulmasını sağlayacak yöntemlerin geliştirilmesinde kullanılagelmiştir (Griffin, 2008).

[408] Bu noktada Türkiye'de popüler kültürün daha baskın olduğu unutulmamalıdır. Bu açıdan Amerika, Avrupa'dan daha uygun bir örnek olabilir. Amerika'daki sanat müzeleri bir taraftan eğitim ve yüksek kültürü yerleştirmek diğer taraftan da hedef kitlelere ulaşmak açısından dengeli etkinlikler düzenleme konusunda daha çeşitli uygulamalar geliştirmektedir.

- Müzeyi ziyaretçilerin rahat hissedeceği ve keyif alacağı bir alan olarak tanımlanmasına ve bunun personel tarafından içselleştirilmesine özen gösterilmesi; İnsan Kaynakları Bölümü ile kişisel eğitim ve ziyaretçi ile iletişim konularında kurslar verilmesi; personelin ziyaretçileri gözlemesi, gruplara ayrılarak bazı hedef kitlelerin özelliklerine göre düşünüp etkinlikleri değerlendirmeleri, personelin ziyaretçi değerlendirme sorularına katkısının sağlanması ve ziyaretçi anketlerinin analizlerine katılması;
- Ziyaretçi değerlendirmeleri ile müze etkinliklerinin geliştirilmesine katkı yapılması; başta sergiler olmak üzere, düzenlenmesi düşünülen her türlü etkinlik için ön değerlendirme, etkinliği geliştirmeye yönelik ve sonunda da genel değerlendirme olarak üç ayaklı bir anket uygulama yapılması gibi öneriler sunulabilir.

Kütüphane, Arşiv ve Yayın Bölümleri İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne bağlı olmasının güçlendirdiği bilimsel araştırma ve eğitime destek olma konularında etkinliği getirecektir. Buna göre kütüphane, arşiv ve yayın bölümleri yönetimi için aşağıdaki öneriler sunulabilir;

- Kütüphanenin güncelliğinin sağlanması; sanat, sanat tarihi ve müzecilik üzerine Türkiye'de yayınlanmış bütün kitap ve dergiler bulunması; önemli yabancı kitaplara yer verilmesi; yabancı müzecilik, sanat ve sanat tarihi dergilerine online abonelikler olması; kitap ve dergilerin sürekli güncellenmesi;
- Arşivin kurum tarihçesinden sanatçılara kadar geniş bir alanı içermesi; Müze'nin tarihçesini, gelişimini, etkinliklerini kısacası kurumsal tarihini belgelenmesi; koleksiyonda olan sanatçılara ait kişisel eşyalar, sözlü tarih ve ses kayıtlarını toplanması ve saklanması;
- Dijital görsel arşivinin oluşturulmasıyla koleksiyonların her araştırmacıya açık hale getirilmesi ve interaktif programlarla erişiminin sağlanması;
- Ziyaretçilere müze içi, dışı ve web sitesi aracılığı ile çok katmanlı eğitim olanakları sunulması; Web sitesinin geliştirilmesi, online olarak sanat ve sanat tarihi kaynaklarına ulaşımın sağlanması, eğitsel ve araştırma olanaklarının sağlanması;
- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi başta olmak üzere, diğer müzecilik ve sanat yönetimi bölümlerine staj, geçici süreli çalışma ve müzede eğitim imkânı sağlanması;
- Başta Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olmak üzere, tüm üniversite öğrencileri ve öğretim üyelerinin müze koleksiyonu ile etkinliklerinden

ücretsiz yararlanmasının sağlanması; örnek olarak özel izin ile depolarda çalışma, sergi alanlarında eskiz çalışması yapma, öğretim üyelerinin atölye çalışmalarına imkân verilmesi;

- Başta İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ile ilgili olmak üzere, müzecilik, sanat tarihi ve kültür konularında yapılan araştırmaların basılması; Müze koleksiyonlarında yer alan eserler üzerine katalog, broşür, dergi, fotoğraf yayınlanması; İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ndeki etkinlik ve sergilerden oluşan bir derginin yanı sıra, Türkiye'deki sanat eleştirisine katkı yapacak nitelikte bir sanat dergisinin hazırlanması ve bunun gibi yayın etkinliklerinin projelendirilmesi;
- Ulusal ve uluslararası alanda diğer sanat müzeleri ile stratejik ortaklıklar kurmak suretiyle eğitim olanaklarının genişletilmesi önerilmektedir.

5.3.5.5 Dış İlişkiler birimi

Dış İlişkiler birimi, temel olarak müzenin paydaşları ve destekçileriyle ilgilenen, kurumlarla ilişkileri düzenleyen, buna yönelik uygulamaları planlayan ve yöneten birimdir. Bu birimde, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi için ayrı birer hukuk, pazarlama ve halkla ilişkiler bölümleri önerilmektedir. Hukuk bölümü, Müze'nin koleksiyon bağışlarından sanatçıların telif haklarına, personel haklarından devlet kurumlarıyla olan ilişkilerine kadar çeşitli yasal konularla ilgilidir. Buna ek olarak, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin uluslararası alanda uzman ve etkin bir kurum olacağı göz önüne alınırsa, uluslararası hukuk alanındaki konularda da yetkin olmalıdır. Özellikle Türkiye gibi, yasaların sık olarak değiştirildiği ve kimi zaman uyulmadığı bir toplumda, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin yasal konularda titiz bir kurum olarak bilinmesi hem güvenilirliğini hem de uluslararası alanda ortak çalışma imkânını artıracaktır. O açıdan, bir avukatın görevlendirmesi yeterli olmadığı gibi, farklı yasal konularda uzman bir kaç kişilik bir kadronun oluşturulması önemlidir.

Pazarlama ve Halkla İlişkiler bölümleri ise, pek çok kurumda genellikle aynı ekip tarafından yönetilmektedir. Halbuki, her iki alan da farklı uzmanlıklar ve uygulamalar gerektirmekte, aynı zamanda da birbirini tamamlar nitelik taşımaktadır (Mclean, 1996). Halkla ilişkiler, müzenin güncel başarı ve etkinliklerini çeşitli yollarla ziyaretçi, paydaş ve destekçilere duyurmak suretiyle Müze'nin gündemde kalmasını sağlamak; pazarlama ise, daha genel anlamda Müze'nin değerlerini, kimliğini ve markasını, kamuoyunun belleğine olumlu ve prestijli bir biçimde yerleştirme amacındadır (Viera, 2005). Dolayısıyla, halkla ilişkiler ve pazarlama bölümleri,

finans ve geliştirme bölümleriyle ortaklaşa olarak çalışarak bağışçı, üye ve müzeye destek olacak paydaş kurumların artırılması yönünde çalışmalar yapmalıdır. Buna ek olarak, hediyelik eşya dükkanında satılacak objelerden web sitesinde yer alacak bilgilere kadar ziyaretçi, etkinlik ve küratöryel bölümleriyle yapılacak ortak çalışmalar, ziyaretçinin müze ile daha yakın ilişki kurmasını; dolayısıyla daha etkili bir müze deneyimi yaşamasını sağlayacaktır. Buna göre, Halkla İlişkiler ve Pazarlama bölümleri yönetimi için aşağıdaki öneriler sunulabilir:

- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi için yaratılan markanın güncel ve gündemde tutulmasının sağlanması; markanın doğru imajı yaratması, hedef kitleye ulaşması, üyelik, ziyaretçi, bağış ve sponsorluklara etkisinin değerlendirilmesi, buna göre markada değişiklik yapılması;
- Müzenin olumlu ve prestijli imajını yansıtılması ve kamusal farkındalığı sürekli olarak artırılmasının sağlanması; halkla ilişkiler ve pazarlama yöntemlerinin etkili uygulamasıyla müzenin başarılarının vurgulanması ve başarısızlıklarının geri planda gösterilmesi; [409]
- Farklı hedef kitlelere göre çeşitli halkla ilişkiler ve pazarlama teknikleri geliştirilmesi; örnek olarak çeşitli kampanyalar düzenlenmesi, web sitesinin yenilenmesi, medyanın sürekli beslenmesi, ziyaretçiler ve destekçilerle email, bültenler, haberler, Facebook, Twitter, Google News gibi interaktif web uygulamaları gibi yöntemlerle sürekli iletişimde bulunması; banner, poster, afiş ve reklam kampanyalarının hazırlanması; promosyon malzemelerinin hazırlanması;
- Pazarlama ve halkla ilişkiler bölümünün, ICOM Marketing and Public Relations ile American Museum of Association gibi uluslararası örgütlerin halkla ilişkiler ve pazarlama kurullarına üye olması; National Arts Marketing Projects, Mission Minded, Arts Marketing Association gibi özellikle sanat müzelerine yönelik uygulamalara yönelmiş uluslararası kurumlarla iletişim içinde olması; eğitim ve kurslar alması gibi öneriler geliştirilebilir.

Yukarıda bahsedilen birim ve bölümlerinin kapsam, yönetim ve uygulama örnekleri detaylandırılıp genişletilebilir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin kurumsallaşmasını ve sürekliliğini sağlayacak unsurlar, bu birimlerin niteliği ve görevlerinden çok değişim ile baş edebilecek esnekliğe sahip bir yönetişim ile ona

[409] Örnek olarak, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi çeşitli dönemlerde pek çok başarılı etkinliğe yer vermiştir. Ancak başarılı bir pazarlama ve halkla ilişkiler bölümlerinin olmaması nedeniyle bu etkinlikler iyi duyurulamamış ve Müze her zaman atıl bir konumda kalmış izlenimi ortaya çıkmıştır. Dolayısıla bu bölümlerin iyi çalışması, kimi dönemlerde yaşanabilecek sorunlar nedeniyle ortaya çıkacak performans düşüklüğünün kamuoyu ve paydaşlara yansımamasını sağlayacaktır.

inanan personeldir. Asıl olarak, örgütsel ve üretim odaklı çalışmaya dayanan yönetişim modelinin yerleşikleşmesi, daha da önemlisi personelin profesyonelleşmesi ve buna uygun olarak sürekli kendini yenileme ve geliştirmeye açık bir yapı içerisinde yer almasıdır.

5.3.6 Aşamalı planlama önerisi

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin yeniden yaratılması kolay bir süreç olmadığı gibi pek çok sorun ve tehlikeyi barındırmaktadır. İlk olarak, değişim ve risk almak, yönetiminden personele kadar her kesim için tedirgin edici olduğu kadar çoğu zaman direniş gösterilen olgulardır. Yeniden yapılanma süreci, bütün personelin bu süreci içselleştirmesini gerektirdiği gibi, tepeden inmeci bir dönüşüm daha sonraki aşamalarda yapının sarsılmasına sebep olabilir. İkinci olarak, bu değişim Müze'nin var olan koşullarını (kaynak, yasal statü, koleksiyon, bina vb.) kaybetme riskini doğurduğu gibi, çöküşe götürecek bir aşamaya gelme tehlikesi de vardır. Buna ek olarak, yeniden yapılanmanın müzenin kimlik ve misyonuna ters bir yapıyı, ticarileşmiş ve eğitim özelliğini yitirmiş bir kurumu, yaratma olasılığı da söz konusudur. Bu risk ve tehditler, ancak yeniden yapılan sürecinin aşamalı olarak, kısa, orta ve uzun vadeye yayılmış uygulama ve planlamalarla yapılmasıyla önlenebilir. Kısa, orta ve uzun vadeli projelerin, yaratılabilecek kaynaklara göre planlanması ve uygun zaman dilimleri içinde uygulanması zaman ve kaynak kaybını önleyeceği gibi, üretimin de verimli olmasını sağlayacaktır (Skramstad, 2004).[410] İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne önerilen yönetişim modeli kaynakların doğru yönlendirilmesi, önceliklerin saptanması, değişim temellerinin atılması ve zaman içinde geliştirilmesi, hedeflerin belli planlamalara göre gerçekleştirilmesiyle yeniden yaratma süreci kurumsal bir yapıya ulaşabilir. Çalışmanın bu bölümünde, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin yeniden yaratılması için aşamalı bir planlama önerilecektir. Aşamalı planlama önerisi, tıpkı model gibi, disiplinler arası bir çalışma sonucunda, farklı biçimlerde yapılmış analiz ve istatistiklere dayanmalıdır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde yapılan saha çalışması, kurumsallaşmış müzelerin stratejik planlarının incelenmesi, güncel müzecilik teori ve pratikleriyle ilgili kaynakların taranması sonucunda oluşturulmuş aşamalı planlama önerisi, daha geniş bir uzman ekip tarafından yapılması önerilen bir çalışmaya alt yapı oluşturma ve konuya dikkat çekme amacını taşımaktadır. Asıl vurgulanması gereken,

[410] Bu tür planlamalarda, genel olarak kısa vadeli hedeflerin altı ay ila bir yıl arasında, orta vadeli hedeflerin bir yıl ila iki yıl arasında, uzun vadeli hedeflerin ise kısa ve uzun vadeli hedeflerin gerçekleşme oranına bağlı olarak bir yıl ila beş yıl arasında tamamlanacağı varsayılır (Skramstad, 2004). Ancak her müze kendi kurumsal yapısına ve var olduğu toplumun koşullarına göre bu süreçleri belirlemelidir.

kurumsal müzelerin alt yapılarının ve buna bağlı olarak gerçekleşen deneyimlerin kısa vadeli projelerle değil, bütün kurumun içselleştirdiği ve uzun bir zamana yayılan uğraşların sonucunda gerçekleştiğidir.

5.3.6.1 Kısa vadeli planlama: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin kimlik oluşturması

Kısa vadede öncelikler, değişim vurgusu, kimlik oluşturma, personel gelişimi, yasal değişiklikler olmalıdır. Kurulacak birimler ise İnsan Kaynakları, Muhasebe ve Hukuk bölümleri olmalıdır. Bu dönemdeki hedefler arasında aşağıdakileri saymak mümkündür:

- Yeniden yapılandırma sürecinde lidere başvurulması;

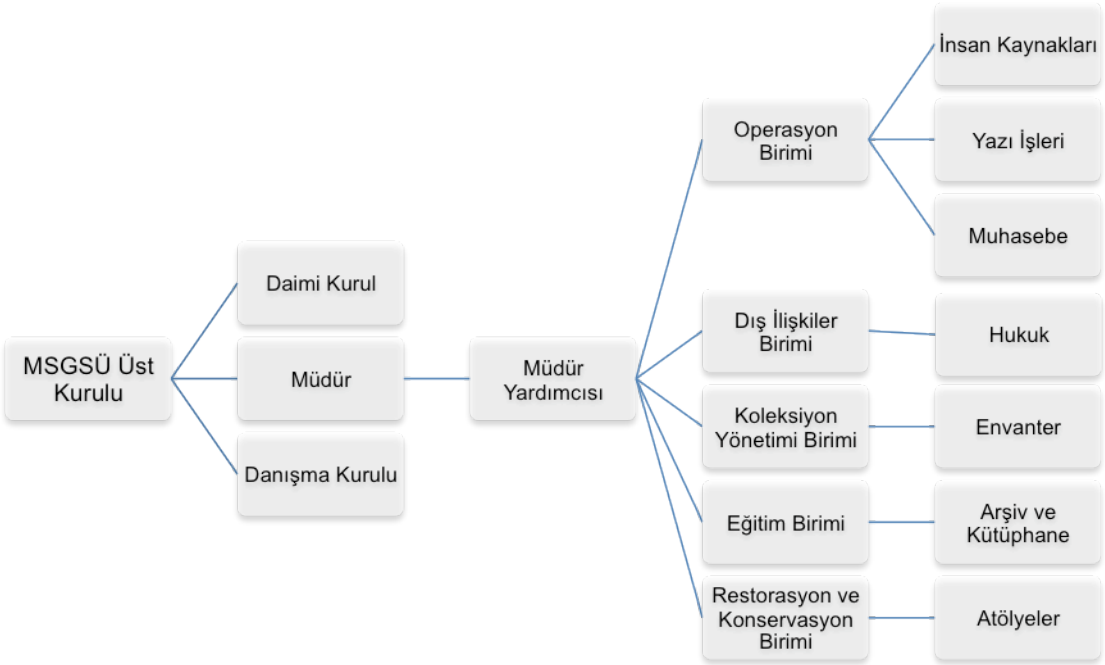
  Lider vizyon sahibi, iletişimci, organizatör, eğitimci, yüksek enerjili, karizmatik, iyi ilişkiler kurabilen, katılımcı ve demokratik bir kişiliğe sahip olmalıdır (Suchy, 2000). Lider, bu özellikleriyle, değişim sürecine yön vermek, vizyon geliştirmek, Danışma ile Daimi Kurulu ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Rektörlüğü'nü yönlendirmek, personeli motive etmek ve bu sürece inandırmak, Kültür Bakanlığı, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Milli Saraylar Daire Başkanlığı gibi sorun yaratabilecek kurumları paydaş konumuna getirmek, medyayı harekete geçirmek gibi konularda başı çekmelidir. Bu noktada, öncelikli olarak, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne sadece müzede görev yapacak bir müdür atanmalıdır. Müze müdürünün, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi kadrosundan olması zorunluluğu kaldırılmalıdır. Özellikle, ilk aşamada, başvurulacak liderin bir süreliğine diğer bütün etkinliklerinden feragat etmesinin beklendiği belirtilmelidir.[411] Kısa vadede lider, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi kadrosundan atanacak bir yönetici tarafından desteklenebilir. Yönetici, bürokratik ve rutin prosedürlerle ilgilenirken, lider tam anlamıyla bu değişim sürecinin işlemesine odaklanacaktır. Bu aşamada, hiyerarşik sistem devam ettirilmeli, lider yöneticinin üstünde olmalıdır. Buna göre, lider konumundaki kişi müdür olarak yer almalı, yönetici olarak bahsedilen kişi ise müdür yardımcısı olmalıdır.
- Hiyerarşik yapının devam ettirilmesi ve 2003 tarihli yönetmeliğin uygulanması;

Kısa vadede, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin günümüzdeki yönetim biçimi ve yönetmeliği devam ettirilmelidir (bkz. Şekil 5.4). Gerekli eğitimi almamış bir kadro ile

[411] Aslında bu dönem, Gross, Mathiasen ve Franco'nun organizasyon döngülerinde bahsettiği enformel sürece girilmesi anlamına gelmektedir. Müze adeta ilk defa kurulacakmış gibi düşünülmeli, bu amaçla özverili ve amaca odaklı bir çalışma içerisine girilmelidir (Gross, Mathiasen ve Franco, 2008).

idarede yapılacak radikal bir değişiklik, müzenin temel işlevlerinin yerine getirilmesinde sorun çıkaracaktır. Bu aşamada önerilen, var olan yönetmeliğe göre personelin görevlerini yerine getirmesi ve kurumun düzgün işlemesinin sağlanmasıdır. Bu süreçte, müdür, danışma kurulu ve daimi kurul arasında iletişim ve ortak görüş sağlanması önemlidir. Ancak danışma kurulu, şu andaki yönetmelik ve uygulamadan farklı olarak Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi dışından üyelerden seçilmelidir. Özellikle, bu süreç içerisinde sorun oluşturabilecek, Milli Saraylar Daire Başkanlığı, Kültür Bakanlığı, İstanbul Büyükşehir Belediyesi gibi kamu kurumlarından temsilcilere yer verilmelidir.

Buna ek olarak, Müze'nin kısa vadede, bütçe yetersizliğinden sağlayamayacağı teknik, uzman ve maddi destek için reklam, basın, şirket yöneticileri, halkla ilişkiler ve buna benzer alanlardan kişilerin seçilmesine özen gösterilmelidir. Danışma kurulu, müzeye proje geliştirmek, öneride bulunmak ve destek olmakla görevlendirilmelidir. Daimi Kurul ise, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi üyelerinden seçilmelidir. Kurul, Danışma Kurulu'nun önerilerini Müze'nin ve Üniversite'nin kimliğine uygunluk açısından değerlendirerek yeniden yapılanma sürecinin amacından sapmadan devamını sağlamalıdır. Danışma ve Daimi Kurul'unun bu yapısı, Müze kurumsallaştıktan sonra da devam ettirilmelidir.



Şekil 5.3 : Kısa vadede İstanbul Resim ve Heykel Müzesi yönetim şeması.

- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin kimliği oluşturulması;

Aslında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin kimliği, 2003 yılı yönetmeliğinde belirtilmiştir. Ancak, tıpkı önerilen modelde olduğu gibi, bu kimlik, misyon ve vizyon yönetmelikte daha net olarak açıklanmalıdır. Hazırlanacak yeniden yapılanma projesinin, bu kimlik ve vizyona göre yönlendirilmesi çok önemlidir. Müze kime hizmet etmelidir? Hizmet ettiği kişilerin müzeden beklentileri nelerdir? Bu müzeyi diğer müzelerden farklı kılan nedir? gibi yeniden yapılanma sürecinde ortaya çıkacak sorular bu kimlik çerçevesinde netleştirilmelidir. Kısa vadede müzenin kimliği değişim ve ilerleme gibi tanımlarla bütünleştirilmeli, projenin kamuoyuna duyurulmasında ve destek aranmasında bu unsur hatırlatılmalıdır. Yine kısa vadede, müzenin değişim vurgusu yapan kimliğini yansıtacak bir marka yaratması yararlı olacaktır. Kurumun kendisine güvenini gösteren, imajının prestijini artıran ve müze kimliğinin en net şekilde anlaşılmasını sağlayan marka İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin değişime yönelik çabalarının kamuoyuna yansıtılması açısından en etkili araçtır. Kısa vadede değişim vurgusu yapılsa bile, uzun vadede marka kurumsallaşmış bir yapıyı yansıtacak biçimde evrilmelidir.[412]

- Yasal statünün değişmesi için harekete geçirilmesi;

Kısa vadede, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin özerk yönetim, bütçe ve kadro yasasının için çalışmalara başlaması gerekmektedir. Bu süreç, tahmin edileceği gibi hızlı ilerlemeyecektir. Ancak sürecin başlatılmış olması ve duyurulması önemlidir. Ayrıca, Müze hemen yeni kadro ve kaynak yaratma aşamasına geçmekte güçlük çekeceği için, bir süre Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin desteğinin devamı gerekecektir. Bu aşamada, üniversitenin ilkesel olarak, Müze kendine yeter hale gelinceye kadar destek olmayı benimsemiş olması önemlidir. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde kurulacak bir üst kurul, kısa vadede hem yeniden yapılanma hem de özerkleşme sürecini takip etmeli, öneri ve değerlendirmelerle katkıda bulunmalıdır. Bu üst kurula, özellikle, değişim sürecine mukavemet gösterebilecek üst düzey öğretim üyeleri ve yöneticilerin davet edilmesi üniversite içindeki direnişi azaltabilir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin yeniden yaratılma projesinin sürekli olarak duyurulması yasal değişikliklerin gerçekleşmesinde önemli rol oynayacaktır. Buna ek olarak, bu projenin gerçekleşebilir hedeflere dayandığı, kaynakların doğru yönlendirildiği, üretim odaklı çalışıldığı rapor ve istatistiklerle net olarak ortaya konmalı; Müze'nin başarıları duyurulmalıdır. İstanbul Resim ve Heykel

[412] Genellikle marka oluşumunda yaratılan bir imajın kamuoyuna benimsetilmesi amacıyla hiç değiştirilmemesi gibi bir mantık söz konusudur. Halbuki yapılan araştırmalar, markanın kurum geliştikçe farklı biçimlerde evrilmesinin kurumun değişime açık yapısını vurguladığını, aynı zamanda kanıksanan marka imajının yeniden canlandırıldığını göstermektedir (Rounds, 2006; Viera, 2005).

Müzesi'nin iyi işleyen ve modern bir müze olması, hem devlet politikaları hem de küreselleşmenin eğilimlerine uygun düşmektedir. Dolayısıyla, iyi yönetilen bir projeye hükümet kaynak vermese bile, bürokrasinin işleyişini hızlandırma konusunda destek vereceği öngörülebilir. Bu aşamada, en azından bir uzman bile olsa, Hukuk Bölümü'nün kurulmuş olması önemlidir.

- Veliahd Dairesi'nin Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne devredilmesi;

Kısa vadede, Veliahd Dairesi başta olmak üzere, yapı adası üzerinde bulunan bütün mekânların İstanbul Resim ve Heykel Müzesi yönetimine devredilmesi için çalışmalar başlamalıdır. Hazırlanacak proje için dışarıdan bir mimarlık firmasına danışmak yerine; Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi mimarlık öğrencilerine dönem proje konusu olarak verilmesi, öğretim üyelerinden destek alınması gibi uygulamalar, hem kurumsal sürekliliğin sağlanması hem de Üniversite'nin yeniden yaratılma projesine desteğini artması bakımından daha yararlı olacaktır. Bir sanat adasının yapılanmasını öneren projenin, başta Beşiktaş ve Akaretler olmak üzere, tüm İstanbul'a kazandıracaklarının vurgulanması ve kamuoyu oluşturulması gibi destek kazandıran uygulamalar, günümüzde imkânsız olarak görülen bu önerinin gerçekleşmesini ve yasallaşmasını sağlayabilecektir. Kısa vadede, bahçenin en verimli şekilde kullanılması, açık havada geçici sergi alanı, hediyelik eşya dükkânı ve kafeterya gibi hizmetlerin verilmesi önerilmektedir. Ayrıca, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne ait diğer birimlerin Bomonti'de yapılan yeni binaya aktarılmasıyla depo için alan kazanılabilir. Son dönemde Veliahd Dairesi'nde kapsamlı bir restorasyon yapıldığı göz önüne alındığında, bu binanın bir süre daha müzenin çeşitli işlevleri için kullanılması uygun olacaktır. Ancak girişteki polis barikatının kaldırılması, müzeye girişin engellilere uygun biçimde yeniden düzenlenmesi, yönlendirici işaretlerin yenilenmesi, park yeri sağlanması, sergi alanlarının yeniden düzenlenmesi gibi iyileştirici uygulamalar yapılmalıdır.

- Bütçenin iyi takip edilmesi ve kaynakların doğru yönlendirilmesi;

Kısa vadede, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nden verilen bütçenin doğru işletilmesi çok önemlidir. O nedenle, ayrı bir muhasebe biriminin oluşturulması gerekmektedir. Ayrıca dönemsel olarak, bir bütçe denetleme firmasının değerlendirmeleri alınmalıdır. Kısa vadede, Müze hizmetlerinden elde edilecek gelirlerin artırılmasına yönelik bir politika izlenmelidir. Daha önce denendiği gibi, bir dernek kurulması ya da eski Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'nin yeniden ilişkilendirilmesiyle bağışların artırılması, küçük bir kafeterya ve hediyelik eşya dükkânı açılması, sponsorluk alınması ve bunun gibi uygulamalar söz konusu edilmelidir. Ayrıca Danışma ve Daimi Kurul aracılığıyla, fon kaynaklarının

belirlenmesi, araştırma yapılması ve bu kurumlarla iletişime geçilmesi uygun olacaktır.

- Değişim sürecinin duyurulması ve kamuoyu oluşturulması;

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bir değişim yapılacak ise, kurumu işleten personeli ikna etmek ve motive etmek gerekmektedir (Philips, 2004). Bunun meşrulaştırılması için bir kriz ortamı yaratmak en etkili yoldur (Kotter, 2007). Dolayısıyla kadroya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi değişen koşullar karşısında yetersiz kaldığı, koleksiyon ve binaya kaynak yetmediği, özel müze tehdidi bulunduğu, bir değişim yapılmadığı takdirde var olan işlerini kaybetme riskinden bahsedilebilir. Ancak, bu konunun personel üzerinde bir baskı yaratmaması için, değişimin personele getireceği yararların anlatılması ve bu sürecin onların katkılarıyla gerçekleşebileceğinin altının çizilmesi önemlidir. Her aşamanın personel ile paylaşılması, önerilerin alınması onların bu sürece dâhil olmasını kolaylaştıracaktır. İkinci halka olarak, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ndeki öğretim üyelerinden teknik personele bu kriz duygusu yansıtılmalıdır. Daha önce de değinildiği gibi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi yönetici seviyesinde her zaman Müze'ye destek olmuştur. Buna karşılık, genel olarak tüm üniversitenin Müze hakkında olumlu düşündüğü ve desteklediği söylenemez.[413] Bu durumda, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin, yeni modelinde, müzenin üniversiteye bir yük olmak yerine prestij getireceği ve personelin Müze'nin hizmetlerinden en yüksek seviyede yararlanacağı gibi olumlu yönler belirtilmelidir. Bu aşamada, liderin Rektörlük ile yapacağı ortak çalışmalarla, öncelikli olarak resim, heykel, grafik olmak üzere, bütün bölümlerdeki öğretim üyelerinin ve personelin desteğinin alınması önemlidir. Yine, Müze'deki her türlü gelişme, düzenli aralıklarla Üniversite personeliyle paylaşılmalı ve farkındalık devam ettirilmelidir. Üçüncü halka olarak, yeniden yaratılma süreci medya aracılığıyla kamuoyuna duyurulmalıdır. Ancak, bu noktada, kriz kavramı yerine, değişimin olumlu yönleri, projenin sağlamlığı, hedefleri ve sonuçta İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin erişeceği noktanın vurgulanması yerinde olacaktır. Her şeyden evvel, kamuoyu Müze hakkında çıkan olumsuzlukları kanıksamış olduğundan bu imaj olumluya çevrilmelidir. Buna ek olarak, özel şirketlerin bu alana girmeye çalıştığı, devlet politikalarının da özelleştirmeyi desteklediği bu dönemde, krizden bahsetmek Müze'ye zarar getirebilir. Dolayısıyla, yeniden yapılanma sürecinin Türkiye'deki devlet müzelerinde bir ilk olarak tanımlanması, diğer müzelere örnek teşkil edecek bir dönüşüm olarak duyurulması daha etkili olacaktır. Projenin her aşamadaki başarısı, basın, web sitesi, email, ilan ve bunun gibi

[413] Hatta bazı mülakatlarda, pek çok öğretim üyesinin Müze'yi üniversitenin sırtında bir yük olarak gördüğü, o nedenle başka bir kuruma devredilmesini desteklediği söylenmiştir.

araçlarla duyurulmalıdır. Ayrıca İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne uzun vadede paydaş olabilecek Beşiktaş halkı, Çarşı grubu, Akaretler'deki galeri ve dükkânlar, turizm şirketleri, çeşitli sivil toplum kuruluşları ve bunun gibi grupların katkısı talep edilmelidir. Kamuoyunda sağlanacak destek, Müze'nin yasal konularla baş etmesini kolaylaştıracak, devlet kurumlarıyla kuracağı ilişkilerin daha verimli yürütülmesini sağlayacaktır. Bu değişim kampanyasını, bir halkla ilişkiler biriminin yönetmesi gerekmektedir. Ancak, kısa vadede bu birimin kurulması yerine Danışma Kurulu'ndaki üyelerden yardım alınmalı, bir halkla ilişkiler firmasının desteğini almak yolları aranmalıdır.

- İnsan Kaynakları Bölümü'nün kurulması;

Kısa vadede bir İnsan Kaynakları bölümünün kurulması gelecek dönemde geçilecek profesyonel kadro için gereklidir. İnsan Kaynakları, var olan personelin niteliği ve çalışma değerlendirilmesinin yapılması; yeni açılacak bölümlere gereken personelin niteliği ve sayısının saptanması; buna göre bütçe planları çıkarılması gibi konularda personel planlaması yapmalıdır.Bu aşamada, profesyonel olmasa da, özverili ve verimli çalışan bir kadroya sahip olması önemlidir. Bu nedenle, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Rektörlüğü ile geçici süre olmak üzere personel değişimi yapılabilmelidir. Belli bir süre için, iyi çalışan personelin Üniversite tarafından ödüllendirmesi, verimli çalışmayan personelin Üniversite içinde öncelik arz etmeyen birimlere atanması ve Üniversite'de iyi çalıştığı gözlenen personelin ise Müze'ye kaydırılması önerilmektedir. Bu aşamada, temizlik ve güvenlik görevlilerinin sözleşmeli eleman olarak alınması uygun olacaktır. Müze müdürünün personel toplantılarını ayda bire yakın bir sıklıkla düzenlemesi önemlidir. Kısa vadeli başarıların duyurulması ve sorumluların ön plana çıkarılması personelde yaptıkları işin değerini hissettirecek ve motive edecektir. Ayrıca bu toplantılar, personel seviyesindeki iletişimsizlikleri azaltacağı gibi, fikir sorulması ve önerilerin dikkate alınması gibi uygulamalar kadronun daha azimli ve istekli çalışmasını sağlayacaktır. Buna rağmen, ciddi direnişlerin olacağı bilinmeli, direnişi görmezden gelmek ya da bastırmak yerine; nedenlerini anlamaya çalışmak ve koşulları düzenlemek bu sorunu çözmenin etkili yoludur (Kotter, 2007). Ayrıca, halen hiyerarşik bir düzende, iş tanımları belli bir biçimde çalışan personelin adem-i merkeziyetçi yapıdan kurtulması için kurum içi görevlerde rotasyon, toplantılarda başkalarının işlerini rol olarak üstlenme gibi iletişim artırıcı uygulamalar önerilebilir. Kısa vadede, profesyonel çalışma kültürünün yerleşikleşmesine yönelik uygulamaların temeli atılmalıdır. Başta Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olmak üzere diğer kurumlardaki müzecilik, sanat yönetimi, sanat tarihi ve restorasyon bölümleri ile ilişkiye geçilmeli, daha önce bahsedildiği gibi müfredatlarının geliştirilmesi için ortak

çalışmalar yapılmalı, personel planlamasına göre ortaya çıkan personel ihtiyacı nitelik ve sayısına göre bu birimlere bildirilmeli, Müze'de stajyerlik, gönüllü, doçent, yarı zamanlı iş olanakların artırılmalıdır. Ayrıca, bu aşamada İnsan Kaynakları bölümü, hizmet içi eğitim programı hazırlamalı, başta Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın verdiği kurslar olmak üzere müze dışı eğitimlere de yönlendirmelidir. Bu aşamada, Müze'de çalışmaya devam etmesi düşünülen personel yurtdışında eğitime gönderilmelidir.

- Koleksiyon politikasının belirlenmesi;

Kısa vadede, yönetmeliğe eklenecek bir koleksiyon politikası belirlenmelidir. Bu aşamada, koleksiyona, Türk sanat tarihi açısından önemli baş yapıtlar dışında yeni eser kabul edilmemelidir. Hali hazırda var olan "Satın Alma ve Bağış Komisyonu", koleksiyon analizi yapmalı, eksiklik ve fazlalıklar belirlenmeli, listelemeli, planlama yapmalıdır. Koleksiyondan çıkarılması düşünülen eserler de listelenmeli, daimi koleksiyon envanterinden çıkarılmalı ancak kısa vadede elden çıkarılmamalıdır. Bağışçı ve koleksiyoner bilgi bankası oluşturulmalı, koleksiyondaki baş yapıtların vurgulandığı sürekli sergi yapılmalı, sürekli serginin altı ayda bir yeniden değiştirilmesiyle daha önce görülmemiş eserler vurgulanmalı, koleksiyon içinden temalı geçici sergiler düzenlenmelidir. Sergiler, kısa vadede, ulusal ölçekli, müze koleksiyonunun tanıtılmasına yönelik ve büyük iddialar taşımayan nitelikte olmalıdır.

- Etkinlik planının hazırlanması;

Kısa vadede hedef, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne gelen az sayıdaki ziyaretçinin memnuniyetinin kazanılması ve tekrar gelmesi sağlanmasıdır. Ek olarak, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi öğrenci ve öğretim üyeleri, müze gezerler ve entellektüellerin ilgisi çekilmelidir. Zaman içinde bu hedef kitle genişletilmelidir. Örnek olarak her Cuma müze gezileri, bahçede konser, açık hava sanat gösterimleri, öğrenci geceleri gibi temalı etkinlik günlerinin düzenlenmesi; örneğin bienal mekânı olmak, çeşitli festivallerde konser, tiyatro, açık hava sinemalarına yer vermek gibi İstanbul'da sürekli değişen kültürel faaliyetlere dâhil olunması; örneğin Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi öğretim üyelerinin desteği ile çocuk, genç ve yetişkin kursları düzenlenmesi, üniversite öğrencilerin müzede ders yapması, bu aşamada kütüphane ve arşivin çalışır hale getirilmesi gibi eğitim etkinliklerinin geliştirilmesi önerilebilir. Web sitesi interaktif, dikkat çekici bir hale getirilmeli, koleksiyon hakkında temel bilgilerle güncel müze bilgileri yer almalıdır. Facebook, Twitter, Google News gibi alanlar etkin ve güncel olarak kullanılmalıdır. Şimdilik lobiye kurulacak küçük bir ekran aracığıyla müze ve koleksiyon hakkında bilgi verilmelidir. Bu aşamada tasarım ve teknik yardım, Üniversite'de çalışan genç nesil öğretim üyelerinden alınabilir.

- Restorasyon planlaması yapılması;

Restorasyon ve Konservasyon birimi kısa vadede, sadece atölye çalışmalarına devam etmelidir. Buna ek olarak, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde kurulmuş olan Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu öğrencilerine staj ve gönüllü çalışma olanakları sunulmalıdır. Kısa vadede, depoda ve sergilerde bulunan eserlerin analizinin yapılması; acil, orta ve uzun vade olarak sınıflandırılması, önceliklerine bütçelendirme ve planlama gerekmektedir. Şu aşamada, depoların iyi duruma getirilmesi ve atölyelerin en son teknolojiye kavuşturulması önemlidir. Restorasyon personelinden, Müze'de kalması düşünülenler yurt dışında staj ve eğitime gönderilmelidir. Sergide ya da depoda bulunan eserlerin korunması için, ısıtma, ventilasyon, hava filtreleme ve klima sisteminin yenilenmesi; doğal ışığın tamamen ortadan kaldırılması yerine kontrollü kullanımının sağlanması; yangın, deprem gibi afetleri algılayan sistemlerin kurulması gibi önlemleri takip etmeli ve yönetime güncel uygulamaları bildirmelidir.

5.3.6.2 Orta vadeli planlama: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin ulusal alanda itibarının sağlanması

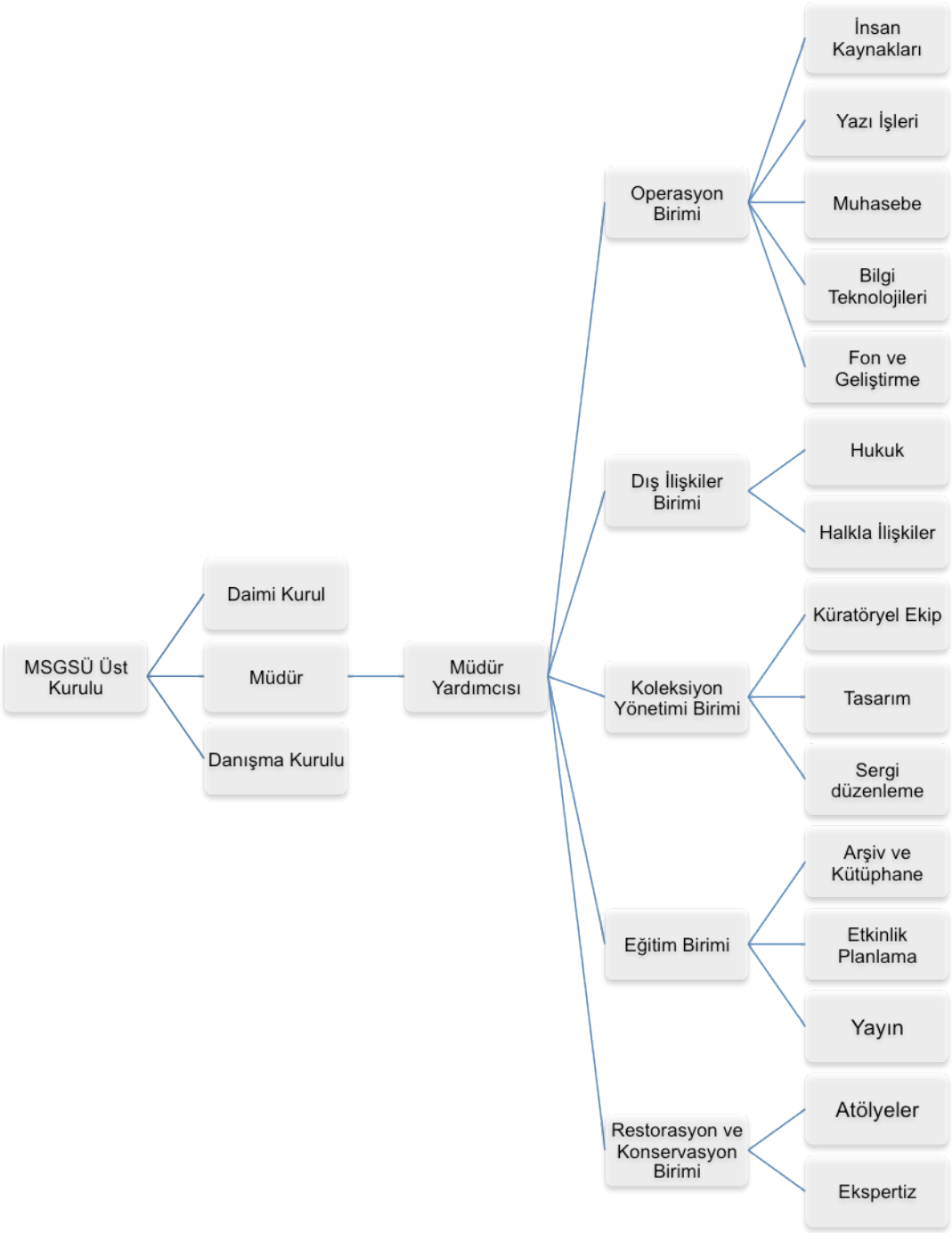
Orta vadede öncelik olarak, ulusal alanda itibarlı ve uzman bir müze olmak, personelin profesyonelleşmesi, koleksiyon gelişimi, müzenin kendine yeter hale gelmek gelmesine çalışılmalıdır. Bu dönemde kurulacak birimler Koleksiyon Yönetim birimi, Eğitim birimi, Restorasyon ve Konservasyon (Atölyelere ek olarak Ekspertiz bölümünün kurulması), Fon ve Geliştirme, Dış ilişkiler Birimi (hukuk bölümüne ek olarak halkla ilişkilerin eklenmesi), Bilgi Teknolojileri Bölümü olmalıdır. Bu dönemdeki hedefler arasında aşağıdakileri saymak mümkündür:

- Ulusal alanda itibarlı ve uzman bir müze imajının yerleştirilmesi;

Orta vadede İstanbul Resim ve Heykel Müzesi düzenlediği sergiler, etkinlikler, koleksiyonun gelişimi, restorasyon ve konservasyon alanlarındaki çalışmalar gibi uygulamalarla bilimsel ve yetkin imajını ulusal alanda pekiştirmelidir. Bu aşamada, küçük ölçekli düşünmek yerine, Türkiye'nin en büyük sanat müzesi kimliğiyle hareket etmek, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'yle olan ilişkisinden ötürü bilimsellik ve eğitim yönünü ön plana çıkarmak, Türk sanat tarihi konusunda uzmanlığını vurgulamak üzerine stratejisini ve planlamasını geliştirmelidir. Gerek sergi planlama gerekse etkinlik politikalarını bu vizyona göre oluşturmalıdır. Buna ek olarak, bu aşamada kurulmuş olan Halkla İlişkiler bölümü, Müze'nin bu imajının ulusal alanda yaygınlaşması ve yerleşikleşmesi için planlama yapmalıdır. Bu imajın geliştirilmesi üyeliklerden fon bulunmasına kadar pek çok alanda etkili olacaktır.

- Hiyerarşik organizasyona ek olarak takım çalışmalarına yönelik projelerin artırılması;

Orta vadede, hiyerarşik organizasyona devam edilmeli ve yeni eklenen bölümlerle Müze genişletilmelidir (Bkz. Şekil 5.5). Bu aşamada en önemli değişiklik olarak, hiyerarşik düzene rağmen çeşitli birimler arasında geçişliliğinin sağlanması ve takım çalışmasının artırılmasıdır. Buna göre, belli birimlerin altında çalışan ve iş tanımları belli olan personel, farklı projelerde bir araya gelmeli ve iş tanımları dışına çıkacak biçimde görevlendirilmelidir. Örnek olarak herhangi bir sergi düzenlemesi, katalog hazırlanması, bir etkinliğin yürütülmesi gibi belli sürelerde bitmesi gereken üretim odaklı projelerde farklı alanlardan kişilerden gruplar oluşturulmalıdır. Öncelikli olarak, takım çalışmasına uygun kişilerle birlikte pilot projeler düzenlenmesi, daha sonra bu sürecin yazı işlerinden bina hizmetlerinde çalışan personele kadar yaygınlaştırılması önemlidir.



Şekil 5.4 : Orta vadede İstanbul Resim ve Heykel Müzesi yönetim şeması.

- Profesyonel kadronun oluşturulması;

Orta vadede personel, aşamalı olarak memur konumundan çıkarılmalı ve sözleşmeli personele dönüştürülmelidir. Bu süreç, personele destek olacak sigorta ve maaş düzenlemeleriyle başlatılmalıdır. Böylelikle, performans değerlendirmelerine göre, verimli çalışmayan ve değişen sisteme ayak uyduramayan personelin işine son verilmeli; profesyonel çalışma niteliklerine uygun personel istihdamına geçilmelidir. İlk aşamada önerildiği gibi, başta Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olmak üzere ilgili bölümlerden personel alımı sürecine başlanmalıdır. Modelde bahsedilen, karşılıklı antlaşmalarla bu alanlardaki eğitimin hem teorik hem de pratik anlamda profesyonel bir nitelik taşımasına yönelik çalışmalara devam edilmelidir. Uzmanlık alanı haricinde girişimci, üretim odaklı, takım çalışmasına yatkın, hayat boyu eğitime açık olmak gibi niteliklere sahip personel istihdamı ilkesi kurumsallaştırılmalıdır. Kurum içi ve dışı eğitime devam edilmelidir. Artık yerleşmiş bir kadrosu olduğu varsayıldığından, bütün personelin belli aralıklarla uluslararası müzelerde staj yapması, projelerde çalışması şart koşulmalı, araştırma ve yayın yapan uzmanların teşvik edilmesi sağlanmalıdır. Bu noktada, müze çalışanlarının kariyer planlaması yapması ve yükselme sorunu ortaya çıkacaktır. İleride hiyerarşik bir düzenden vazgeçme söz konusu edileceğinden yükselme yerine müze içindeki çalışma şartlarının, iş tatminin artırılmasına çalışılmalıdır. Ayrıca, uzman olarak çalışan kişilerin de yayın yapma, araştırma gerçekleştirme gibi imkânlarının artırılmasıyla akademik kariyerlerinde ilerleme söz konusu olabilecektir.

- Koleksiyon biriminin kurulması;

Koleksiyon birimini oluşturan kuratöryel ekip, sergi düzenleme ve tasarım bölümleri kurulmalıdır. Bu aşamada, Restorasyon ve Konservasyon Birimi ile ortak olarak koleksiyondan çıkarılacak eserlere karar verilmesi, yeni eser alımına başlanması önerilmektedir. Türk modern sanat tarihi açısından koleksiyonda bulunan eksikler giderilmeli ve kanonu temsil edecek konuma gelinmelidir. Ayrıca, alımına başlanmasa bile koleksiyona katılması düşünülen yabancı sanat eserleri üzerine projelendirme yapılmalı ve buna göre kaynak arayışına başlanmalıdır. Alınacak güncel sanat eserleri, geçici sergi salonlarında sergilenmeli, ileride kurulacak Güncel Sanat Müzesi koleksiyonunun envanterine geçirilmelidir. Başta Ankara ve İzmir Resim ve Heykel Müzeleri olmak üzere, çeşitli kamu ve özel kurumlarıyla ortak projelere başlanmalıdır. Bu aşamada, bilimsel olarak sınırları çizilmiş koleksiyonun araştırmacılara açılması önemlidir. Araştırmacıların yararlanmasını sağlayacak gelişmiş bir bilgi bankası hazırlanmalıdır. Bilgi teknolojileri bölümüyle birlikte tasarım bölümünde yer alacak uzmanlar görsel-işitsel turun geliştirilmesi, temalı sergiler için özel site tasarımları, detaylı ve interaktif bir web sitesi, ziyaretçi forumları, müze içi

bilgisayar kiosklarıyla sergi deneyiminin zenginleştirilmesi gibi uygulamalara başlamalıdır.

- Etkinlik düzenleme ve yayın bölümünün kurulması;

Orta vadede kütüphane ve arşive ek olarak etkinlik düzenleme ve yayın bölümleri kurulmalıdır. Etkinlik düzenleme daha önce modelde önerildiği gibi hedef kitlelere yönelik etkinliklerin çeşitlendirilmesine yönelmelidir. Bu aşamada, etkinlik planlama politikasını eğitim ve eğlence dengesi üzerinde kurumsallaştırmadan ziyaretçi odaklı uygulamalardan kaçınması önerilmektedir. Yayın bölümü de, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne yönelik yayınların yanı sıra, sanat tarihi ve müzecilik konularında uzman bir yayınevi olmalıdır. Kısa vadede sadece işletilmesi önerilen kütüphane ve arşiv ise bu dönemde, modelde sunulan öneriler gibi uygulamalarla, bilimsel bir araştırma merkezi işlevine uygun olarak geliştirilmelidir. Bu aşamada, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin ulusal alanda bilimsel, eğitime dönük ve uzman konumu pekiştirilmeli, dolayısıyla popüler etkinlikler sınırlı tutulmalıdır.

- Ekspertiz bölümünün açılması;

Orta vadede, Restorasyon ve Konservasyon Birimi'nde atölyelere ek olarak, ekspertiz bölümü açılmalıdır. Daha geniş bütçe isteyen laboratuvar uzun vadeye yönelik planlamalı, bu aşamada Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde bulunan Sanat Eserleri Konservasyon ve Restorasyon Bölümü'ndeki ekipmandan yararlanılmalıdır. Bu konunun kamuoyunda duyurulması ve İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin uzmanlığının vurgulanması önemlidir. Restorasyon bölümü, görece daha kurumsallaşmış olduğundan orta vadede, uluslararası projeler ve ortaklıklara başlanması söz konusu edilebilir. Restorasyonlar için sponsorluk ve fon arama sistemi getirilmesi önemlidir.

- Fon ve Geliştirme Bölümü'nün kurulmasıyla kendine yeter müze olması;

Orta vadede, Müze artık Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi bütçesine bağlı olmadan kendine yeter konuma gelmelidir. Bu açıdan Fon ve Geliştirme Bölümü'nün kurulması gerekmektedir. Bu aşamada, Fon ve Geliştirme Bölümü'nün İstanbul Resim ve Müzesi güvenilir ve itibarlı imajına uygun olarak üreteceği proje ve planlamalar, gerçekleştireceği uygulamalar ve kuracağı ilişkilerle ciddi kaynak aktarımı yapılmasını sağlayacaktır. Modelde detaylı olarak verilen Fon ve Geliştirme Bölümü yönetim ve uygulamaların bu aşamada ulusal alanla sınırlı kalması, yalnızca fon arayışlarında uluslararası kurumlarla iletişimde olunması önerilmektedir.

5.3.6.3 Uzun vadeli planlama: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin kurumsal kimliğinin markalaşması

Uzun vadede öncelikler marka yaratılması, örgütsel yönetişim, müze adası, itibarlı ve uzman konumu pekiştirmek olmalıdır. Kurulacak birimler ise Ziyaretçi Hizmetleri, Bilgi Teknolojileri, Bina Hizmetleri, Pazarlama Bölümü ile Müze'nin kadrosu tamamlanmalıdır. Bu dönemdeki hedefler arasında aşağıdakileri saymak mümkündür:

- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin itibarlı ve uzman imajının markalaşması;

Bu aşamada, Müze markasını hem ulusal hem de uluslararası alanda prestijli ve uzman imajını yansıtacak biçimde değiştirmelidir. Bu aşamada, yapısal dönüşümünü tamamlamış, bilimsel anlamda uzmanlaşmış, öncelikli olarak Türk sanat tarihi ve zaman içinde dünya sanat tarihinin sergilenmesinde itibar kazanmış, kendine yeter ve değişime açık bir kurum haline geldiği var sayılan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin artık kurumsal kimliğini marka haline getirmesi önemlidir. Marka, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin yeni bir yapıyla kurumsallaştığının en önemli simgesi olacaktır. Bütüncül olarak, Müze'nin verdiği bilimsel ve ziyaretçi odaklı deneyimin niteliğini yansıtan, kalitesini belirten, kısacası ziyaretçilerden bağışçılara kadar bütün müze paydaşlarına İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'yle farklı biçimlerde yakınlık kurmaları için neden sağlayan imaj olmalıdır. Böylelikle sadece ulusal alanda değil, uluslar arası alanda da uzmanlaşmış ve prestijli bir kurum olma özelliğini pekiştirecek, buna bağlı olarak daha çok paydaşın müze ile çeşitli yollarla bağ kurmasını teşvik edecektir. Markalaşma, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin vardığı yüksek standardın düşürülmemesinde etkili olacaktır. Bu aşamadan sonra, fon ve geliştirmeden personel eğitimi ile ilgili ortaklıklara, bilimsel araştırma olanaklarından büyük ölçekli sergilerin açılmasına ve dış ilişkilerin geliştirilmesine kadar pek çok alanda, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ulusal ve uluslar arası alanda paydaş bulma konusunda daha etkili bir konuma sahip olacaktır.

- Yönetişim modeline geçilmesi;

Bu aşamadan, Müze hiyerarşik organizasyona eklemlenen proje bazlı takım çalışmalarına dayanan yönetim biçiminin yerini tamamen özerk, takım çalışmasına dayalı yönetişim modeline bırakmalıdır. Daha önce model kısmında verilen Şekil 3'deki şemaya uygun biçimde yapılanma söz konusudur. Profesyonel çalışma kültürünün kurumsallaştığı bu aşamada, ilgili konularda eğitim veren kurumlarla kurulan sağlıklı ilişki ile beslenen profesyonel bir kadronun sürekliliği söz konusudur. Bu aşamada, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi uluslararası alana açılmalı, başta

ICOM olmak üzere farklı bölümlerin uzmanlık alanlarındaki birlik ve kurumlara üye olmalı, yurtdışındaki müzelerle ortak projelere girişmelidir. Başta Ankara ve İzmir Resim ve Heykel Müzeleri olmak üzere, çeşitli devlet kurumlarıyla ortak projelere başlanmalı, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin geliştirdiği modelin diğer kurumlarda da uygulanmasına destek olmalıdır.

- Müze adası halini alması;

Daha önce modelde önerilen ve Şekil 5.2'de gösterilen Veliahd Dairesi'nin bulunduğu bütün parselin alınmasıyla bir müze adası oluşturulması uzun vadede gerçekleşmelidir. Güncel Sanat Müzesi'nin de kurulduğu bu aşamada, Müze adasında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ni uluslararası alana taşıyacak bütün işlevlerin yapılacağı düzenlemeye geçilmelidir.

- Koleksiyonun uluslararası alanda uzman konumuna erişmesi;

Uzun vadede, koleksiyon da uluslararası nitelik kazanmaya başlamalıdır. Çıkarılacak plana göre yabancı sanat eserlerinin katılması sağlanmalıdır. Bu amaçla, küratöryel ekip, yurt içindeki müzayede ve sergilerin yanı sıra yurt dışında gerçekleşenleri de takip etmeli, yabancı eser alımına başlanmalıdır. Sürekli sergileme düzeni de buna bağlı olarak hem yerli hem de yabancı eserlerin bir arada sergilendiği bir alan haline gelmelidir. Böylelikle, Türk sanat tarihi kanonunun uluslararası alandaki konumuna vurgu yapılması önemlidir. Ayrıca, yabancı eserler yurtdışından gelecek ziyaretçilerin artırılmasında önemli rol oynayacaktır. Sergiler de, artık uluslararası alana yayılmalı, blockbuster (kapalı gişe) sergiler düzenlenmeli, yurt dışındaki müzelerle ortak projeler gerçekleştirilmeli, obje ödünç alma/vermeye başlamalı, yurt dışına sergi gönderme ve getirme gibi uygulamalar söz konusu edilmelidir.

- Etkinliklerin uluslararası alana yayılması;

Müze alanın genişlemesi ve Ziyaretçi Hizmetleri bölümünün kurulmasıyla etkinlikler daha çeşitlendirilebilecektir. Örnek olarak, sanat ile ilgili konularda uzmanlığa yönelik kurslar, yurt içi ve dışından sanatçıların ve hatta diğer uzmanlık alanlarından kişilerin geleceği bir rezidans sistemi, birden fazla geçici sergi düzenlemeleri ve bunun gibi uygulamalara geçilebilir. Ziyaretçi Hizmetleri bölümü, daha önce modelde detaylı olarak yer verildiği gibi, ziyaretçilerin öneri ve ilgi alanlarına göre etkinliklerin yönlendirilmesinde rol oynayacaktır. Bu aşamada, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin eğitim ile eğlence arasındaki dengenin kurulduğu bir etkinlik yönetiminin kurumsallaştığı var sayıldığından, ziyaretçi odaklı düzenlemeler müzenin kimliğini sarsmayacak biçimde uygulanabilir. Ayrıca, uzun vadede, sadece ulusal ziyaretçilere değil uluslararası alana da hitap eden etkinlik planlamasına geçilmesi önerilmektedir. Müze, Türk modern sanat tarihi konusundaki uzman konumunu

genel sanat tarihinde uzmanlığa doğru geliştirmelidir. Bilgi teknolojileri bölümü, koleksiyon yönetimi ve eğitim birimi ile ortak yapılacak sergi tasarımından etkinliklere kadar her alanda ziyaretçilerin daha kaliteli ve yoruma açık deneyim yaşamasına katkıda bulunulacaktır.

- Restorasyon, koruma ve ekspertiz konularında uzman konumuna erişmesi;

Aslında restorasyon ve konservasyon alanının, geçmişten gelen alt yapı sayesinde orta vadeden beri yetkinleşmiş ve kurumsallaşmış olacağı varsayılmaktadır. Ancak, özellikle ekspertiz konusunun hiç gelişmemiş olduğu Türkiye'de, restorasyon ve konservasyonun bilimsel desteği ile beslenen bir ekspertizlik anlayışının uzmanlaşması ancak uzun vadede olabilecektir. Bu aşamada, model bölümünde kısaca değinilen yeni teknolojilerle bezeli bir laboratuvarın kurulması gerekmektedir. Ayrıca, Müze'nin bu biriminin artık sadece sanat alanındaki uygulamalarıyla değil, genel olarak korumacılık üzerine çalışmalarının da Türkiye'deki eski eserleri koruma alanına yön verecek bir uzmanlığa erişeceği umulmaktadır.

5.4 Değerlendirme

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin kurumsallaşmasını sağlayacak biçimde yeniden yapılandırılması sadece kurumun kendisi için değil Türkiye'de sanatın kurumsallaşması açısından elzemdir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, bir alt yapısı olmadan Güzel Sanatlar Akademisi'nin desteğiyle günümüze kadar gelmiştir. Ancak gerek koleksiyonunun değeri, gerek içinde bulunduğu mekân açısından sanatın piyasaya ve kültür endüstrisine eklemlendiği bu dönemde eskisi gibi göz ardı edilemeyeceği ve hatta daha çok talep edilir olacağı düşünülmektedir. Öte yandan kamusal bir müze olmasından dolayı temsil ettiği değerler açısından bazı kesimler için tehlike unsuru oluşturacaktır. O nedenle de, kültür endüstrisinin egemen olduğu bu dönemde, eskiden olduğu gibi kendine haline bırakılmasının söz konusu olmayacağı, tamamen kapatılmasına ve koleksiyonun dağılmasına varacak baskılarla karşılaşacağı öngörülebilir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin kapanması ise, Türkiye'de gerek koleksiyonu gerek tarihçesi bakımından en önemli kamusal sanat müzesinin ortadan kalkmasını, bununla birlikte sanat piyasasından sanat tarihine kadar pek çok alanda kurumsallaşmanın söz konusu edilemeyeceği bir döneme geçilmesini getirecektir. Bu açıdan, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin yeniden yapılanması sadece kurumsal bir amaç değil, sanat ortamınca paylaşılması gereken bir hedef olmalıdır. Çalışmanın bu bölümünde önerilen model ve aşamalı planlamada söz konusu edilen uygulamalar detaylandırılıp genişletilebilir. Vurgulanmak istenen, değişimin artık toplumların bir parçası haline geldiği

dönemde, müze kurumunun yeni koşullara uyarlanabilir bir biçimde kurumsallaşması, bunu gerçekleştirirken modernlikten itibaren müzenin sahip olduğu koruma, sergileme ve eğitim işlevlerinden vazgeçmemesidir. Bu tür bir müzecilik, ancak profesyonel bir çalışma kültürünün var olduğu takım çalışmasına dayalı, üretim odaklı, etkileşime dayalı bir sistemi içerisinde yapılabilir. Bu noktada, Türkiye'de var olan pek çok koşulun, özel olarak da İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin içinde bulunduğu durumun bu tür bir dönüşüme uygun olmadığı âşikardır. Öte taraftan, genel olarak küreselleşmenin olumlu etkileri arasında sayılan kültür ve sanatın başat bir konuma yükselmesi pek çok değişimi beraberinde getirmiştir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi özelinde ise Türk sanat tarihi konusunda kapsamlı koleksiyona sahip olması, imparatorluk döneminden kalma bir binada yer alması, özellikle üniversiteye bağı sayesinde müzecilik, sanat tarihi, güzel sanatlar, restorasyon ve konservasyon alanlarında uzmanlaşabilecek ve profesyonel bir kadro ile beslenebilecek bir müze olması çok büyük olanaklar sağlamaktadır. Bu açıdan, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ulusal ve uluslararası alanda, itibarlı, yetkin ve çağdaş bir sanat müzesi olabilecek ve hatta bir marka haline gelebilecek gücü mevcuttur. Önemli olan bu dönüşümün ütopik olduğunu düşünmek yerine, potansiyel taşıyan niteliklerine yoğunlaşarak kurumun bu gücünü ortaya çıkacak planlı uygulamaları gerçekleştirmektir.

6. SONUÇLAR

Sanatın kurumsallaşması farklı aktörlerin çok katmanlı bir ağ içerisindeki ilişkileri ve etkileşimlerden oluşan bir sosyal sistemin ürünüdür. Bu sosyal sistem üretim ve tüketim alanları, müze, izleyici, konosörlük, piyasa, hukuk, eğitim, sanat tarihi ve kanon, eksperlik ve restorasyon, hâmilik, eleştiri gibi belli başlı aktörlerin varlığı ya da yokluğuna, etkinliğine ve birbirileriyle kurdukları iletişime ve iş bölümüne göre farklı biçimlerde ortaya çıkmaktadır. Sanat alanına özgü bu sosyal sistem daha geniş bir halkada, devlet politikalarından toplumsal yapıya kadar diğer sosyal sistemlere bağlıdır. Bu nedenle sanatın kurumsallaşma sürecinin izlediği yol, yekpâre ve homojen olarak düşünülen Batı Avrupa ile Amerika'da bile kendine özgü toplumsal koşullara bağlı olarak değişkenlik göstermektedir.[414] Diğer taraftan sanatın özerkleşmesi ve kurumsallaşması, Batı Avrupa toplumlarında Rönesans'tan itibaren modern döneme kadar değişik evrelerle şekillenen bir sürecin sonucu olduğundan, diğer toplumlar için model oluşturduğu da göz ardı edilemez bir gerçektir. Daha önce var olmayan bir düzenin kurallarını Batı Avrupa toplumunun yapısı belirlemiş, sadece sanat değil pek çok alana yayılan etkilerini göstermiştir. Ancak Batı Avrupa o dönemde elde ettiği ekonomik, bilimsel ve teknolojik avantajları sağlamlaştırmak ve emperyalizme dayalı gelişme pratiğini güçlendirmek için sanatı araçsallaştırdığı da unutulmamalıdır. Batı kanonu sanat tarihi, felsefe, estetik gibi bilimsel alanların yanında müzede temsil bulmasıyla meşrulaşmış, bu sistem Batı dışındaki tüm toplumların kendine özgü sanatlarını dışlayan, zanaat kategorisine indirgeyen, benzer denemeleri taklitçilik ve otantik olmama ile eleştiren bir sistemi yerleştirmeyi başarmıştır.[415] Bu nedenle, sadece Türkiye'ye değil, Amerika dâhil bu süreci geçirmemiş pek çok Batı Avrupa dışı toplumun kendisini "Batılı*"* ama aslında Avrupa ile sınırlı olan sosyal sistemlerle karşılaştırma pratiğini doğurmuştur. Bu süreç, postkoloniyalizm ile tartışılmaya başlanmış, neoliberal küreselleşmenin getirdiği yeni dinamikler daha önce dışlanan bu toplumların yeniden sisteme dâhil

[414] Bu konudaki tartışmalar için bkz. Becker, H., 2008. *Art Worlds: Updated*, University of California Press, CA; White, H. ve White, C., 1993. *Canvases and Careers*, University of Chicago Press, Chicago.

[415] Batı Avrupa'da kanon oluşumunun farklı okumaları için bkz: Preziosi, D., 1989. Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science, Yale University Press, New Haven; Errington, S., 1998. The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress, University of California Press, CA; Brzyski, A. (ed.),2007.*Partisan Canons*, Duke Univeristy Press, USA.

edilmesini gerekli kılmıştır. Bu noktada postkoloniyal ve postmodern tartışmalarının Batı'da oluşan bu model üzerinden yapıldığına ve ona karşı olarak ortaya çıktığına dikkat çekmek gerekmektedir. Dolayısıyla, sanatın kurumsallaşma süreci özelinde Batı'nın külliyen reddi açmazına düşmemek için topluma özgü yapısal özelliklerin ortaya çıkarılması, bu özellikler üzerinden Batı modeline göre evirilme çabasının incelenmesi yerinde olacaktır. Ancak bu süreci geri kalmışlık ve başarısızlık söylemlerine indirgemek yerine bu sosyal sistemin gelişiminde rol oynayan toplumsal koşulların üzerinde durulması gerekmektedir.

Bu açıdan bakıldığında Türkiye'de sanatın kurumsallaşması iktidar ortağı olan devlet ve burjuvazinin dönüşümü, toplum yapısındaki değişimler ve sanat ortamının geçirdiği evrelerin tarihsel süreç içerisinde birbirleriyle kurdukları ilişkiler ve etkileşimlerle şekillenmiştir. Pek çok farklı aktörün yer aldığı bu karmaşık yapının çözümlenmesi açısından çalışmada vaka analizi olarak kullanılan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin hem kurumsallaşma pratikleri arasında yer alması hem de modernleşme söylemlerinin sembolü olması önemlidir. Kamusal sanat müzesi sanatın ile estetik değerlerin tarihe mal edilmesi, kanon oluşturulması, sanat ortamına belli ölçütler yerleştirmesi ve değerlendirici bir rol üstlenmesiyle başat bir etkendir. Modernizmin getirdiği akılcı ve bilimsel bilgi rejiminin bir ürünü olarak ortaya çıkmasından ötürü sanat müzesi, ulus devletlerin kuruluşundan sonra modernlik rekâbeti içine giren bütün toplumlar tarafından araçsallaştırılmıştır. Müze kurumu basit bir sergileme mekânından öte, içinde bulunduğu dönemin bilgi ve iktidar rejimlerinin temsil edildiği, meşru kılındığı ve tarihe mal edildiği dönüştürücü bir mekanizmadır. Bu nedenle İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin sosyal bir sistem olarak, sanat dünyasıyla ve toplumla kurduğu ilişki aslında Türkiye'nin tarihini, hatta kendine özgü modernleşmesini yansıtan bir temsil alanı olarak okunmalıdır.

Tarihsel süreç içinde bakılacak olursa, Cumhuriyet'in kuruluş döneminde yegâne iktidar odağı olan devlet, onun ideolojilerini paylaşan sanat ortamı ile Resim ve Heykel Müzesi arasında uyumlu bir etkileşim söz konusudur. Modernleşme projesinin ulus devlet oluşum süreciyle çakışmasından doğan unsurların egemen olduğu bu dönemde, iktidarın Batılı, modern ve ilerici olarak tanımladığı yeni Türk kimliğinin yaratılması pratikleriyle modern sanata yönelen sanat ortamının talepleri tam anlamıyla örtüşmüştür. Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme denemelerinin bir sonucu olarak, benzer kültürel sermayeye sahip bürokrat ve sanatçı grubunun kurduğu ortak dil sanatın kurumsallaşmasının temellerinin atılmasına katkıda bulunmuştur. Kültürü bütüncül bir devrimin başat unsuru olarak ele alan devlet

politikaları, tek parti döneminin getirdiği uygun ortam sayesinde hiç bir engelle karşılaşmadan uygulamaya dönebilmiştir. Devlet ve sanatçı işbirliğiyle sergi alanlarından sanat üretimine, eğitimden sanatın tüketimine kadar pek çok unsurun işlerliği söz konusudur. Bu aşamada devlet, sanatı araçsallaştırma konusunda kendi ideolojisine uygun olarak seçtiği pratiklere öncelik vermiş, buna bağlı olarak sanat tarihi ve eleştiri gibi kurumların gelişmesi konusuna yoğunlaşmamıştır. Bu noktada, belli bir olgunluğa erişmiş sanat ortamı devletten müzesini talep etmiş, dönemin sanat merkezi Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı Resim ve Heykel Müzesi Türkiye'nin modern kimliğinin, icat edilen yeni tarihinin ve buna uygun ritüellerin temsil alanı olarak kurulmuştur. Böylelikle sanatın kurumsallaşması açısından devlet-sanatçı-Akademi arasındaki etkin ilişkiye müze kurumu da eklenmiştir.

Batı'dan transfer edilen ve basit bir taklitten öteye gidemediği söylenen İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin toplumun koşullarına göre kendini uyarladığını söylemek gerekmektedir. Müze, gerek iktidar gerek sanat ortamı gerekse de toplum ile ilişkisi bakımından kamusal sanat müzesi modelinden farklı bir yol izlemiştir. Dönemin koşullarına ve ideolojilerine bağlı olarak kamusal sanat müzesinin eser toplama, sergileme, koruma gibi kimi işlevlerine ağırlık verilmiş, kanon oluşturma, estetik bir değer ölçütü oluşturma, yayın gibi diğer işlevleri ise göz ardı edilmiştir. Her şeyden evvel, Müze iktidar ile sanat ortamı arasında var olan yakın ilişkinin sonucu olarak o döneme kadar oluşmuş belli bir birikimin korunması gibi pragmatik bir amaçla kurulmuştur. Tek parti döneminin hızlı karar alma ve uygulama yöntemine uygun olarak yasa, kadro, müzecilik uygulamalarını gerçekleştirecek birimler, bütçe, bina gibi gerekli alt yapılar oluşturulmadan kurulmuş, zaman içinde kurumsallaşmasını sağlayacağı düşünülmüştür. Henüz sanat tarihi disiplininin, estetik kavramların ve eleştirinin kurulmadığı bir ortamda, sanatın tarihini temsil etmek işlevini üstlenen bir kurum olma ikilemi de bu sürecin bir sonucudur. Ek olarak modern sanat alanının geçmişi çok eskiye dayanmadığından ve üretilen eserlerin dağılmış bulunmasından ötürü ancak güncel başlığı altına girecek üretimleri sergilemiş, bir bakıma günümüzdeki güncel sanat müzelerinin işlevini yerine getirmiştir. Özellikle 1980 sonrasında güncel üretimleri destekleyen sergilerle gerek Akademi gerekse Müze otoriter yapısının yanı sıra öncü ve güncel etkinliklerin bir arada sunulduğu özgün bir yapıyı oluşturmayı başarmıştır. Böylelikle devletin sergiler düzenlediği, piyasanın eksikliğinde eser satın aldığı, devlet destekli Akademi'nin sanatın tek merkezini oluşturduğu bu dönemde Resim ve Heykel Müzesi sanat üretimlerinin korunmasına katkıda bulunmuş, daha sonra sanat tarihinin yazılmasına zemin hazırlayacak bir koleksiyonun ortaya çıkmasını

sağlamıştır. Sanatçı da devletin tek destekçi olmasının yanı sıra ideolojik yakınlıktan dolayı Resim ve Heykel Müzesi'nin seçici, eleştirel ve belli ölçütlere bağlı kalmaksızın eser toplamasına kimi eleştiriler haricinde fazla tepki göstermemiş, daha önceki dönemlerde tamamen yok olan üretimlerin bir yerde toplanmasını desteklemiştir.

Toplumsal açıdan bakıldığında ise, Batı'da bile 1960'larda ilk defa bilim olarak kabul edilen müzeciliğin halen geleneksel unsurlar taşıdığı düşünülürse, Resim ve Heykel Müzesi'nin de geniş kitlelere ulaşamamış olması şaşırtıcı değildir. Dolayısıyla aslında Batı ile paralel olarak sanat müzesine özgü belli ritüeller aracılığıyla halkı eğiten, belli bir seçkin kesimin benimsediği yüksek kültürü aşılama amacını taşıyan ve Türkiye Cumhuriyeti'ne uygun, modern bir vatandaş haline getiren dönüştürücü bir mekanizma olarak şekillenmiştir. Öte yandan zaten bir savaştan çıkıldığı, ulus devletin yeni kurulduğu, sivil toplum kavramının oluşmadığı, kapitalizme geçişin tamamlanmadığı bir dönemde geniş kitlelerin sanat ve kültüre yönelik alternatif talepleri de şekillenmemiştir. Ayrıca coğrafi hareketliliklerin yoğunluk kazanmadığı bu dönemde Resim ve Heykel Müzesi'nin İstanbul kenti ile sınırlı kaldığı unutulmamalıdır. Dolayısıyla İstanbul'un göçler ile farklı bir tabakalaşma sonucunda yapısının halen değişmemiş olduğu, hatta görece homojen bir orta sınıftan oluştuğu bir dönemde daha yüksek ve halk kültürü ayrımı/geriliminin ortaya çıkmadığı düşünüldüğünde Müze'nin yüksek kültürün temsil alanı olması kaçınılmazdır. Yine de, kurumsallaşmanın ilk adımlarının atıldığı bu dönemde Resim ve Heykel Müzesi bir sanat müzesinin işlevlerini yerine getirmekten çok, 1923 ile başlayan Türk modern tarihinin temsil edildiği bir alan olmuştur.

1950-1980 arasındaki toplumsal dinamiklerin en belirleyicisi demokrasiye yönelik uygulamalar kurumsallaşmadan ve devlet mekanizması modernleşmeden çok partili sisteme geçilmesidir. Bu dönemden sonra devlet politikalarının kültürü geri plana ittiği genellemesi, özellikle nüfus artışı, göç ve kentleşme, ekonominin çöküşü, devlet politikalarında popülizmin egemenliği, istikrarsız yönetim gibi unsurların etkisini göz ardı etmektedir. Aslında bu etkenlere bağlı olarak farklı dönemlere göre çeşitlilik gösteren çoklu ve istikrarsız bir kültür politikası söz konusu olmuş, bundan dolayı da uygulamalarda başarısız olunmuştur. Bu dönüşüm sanat ortamının devlet ile yakın ilişkisini sarsmış, yeni sürece uyum sağlama ve çözüm arayışında olan sanatçılar belli bir alt yapı kurulamadan özerkleşmeye başlamıştır. Özerkleşme süreci, Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayıp Cumhuriyet'in kuruluş döneminde Akademi merkezinde kurumsallaşan sanat eğitimi sonucunda üretim ve sergileme alanlarının çeşitlenmesinin bir sonucudur. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ise

kurumsallaşmanın ötesinde daha kuruluşunu tamamlayamamış olduğundan bu süreçten olumsuz etkilenmiştir. Devletin sanat ile ideolojik ilişkisini kısıtlaması İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin en temel meşruiyet zeminini ortadan kaldırmış, Cumhuriyet'in kuruluş dönemi ideolojisine ve ihtiyaçlarına göre şekillenen işlevleri yetersiz kalmıştır. Ayrıca devletin kurumu bir müze yerine depo olarak görmesinden dolayı, koleksiyonun nitelik değiştirmeye başlamasıyla kuruluş dönemindeki prestiji de giderek azalmıştır. Her şeye rağmen müdürlerin girişimi ve Akademi'nin desteğiyle pek çok önemli etkinlik ve sergi yapılmış, özellikle restorasyon alanında gelişmeler gösterilmiş, sanatçı haklarının korunmasından devlet politikalarının eleştirilmesine kadar sanat ortamına çeşitli vesilelerle katkı yapılmıştır. Ancak, kurumsal bir alt yapısı olmadığından bu etkinlikler gelen müdürlerin müze ve sanatla ilişkisine öznel bakış açılarına göre dönemsel farklılıklar göstermiştir. Müze'nin yetkilerinin sınırlı olması, devlete bürokratik seviyede halen bağımlı olması, kültürün özerk olmaması, sanat alanına destek verecek bir burjuvazinin oluşmaması Müze'nin kendi çabalarıyla özerkleşmesinin önünü tıkamıştır. Özellikle başta Milli Saraylar Daire Başkanlığı olmak üzere, Akademi-devlet arasında pek çok kamu kurumu ile yaşanan bürokratik açmazdan dolayı çözülmesi mümkün olan sorunlar büyümüş, Müze'nin bir dönem kapatılmasına kadar varan bir sonuca götürmüştür.

Sanat ortamı ise ilginç olarak, müzenin yokluğundan sürekli şikayet etmiş ancak değiştirmeye ya da desteklemeye yönelik girişimde bulunmamıştır. Bu tavrın oluşmasında sanat ortamının devlet ile ilişkisinin zedelenmiş olması ve özerkleşmesi en önemli etmenlerdir. Ayrıca Müze'nin otoriter bir yapı sergilediği için eleştirilen Akademi ile ilişkili olması, devlet ile özdeşleşmiş imajı, alternatif alanların açılması, Batı ile ilişkileri artan sanatçılar için Batı'da yeni atılım içerisinde olan müzelerin örnek alınması da bu tutumun gelişmesinde etkili olmuştur. Sanat ortamının var olmasına rağmen Müze'yi yok saymasının etkileri, piyasanın oluşmadığı ve devletin eser alımını kısıtladığı bu dönemde eserlerin saklanması, değerlendirilmesi, tarihe mal edilmesini sağlayacak bir kurumun eksikliğinin eleştirisi olarak ortaya çıkmıştır. Bu aşamada kamusal nitelik taşıyan galeriler çözüm olarak görülmüş, ancak bu durum galerinin temelini oluşturan piyasa ve ticaret unsurlarıyla çelişmiş, kimileri kapanmış kimileri ise ticarileşmiştir. Toplumsal açıdan bakıldığında ise, postmodern söylemlerle müze kurumu eleştirisinin ve müzecilik biliminin Batı'da bile yeni ortaya çıktığı 1960'larda Resim ve Heykel Müzesi'nin yüzünün halen ziyaretçiden çok, sanat ortamına dönük olması şaşırtıcı olmamalıdır. Ayrıca bu noktada İstanbul'un göç ve kentleşme ile yapısının değişmeye başlaması sonucunda belirginleşmeye başlayan yüksek ve halk kültürü gerilimi önemli ölçüde

etkilidir. Kentte yeniden niteliklerle oluşan bir tabakalaşmanın bir sonucu olarak, yüksek kültür sahibi eski kentli kesim kendi alanını korumaya çalışırken, yeni kentliler enformel dayanışma pratiklerine bağlı olarak geleneksel kültürlerini devam ettirme çabasındadır. Bu ikilik içinde, Osmanlı döneminden itibaren edindiği ve kurumsallaştırdığı modern, Batılı yüksek kültürü devam ettirme amacında olan Akademi, Müze'nin de bu çizgide devam etmesini sağlamıştır.

1980 sonrasında ise toplumsal dönüşümleri belirleyici en önemli unsur küresel neoliberalizmin etkisiyle devletin kamusal alandan çekilmesi, burjuvazinin de ekonomik gelişimini tamamlayarak kültür ve sanat alanına girmesi olmuştur. Küreselleşmenin pratikleri toplumun her alanına yayılmış, kapitalizmin olgunlaşmasıyla tüketim unsuru ön plana çıkmış, eski ve yeni kentlinin birbiri içine geçtiği yapısal bir dönüşüm yaşanmıştır. Bu dönemden sonra kültür politikaları daha belirli bir yol izlemiş, kültür endüstrisinin küreselleşmenin etkisiyle yayılmasıyla, kültür kaynak gerektiren bir alandan kaynak getiren bir sektör haline getirilmeye başlanmıştır. Bu amaçla, gerek yasaların değişmesi gerek bürokrasinin esnetilmesiyle özelleşme sürecine geçilmiş, merkezileşmenin kaldırılması amacıyla yerelleşme politikaları ortaya atılmıştır. Bu süreçte, bürokrasi ve burjuvazinin ortak girişimiyle İstanbul'un bir küresel kent haline getirilme projesi etkili olmuş, kentin imajı kültür aracılığıyla yeniden yaratılmaya başlamıştır. Sanat ortamının özerkleşmesi, durmaksızın üretime devam etmesi, güncel sanat alanını yeniden tanımlayarak Batı'da görünür olmaya başlaması, İstanbul küresel kent projesi için gerekli zemini oluşturmuştur. Yeni burjuvazi artık sadece tüketim ve prestij amaçlı olarak değil, küresel ekonomi ve küresel burjuva sınıfına dâhil olabilmek için sanata yatırımı artırmış, özel müzeler ve kültür kurumlarıyla bu alana egemen olmaya başlamıştır.

Böylelikle devletten umudunu kesen ve kurumsallaşmadan özerkleştiği için sıkıntı içinde olan sanat ortamı piyasaya yönelmiş, özerkleşme dönemini başka bir iktidar odağı olan burjuvaziye tâbi olarak sonlandırmıştır. Müzayedelerden galerilere kadar piyasaya yönelik her alanla barışık olan sanat ortamı artık devlet ideolojileri yerine burjuvazinin çıkarlarına ve görünür olduklarını umdukları küresel sanat dinamiklerine uygun hareket etmeye başlamıştır. Kısaca, sanat ortamı kurumsallaşmadan özelleşmiş ve küreselleşmiştir. Bu süreç içinde, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi yine kimi müdürlerin, bir dönem etkin olan Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'nin ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin girişim ve çabalarıyla yeniden canlanmış, sergilerden restorasyon çalışmalarına kadar pek çok alanda etkin olmuştur. Toplumla ilişki bakımından ilk defa müzeciliğe uygun uygulamalar söz

konusu edilmiş, kurulan dernek aracılığıyla kurslardan çeşitli gösterilere kadar pek çok etkin çalışma yapılmıştır. Müze'nin kurumsal alt yapısının olmaması ise en ciddi biçimde bu dönemde hissedilmiş, müze yönetim değişiklikleriyle ortaya çıkan kişisel anlaşmazlıklar kurumun 1990'lara kadar geçirdiği önemli değişimlerin önünü tıkamıştır. Her şeye rağmen, 2000'lerden sonra yönetmeliğin çıkarılması ve büyük sorun teşkil eden müze binasının restorasyonu konusunda gelişmeler yaşanmıştır. Müzenin son dönemlerde müthiş bir hızla büyüyen kültür endüstrisinden yararlanamamasında kültür endüstrisinin denetimsiz bir biçimde gelişmesinin etkisi bulunmaktadır. Müze, koleksiyonuyla bir depo olarak bu endüstri için çok değerlidir. Zira, son dönemlerde açılan müzelerden çoğu Müze koleksiyonundan ödünç aldıkları eserleri sergilemiş, modern sanat tarihine ilişkin yapılan her sergide Müze'ye başvurulması gerekmiştir. Bu açıdan, Müze'nin kurumsallaşarak koleksiyonuna sahip çıkmasının kültür endüstrisinin paydaşlarının işine yaramayacağını düşünmek olasıdır. Buna ek olarak, Resim ve Heykel Müzesi'nin Batı'daki gibi, sanat üretimlerini tarihselleştiren ve bilimselleştiren, belli bir ölçüt getiren, kanonu temsil eden, kanona girmek isteyen sanatçıyı estetik değerler üzerinden yaratmaya ya da bu değerleri yıkıp öncü yeniliklere yönelmeye teşvik eden, piyasayı düzenleyen, koleksiyonerleri yönlendiren, izleyiciye belli bir tarihsel ve estetik değer içeren görsel deneyim sunan ve beğeniyi kurumsallaştıran bir kamusal sanat müzesi halini alması denetimsiz olarak gelişmekte bir mahzur görmeyen kültür endüstrisi için tehdit oluşturmaktadır. Bu nedenle de, Müze 1980 sonrasında ortaya çıkan yeni dinamikler ve iktidar odakları tarafından bir depo-müze olarak algılanmaya ve bu işlevle sınırlandırılmaya çalışılmaktadır. Bu süreç, aslında erken Cumhuriyet döneminde devlet güdümünde oluşan sanat birikimi geleneğinin bu sefer başka bir iktidara, yeni burjuvaziye devredildiğini göstermektedir.

Sonuçta, çalışmanın temel sorusuna yönelik olarak Türkiye'de sanatın kurumsallaşmasının Batı Avrupa modeline göre tam anlamıyla gerçekleşmediğini söylemek mümkündür. Bu süreç, Batı Avrupa'nın Rönesans'tan itibaren geliştirdiği sisteme paralellik göstermemiş, diğer taraftan toplumsal koşullara bağlı olarak bazı evrelerden geçmiş, kendine özgü bir biçimde yol çizmiştir. Türkiye'de sanatın kurumsallaşmasında karşılaşılan en önemli sorun Batı'ya benzememesinden çok, modernite düşünce sisteminin bütünselliğini kendi koşullarına göre yaratmak yerine, modernleşme formülüne göre hareket etmesidir. Özellikle son dönemdeki gelişmeler Amerika'daki burjuvazi ve kültürel kapitalistler eliyle gerçekleştirilen kurumsallaşma süreciyle benzerlikler taşımaktadır. Ancak, Amerika'da burjuvazinin kültür ile ilişkisi Avrupa burjuvazisine öykünmek suretiyle, eğitimden sanatın her alanına yayılan

yüksek kültür kavramının kurumsallaşması amacını taşıdığından daha kapsamlı bir girişim olarak şekillenmiştir. Türkiye'de bu tür bir bütünsellik yerine, iktidarların gereksinimlerine ve sanat ortamının bakış açısına göre kimi alanların kurumsallaştığı, diğerlerinin ise atıl kaldığı görülmektedir. Türkiye'nin modernite düşünce sistemini benimsemek yerine modernleşme çabalarının bir sonucu olarak sanat eğitimi ve üretimi kurumsallaşmış, bu üretime bağlı olarak sanat eserinin sergilendiği alanlar çeşitlenmiştir. Buna rağmen sanat tarihi, kanon, estetik, eksperlik, eleştiri gibi modernitenin temelini oluşturan bilimselliğin oluşumundan söz edilememektedir. Sanat tarihi üzerinden belli değer ölçütlerine bağlı olarak bir kanonun oluşmamasında sanatçıların Batı ile hesaplaşmamalarının etkisi de bulunmaktadır. 1990'lara kadar, istisnai tavırlar bir kenara bırakılırsa modern sanat alanın Türk sanatçısı her zaman kendini Batı'nın gerisinde görmüş, halk sanatlarının da kendini gösterecek alanları sınırlı kalmıştır. 1990'lardan sonra ise tarih sıfırlanmış, güncel sanat adı altında yeni bir dönem de Batı ile hesaplaşmak yerine küresel sanat ortamının kurallarına uyum sağlamaya başlamıştır. Dolayısıyla sanat ortamı aslında Türkiye'nin modern ve/veya halk sanat üretimlerini içeren sanat tarihine tam anlamıyla sahip çıkmamıştır. Öte yandan kurumsallaşmanın en temel ayaklarından biri olan izleyici ise hiç bir zaman geniş kitlelere yayılmamış, sanat Türk toplumunun doğal bir unsuru haline gelmemiştir. Toplum yapısı ve geleneğinde yüksek kültürün bulunmadığı ve devlet politikalarındaki ilgisizlik gibi genel değerlendirmeler bir kenara bırakılırsa, sanatçının benimsediği seçkin statü de halkla daha yukarıdan bir ilişki kurmasını beraberinde getirmiş demek mümkündür. Bahsedilen tartışmalar çevresinde, sanatın kurumsallaşma çizgisini belirleyen ve bahsedilen bütün unsurların oluşması ya da oluşmamasında etkili kurumlardan biri kuşkusuz İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'dir.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ni, Batı'daki örneklerle karşılaştırıldığında, kamusal sanat müzesi işlevlerini yerine getiren, prestijli ve güven veren bir kurum olarak tanımlamak mümkün değildir. Öte yandan tarihsel olarak bakıldığında Müze'nin çeşitli dönemlerde ve alanlarda çok başarılı olduğu, bu sürecin kurumsal alt yapı eksikliği nedeniyle ve toplumsal koşullara bağlı olarak süreklilik göstermediği görülmektedir. Bu nedenle de, sanat ortamında hiç bir zaman etkisiz bir konumda olmamış, kimi zaman varlığı kimi zaman yokluğu üzerinde tartışmalara konu olmuştur. Olumlu olarak, koleksiyonu sayesinde bugün sanat tarihine olanak verecek bir birikim bugüne kadar gelmiş, sanat eserleri restorasyonundan bahsetmek mümkün olabilmiş, halen gelişmemiş olsa bile eksperlik kurumunun temelleri atılmıştır. Ayrıca sanatı otoriter biçimde yönlendiren bir kurumun

olmamasının sanatçılar üzerinde özgürleştirici bir etkisi olmuştur. Batı'da müze kurumuna yapılan eleştiriler üzerinden bakılacak olursa, Müze'nin sanatı hayattan kopardığı, sanatçıların sadece bu kuruma girmek için eser ürettikleri, dolayısıyla tekdüzeleşerek kısırlaştıkları bir sistem yerine farklı dinamikleri olan ve özgün bir sanat ortamı şekillenmiştir.

Olumsuz olarak ise, sanat eserlerinin değerlendirme kriterleri oluşmamış, kanon yaratılamamış, eleştiri kurumunun temelleneceği bir sistem ortaya çıkmamış, bu nedenlerle son dönemde sanat müzayedeleşmesine ortam oluşmuştur. Böylelikle İstanbul Resim ve Heykel Müzesi kendine özgü gelişimiyle, olumlu ve olumsuz yönleriyle, sanat ortamının özgün gelişiminde varlık göstermiştir. Dolayısıyla farklı bir modernleşme deneyiminin iz düşümü olarak da okunabilecek sanatın kurumsallaşma aşamaları, günümüzde modernleşme/kurumsallaşma sürecini tamamlamadan modern sonrası aşamaya geçmenin sıkıntı ve endişelerini barındırmaktadır. Bu açıdan, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin yeniden yapılanarak kamusal sanat müzesi işlevlerini tam olarak yerine getirmesi Türk sanat ortamının modern sonrası dönemde gösterdiği parlama yanılsamasının önüne geçilmesi açısından önemlidir. Müze'nin kurumsallaşması günümüz sanat ortamının, postmodernitenin yarattığı pek çok gösteri gibi, darmadağın olmasını engelleyecektir. Böylece, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Türk sanat tarihini temsil eden bir kurum olarak varlığını sürdürürken, modern sonrası ortamda hızla gelişen sanat sistemi içinde dengeleyici ve kurumsallaştırıcı bir unsur olacaktır.

Fakat şurası açıktır ki artık küreselleşme öncesi döneme dönüş söz konusu değildir. Modern sonrası süreç ve küreselleşmenin etkileriyle toplumlar değişmiş, devlet dâhil her türlü iktidarın ulusal düzeyde yaratabildiği etki sınırlanmış[416], ekonomiden kültüre ulus ötesine yayılan özerk ağların etkileşim içinde olduğu bir sistem oluşmuş, değişim unsuru toplumsal yapı içine yerleşmiştir. Pek çok etmenin öngörülemez bir biçimde çözülmeye başlaması Francis Fukuyama'nın (1992) tarihin sonunu, Arthur Danto'nun (1997) sanat tarihinin bitişini ve hatta Alain Touraine'in(1998) yeni düzenin toplum kavramını ortadan kaldırdığını vurgulaması gibi tartışmaları doğurmuştur. Tarihin ya da toplumun sonunun geldiği tezleri her ne kadar spekülatif izler taşısa da, dünyanın Thomas Kuhn'un (1996) terimiyle yeni bir paradigma değişiminin eşiğinde olduğunu düşünmek olasıdır. Bundan yola çıkarak,

[416] Çağlar Keyder bunun devletin yok olması değil, "ancak birbirlerinden kesin sınırlarla ayrılmış nüfuz sahaları yerine, birbirleriyle çeşitli ağlar içinde iletişime girmiş birçok kademeden oluşan yeni bir devlet şekli" olduğunu vurgulamaktadır (Keyder, 2003: 224).

post-müze ve hatta müze kurumunun da sonunun geldiği tartışmalarının[417] sürdüğü bu dönemde, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin kurumsallaşmasına yönelik bir girişim ancak belirsizlik unsuru ile baş edebilecek ve değişimlere uyarlanabilecek bir yapıyı içermesi halinde başarılı olacaktır. Bu uyarlanabilirlik, modernizmin ürünü olan kamusal müze kurumunun temel işlevlerinden uzaklaşmadan, özerk bir örgütsel sistemin parçası haline gelmek üzerinden tanımlanmalıdır. Modernizme dair bütün yapıların çözüldüğü söylemlerinden hareketle, müze kurumunu icat eden temel özellikler yok olduğunda ortaya çıkan kurum artık ne "müze" olarak adlandırılabilecek, ne de sanatın kurumsallaşması ve sanat tarihine dair soru(n)ların geçerliliği kalacaktır. Başka bir senaryo olarak da, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, kamusal müzenin temeli üzerinde küresel sanat sistemi içerisinde yer alacak, sanat aracılığıyla kültürlerarası iletişimin kurulduğu bir kozmopolit müze olarak 21. yüzyılın küresel dünyasında birleştirici/uzlaştırıcı bir rol üstlenecektir.

[417] Bu tartışmalar için bkz: Crimp, D.1997. *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cambridge; Pollock, G. ve Zemans, J. (eds)., 2007. *Museums After Modernism*, Blackwell Publishing, Malden, MA; Hall, S., 2004. Museums of Modern Art and the End of History, *Changing States: Contemporary Art and Ideas in the Era of Globalisation*, G. Tawados (ed.), Institute of International Visual Arts: UK, pp: 286-291.

KAYNAKLAR

Ada, S. ve İnce, A., 2009. *Türkiye'de Kültür Politikalarına Giriş*, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Adorno,.T.,2007. Kültür Endüstrisi, *Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi*, Bernstein, J.M.(ed.) İletişim Yayınları, İstanbul.

Ahmad, F., 1995. *Modern Türkiye'nin Oluşumu* , Sarmal Yayınları, İstanbul.

Ahmad, F., 2007. *Demokrasi Sürecinde Türkiye 1945-1980*, Hil Yayınları, İstanbul.

Akal, A.,1972. Milyonluk Resim ve Heykeller Mahvolma Tehlikesi ile Karşı Karşıya, *Milliyet Gazetesi*, 19 Mart, s:2.

Akay, A., 2005. Avrupa'da Türk Plastik Sanatları, *Avrupa Haritasında Türkiye*,haz. H. Yılmaz, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul, ss:138-259.

Akay, A., 2008. Threads of Progress Adhering to Modern Art in Turkey, *Third Text,* vol.22, no.1, ss: 99-104.

Akkoyunlu, B., 2003. Çağdaş Türk Sanatında İstanbul Sanat Bayramı, Yeni Eğilimler Sergileri ve Yeninin Kimliği, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Hacettepe Üniversitesi, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Ankara.

Akozan, F.,1989. Cumhuriyet'in 50. Yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, *Akademi Dergisi: Mimar Sinan Üniversitesi Özel Sayısı*, sayı 3, s: 9.

Aksel, M., 1976. Ankara'da İlk Resim Müzesi, *Hisar Dergisi*, Temmuz, sayı:151, ss: 8-10.

Aksoy, A., 2010.İstanbul Markası için Yeni Kültür ve Kent Politikaları, *Küreselleşen İstanbul'da Ekonomi*, haz. Keyder, Ç. Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi Yayınları, İstanbul, ss: 25-36.

Aksungur, R., 2010. Kişisel görüşme. 12.05.2010.

Akşin, S., (haz.) 2008. *Çağdaş Türkiye Tarihi*, Cilt 4, Cem Yayınevi,İstanbul,

Akyunak, N., 1969a. Müzede İki Sergi, *Ankara Sanat,* Temmuz, yıl: 4, sayı: 39, s: 10.

Akyunak, N.,1969b. XX. Yüzyıl Fransız Resim Sanatı Sergisi, *Ankara Sanat*, yıl:4,sayı:40, Ağustos,ss: 10-13.

Aliçavuşoğlu, E. ve Artun, A., 2009. *Bauhaus Modernleşmenin Tasarımı,* İletişim Yayınları, İstanbul.

Altan, Ö.,1994. Ve Allah Kemal İskender'I Yarattı, *Sanat Çevresi*, Haziran, sayı:188, ss: 8-10.

Altan, Ö., 2010. Kişisel Görüşme, 23.03.2010.

Altar, C. M.,1987. *1937'den 1987'ye Anılar MSÜ Resim ve Heykel Müzesi 50. Yıl,* sayı: 3, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, ss: 5-6.

Altıncı Beş Yıllık Kalkınma Planı, 1989. *Resmi Gazete*, Sayı: 20217M, 06.07.1989 tarih.

Altındere, H., 2007. Türkiye'de Güncel Sanat, *User's Manual. Contemporary Art in Turkey 1986-2006*, haz. H. Altındere ve S. Evren, Art-İst Yayıncılık, İstanbul, ss: 3-9.

Altshuler, B., (ed), 2007.*Collecting the New: Museums and Contemporary Art*, Princeton University Press, Princeton.

Altuğ, E., 2002a. Bir Sanat Müzesini Yaşatabilmek, *Radikal Gazetesi*, 01 Nisan, s:22.

Altuğ, E., 2002b. Eşsiz Eserler Enkaz Altında, *Radikal Gazetesi*, 31 Mart, s: 25.

Altuğ, E., 2003a. Amiral Gemisi'ne Revizyon, *Radikal Gazetesi*, 13 Ocak, s: 24.

Altuğ, E., 2003b. Tablo Kavgası, *Radikal Gazetesi*, 20 Ocak, s:25.

American Associations of Museum Raporu, 2001. *Guidelines for Museum on Developing and Managing Business Support*, American Association of Museums, Washington.

American Association of Museums Raporu, 2002**,** *Guidelines for Museum on Developing and Managing Individual Donors*, American Association of Museums, Washington.

Anderson, B., 1991. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, Londra.

Anderson, G.(ed)., 2004. *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives*, Altamira Press, CA.

Anderson, M. L.,2007. Prescriptions for Art Museums in the Decade Ahead, *Curator,* No: 50/1, pp: 9-16.

Anonim, 1936**.** Resim Müzemiz, *Tan Gazetesi*, 14 Ekim, s: 5.

Anonim, 1937a. Leopold Levy ile Bir Mülakat, *Ar Sanat Dergisi*, Mart, ss: 2-3.

Anonim, 1937b. Ar'ın Büyük Anketi: Plastik Sanatlar ve Türkiye, *Ar Sanat Dergisi,* Sayı: 1, s: 11.

Anonim, 1937c. Türk resim müzesi açılıyor, *Cumhuriyet Gazetesi*, 15 Ağustos, s: 4.

Anonim, 1937d. Birinci Birleşik Resim ve Heykel Sergisi, *Ar Sanat Dergisi*, sayı: 6, ss: 15–16.

Anonim, 1937e. Güzel Sanatlar Akademisi'nde Büyük Bir Sergi, *Cumhuriyet Gazetesi*, 15. Ağustos, s:4.

Anonim,1938a. Güzel Sanatlar Akademisi'nde Islahat: Burhan Toprak'la bir Görüşme, *Ar Sanat Dergisi*, Sayı: 4, ss: 8-15.

Anonim, 1938b. Resim ve Heykel Galerisi, *Ar Sanat Dergisi*, Birinciteşrin, ss: 6-9.

Anonim,1951. *Resim ve Heykel Müzesi,* Milli Eğitim Bakanlığı Yayını, Ankara.

Anonim, 1953. Havadisler, *Milliyet Gazetesi*, 26 Nisan, s:4.

Anonim, 1954a. Topkapı Sarayı Müzesi Onarılıyor, *Milliyet Gazetesi*, 17 Haziran, s:2.

Anonim,1954b. Başvekil Son Seçim Nutkunu Yarın Şehrimizde Söyleyecek, *Milliyet Gazetesi*, 27 Nisan, s:1.

Anonim, 1959. İtalyan Gravürleri Sergisi, *Milliyet Gazetesi*, 22 Nisan, s: 1.

Anonim, 1964. Haberler , *Akademi*, Sayı:1, s: 42.

Anonim,1968. S.W. Hayter'in Öğrencileri Eserlerini Sergileyecek, *Milliyet Gazetesi,*19 Ekim, s: 6.

Anonim, 1969. XX. Yüzyıl Fransız Resim Sergisi'nden İzlenimler, *Ankara Sanat,* Eylül, yıl: 4, sayı: 41, s: 12.

Anonim, 1973. Resim ve Heykel Müzesi'nde Sergiler, *Milliyet Sanat*, 29 Haziran, s. 9.

Anonim, 1976a. Birçok sanatçı mayısta açılacak Devlet Resim Heykel Sergisi'ne niçin eser göndermedi?, *Milliyet Sanat*, Nisan, Sayı: 5, s:182.

Anonim, 1976b. Resim ve Heykel Müzesi kapanıyor, *Milliyet Gazetesi*, 13 Mart, s: 6.

Anonim,1980. Müzede Çağdaş Dans Gösterisi, *Milliyet Gazetesi*, 1 Temmuz ,s:11.

Anonim, 1981. Resim ve Heykel Müzesi Yeniden Açıldı, *Milliyet Gazetesi*, 4 Nisan, s: 1.

Anonim, 1982a. Müzedeki Hırsızlık Olayı, *Hayat Dergisi*, Ağustos, s:5.

Anonim, 1982b. Art Nouveau Büyük İlgi Görüyor, *Güneş Gazetesi*, 13 Temmuz, s: 5.

Anonim,1982c. Resim ve Heykel Müzesi'nden tablo çalındı. *Sanat Çevresi*, Temmuz, no: 45, s:25.

Anonim, 1986. Soyguna Açık Müze, *Milliyet Gazetesi*, 07 Ağustos, s: 15.

Anonim, 1987a**.** Bienal Sergileri, *Milliyet Gazetesi*, 09 Eylül, s:10.

Anonim, 1987b. Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi Toplu Sergisi, *Milliyet Gazetesi*, 24 Şubat, s: 11.

Anonim, 1990a. Neşet Günal Retrospektifi, *Milliyet Gazetesi*, 28 Mart, s: 12.

Anonim,1990b. Büyük Sergi 2, *Milliyet Gazetesi*, 12 Kasım, s: 12.

Anonim, 1991a. Erol Aksoy Osman Hamdi'nin Kaplumbağa Terbiyecisi'ni aldı, *Sanat Çevresi*, Ocak, sayı: 147, s: 7.

Anonim, 1991b. *Günümüz Sanatçıları 12. İstanbul Sergisi Katalogu*, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Anonim,1992. Resim ve Heykel Müzesi'nde Heykel Mulajları Sergisi, *Cumhuriyet Gazetesi*, 25 Eylül, s:14.

Anonim, 1995. Bezmen Müzayedesi'ne Tepki, *Sanat Çevresi*, Mart, sayı: 197, s:24.

Anonim, 1997a. MSÜ Resim ve Heykel Müzesi Müdürü'ne Tepkiler Artıyor: Müze müdürü mü , Yoksa?, *Sanat Çevresi*, sayı: 22, s: 46.

Anonim, 1997b**.** Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Üzerine, *Sanat Çevresi*, Mayıs, sayı: 222, s: 44-45.

Anonim, 1997c. İbrahim Çallı ve Atölyesi, *Sanat Çevresi*, Kasım, s: 229.

Anonim, 1999. Kemal İskender Görevinden Alındı, *Sanat Çevresi*, Temmuz, Sayı: 249, s: 23.

Anonim, 2004**.** İstanbul Modern açıldı, *Radikal Gazetesi*, 12 Kasım, s: 25.

Anonim, 2006a. İstanbul Modern: Bir yılda 500 bin ziyaretçi, *Radikal Gazetesi,* 04 Ocak, s: 26.

Anonim, 2006b. Resim Heykel Müzesi'ne Şener Desteği, *Radikal Gazetesi*, 26 Şubat, s:26.

Anonim, 2009a. Sotheby's Etkisi: Taner Ceylan Londra'da 70 bin Sterline Satıldı, *Radikal Gazetesi,* 05 Mart, s: 26.

Anonim, 2009b. İş Dünyasındaki Rekabet Çağdaş Ressamlarına Yaradı, *Radikal Gazetesi,* 22. Kasım, s: 26.

Anonim, 2010a. Bonhams to Hold First Modern Turkish Art Sale in London in April 2011, *www. artdaily.org*, bakılan tarih 27. 11. 2010.

Anonim, 2010b. Kuşatma 2.1 milyon Liraya Satıldı, *Radikal Gazetesi,* 08 Mart, s: 25.

Anonim, 2010c. Müzedeki Eserler Makam Odalarını Süsledi, *Radikal Gazetesi*, 13 Mart, s: 22.

Anonim, 2010d. Ankara Resim Heykel Müzesi'nde sergilenen 13'ü Hoca Ali Rıza'ya ait 18 eserin kayıp olduğu ortaya çıktı, *Radikal Gazetesi*, 10 Mart, s: 25.

Anonim, 2010f. Contemporary Istanbul'dan Rekor, *Sabah Gazetesi*, 29.01.2010, s: 13.

Antmen, A., 2005. Türk sanatında yeni arayışlar (1960-1980), Yayınlanmamış Doktora Tezi Sanat Tarihi Bölümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Antmen, A., 2007. Özel Kabukta Devlet Koleksiyonu, *Radikal Gazetesi,* 19 Eylül, s: 24.

Aral, C., 2004. Cihat Aral ile Söyleşi, *Artist Dergisi*, Nisan, ss: 64-68.

Arco, L., 2008. Feedback For Improving Staff Training and Performance in Behavioral Treatment Programs, *Behavioral Intentions*, No. 23, ss: 39-64.

Arık, O., 1953. *Türk Müzeciliğine Bir Bakış*, Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara.

Arsal, O., 2000. *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Arseven, C., 1984. *Türk Sanatı Tarihi: Menşeiden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim Süsleme ve Tezyini Sanatlar*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Arslan, Y., 2009. Yüksel Arslan ile Söyleşi, *Yüksel Arslan Retrospektifi Sergisi*, L. Yılmaz (yön.), video çalışması, Santral İstanbul Müzesi, İstanbul.

Artun, A., 2010a**.** Halil Edhem'in Modern İstanbul Müzesi**,** *Osman Hamdi Bey'in Ölümünün 100. Yıl Dönümü Sempozyumu*, 8 Kasım, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Artun, A., 2010b. Küreselleşen İstanbul'un Sanatsal Ekonomisi, *Küreselleşen İstanbul'da Ekonomi,* ed. Ç. Keyder, Osmanlı Bankası Yayınları, İstanbul, ss: 67-74.

Artun, D., 2007. *Paris'ten Modernlik Tercümeleri,* İletişim Yayınevi, İstanbul.

Atagök, T.,1982. Bir Serginin Ardından, *Sanat Çevresi*, sayı 46, Ağustos, s: 22.

Atagök, T., 1984. Zeki Faik İzer'den Kendi Otobiyografisi, *Sanat Çevresi*, sayı: 74, ss:14-17.

Atagök, T.,1991. Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Üyeleri ile Görüşme, *Sanat Çevresi*, Ağustos, sayı: 154, ss: 74-75.

Atagök, T.,1993. Yarışmalı Sergiler ve Kendini Yenileyen Bir Sergi: Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'nin Düzenlediği Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi, *Anons Dergisi*, ss: 24-32.

Atagök, T. 2007. İstanbul'da Müzecilik ve Koleksiyon Gelişimi başlıklı açık oturum, 12 Mayıs, Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği ve İstanbul Fransız Anadolu Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

Atagök, T. ve Çalıkoğlu, L., 2007. *Modern Türk 2: Özel Koleksiyonlardan 1950-1970 Dönemi Resim Sanatı sergi Katalogu*, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı, İstanbul.

Atagök, T., 2010. Kişisel Görüşme, 11.08.2010.

Atay, F. R. ,1937. İlk Galeri, *Ulus Gazetesi*, 5 Ekim, s: 9.

Avni, 2007. Sanayi-I Nefise Mektebi'nde Küşadı Musammem Galeri İçin, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 25 Mart 1912, no: 11, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914*, yay. haz Y. Zihnioğlu, Kitap Yayınevi: İstanbul, ss:110-113.

Ayan, A*.,* 1994. Pandora'nın Kutusu K. İskender'e Zorunlu bir Yanıt Daha..., *Sanat Çevresi*, Temmuz, sayı: 189, ss: 45-53.

Ayasbeyoğlu, S.,1987. Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesinin 50. Yılında Resim ve Heykel Derneğinin Yeri ve İşlevi, *Sanat Çevresi*, Eylül, sayı: 107, ss: 13-15.

Aybay A. ve Aybay, R., 2000. *Hukuka Giriş,* Aybay Yayınevi, İstanbul.

Aygündüz, F., 2006. 11 bin esere 70 ziyaretçi, *Milliyet Pazar*, 25 Haziran, s: 10-11.

Aykaç, F. A., 1938. Güzel Sanatlar Akademisi, *Cumhuriyet Gazetesi*, 06 Şubat, ss: 12.

Aysan, Ş., 2003. *Akademi'ye Tanıklık-1: Resim ve Heykel*, Bağlam Yayınları, İstanbul, ss: 285-299.

Ayvazoğlu, B., 2006. Neyzen Halil Dikmen, *Tercüman Gazetesi*, 12 Mart, s: 11.

Ayvazoğlu, B. 2011. *Malik Aksel: Evimizin Ressamı*. Kapı Yayınları, İstanbul.

Baldi, P., 2010. *Maxxi-Museo Nazionale Delle Arti del XXI Secolo*, Electa, Milano.

Bali,R.N., 2004. *Tarz-ı Hayattan Life Style'a: Yeni Seçkinler, Yeni Mekânlar, Yeni Yaşamlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Barker, E., 2006. Müzenin Toplumdaki Yeri : Yeni Tate Galerileri**,** *Sanat Müzeleri 2*, der. A. Artun, İletişim Yayınları, İstanbul.

Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 19.12. 1926, 4547 sayılı belge.

Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 12.11.1936 tarih, 2012.5.1 sayılı belge.

Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 23.07.1937, 030.10.173.155.1 sayılı belge.

Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 27.11.1943, 1179.136.5 sayılı belge.

Başkan, S. 1989. *Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi*, Akbank Yayınları, İstanbul.

Becker, H., 2008. *Art Worlds: Updated*, University of California Press, CA.

Bek, G., 2007. 1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Sanat Tarihi Bölümü, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Belge, M.,1983. Kültür, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt: 5, İletişim Yayınları, İstanbul, ss: 1288-1304.

Belli, L., 1987. Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesinin 50.Yılında Resim ve Heykel Derneğinin Yeri ve İşlevi, *Sanat Çevresi*, Eylül, sayı: 107,ss: 16-17.

Belli, L.,1991. Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Üyeleri ile Görüşme, *Sanat Çevresi*, Ağustos, sayı: 154, s: 67.

Belting, H., 2007. Contemporary Art and The Museum in the Global Age,*Contemporary Art and the Museum***,** eds. Weibel, P. ve Buddensieg, A.,Hantje Cantz, ZKM Karlsruhe, pp: 26-42.

Bennett, T., 1999. *The Birth of the Museum*, Routledge, London.

Berk, N.,1937a. Sanat ve Devlet, *Ar Sanat Dergisi*, Sayı: 12, ss: 1-5.

Berk, N., 1937b. Güzel Sanatlar Müzesi, *Ulus Gazetesi*, 25. Eylül, s: 7.

Berk, N., 1938a. Güzel Sanatlar Galerisi ve Bir Temenni, *Ulus Gazetesi*, 21 Ocak, s:5.

Berk, N.,1938b. Cumhuriyet'in Büyük Bir Eseri: Resim ve Heykel Müzesi, *Ar Sanat Dergisi,* Nisan, ss:6-7

Berk, N., 1938c. Resim ve Heykel Müzesi II, Ar Sanat Dergisi, Mayıs, ss:12-13.

Berk, N., 1938d. Resim ve Heykel Müzesi III, *Ar Sanat Dergisi*, Haziran, ss:12-15.

Berk, N., 1961. Resim ve Heykel Müzesini Gezerken, *Varlık Dergisi***,** Haziran, Sayı: 551,s. 5.

Berk, N., 1964. Türk Sanatı Avrupa'da, *Varlık Dergisi*, Şubat, sayı: 543.

Berk, N., 1965. Halil Dikmen, *Akademi Dergisi*, Haziran, sayı: 3-4, ss: 3-4.

Berk, N., 1967. Müzede Türk Sanatı, *Akademi*,1 Kasım, Sayı: 7, s: 39.

Berk,N., 1972. *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi*, Akbank Yayınları, İstanbul.

Berk. N., 1973. Resim ve Heykel Müzesi..., *Türkiyemiz: 50. Yıl Özel Sayısı*, Ekim, Yıl:4, sayı:11, ss: 53-54.

Berk, N., 1974. Resim ve Heykel Müzesi Üzerine Kültür Müteşarına Açık Mektup, *Milliyet Sanat*, Eylül, sayı:99,ss: 25-26.

Berk, N., 1979. Müzenin Yeniden Dirilişi ve Birkaç Öneri, *Sanat Çevresi*, Ekim, sayı:12, s:10.

Berk,N. ve Erbil, D., (tarihi belirsiz, 1966?). *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi-Le Musée Des Beaux-Arts D'Istanbul*, Türkiye Turing ve Otomobil Kulübü, İstanbul.

Berkman, B., 1987. Türkiye'de Müzeciliğin Sorunları, *Milliyet Sanat*, ss: 22-23.

Bernstein, J., 2007. *Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Beşinci Beş Yıllık Kalkınma Planı, 1984. *Resmi Gazete*, Sayı: 18467, 23.07.1987 tarih.

Bilgin, İ., 1996. Tanzimat'tan Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşmenin Modernleşme Süreci, *Anadolu'da Konut ve Yerleşme Sergisi Katalogu*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, ss: 472-490.

Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı, 1962. *Resmi Gazete*, Sayı: 11272, 03.12.1962 tarih.

Bolel, P., 2007. Kişisel Görüşme, 17.05.2007.

Boratav, K., 1998. *Türkiye İktisat Tarihi 1908-1985,* Gerçek Yayınevi, İstanbul.

Bourdieu, P., 1984. *Distinction: A Social Critique of Judgment and Taste*, Harvard University Press, Boston.

Bourdieu, P. ve Darbel, A., 1990. *The Love of Art*, Stanford University Press, California.

Bourdieu, P. ve Wacquant, L.; 1992. *An Invitation of Reflexive Sociology*, University of Chicago Press and Polity, Chicago.

Boylan, P., 2006. The Museum Profession, *A Companion to Museum Studies*, ed. S. MacDonald, Blackwell Publishing, Malden, MA, pp: 415-431.

Bozdoğan, S., 2002. *Modernizm ve Ulusun İnşası*, Metis Yayınları, İstanbul.

Bozoğlu Demiröven, J., 2008. Sanat ve Ekonomi: Müzayedeler, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul.

Breuilly, J., 1993. *Nationalism and The State*, Manchester University Press, Manchester.

Brzyski, A. (ed.) 2007. *Partisan Canons*, Duke Univeristy Press: USA.

Buddenseig, A. ve Weibel, P. (ed.) 2007. *Contemporary Art and the Museum*, Hatje Cantz, Ostfilden.

Buğra, A., 1994. *Devlet ve İş Adamları*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Buğra, A.,1995. Cumhuriyet Dönemi Girişimcilik Tarihi ve Yeni Demokrasi Hareketi, *Toplum ve Bilim Dergisi,* No: 66, ss: 29-45.

Buğra, A., 2007. AKP Döneminde Sosyal Politika ve Vatandaşlık, *Toplum ve Bilim*, sayı: 108, ss: 143-167.

Buğra, A., 2008. *Kapitalizm, Yoksulluk ve Türkiye'de Sosyal Politika*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Buğra, A., 2009. *Devlet-Piyasa Karşıtlığının Ötesinde: İhtiyaçlar ve Tüketim Üzerine Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Bunulday, S., 2008. 1975-2005 Arası Türkiye Sanat Üretiminde Toplu Sergiler ve Kavramsallaştırma, Yayınlanmamış Doktora Tezi Mimar Sinan Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü,İstanbul.

Burke, P., 2006. *Kültür Tarihi*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Bürger, P., 1992. *The Institutions of Art,* The University of Nebraska Press, USA.

Büyükünal, F., 1987. Ayın Konuğu: Hocalarımızdan Prof. Belkıs Mutlu, *Sanat Çevresi,* Eylül, sayı: 107, s: 36.

Büyükünal, F., 1988. Ayın Konuğu: Leyla Belli, *Sanat Çevresi*, 1988, Şubat, sayı:121, ss: 82-83.

Büyükünal, F., 1991. Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Üyeleri ile Bir Görüşme, *Sanat Çevresi*, Ağustos, Sayı: 154, ss:67-76.

Büyükünal, F. 1995. Müzayede, *Sanat Çevresi*, Nisan, sayı: 198, s: 23.

Carver, J., 2004. Toward a New Governance. *Reinventing the Museum*, G. Anderson (ed.), Altamira Press, US, pp: 363-367.

Cezar, M.,1971. *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Cezar, M., 1983. *Güzel Sanatlar Eğitiminde Yüzyıl*, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Cezar, M., 2003. *Akademi'ye Tanıklık-1: Resim ve Heykel*, Bağlam Yayınları, İstanbul, ss: 85-134.

Chew, F., 2004, Five Keys to Growing a Healthy Community-connected Museum, http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2005/02/five_keys_to_gr.php, bakılan tarih 12.11.2010.

Clark, T. J., 1999. *Farewell to An Idea*, Yale University Press, New Haven.

Clifford, J., 1988. On Collecting Art and Culture, *The Predicament of Culture*, ed. by J. Clifford, Harvard University Press, Cambridge, pp: 215-253.

Crimp, D., 1997. *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cambridge.

Cook, S., 2008. *Essential Guide to Employee Engagement : Better Business Performance Through Staff Satisfaction,* Kogan Page Limited, London.

Coş, N.,1980. Yarışmalı I. Günümüz İstanbul Sanatçıları Açık Hava Sergisi Bugün Resim ve Heykel Müzesi Bahçesinde Açılıyor, *Aydınlık Gazetesi,* 28 Haziran, s:10.

Çakaloz, Z.,1980. I. Günümüz İstanbul Sanatçıları Sergisi, *Cumhuriyet Gazetesi*, 9 Temmuz, s: 11.

Çalıkoğlu,L., 2000. Maya Sanat Galerisi'nden Geriye Kalanlar, *Sanat Dünyamız,* Sayı 78, ss: 238-241.

Çoker, A., 2003. *Akademiye Tanıklık 1: Resim*, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.

Çoker, A., 2007. Kişisel Görüşme, 22.07.2007.

Danto, A.C. 1997. *After the End of Art History: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Pres, Princeton.

Dedeal, H., 2005. 1945-1960 Yılları Arasında Türkiye'de Sanat Ortamı ve Yayın Hayatına Yansıması, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Demir, A., 2008. *Güzel Sanatlar Akademisi'nde Yabancı Hocalar*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayını, İstanbul.

Dervişoğlu, G., 2008. İşletmelerde Sanatın Rolü ve Yönetimin Bir Stratejik İletişim Aracı Olarak Sanata Bakışı, Yayınlanmamış Doktora Tezi İşletme Yönetimi Ana Bilim Dalı,İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Di Maggio, P., 1982. Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston: the creation of an organizational base for high culture in America, *Media Culture and Society*, No: 4, pp: 33-50.

Dikmen, H., 1938. Resim ve Heykel Müzesi Münasebetiyle, *Ar Sanat Dergisi*, Nisan, s:6.

Dikmen, H., 1950. Resim ve Heykel Müzesi, *İstanbul Ansiklopedisi*, haz. C. Arseven, İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat, İstanbul, ss: 1491–1493.

Dostoğlu, H., 1999. Son 25 Yılda Sanat Piyasası, *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, ss: 202-203.

Dokuzuncu Beş Yıllık Kalkınma Planı, 2006. *Resmi Gazete*, Sayı: 26215M, 01.07.2006 tarih.

Dördüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı, 1978. *Resmi Gazete*, Sayı: 16478M, 12.12.1978 tarih.

Dranas, A. M., 1940. Resimde Humanizma: I. Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle, *Ar Sanat Dergisi*, Sayı: 2, ss: 131-145.

Dranas, A. M., 1942. Cumhuriyet Halk Partisi'nin Anadolu Resim Gezileri, *Güzel Sanatlar*, sayı :4 , ss: 75-82.

Duncan, C., 1995. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Routledge,London.

Duncan, C. ve Wallach, A., 2004. The Universal Survey Museum, *Museum Studies: An Anthology of Contexts,* ed. B. B. Carbonell, Blackwell Publishing: Malden, pp: 51-70.

Düben, İ., 2007. *Türk Resmi ve Eleştirisi*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Düben, İ ve Yıldız, E. (der.), 2008. *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Eğilimler*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Dyckhoff, T., 2006. Turkey's New Delights, *Times Online*, http://entertainment.timesonline.co.uk/, bakılan tarih 08.11.2010.

Ecevit, B., 1988. Helikon, *Gergedan*, Temmuz, No: 17, ss: 150-153.

Eczacıbaşı, N., 1987. Neden İstanbul Çağdaşa Sanat Sergileri?, *1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Katalogu*, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Yayını, İstanbul, s: 1.

Edhem, H., 1970. *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*, Milliyet Yayınları, İstanbul.

Elibal, G., 1982. Bonington'un Çalınması Üzerine, *Sanat Çevresi*, Ağustos, sayı 48, s: 2.

Epikman, R.,1938. Türkiye'de Plastik Sanatlar, Resim, Heykel, Mimari Cumhuriyet Devrindeki İnkişafı, *Ar Sanat Dergisi*, no: 22, Ekim , ss: 3-9.

Erbay F., 2006. *Cumhuriyet dönemi (1923-1938), Atatürk'ün Sanat Politikası,* Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Erbil, D., 1967. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, *Akademi,* 1 Kasım, Sayı: 7, ss: 40-56.

Erbil, D., 2007. Kişisel görüşme.22.06.2007

Erciyes, C. 2007. Sanat Tarihimizin Demirbaşları, *Radikal Gazetesi*, 16 Mayıs, s:24;

Erciyes,C,. 2008. Sponsorun Adını Kapıya Altın Yaldızla Yazarım, *Radikal Gazetesi*, 14 Mart, s:25.

Erciyes,C., 2010. Sanki Devlet Malzeme Ofisi, *Radikal Gazetesi*, 18 Mart, s: 24.

Erciyes, C. 2011. 7 Sene Kapalı Müze, *Radikal Gazetesi*, 05 Mart, s:24.

Erdemci, F., 2007. Büyüyü Bozmak, Yeniden-Yön Vermek, *Modern ve Ötesi*, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul, ss: 37-85.

Erder, N., 2006. Kültürel Gelişme ve Devlet, *Türkiye'de Kültür Politikaları, Kültür Girişimi*, Doğan Kitapçılık, İstanbul, ss: 89-115.

Erder, S., 2010. Yerel Siyasette Popülizm, *Kızılcık,* Kış-Bahar, No: 38, ss: 13-18.

Erdilek, N., 1983. Hükümetler ve Programları, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi,* İletişim Yayınları, İstanbul, Cilt: 4, ss: 964-1047.

Erol, T., 1969. *Resmimizin Son Onbeş Yılı*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.

Errington, S., 1998. *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, University of California Press, CA

Erten, O., 2009. Dubai'de Türk sanatı satılacak, *Radikal Gazetesi*, 19 Nisan, s. 25.

Erten, Ö. İ., 2010. Londra'dan Türk sanatçılara 5.5 milyon lira, *Radikal Gazetesi,* 16 Nisan, s.25.

Erzen, J., 1992. Önsöz, *Üçüncü Uluslarası İstanbul Bienali Katalogu*, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Yayını, İstanbul, s: 1.

Fadıllıoğlu, Ç., 2010. Resim Heykel Müzemiz 154 yıl Sonra Yenileniyor, *Dergimiz: Güzel Sanatlar Dergisi*, sayı 34, Ocak, ss: 18-21.

Featherstone, M., 1996. *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Findlen, P., 2004. The museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy, *Museum Studies: An Anthology of Contexts,* ed. B. B. Carbonell, Blackwell Publishing, Malden, pp :23-51.

Fopp, M., 1997. *Managing the Museum.* Routledge: London.

Fukuyama, F., 1992. *The end of History and the Last Man*, The Free Press, NY.

Gardner, J. ve Merritt E., 2004. Collections Planning: Pinning Down a Strategy, *Reinventing the Museum*, ed. By G. Anderson, Altamira Press: Oxford, pp : 292-296.

Gellner, E., 1983. *Nations and Nationalism*, Blackwell: Oxford.

Genoways, H. And Ireland, M., 2003. *Museum Administration: An Introduction*, AltaMira Press, US.

Germaner, S. ve İnankur, Z., 1989. *Oryantalizm ve Türkiye*, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, İstanbul.

Germaner, S., 2007. Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950-1990, *Modern ve Ötesi*, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul, ss: 3-23.

Germaner, S., 2009. Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu'ndan Resim ve Heykel Müzesi'ne, *Serginin Sergisi Katalogu*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Germaner, S., 2010. Kişisel Görüşme, 04.09.2010.

Germaner, A.T., 2003. *Akademi'ye Tanıklık: Resim ve Heykel*, Bağlam Yayınları, İstanbul, ss: 231-235.

Germaner,A.T., 2009. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Reform Çalışmaları Kapsamında Yer Alan Temel Sanat Eğitim Dersi ve Uygulandığı On Yıllık Süre Üzerine, *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*, der. A. Artun ve E. Aliçavuşoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul, ss: 341-347.

Gezer, H., 1984. *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli*, İş Bankası Kültür Yayınları: Ankara.

Gezer, H., 2003. *Akademiye Tanıklık-1: Resim ve Heykel*, Bağlam Yayınları, İstanbul, ss: 47-83.

Göçek, M., 1996. *The Rise of the Bourgeoisie, Demise of Empire: Ottoman Westernization and Social Change*, Oxford University Press, Oxford.

Göğüsgeren, M., 1983. Müzeciliğiniz Bilimsel Değil, *Cumhuriyet Gazetesi*, 17 Ocak, s: 12.

Gökçe, G., 2003. *Akademi'ye Tanıklık 2: Mimarlık*, Bağlam Yayınları: İstanbul, ss: 223-243.

Graf, M., 2007. Uluslararası İstanbul Bienali 1987-2007, *User's Manual. Contemporary Art in Turkey 1986-2006*, haz. H. Altındere ve S. Evren, Art-İst Yayıncılık, İstanbul, ss: 64-73.

Griffin, D. ve Abraham, M., 2000. The Effective Management of Museums: Cohesive Leadership and Visitor- Focused Public Programming, *Museum Management and Curatorship*, Vol. 18, No. 4, pp: 335–368.

Griffin, D., 2008. Advancing Museums, *Museum Management and Curatorship*, No: 23: 1, pp: 43-61.

Gross,I., Mathiasen, F. ve Franco, R., 1998. *Organizational Life Cycles: Revisited*, Magnews, New York.

Güler, S., 1994. İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Sanat Tarihi Bölümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Hall, S., 2004. Museums of Modern Art and the End of History, *Changing States: Contemporary Art and Ideas in the Era of Globalisation,* G. Tawados (ed.), Institute of International Visual Arts, UK, pp: 286-291.

Hamsici, M., 2005. Orada bir müze var uzakta, *Radikal Gazetesi*,12 Mart, s:25.

Hamsici, M., 2006. Müdürün Yüzü Gülüyor, *Radikal Gazetesi*, 08 Mart, s: 25

Hanioğlu, Ş., 2008. *A Brief History of the Late Ottoman Empire*. Princeton University Press, Princeton.

Hancıoğlu, B., Ergöçmen A. ve Ünalan T., 2004. The population of Turkey at the Turn of the XXI. Century: Post Trends, Current Situation and Future Prospects, Turkish Family, Health and Planning Foundation, Population Challenges; *International Migration, and Reproductive Health in Turkey and the European Union: Issues and Policy Implications*, TAP Publication, İstanbul, ss: 43-50.

Harvey, D., 1989. From Managerialism To Enterpreneuralism: The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism, *Geografiska Annaler*: *Series B* , Vol. 71, No.1, pp: 3-17.

Harvey, D., 2006. Neoliberalism As Creative Destruction; *Geografiska Annaler: Series B*, Vol.88, Number 2, pp: 145-158.

Hawley, A., 1998. Dancing With Trustees, *Museum News*, January/February, pp: 40-44.

Heifetz, R. ve Laurie D., 2001. The Work of Leadership, *Harvard Business Review*, December, pp: 5-11.

Hein, G., 1998. *Learning in the Museum*, Routledge, London.

Heinich, N. ve Pollak, M., 1996. From Museum Curator to Exhibition Auteur, *Thinking About Exhibitions*, eds. R. Greenberg, B. Ferguson ve S. Nairne, Routledge: London, pp: 231-249.

Heper, M., 2006. *Türkiye'de Devlet Geleneği*, Doğu Batı Yayınları, İstanbul.

Hobsbawn, E., 1990. *Nations and Nationalism Since 1780*, Cambridge Universitey Press, Cambridge.

Hobsbawn, E., 1997. *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press,Cambridge.

Holmes, K. ve Hatton, A., 2008. The low status of management within the UK museums sector, *Museum Management and Curatorship*, 23: 2, pp: 111-117.

Hooper-Greenhill, E., 1992. *The Museums and The Shaping of Knowledge*, Routledge, London.

Huyssen, A.,1999. *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*, Metis Yayınları, İstanbul.

İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı, 1967. *Resmi Gazete*, Sayı: 12679, 21.08.1967 tarih.

Impey, O. ve Macgregor, A., 1985. *The Origins of the Museums: The Cabinet of Curiosities in the Sixteenth and Seventeenth-century Europe*, Clarendon Press, Oxford.

İnan, A., 1937. Resim Galerisi, *Cumhuriyet Gazetesi*, 04 Ekim, ss: 4.

İpekçi, A., 1976. Hüseyin Gezer'le Söyleşi, *Milliyet Gazetesi* , 10 Mart, s: 7.

İrk, G., 1991. Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Üyeleri ile Görüşme, *Sanat Çevresi,* Ağustos, sayı: 154, ss :70-71.

İskender, K., 1994. Bir Sergi Aracılığıyla Güdülen Fırsatçılık Arayıcılığı Şöhretleşme Hasatlığı Helâli ve Belâlı Saplantılar Üzerine, *Sanat Çevresi*, Sayı: 187, s:14-20.

İskender, K. ,1995. Gelmiş Geçmiş En Gürültülü Müzayede Olayının Gerçekleri, *Türkiye'de Sanat*, Mayıs-Ağustos, sayı: 19, ss: 20-22.

İskender, K,. 1996a. Dernek Bu Haliyle Müzenin Yakasından Düşsün Artık, *Genç Sanat,* sayı 25, Eylül, ss: 2-3.

İskender, K., 1996b. Türk Resminde İnsana Bakış, *Sanat Çevresi*, Haziran, sayı: 212, ss: 18-20.

İskender, K., 2007. Kişisel görüşme. 05.05.2007.

İslimyeli N.,1971. Sayın Halman Sorularımızı Yanıtladı, *Ankara Sanat,* sayı: 68, Aralık, ss:21-23.

İslimyeli, N., 1973a. Başkentin İlk Güzel Sanatlar Müzesi, *Ankara Sanat*, yıl:8, sayı: 81, s:8.

İslimyeli, N., 1973b. Resim ve Heykel Müzesi, *Ankara Sanat*, yıl:7, sayı: 88, s: 4-6.

İslimyeli, N., 1973c. Koleksiyonlar ve Müze, *Ankara Sanat*, Kasım, yıl 8, sayı: 91, ss: 4-5.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, Kültür Bakanlığı kararı, 23.07.1937 tarih, 4/2837 sayılı belge

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, Kültür Bakanlığı Kararı,06.08.1937 tarih, 3038 sayılı belge

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, TBMM Milli Saraylar Müdürlüğü Kararı, 27.12.1937 tarih, 358 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 27.09.1937 tarih, 18 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 02.10.1937 tarih, 10 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 18.08.1937 tarih, 311.1 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 01.11.1937 tarih, 20 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 04.10.1937 tarih, 25 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 15.3.1938 tarih, 67 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 18.05.1938 tarih, 80 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 10.03.1938 tarih, 65 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi,19.05.1938 tarih, 1762 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 18.12.1939 tarih, 55 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 16.06.1939 tarih, 34 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 16.06.1939 tarih, 78 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 12.01.1939 tarih, 45 sayılı belge
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 18.05.1940 tarih, 8 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 25.07.1940 tarih, 47 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 05.05.1940 tarih, 32 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 11.07.1940 tarih, 43 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 18.05.1940 tarih, 8 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 12.10.1940 tarih, 67 sayılı belge
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 13.04.1941 tarih, 19 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 15.12.1941 tarih, 49 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 25.08.1942 tarih, 41 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 26.06.1942 tarih, 67 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 07.08.1947 tarih, 17 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 17.03.1949 tarih, 13 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 04.01.1951 tarih, sayısız.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 21.12.1951 tarih, 83 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 26.11.1952 tarih, sayısız.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 08.02.1952 tarih, 694.1/9 sayılı belge
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 17.09.1952 tarih, 94 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 13.06.1953 tarih, 11.4/63 sayılı belge
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 01.10.1953 tarih, 80 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 29.04.1954 tarih, 311 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 11.06.1954 tarih, 51/620 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 07.06. 1954 tarih, 604.01/48 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 15.06.1954 tarih, 27/1007 sayılı belge.
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 08.03.1954 tarih, 604.1/9 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 20.10.1954 tarih, 368.23/102 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 06. 09.1954 tarih, 604.01/83 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 26. 11.1954 tarih, 604.1./98 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 26.04.1954 tarih, 112.3/31 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 05.05.1954 tarih, 127/809 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, TBMM kararı, 07.12.1954 tarih, 43 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 29.06.1955 tarih, 97 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 13.02.1955 tarih, 411/24 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 29.01.1958 tarih, 4/811 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 16.07.1961 tarih, sayısız belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 12.10.1963 tarih, 371/10 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 15.03.1963 tarih, 604/11/31 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 17.11.1964 tarih, 026-101 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 21.08.1964 tarih, 026-89 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 01.01.1965 tarih, sayısız belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 20.08.1965 tarih, sayısı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 11.03.1966 tarih, 45/390 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 25.08.1966 tarih, 713/2186 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, Türkiye Büyük Millet Meclisi Genel Sekreterliği yazısı, 07.07.1966 tarih, 985 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 18.09.1966 tarih, 371/1 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 20.10. 1966 tarih, sayısız.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 15.04.1967 tarih, 113 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 22.09.1967 tarih, sayısız.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 09.01.1967 tarih, 223/22 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 24. 02.1967 tarih, 223/35 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 10.07.1967 tarih, sayısız.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, Milli Eğitim Bakanlığı Kararı, 31.05.1967 tarih, 262 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 23.07.1967 tarih, 311 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 25.10.1967 tarih, 20 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 25.11.1967 tarih, 6-301 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 10.07.1967 tarih, 371/321 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 14.07.1967 tarih, 371/329 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 21.06.1967 tarih, 371/Müze/113A sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 24.01.1967 tarih, 371/252 sayılı belge

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 23.01.1968 tarih, 371/350 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 04.12.1968 tarih, 371/341 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 08.05.1968 tarih, 371/34 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 27.03.1968 tarih, 210 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 09.01.1968 tarih, 371.14 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 25.10. 1968 tarih, 4.117 sayılı belge

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 14.11.1968 tarih, 371/3285 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 04.12.1968 tarih, 371/341 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 17.01.1968 tarih, sayısız.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 09.05.1968 tarih, sayısız.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 11.05.1968 tarih, 371/103 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 31.10.1968 tarih, 070-317 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 18.09.1968 tarih, 070-230 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 14.05.1969 tarih, 371/59 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 20.06.1969 tarih, 103.2 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 17.06.1969 tarih, sayısız.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 20.01.1969 tarih, sayısız.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 16.01.1969 tarih, sayısız.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 09.10.1969 tarih, sayısız.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 20.06.1969 tarih, 103.2 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 15.05.1969 tarih, sayısız.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, Milli Eğitim Bakanlığı Kararı, 06.12.1969 tarih, 371/Müze-152 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 30.12.1970 tarih, sayısız.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 12.01.1970 tarih, 713–15 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 23.09.1970 tarih, 371/Saray/171 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 10.10.1970 tarih, 713/Müze/2740 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 30.04.1970 tarih, 713–230 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 16. 09. 1970 tarih, 713/Müze/ 2327 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 06.10.1970 tarih, 713/Müze/2740 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 14.11.1970 tarih, 371-320 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 16.10.1970 tarih, 371/Saray/177 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 08.10.1971 tarih, 300.12 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 07.05.1971 tarih, 371/Müze/96 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 26.08.1971 tarih, 371/Müze/113 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 08.12.1972 tarih, 327/3016 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 02.03.1972 tarih, 371/22 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 05.05.1972 tarih, 371/40 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 22. 06.1972 tarih, 371–18 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 03.11. 1972 tarih, 311 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 23.06.1972 tarih, 330.1 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 11.04.1972 tarih, 371/233 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, Güzel Sanatlar Akademisi yazısı, 07.03.1972 tarih, 327/739 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 10.12. 1973 tarih, 310 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 25.03.1973 tarih, 251 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 19.11.1973 tarih, 221–3245 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 19.01.1973 tarih, 133/134 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 20.11.1973 tarih, 120 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 13.12.1973 tarih, 314 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 27.09.1973 tarih, sayısız.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 25.06.1973 tarih, 327/91 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 08.03.1974 tarih, 300/42 sayı sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 10.07.1975 tarih, 713/2803 sayılı belge

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 06.11.1977 tarih, sayısız.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 08.11.1977 taih, iç yazışma.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 02.08.1977 tarih, 371/Müze/208 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 02.11.1978 tarih, 350 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 09.10.1979 tarih, 371-155 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 16.10.1979 tarih, 979/345 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 27.11.1979 tarih, 371/180 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 18.12.1979 tarih, 5 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 29.02.1980 tarih, 8/3 sayılı protokol.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 18.04.1980 tarih, 602/321 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 08.10.1980 tarih, 371.414 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 26.12.1980 tarih; 371/505 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 29.03.1980 tarih, 35 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, Resim ve Heykel Müzeleri Derneği raporu,11. 04. 1980 tarih, sayısız belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 21.01.1980 tarih, 020-215 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 21.03.1980 tarih, 371-279 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 10.06.1980 tarih, sayısız.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 21.01.1981 tarih, 371/155 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi,13.03.1981 tarih, 7130-276-81 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 01.05.1981 tarih,020/202 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 17.06.1981 tarih, sayısız.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 17.09.1981 tarih, sayısız.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 27.01.1981 tarih, 7130-224-81 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 13.03.1981 tarih, 7130-276-81 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 06.05.1982 tarih, 371/167 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 19.04.1982 tarih, 0003.158 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 20.05.1982 tarih,110/210 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 05.07.1982 tarih, 110.73 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 29.01.1982 tarih, 371/521 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 30.01.1982 tarih, 371/533 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 08.06.1982 tarih, 627/238 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 15.03.1982 tarih, 627/27 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 14.07.1982 tarih, 713/3119 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 02.07.1982 tarih, 371/3001 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 14.05.1982 tarih, 371/190 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 06.07.1982 tarih, 371/3013 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 24.01.1982 tarih, 371/ 1 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 03.051982 tarih, sayısız.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 15.06.1982 tarih, sayısız.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 29.04.1982 tarih, sayısız.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 04.11.1982 tarih, sayısız.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 20.01.1983 tarih, sayısız.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 02.01.1983 tarih, 713/20 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 16.021983 tarih, 040.A-1-83/1277-756 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 16.08.1983 tarih, 630.92/34-348 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 26.08.1983 tarih, 02.4./Gör. San. Şb. Md./360.92/34-348 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 25.08.1983 tarih, 371/sayısız belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 27.09.1983 tarih, 070-559 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 20.06.1983 tarih, sayısız.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 27.12.1983 tarih, 2000.Müz.Md.359 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 14.11.1984 tarih, 371/120 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 13.2 1984 tarih, 2000.Müz.Md. 327/86 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 16.08.1984 tarih, 2000.05.Yazı İş. Md. 713-3343 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 11.04.1984 tarih, 2000.Müz.Md.359/157 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 05.07.1984 tarih, 2000.Müz. Md. 371/262 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 16.08.1984 tarih, 2000.05. Yazı İş. Md. 713-3343 saylı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 12.06.1984 tarih, sayısız.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, TBMM Başkanlık Divanı Kararı, 17.11.1984 tarih, No: 41

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 20.11.1984 tarih, 2000.Müz.Md. 371/262 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 26.04.1984 tarih, 2000.Müz. Md. 280-460 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 01.07.1985 tarih, 2000.Müz.Md.327/131 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 04.04.1984 tarih, 2022/316-149 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 18.04.1984 tarih, 2000.müz.md.371/240 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 28.06.1984 tarih, 2000.Müz.Md. 020/256 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 23.02.1984 tarih, 2000.Müz.Md. 020 070/98 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 30.12.1985 tarih, sayısız belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 10.12.1985 tarih, sayısız belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 19.07.1985 tarih, sayısız belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 18.09.1986 tarih, 2000. Müz. Md. 221/713/224 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 30.07.1986 tarih, 371/292 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 19.12.1986 tarih, 2000.Müz.Md. 371/126 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 16.04.1986 tarih, sayısız belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 29.08.1986 tarih, 2000. Müz.Md. 371/352 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 20.02.1986 tarhi, 2000.Müz.Md. 371/ sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 30.07.1986 tarih, 2000.Müz.Md. 371/292 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 28.07.1986 tarih, sayısız belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 08.08.1986 tarih, 2000. 03. 410/1427.4051 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 07.08.1986 tarih, 000.3/4036 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 11.08.1986 tarih, 2000.Müz.Md. 371/930 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 30.05.1986 tarih, 2000.Müz.Md.020/228 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 01.10.1986 tarih, 371/675 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 03.02.1986 tarih, 1/20 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 07.12.1987 tarih, 427/601 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 23.10.1987 tarih, 2000.Müz.Md. 427/532 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 17.07.1987 tarih, 2000.Müz.Md.371/349 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 03.11.1987 tarih, 2000.Müz.Md.371/547 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 27.02. 1987 tarih, 181 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 14.12.1987 tarih, 371/613 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 29.06.1988 tarih, 2000.Müz.Md. 371/453 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 21.12.1988 tarih, sayısız belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 16.09.1988 tarih, sayısız belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 09.11.1988, sayısız belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 18.10.1988 tarih, sayısız belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 22.11.1988 tarih, sayısız belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 17.01.1989 tarih, 2000.Müz.Md.020/15 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 09.02.1989 tarih, 2000.Müz.Md. 371/116 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 17.03.1989 tarih, 2000.Müz.Md.372/228 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 25.05.1989 tarih, sayısız belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 09.04.1992 tarih, B. 30. 2. MSÜ: 0. 70.00.08/371/276 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 20.02.1995 tarih, 3/3 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 28.04.1995 tarih, 327/771 sayılı belge.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, Haziran 1996 tarihli rapor

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Arşivi, 07.05.2004 tarih, 371/341 sayılı belge.

İşleyen, E. 1993. Müze Bizim Neyimize, *Milliyet Gazetesi*, 30 Haziran, s:4.

İzer, F., 1965. Olaylar: Halil Dikmen'in Vefatı, *Akademi*, Haziran, sayı:3-4, s: 88.

Jameson, F., 1984. Postmodernism or the Logic of Late Capitalism, *New Left Review,* no: 46, pp: 59-92.

Kandemir., 1937. Türk resim ve heykel müzesi, *Cumhuriyet Gazetesi*, 01.10. 1937, s:3.

Kaptana, M., 2008. Galerist'ler: 70'lerin Sanat Ortamı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Karoğlu, A.,1986. 1923-1973 Yılları Arası Türkiye'de Resim Eleştirisi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Sanat Tarihi Bölümü,Gazi Üniversitesi, Ankara.

Karpat, K., 2005. Tarihsel Süreklilik, Kimlik Değişimi Ya da Yenilikçi, Müslüman, Osmanlı ve Türk Olmak, *Osmanlı Geçmişi ve Bugünün Türkiyesi*, der. K. Karpat, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul, ss: 19-51.

Karpat, K., 2008. *Türk Demokrasi Tarihi*, İmge Kitapevi, İstanbul.

Kasaba, R. ve Bozdoğan, S., (der)., 1998. *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

Katoğlu, M., 2008. Cumhuriyet Türkiyesi'nde Eğitim, Kültür, Sanat; *Türkiye Tarihi 4: Çağdaş Türkiye Tarihi,* Cem Yayınevi, İstanbul, ss: 417-519.

Katoğlu, M., 2009. Cumhuriyet Döneminde Yüksek Kültürün Kamu Hizmeti Olarak Kurumsallaşması, *Türkiye'de Kültür Politikalarına Giriş*, der. S. Ada ve A. İnce, Bilgi Yayınları, İstanbul, ss: 25-81.

Kaufmann Da Costa T., 1978. Remarks on the Collections of Rudolf II: The Kunstkammer as a Form of Representatio, *Art Journal, no:* 38.1, Autumn, pp: :22-28.

Kavruk, H., 1969. XX. yy Fransız Sanatı'nda Resim ve Heykel Müzesi, *Ankara Sanat,* yıl: 4, sayı: 40, ss: 16-17.

Kaya, G., 2007. Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu'nun Oluşumu ve Paris'te Goupil Adlı Bir Galeri, *150. Yılında Dolmabahçe Sarayı Sempozyumu Kitabı,* TBMM Milli Saraylar Yayını, Ankara, ss:351-360.

Kaya, İ., 2006. *Sosyal Teori ve Geç Modernlikler*, İmge Kitabevi, İstanbul.

Kayaalp, F., 2010. Kişisel Görüşme, 15.04.2010.

Kegan, R., 2003. Encouraging Leaders: New Models for Leadership in Museums, *Museum News*, November/December, pp:35-39.

Keyder, Ç., 1989. *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Keyder, Ç., 2000**.** *İstanbul Yerel ile Küresel Arasında*, Metis Yayınları, İstanbul.

Keyder, Ç., 2003. *Memalik-i Osmaniye'den Avrupa Birliğine*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Keyder,Ç., 2005. Globalization and Social Exclusion in Istanbul, *International Journal of Urban and Regional Research*, Volume 29.1, March, ss:124–34.

Keyder, Ç., 2010. *Küreselleşen İstanbul'da Ekonomi*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul.

Keyman, F., 2007. *Remaking Turkey:Globalization, Alternative modernities and Democracy*, Lexington Press, Lanham.

Keyman, F., (yay.haz.), 2008. *Aydınlanma, Türkiye ve Vatandaşlık*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul.

Keyman, F. ve İçduygu, A.,(der), 2009. *Küreselleşme, Avrupalılaşma ve Türkiye'de Vatandaşlık*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul;

Kınaytürk, H., 1979. Resim ve Heykel Müzesi'nin Kapatılma Olayının Ardındaki Gerçekler, *Sanat Çevresi*, Ekim, sayı:12, ss: 6-7.

Kınaytürk, H., 1985a. Ekspertiz Olayında Sağlıksız Gelişmeler, *Sanat Çevresi*, Aralık, sayı: 80, s: 3.

Kınaytürk, H. 1985b. İlk Özel Resim Müzesi, *Sanat Çevresi*, Mayıs, Sayı :73, s:3.

Kınaytürk, H., 1997. Kemal İskender'i Yazıları için Bu Dergiden Niçin Uzaklaştırdım?, *Sanat Çevresi*, sayı: 22, ss: 50-51.

Kıray, M., 2006. *Toplumsal Yapı Toplumsal Değişme*, Bağlam Yayınları, İstanbul.

King, A., 2000. *Culture, Globalization and The World System*, University of Minnesota Press, Minnesota.

Knell, J., Aronsson, P. et all., 2010. *National Museums: New Studies from Around the World*, Routledge, London.

Koçak, O., 2007. *Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Koçak, O., 2009. 1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, Cilt: 2, İletişim Yayınları, İstanbul, ss:370-425.

Kongar, E., 2006. Kalkınma ve Gelişme Stratejilerinde Kültür Politikalarının Yeri: Türkiye Örneği*, Kültür Girişimi*, Doğan Kitapçılık, İstanbul, ss : 51-63.

Kongar, E., 2008. *Kültür Üzerine*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Konukçu, F., 2007. Özel Koleksiyonların Müzelere Dönüşmesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, İstanbul.

Korn, R., 2004. Self-Portrait: First Know Thyself, Then Serve Your Public, *Museum News*, January/February, The American Association of Museums, US; pp:32-35.

Korn, R., 2007. The Case for Holistic Intentionality, *Curator,* 50/2, April,pp: 255-264.

Kotler, N. and Kotler, P., 2004. Can Museums Be All Things To All People? *Reinventing the Museum*, ed by. G. Anderson. Altamira Press, London, pp: 167-185.

Kotter, J. P., 2001. What Leaders Really Do?, *Harvard Business Review*, Harvard Business Publishing, MA.

Kotter, J. P., 2007. Leading Change: Why Transformation Efforts Fail?, *Harvard Business Review,* Harvard Business Publishing, MA.

Köksal, A., 1974. İstanbul'daki Galeriler ve Sergileme Olanakları, *Milliyet Sanat*, sayı 97, Eylül, s: 19.

Köksal, A., 1978. Yeni Sezona Girerken Resim Satışları Arttıysa da Türkiye'de Henüz Resim Piyasası Oluşmadı, *Milliyet Sanat Dergisi*, sayı: 288, ss: 17-20.

Köksal, A., 1980. Festival Sergileri, *Milliyet Sanat*, sayı 7, Ağustos, s:120.

Köksal, A., 1986. Dört Festival Sergisi: Takuo Kato, Doğançay, Öncü'ler, 70 Fotoğraf, *Milliyet Sanat*, sayı 147, Temmuz, s: 47.

Köksal, A., 1988a. Darüşşafakalı Öncüler, *Milliyet Gazetesi*, 25.04.1988, s: 10.

Köksal, A., 1988b. Altan Adalı için, *Milliyet Gazetesi*, 25.01.1988, s: 10.

Köksal, A., 1988c. Üç Alman Ustası, *Milliyet Gazetesi*, 28.03.1988, s:8.

Köksal, A., 2009. Tanıklar Üzerinden Bir Okulun Mimarlığı, *Karşı Notlar*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, ss: 239-243.

Kuhn, T., 1996. *The Structure of Scientific Revolutions*, The University Press of Chicago, Chicago.

Kulin, A., 1991. Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Üyeleri ile Görüşme, *Sanat Çevresi*, Ağustos, sayı: 154, ss : 68-69.

Kültür Girişimi, 2006. *Türkiye'de Kültür Politikaları*, Doğan Kitapçılık, İstanbul.

Latour, B., 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford University Press, Oxford.

Luhmann, N., 1995. *Social Systems*, Stanford University Press, Stanford.

Maarif Vekâleti, 1940. *Devlet Resim ve Heykel Sergisi Talimatnamesi*, Maarif Matbaası, Ankara.

MacDonald, S., 1998. *The Politics of Display: Museums, Science and Culture*, Routledge, London

Madra, B.,1987. Günümüz Sanatçıları ve Öncü Türk Sanatı Sergileri, *Gösteri Dergisi*, Temmuz, ss: 51-54.

Madra, B., 1989. Bienalin Gerçekleşmesini Sağlayanlar Sanatçıya Güvenmiyor da Laf Ebeleri mi Güveniyor?, *Vizon,* s.73.

Madra, B., 2007. Reflections on Global South, *Contemporary Art and the Museum,* ed. Weibel, P. ve Buddensieg, A. Hantje Cantz, ZKM Karsruhe, ss: 110-124.

Madra, B. , 2008. Devletin İnatçı Vurdumduymazlığı, *Radikal Gazetesi*, 16 Mart, s : 25.

Maehara, P.V., 2003. Giving in America, New Trends in Fund Raising, *Museum News,* March/April, pp:35-40.

Mansel, A., 1947. Halil Edhem ve İstanbul Müzeleri, *Halil Edhem Hatıra Kitabı*, Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara, ss: 13-26.

Mardin, Ş., 1971, Ideology and Religion in the Turkish Revolution, *International Journal of Middle East Studies*, vol. 2, no. 3, ss:. 197–211.

Mauries, P., 2002. *The Cabinet of Curiosities*, Thames and Hudson, London.

McCllelan, A., 1997. *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, University of California Press, Berkeley.

McClellan, A., 2008. *The Art Museum From Boullée to Bilbao*, University of California Press, Berkeley.

Mclean, F., 1996. *Marketing the Museum,* Routledge, London.

McShine, K., 1999. *The Museum as Muse: Artists Reflect*, Museum of Modern Art, New York.

Munley, E. ve Roberts, R., 2006. Are Museum Educators Still Necessary*?, Journal of Museum Education*, Volume 31, Number 1, Spring, pp: 29-40.

Mutlu, B., 1987. Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesinin 50. Yılında Resim ve Heykel Derneğinin Yeri ve İşlevi, *Sanat Çevresi*, Eylül, sayı: 107, ss: 10-12.

Naci, E.,1938. Cumhuriyet Güzel Sanatların 15 Senedeki Tekâmulu,*Cumhuriyet Gazetesi*, 30 Ekim, ss: 8-11.

Nairn, T., 1997. *Faces of Nationalism: Janus Revisited*, Verso, Londra.

O'Doherty, B. 1999. *İnside The White Cube*, University of California Press, California.

Ogan, A.,1947a. *Türk Müzeciliğinin 100üncü Yıldönümü*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul.

Ogan, A. 1947b. *Halil Edhem Hatıra Kitabı*, Türk Tarih Kurumu, Ankara, ss: 80-103.

Opçin, T., 2004. Berkel'in Resimleri Ne Oldu?, *Yeni Şafak Gazetesi*, 30 Temmuz, http://www.yenisafak.com.tr/arsiv/2004/TEMMUZ/30/g09.htm, bakılan tarih14.02.2011.

Oral, Z., 1971. Yeni Galeri Modern Müze Görevini Görecek, *Milliyet Gazetesi*, 19 Şubat, ss: 13-16.

Ortaylı, İ., 1983. *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı,* Hil Yayınları, İstanbul.

Ortaylı, İ., 2007. *Batılılaşma Yolunda*, Merkez Kitaplar, İstanbul.

Ödekan, A., 2007. Yayın Hayatında 1950-1970 Dönemi: Sanat Tartışılıyor, *Modern Türk 2: Özel Koleksiyonlardan 1950-1970 Dönemi Resim Sanatı sergi Katalogu*, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı, İstanbul, ss: 42-73.

Ödekan, A., 2008. Mimarlık ve Sanat Tarihi (1908-1980), *Türkiye Tarihi 4: Çağdaş Türkiye Tarihi,* Cem Yayınevi, İstanbul, ss: 523-603.

Öncü, A., 2010. Küresel Ölçekli Bir Mobilite Rejimine Doğru, *Küreselleşen İstanbul'da Ekonomi*, yay. haz. Ç. Keyder, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul, ss: 20-25.

Öndin, N., 2003. *Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, İnsancıl Yayınları, İstanbul.

Öniş Z. ve Yılmaz, S., 2009. Between Europeanization and Euro-Asianism: Foreign Policy Activism in Turkey during the AKP Era, *Turkish Studies*, Vol. 10, No.1, ss:7-24.

Öniş, Z. ve Şenses, F., 2009. *Turkey and the global economy:neo-liberal restructuring and integration in the post-crisis era*, Routledge, London.

Özayten, N., 2007. Türkiye'de Obje Sanatı, Kavramsal Sanat, Post-Kavramsal Sanat Eğilimleri, *User's Manual:Contemporary Art in Turkey 1986-2006* , haz. H. Altındere ve S. Evren, Art-İst Yayıncılık, İstanbul, ss: 10-27.

Özbek, M., 1998. *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Özdemir, H., 2008. Siyasal Tarih (1908-1980), *Türkiye Tarihi 4: Çağdaş Türkiye Tarihi*, Cem Yayınevi, İstanbul, ss: 227-286.

Özel, A., 1997. Bruegel'in Kökleri, *Sanat Çevresi*, Haziran, sayı: 224, ss: 46-48.

Özel, A., 2002. Türk Resminde Sahtecilik, *RH+ Sanat*, Eylül/Ekim, sayı 1, ss:78-82.

Özkırımlı, U., 2008. *Milliyetçilik Kuramları: Eleştirel Bir Bakış*, Doğu Batı Yayınları, İstanbul.

Özsegin, K., 1977. Görsel Sanatlar 1977'de Gelişimini Sürdürdü, ama Temel Sorunların Çözümü Bir Kez Daha Ertelendi, *Milliyet Sanat*, sayı: 257, Aralık, ss:18-22.

Özsezgin, K.,1979. Resim Türkiye'nin Çağdaş Kültür Koşullarını Biçimlendirici İşlevini Biraz Daha Hızlandırdı, *Milliyet Sanat,* sayı:304, Ocak, ss:18-22.

Özsezgin, K., 1983. 1973-1983 Resim Sanatımızda Verimli Bir Dönem, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, ss: 118-122.

Özsezgin, K., 1996. *Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul.

Özsezgin, K., 1998. *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi*, İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Özşen, F., 2010. Kişisel görüşme. 23.05.2010.

Pamuk, Ş., 2009. *Osmanlı'dan Cumhuriyete küreselleşme, iktisat politikaları ve büyüme: seçme eserleri II*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Paris Modern Sanat Müzesi sergi katalogu, 1974. *Resim ve Heykel Müzesi Katalogu*, İstanbul.

Peacock, D., 2008. Making Ways for Change: Museums, Disruptive Technologies and Organisational Change, *Museum Management and Curatorship*, Vol: 23, December, pp: 333-351.

Pearce, S. M., 1994. Objects as Meaning; or narrating the past, *Interpreting Objects and Collections*, ed. by S.M. Pearce, Routledge, London, pp: 19-30.

Petrovski, M., 1969. Makedonyalı Sanatçılar, *Resim ve Heykel Müzesi Katalogu*, İstanbul.

Philips, W., 2004. Institution-Wide Change in Museums, *Reinventing the Museum*, ed by. G. Anderson. Altamira Press, London, pp: 367-375.

Pollock, G. ve Zemans, J. (eds)., 2007. *Museums After Modernism*, Blackwell Publishing, Malden: MA

Preziosi, D., 1989. *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, Yale University Press, New Haven.

Pulhan, G., 2009. Yeni Kültür Politikaları Açısından Kültürel Miras, *Türkiye'de Kültür Politikalarına Giriş,* der. S. Ada ve A. İnce, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, ss: 129-151.

Raif Necdet., 2007. Heyecan-ı Sanat, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 3 Şubat 1912, no: 11, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914*, yay. haz Y. Zihnioğlu, Kitap Yayınevi, İstanbul, s:101.

Resmi Gazete, 28 Mayıs 1990 tarih, 20531 sayı

Renda, E . ve T. Erol., 1980. *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı*, Tiglat Yayınevi: İstanbul.

Robinson, F., 2004. Advice to a New Director, *Museum News*, March/April, The American Association of Museums, US.

Rounds, I., 2006. Doing Identity Work in Museums, *Curator*, Vol 49, No 2, pp: 25-38.

Roux, C., 2010. Turkey's Contemporary Art Scene*, Financial Times*, 26 Kasım. http://www.ft.com/cms/s/2/6ea1fb46-f81a-11df-8875-00144feab49a.html#axzz1DGNRf1y8, bakılan tarih 7 Şubat 2011.

Ryder, J., 2002. Governance and Management in UK Museums, *INTERCOM Conference Leadership in Museums: Are our Core Values Shifting*?, October, Dublin, Ireland, pp: 16- 19.

Sachs, S., 2005. In Istanbul, Creating a Space for Modern Art, http://www.nytimes.com/, bakılan tarih 10 Mart 2010.

Sadak, Y., 1995. Bir Müzayedenin Ardından, *Sanat Çevresi*, Nisan, sayı: 198, s: 46.

Safa, P., 1936. Müze, Galeri ve Sergi Binası, *Cumhuriyet Gazetesi*, 15. Birinciteşrin, s: 9.

Said, E., 2005. *Kültür ve Emperyalizm*, Hil Yayınları, İstanbul.

Sami, 2007a. Louvre'da Chauchard Koleksiyonu Bizim Müzeye İhtiyacımız, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 11 Nisan 1911, no: 4, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914*, yay. haz Y. Zihnioğlu, Kitap Yayınevi: İstanbul, ss: 37-38.

Sami, 2007b. Sanayi-i Nefise Mektebi'ne Dair, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 16 Şubat 1912, no:9, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914*, yay. haz Y. Zihnioğlu, Kitap Yayınevi: İstanbul, ss: 87-89.

Sami, 2007c. Selatinde İncizab-ı Tersim, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 19. Şubat.1914, no: 14, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914*, yay. haz Y. Zihnioğlu, Kitap Yayınevi: İstanbul, ss:187-189.

Sassen, S., 2001. *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton University Press, Princeton.

Seçkin A. ve Atükeren, E., 2009. An analysis of the price dynamics between the Turkish and the international paintings markets, *Applied Financial Economics*, Routledge,London, pp:1-10.

Seçkin, A. ve Atükeren E., 2006. Art and the Economy: A First Look at the Market For Paintings in Turkey, *Economics Bulletin*, Vol. 26, No.3, pp: 1-13.

Seçkin, A., 2009. Türkiye'deki Kültür Politikalarının Ekonomi Politiği, *Türkiye'de Kültür Politikalarına Giriş,* der. S. Ada ve A. İnce, Bilgi Yayınları, İstanbul, ss: 111-129.

Sekizinci Beş Yıllık Kalkınma Planı, 2000. *Resmi Gazete*, Sayı: 24100M, 05.07.2000 tarih.

Sennett, R., 2006. *The Culture of New Capitalism*, Yale University Press: New Haven.

Serpil, S., 2006. Türkiye'de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul.

Shaw, W., 2003. *Possessors and Possessed: Museums, Archeology and The Visualization of History in The Late Ottoman Empire*, Berkeley: University of California Press.

Shaw, W., 2008. Museums and Narratives of Display from the Late Ottoman Empire to the Turkish Republic, *Muqarnas: Journal of Islamic Art and Architecture,* vol: 24, Leiden: Brill, pp:233-279.

Silivrili, K., 2007. Kişisel görüşme. 11.02.2007.

Sinanlar,S., 2008. Pera'da Resim Üretim Ortamı, Sanat Tarihi Bölümü, Yayınlanmamış Doktora Tezi İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Skramstad, H., 2004. An Agenda for Museums in the 21st Century. *Reinventing the Museum*, G. Anderson (ed.), Altamira Press, US, pp: 118-133.

Sönmez, A., 2007. Türkiye'de Güncel Sanat 2000-2007: Tespit ve Olaylar, *User's Manual. Contemporary Art in Turkey 1986-2006*, haz. H. Altındere ve S. Evren, Art-İst Yayıncılık, İstanbul, ss: 138-143.

Sönmez, N., 2010. İstanbul: Look Beyond the Hype, *The Art Newspaper*, September, İssue: 216, s: 22-30.

Sönmez, N. 1996. Başka Kapıya, *Türkiye'de Sanat*, Kasım, sayı: 26, ss: 12-15.

Springuel, M., 2001. Management Change: Who is Invited and Who Participates? *Curator*, No: 44/1, pp: 129-135.

Stallabrass, J., 2004. *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*, Oxford University Press, Oxford.

Stein, F., Adams, S. and Luke, W., 2007. Thinking Evaluatively: A Practical Guide to Integrating the Visitor Voice, *AASLH Technical Leaflet*, No: 238, American Association for State and Local History, US.

Styhre, A., 2007. Against Antoganistic View of Professional-Manager Relationships: The Case of Culture Study, *Human Resource Development International*, Vol. 10, No. 4, pp: 401-416.

Subaşı, Z., 2005. Resim Heykel Naylon Örtüyle Korunuyor, *Yeni Aktüel*, Ocak, s:38.

Suchy, S., 2000. Grooming New Millennium Museum Directors, *Museum International,* Vol. 52, No.2, pp: 59-64.

Sussman, A., 2005. Travel To Istanbul, *New York Times*, < http://travel.nytimes.com/>, bakılan tarih 11 Mart 2010.

Şeni, N., 2009. Özel Müzeler Döneminde İstanbul Mesen Kentin Az Tanınan Aktörü, *Toplumsal Tarih*, Ekim, sayı: 190, ss: 18-26.

Şenses, F. (der)., 2009. *Neoliberal Küreselleşme ve Kalkınma,* İletişim Yayınları, İstanbul.

Şentürk-Soyarık, N., 2009. Türk Vatandaşlığının Yasal ve Anayasal Esasları: Değişimler ve Devamlılıklar, *Küreselleşme, Avrupalılaşma ve Türkiye'de Vatandaşlık*, F. Keyman ve İçduygu (der.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, ss: 133-161.

Şerif Abdülkadirzade Haşim.,2007. Ressam Şeker Ahmed Ali Paşa, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 1 Mart 1911, no:3; *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914,* yay. haz Y. Zihnioğlu, Kitap Yayınevi, İstanbul, ss: 23-26.

Şinasi, H. A., 2010. *Türk Müzeciliği*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Taktak, Y., 2010. Kişisel görüşme.12.06.2010.

Tanaltay, E., 1989. Selim Turan ile Bir Gün, *Sanat Çevresi*, Haziran, 1989, sayı: 128, s: 53.

Tanaltay, E. 1995. Aydın Cumalı ile Bir Gün, *Sanat Çevresi*, sayı: 206, ss: 66-69.

Tanaltay, E., 1997. *Sanat Ustalarıyla Bir Gün,* Tekin Yayınevi, İstanbul.

Tanpınar, A. H., 1938. Resim ve Heykel Müzesi, *Cumhuriyet Gazetesi*, 04 Şubat, s:3.

Tansuğ, S., 1980a. 1. Açıkhava Sergisi ve Akademi Günü, *Sanat Çevresi*, Temmuz, ss: 16-17.

Tansuğ, S.,1980b. Türkiye'de Resim Piyasasının Bazı Boyutları, *Milliyet Sanat*, Mart, ss: 72-75.

Tansuğ, S., 1986. Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu, *Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Bülteni*, Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, İstanbul.

Tansuğ, S., 1987a. Çağdaş Sanat Müzesinin Dramı, *Milliyet Sanat*, ss: 20-21.

Tansuğ S., 1987b. Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat, *1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Katalogu*, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Yayını, İstanbul, ss: 19-21.

Tansuğ, S., 2006. On Yılda (1986-1996) Plastik Sanatlarda Genel Yönelişler, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, sayı:1, ss:48-65.

Tansuğ, S., 2008. *Türk Çağdaş Sanatı*, Remzi Kitabevi: İstanbul.

Taşbaskısı Halk Resimleri Katalogu, 1957. *Resim ve Heykel Müzesi Katalogu*, İstanbul.

Tepeci, F., 1996. İstanbul Sanat Sergileri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sanat Tarihi Bölümü İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Timur, T., 2004. *Türkiye Nasıl Küreselleşti?,* İmge Yayınevi, İstanbul.

Timur, T., 2008. *Türk Devrimi ve Sonrası*, İmge Kitabevi, İstanbul.

Tollu, C.,1937. Bir Anket Münasebetiyle, *Ar Sanat Dergisi*, sayı: 6, Haziran, ss: 1-2.

Tollu, C., 1967. Resim ve Heykel Müzesi ve Atatürk, *Akademi*,1 Kasım, Sayı: 7, s: 38.

Touraine, A., 1998. Sociology without society, *Current Sociology*, April, no.2, vol.6 pp:119-143.

Tunçay, M.,1987. Yüksek Öğretim Kurumu, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi,* cilt 4, İletişim Yayınları, İstanbul, ss: 680-688.

Türkiye Müzeleri İçin Yönetim ve İşletim Modeli Öneri Raporu, 2010. İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı Kültürel Miras ve Müzeler Direktörlüğü, 11 Mayıs 2010, İstanbul.

TÜSİAD Raporu, 1999. *Türkiye'nin Fırsat Penceresi: Demografik Dönüşüm ve İzdüşümleri* ,TÜSİAD Yayınları, İstanbul.

UNESCO Raporu, 1982. *General Conference*, Unesco Archive, 25 Kasım, http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000519/051907eo.pdf, bakılan tarih 16.09.2010.

Ural, M., 1998. Cumhuriyet'in Romansı: Ressamlarımız Yurt Gezisinde, *Yurt Gezileri ve Yurt Sergileri Katalogu*, Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul, ss: 19-53.

Ural, M., 2000. *Resim ve Koleksiyonerleri En Sevdikleri Elli Koleksiyocunun Seçkileriyle Türk Resim Sanatı,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Ural, M., 2007. Türkiye'de Resim Koleksiyonerliği, *Sanat Dünyamız*, sayı: 103, Yaz, ss:46-55.

Üçüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı, 1972. *Resmi Gazete*, Sayı: 14374, 27.11.1972 tarih.

Ünsal, D., 2009. Türkiye'de Kültür Politikaları Açısından Müze Oluşumları, *Türkiye'de Kültür Politikalarına Giriş,* ed. S. Ada ve A. İnce, Bilgi Yayınları, İstanbul, ss: 151-179.

Üren, E., 1969. Bir Sanat Müzesi, *Ankara Sanat*, Nisan, Yıl: 3, Sayı: 6, s: 6.

Üren, E., 1975. Enstantaneler, *Ankara Sanat*, Yıl:10, Sayı: 115, s: 6.

Üstünipek, M., 1998. Cumhuriyet'ten günümüze Türkiye'de sanat yapıtı piyasası, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Sanat Tarihi Bölümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Üstünipek, M., 2007. *Tanzimat'tan Cumhuriyete Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950,* Artes Yayınları, İstanbul.

Üstünipek, Ş., 2009. 1936-1950 yılları arası Güzel Sanatlar Akademisi: Leopold Levy ve Atölyesi, Sanat Tarihi Bölümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

Vahid, 2007. Müze-i Humayun'da Bir Şube-i Cedide-i Sınaat, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 25 Mart 1912, no: 11, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1911-1914*, yay. haz Y. Zihnioğlu, Kitap Yayınevi: İstanbul,s:109.

Vanderlinden, B. ve Filipovic, E.,(eds). 2006. *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, MIT Press, Cambridge.

Vardar, D., 2009. Avrupa Birliği-Türkiye İlişkileri ve Vatandaşlık Sorunu, *Küreselleşme Avrupalılaşma ve Türkiye'de Vatandaşlık*, der. F. Keyman ve A. İçduygu, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, s: 85-107.

Viera, D., 2005. Strike up the Brand: Creating or Enhancing Your Museum's Brand Identity, *AASLH Technical Leaflet*, no: 232, American Association for State and Local History, US.

Wallerstein, I., 1974. *The Modern World-System*, Academic Press, New York.

Wallis, B., 2008. Ülkeleri Pazarlamak: Uluslararası Sergiler ve Kültür Diplomasisi, *Sanat ve Siyaset* , ed. A. Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, ss: 255-281.

Waltl,C., 2006. Museums for visitors: Audience development - A crucial role for successful museum management strategies, *INTERCOM Conference Leadership in Museums: Are our Core Values Shifting?,* October, Dublin, Ireland, pp :20-22.

Weil, S. E. ve Cheit, E. F., 2004. The Well-Managed Museum, *Reinventing the Museum*, G. Anderson (ed.) Altamira Press, US, pp: 348-351.

Weil, S. E., 2002. *Making Museums Matter*, Smithsonian Press, Washington DC.

Weil, S. E., 2005. A Success/Failure Matrix for Museums, *Museum News,* January/February, pp: 36-40.

White, H. ve White, C., 1993. *Canvases and Careers*, The University of Chicago Press, Chicago.

Wolfe, M. ve Ferguson, R., 2001. New Money, New Demands: The Arrival of Venture Philantropist, *Museum News*, January/February, pp: 1-5.

Wright, G., 1996. *The Formation of National Collection of Art*, National Gallery of Art, Washington.

Wu, C. T., 2005. *Kültürün Özelleşmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Yasa Yaman, Z., 1993. Türk Resminde non-figüratif Tartışmaları ve Tavanarası Ressamları, *Türkiye'de Sanat*, Mayıs, ss: 61-65.

Yasa Yaman, Z., 1995. Sanat Tarihimizde Eski Bir Konu: Müstakil Ressamlar Birliği mi? D grubu mu?, *Türkiye'de Plastik Sanatlar Dergisi*, Eylül-Ekim, ss: 34-43.

Yaman Yasa, Z., 1996. Cumhuriyet Dönemi Resim Eleştirisinin Kaynakları, *Türkiye'de Sanat*, Ocak Şubat, sayı: 22, ss: 29-37.

Yasa Yaman, Z., 1998. 1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu, *Toplum ve Bilim*, 79 Kış, ss: 94-137.

Yardımcı, S., 2005. *Kentsel Değişim ve Festivalizm:Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Yavaşoğlu, S., 1996. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Resim Koleksiyonunda Bulunan Yabancı Sanatçılara Ait Eserler, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.

Yazıcı, M. , 2006. Modernleşmenin tarihi, *Radikal Gazetesi*, 17 Ocak, s: 24.

Yedinci Beş Yıllık Kalkınma Planı, 1995. *Resmi Gazete*, Sayı: 22354, 25.07.1995 tarih.

Yerasimos, S., 1981 *Azgelişmişlik Sürecinde Türkiye: 1. Dünya Savaşından 1971'e*, Belge Yayınları, İstanbul.

Yılmabaşar, J., 1964a.Eyüboğlu ve Tollu Sergileri, 23 Mayıs, *Milliyet Gazetesi*, s: 6.

Yılmabaşar, J., 1964b. Yeni Sergiler, *Milliyet Gazetesi*, 11 Mart, s: 6.

Yılmaz, M., 2011. 8 Milyonluk Çatlak. *Cumhuriyet Gazetesi*, 1 Mart, s:16.

Yüksek, F. S., 2003. Tablo Operasyonu, *Radikal Gazetesi*, 10 Nisan, s: 2.

Zeytinoğlu, E., 2003. *Akademi'ye Tanıklık: Resim ve Heykel 1*, Bağlam Yayınları, İstanbul, s: 15.

Zizek, S,.2009. *First As Tragedy, Then As Farce*, Verso Publising, London.

Zolberg, V., 1994. An Elite Experience For Everyone, *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles,* ed. by D. J. Sherman and I. Rogoff, University of Minesota Press, Mineapolis, pp: 22-49.

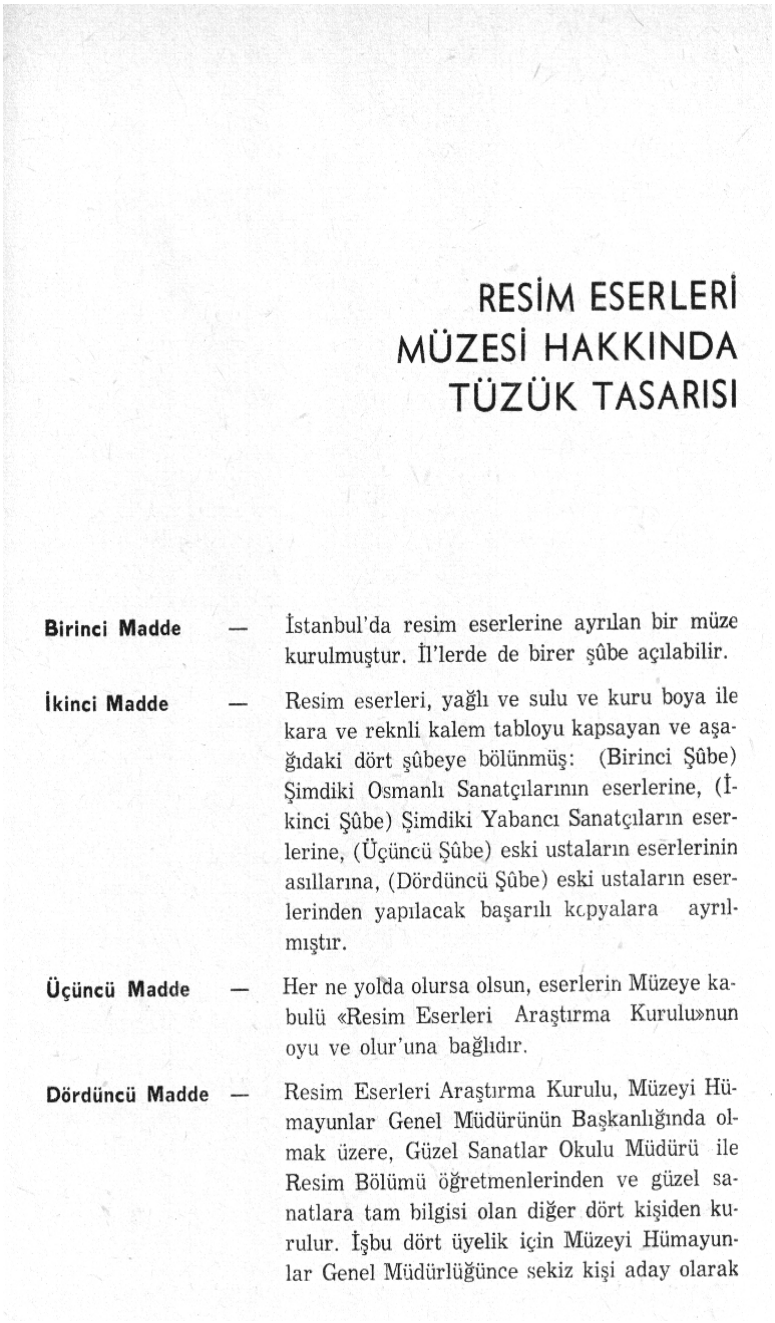
Zollinger-Sweney, B., 2008. Docents as Meaning Makers: The Frontline of the Museum Learning Experience, *Periphery to Center: Art Education in 21st Century Conference*, October, New York University, New York, pp: 80-87.

Zukin,S., 1995. *The Cultures of Cities*, Blackwell, MA.

Zürcher, E., 2005*. Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İletişim Yayınları, İstanbul.

EKLER

EK A.1 : İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne Dair Görsel ve Belgeler



RESİM ESERLERİ MÜZESİ HAKKINDA TÜZÜK TASARISI

Birinci Madde — İstanbul'da resim eserlerine ayrılan bir müze kurulmuştur. İl'lerde de birer şûbe açılabilir.

İkinci Madde — Resim eserleri, yağlı ve sulu ve kuru boya ile kara ve reknli kalem tabloyu kapsayan ve aşağıdaki dört şûbeye bölünmüş: (Birinci Şûbe) Şimdiki Osmanlı Sanatçılarının eserlerine, (İkinci Şûbe) Şimdiki Yabancı Sanatçıların eserlerine, (Üçüncü Şûbe) eski ustaların eserlerinin asıllarına, (Dördüncü Şûbe) eski ustaların eserlerinden yapılacak başarılı kopyalara ayrılmıştır.

Üçüncü Madde — Her ne yolda olursa olsun, eserlerin Müzeye kabulü «Resim Eserleri Araştırma Kurulu»nun oyu ve olur'una bağlıdır.

Dördüncü Madde — Resim Eserleri Araştırma Kurulu, Müzeyi Hümayunlar Genel Müdürünün Başkanlığında olmak üzere, Güzel Sanatlar Okulu Müdürü ile Resim Bölümü öğretmenlerinden ve güzel sanatlara tam bilgisi olan diğer dört kişiden kurulur. İşbu dört üyelik için Müzeyi Hümayunlar Genel Müdürlüğünce sekiz kişi aday olarak

Şekil A.1: 1917 tarihli Resim Eserleri Müzesi Tüzük Tasarısı.

gösterilip bunlardan dördü Maarif Bakanlığınca seçilerek atanırlar.

Beşinci Madde — Yabancı ülkelerin eski ustalarının eserleri yabancı ülkelerden alınacaksa, oranın resim müzeleri müdürlerince gözden geçirme ve araştırmayla asıl olduğu onaylanmadıkça ve Osmanlı ülkelerinden alınacaksa eserin taklit olmayıp asıl bulunduğuna ait usulüne uygun olarak Kurulca kabulünü gerektirecek bir belge verilmedikçe alınamaz.

Altıncı Madde — Yabancı ülkelerin eski ustalarının eserlerinin kopyaları ya eski bir örnek olarak ya da ısmarlama yoluyla elde edilir. Eski örnekler için sahibince örneğin her bakımdan aslına uygun olduğuna dair kabulünü gerektirecek bir belge vermek şarttır. Yeniden ısmarlanacaklar, asılların bulunduğu yerlerin resim eserleri müzeleri müdürlerinin deneti altında tanınmış ressamlara yaptırılır. Elde edilecek kopya örnekleri klâsik resim okullarının ve güzel sanatlar tarihinin ve milli kişiler ve olayların araştırılması için yararlı olabilecek eserlere ayrılmış bulunacaktır.

Yedinci Madde — Müzede sergilenecek eserlerin yerlerinin tayini, konulma ve sunuluş şekilleri kurula aittir.

Sekizinci Madde — Müzeye katılacak bütün eserler özel deftere kaydedilir ve her bir eserin fotoğrafı defterin sayfasına yapıştırılır. Bu defterin sayfasına yapıştırılır. Bu defter Müzeyi Hümayunlar Müdürlüğü tarafından düzenlenip, Maarif Bakanlığınca uygun görülen örneğe göre Müdürlükçe hazırlanıp, Bakanlığa sunularak sayfa adetleri (sayısı) ve toplamı yazılarak onaylanacaktır.

Dokuzuncu Madde — Müzeye ait eserler hiç bir şekilde Müzenin dışına çıkarılamaz.

Onuncu Madde — Müzede eser kopyası yapmak isteyenler Mü-

Şekil A.1 (devam): 1917 tarihli Resim Eserleri Müzesi Tüzük Tasarısı.

dürlükten izin alacak ve özel yönetmenliğe uyarak çalışmaya yükümlüdürler.

Onbirinci Madde — Resim Eserleri Müzesi, Müzeyi Hümayunlar Genel Müdürlüğüne bağlıdır.

Onikinci Madde — Bu Tüzüğün yürütülmesine Genel Maarif Bakanı memurdur.

İşbu Tüzük Tasarısının yürürlüğe konulmasını ve Devlet Tüzüklerine eklenmesini irade eyledim.

●

5 Ramazan sene 1335 ve 25 Haziran sene 1333
«5 Nisan yıl 1919 ve 25 Haziran yıl 1917»

●

(Bakanlar Kurulunun imzalarını taşımaktadır)

Şekil A.1 (devam): 1917 tarihli Resim Eserleri Müzesi Tüzük Tasarısı.

TÜRKİYE CUMURİYETİ
KÜLTÜR BAKANLIĞI
Yüksek Öğretim Genel Direktörlüğü
Sayı: 4/2837

Ankara: 23/7/1937

Özet: Dolmabahçe sarayının bir kısmında açılacak "Millî Resim ve Heykel Galeri" si hak:

T C
BAŞBAKANLIK
CUMHURİYET ARŞİVİ

Başbakanlık Yüksek Orununa

Cümhuriyetin Kuruluşundanberi Devlet ve Müessesatça fedakârlıklar yapılarak muhtelif sergilerden bir çok resim ve heykeller satın alınmıştır. Bu eserler bugün dağınık bir halde muhtelif makamların elinde bulunmaktadırlar. Gerek bu makamlarda ve gerek Bakanlığımızda mevcut eserlerin değerlilerinden, Memleket sanatı ve sanatkârı için bir teşhir ve sanat terbiyesi imkânını temin etmek maksadile bir " Millî Resim ve Heykel Galerisi"tesisi kararlaştırılmış ve 1937 bütçesile de teşkilâtı kabul olunmuştur.

Bu Galeri Dolmabahçe sarayının bu iş için ayrılan Dairesinde önümüzdeki Eylül ayı içinde Tarih Kurultayının toplandığı günlerde açılacaktır. Bunun için Bakanlığımıza bağlı okul ve müesseselerde mevcut bütün resim ve heykeller toplanarak bu Galeriye verilmiştir. Ancak diğer Bakanlıklarla Genel Direktörlükler ve Bankalar da geçen yıllarda açılan sergilerden bir çok resimler almışlardır. Bunların arasında sanat kıymetleri yüksek olan eserler vardır. Millî Galeri bütün kıymetleri toplamak ve memleketimizin sanat alanındaki hakikî varlığını en iyi bir şekilde göstermekle mükelleftir. Aksi takdirde memleketin resim ve Heykeltraşlık sahasındaki kabiliyet ve başarısı tam olarak temsil edilemiyecektir. İşte bu cihetler düşünülerek yukarda arzolunan makamların ellerindeki eserlerin toplanmasına zaruret hasıl olmuş ve bu eserleri seçmek ve toplamak üzere Galeri Direktörü Ressam Halil Dikmen Ankaraya getirilmiştir.

Seçilecek olan resim ve heykeller Galeriye götürülecek

030	10			173	125	1

2

Şekil A.2: “Milli Resim Heykel Galerisi” kuruluşuna dair belge.

TÜRKİYE CUMURİYETİ
KÜLTÜR BAKANLIĞI
Yüksek Öğretim Genel Direktörlüğü

Sayı: .....

Ankara: / / 193

Özet:

BAŞBAKANLIK CUMHURİYET ARŞİVİ

ve mütehassıs bir jüri tarafından nihaî seçim yapılacak, en değerlileri Galeriye alınacak ve bu eserlerin altına, eseri veren Bakanlık veya Müessesenin hediyesi olduğu yazılacaktır. Nihaî seçimde hariç kalan eserler, yerlerine iade olunacaktır.

Yüksek Başbakanlıkta mevcut resimlerden de icabedenlerin seçilmesine yüksek izinlerini saygılarımla diler ve Bakanlıklarla Genel Direktörlüklere ve Bankalara ayrıca yazıldığını arzeylerim.

Kültür Bakanı adına
S. dk.
Naşit Kansu

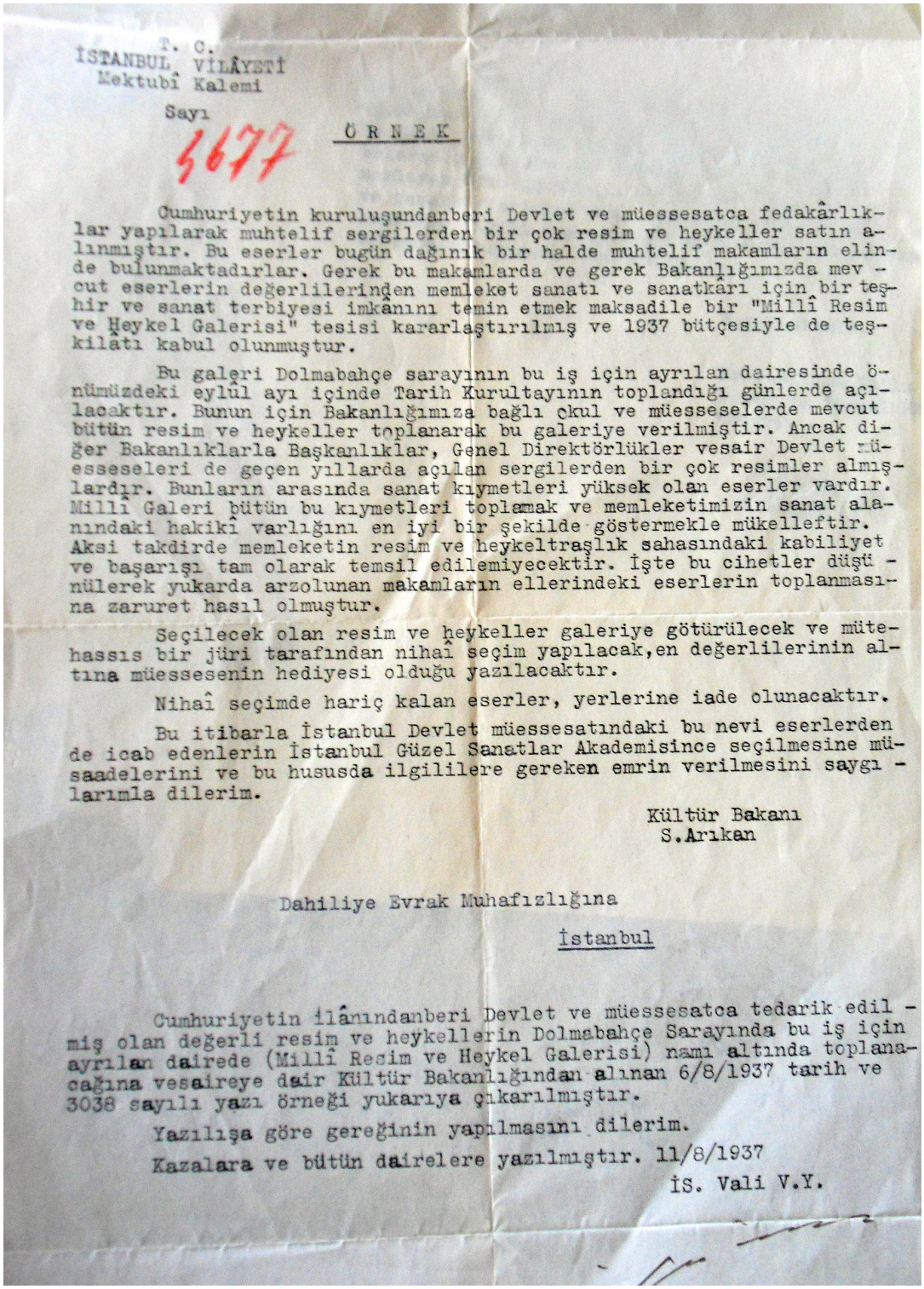
a.a. Yazı İşlerine
23-7-37

CD. EF. 23/7/1937
39. K.

030 | 10 | | | 193 | 195 | 1

23-7-37 | 5324

Şekil A.2 (devam): “Milli Resim Heykel Galerisi” kuruluşuna dair belge.



T. C.
İSTANBUL VİLÂYETİ
Mektubî Kalemi

Sayı
4677

ÖRNEK

Cumhuriyetin kuruluşundanberi Devlet ve müessesatca fedakârlıklar yapılarak muhtelif sergilerden bir çok resim ve heykeller satın alınmıştır. Bu eserler bugün dağınık bir halde muhtelif makamların elinde bulunmaktadırlar. Gerek bu makamlarda ve gerek Bakanlığımızda mevcut eserlerin değerlilerinden memleket sanatı ve sanatkârı için bir teşhir ve sanat terbiyesi imkânını temin etmek maksadile bir "Millî Resim ve Heykel Galerisi" tesisi kararlaştırılmış ve 1937 bütçesiyle de teşkilâtı kabul olunmuştur.

Bu galeri Dolmabahçe sarayının bu iş için ayrılan dairesinde önümüzdeki eylûl ayı içinde Tarih Kurultayının toplandığı günlerde açılacaktır. Bunun için Bakanlığımıza bağlı okul ve müesseselerde mevcut bütün resim ve heykeller toplanarak bu galeriye verilmiştir. Ancak diğer Bakanlıklarla Başkanlıklar, Genel Direktörlükler vesair Devlet müesseseleri de geçen yıllarda açılan sergilerden bir çok resimler almışlardır. Bunların arasında sanat kıymetleri yüksek olan eserler vardır. Millî Galeri bütün bu kıymetleri toplamak ve memleketimizin sanat alanındaki hakikî varlığını en iyi bir şekilde göstermekle mükelleftir. Aksi takdirde memleketin resim ve heykeltraşlık sahasındaki kabiliyet ve başarışı tam olarak temsil edilemiyecektir. İşte bu cihetler düşünülerek yukarda arzolunan makamların ellerindeki eserlerin toplanmasına zaruret hasıl olmuştur.

Seçilecek olan resim ve heykeller galeriye götürülecek ve mütehassıs bir jüri tarafından nihaî seçim yapılacak,en değerlilerinin altına müessesenin hediyesi olduğu yazılacaktır.

Nihaî seçimde hariç kalan eserler, yerlerine iade olunacaktır.

Bu itibarla İstanbul Devlet müessesatındaki bu nevi eserlerden de icab edenlerin İstanbul Güzel Sanatlar Akademisince seçilmesine müsaadelerini ve bu hususda ilgililere gereken emrin verilmesini saygılarımla dilerim.

Kültür Bakanı
S.Arıkan

Dahiliye Evrak Muhafızlığına

İstanbul

Cumhuriyetin ilânından beri Devlet ve müessesatca tedarik edilmiş olan değerli resim ve heykellerin Dolmabahçe Sarayında bu iş için ayrılan dairede (Millî Resim ve Heykel Galerisi) namı altında toplanacağına vesaireye dair Kültür Bakanlığından alınan 6/8/1937 tarih ve 3038 sayılı yazı örneği yukarıya çıkarılmıştır.

Yazılışa göre gereğinin yapılmasını dilerim.

Kazalara ve bütün dairelere yazılmıştır. 11/8/1937

İS. Vali V.Y.

Şekil A.3: 1937 yılında Milli Resim ve Heykel Galerisi kurulması hakkında yazışma.

T.B.M.M.

Milli Saraylar Müdürlüğü

NO.358

27/12/1937

Güzel Sanatlar Akademisi Direktörlüğüne

Direktörlüğünüzün 22/6/1937 tarihli ve 801 Sayılı teskereleri ile Dolmabahçe Sarayı Müştemilatından sabık veliaht dairesinin (Türk resim ve Heykel Müzesi) İttihat edilmek üzere Güzel Sanatlar Akademisine devri teklif olunması üzerine keyfiyet 24/6/1937 tarihli ve 123 numaralı tahriratla Büyük Millet Meclisi Reisliğine Arz edilerek Milli Saraylar Talimat namesine tevfikan istihsali muktazi riyaset Divanı kararının tebliği rica edilmiş ve Riyaseti Müşarünileyhadan alınan 1/7/1937 tarihli tahriratla da Meclisin yaz tatiline geçmiş bulunması hasebiyle şimdilik karar istihsali mümkün olmayacağı cihetle Divanı Riyasetin ilk toplantısında görüşülerek bir karara bağlanmak üzere mezkür dairenin şimdiden bu işe tahsisinde mahzur görülmediği tebliğ buyurulması üzerine 18/8/1937 tarihinde tanzim edilen müshateyn mazbata ile, mezkür bina idare ve muhafazası Güzel Sanatlar Akademisi Müdürlüğüne ait olmak üzere Resim ve Heykel Müzesi Müdüriyetine devrü teslim kılınmış idi. Bilahare Riyaset Divanı kararı istihsal edilmek suretiyle devir muamelesi tekamül ve şekli kat'isini iktisap eylediğinden bu husus Meclis Katibi Mumiliğini 10/11/1937 tarihli tahriratı ile Müdürlüğümüze tebliğ olunmuştur.

Bundan başka Dairenin teslimi sırasında gösterilen lüzum üzerine kaldırılmayarak yerlerinde bırakılmış olan bir kısım eşya ile müzenin tanzimi sırasında Dolmabahçe Sarayı eşya depoları mevcudundan tefrik edilmiş bulunan yağlıboya tablolarda 1/9/8/10 ve 13/10/1937 tarihli üç kıt'a senet mukabilinde Resim Müzesi müdürlüğüne teslim edilmekle beraber bunlar hakkında da Meclisi ali Reisliğinden Riyaset divanı kararı istihsali istizan olunmuş ve katibi Umumiliğin 14/12/1937 tarihli tezkeresiyle de keyfiyetin karara iktiran eylediği bildirilmiştir.

Gerek bina ve gerek eşya hakkında iktiza eden muamelenin müdüriyetinizce ona göre ifası lüzumu beyan olunur. 27/12/1937

Milli Saraylar Müdürü. M. Selek

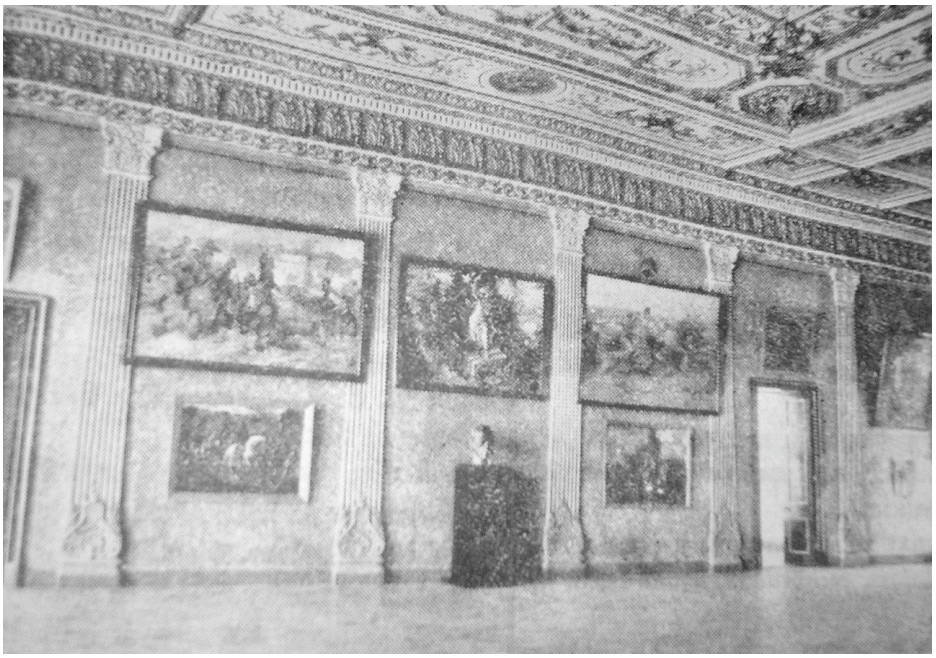
Aslının Aynıdır.
10/12/1981

Şekil A.4: Veliahd Dairesi'nin Resim ve Heykel Müzesi'ne devrine dair belge.

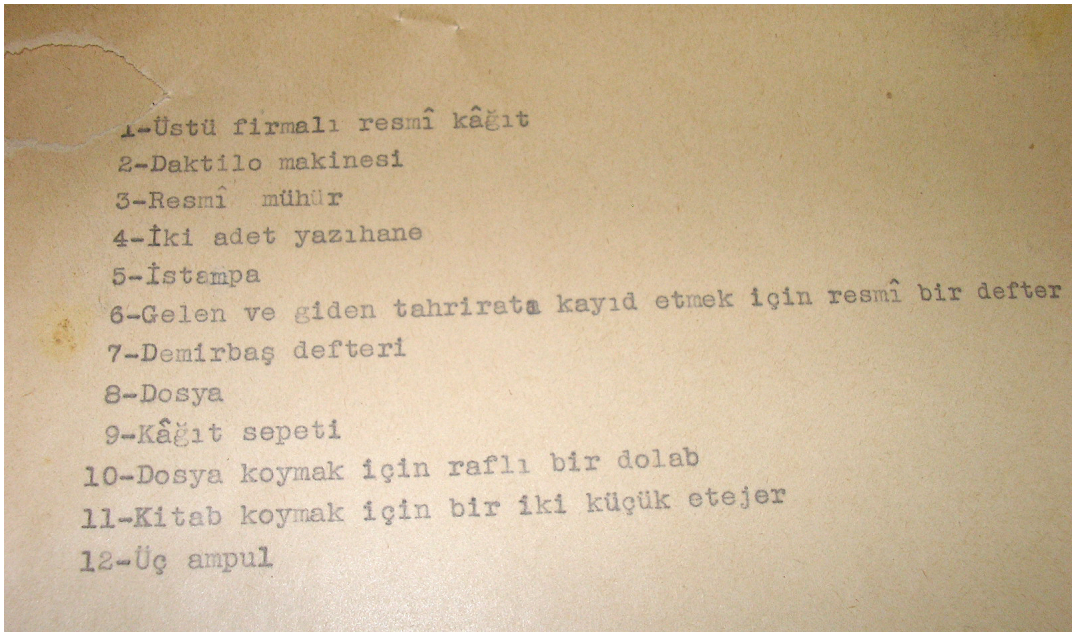
Şekil A.5: Atatürk Müze'nin 21 Eylül 1937 yılında açılışına gitmek için Dolmabahçe sarayından ayrılırken görülüyor.

Şekil A.6: Atatürk müze açılışında manevi kızı Ülkü ile birlikte görülüyor.

Şekil A. 7: Resim ve Heykel Müzesi'nin açılış sergisi.

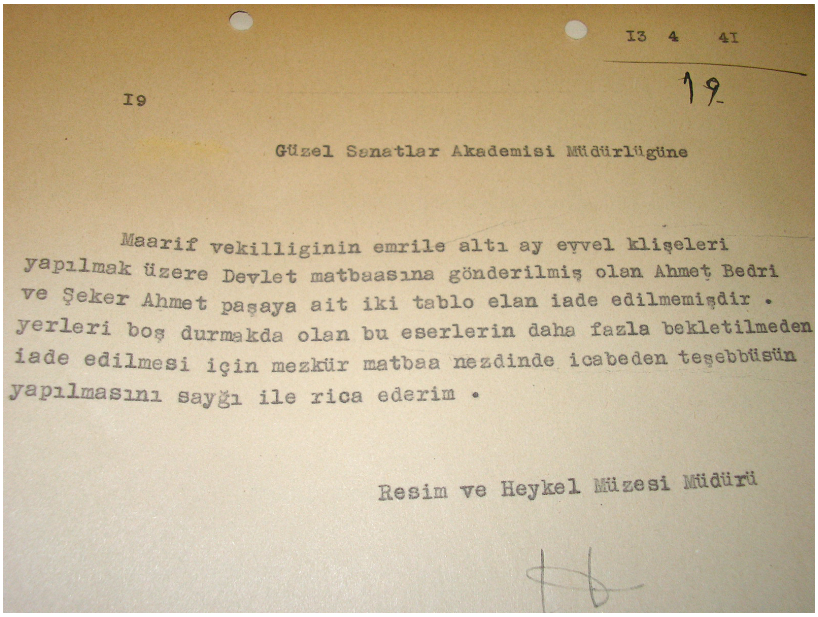


Şekil A. 8: Resim ve Heykel Müzesi'nin ilk sergileme düzeni.



1-Üstü firmalı resmî kâğıt
2-Daktilo makinesi
3-Resmî mühür
4-İki adet yazıhane
5-İstampa
6-Gelen ve giden tahriratı kayıd etmek için resmî bir defter
7-Demirbaş defteri
8-Dosya
9-Kâğıt sepeti
10-Dosya koymak için raflı bir dolab
11-Kitab koymak için bir iki küçük etejer
12-Üç ampul

Şekil A.9: Halil Dikmen'in 1937 tarihinde istediği ilk taleplere dair belge.



I3 4 41

19

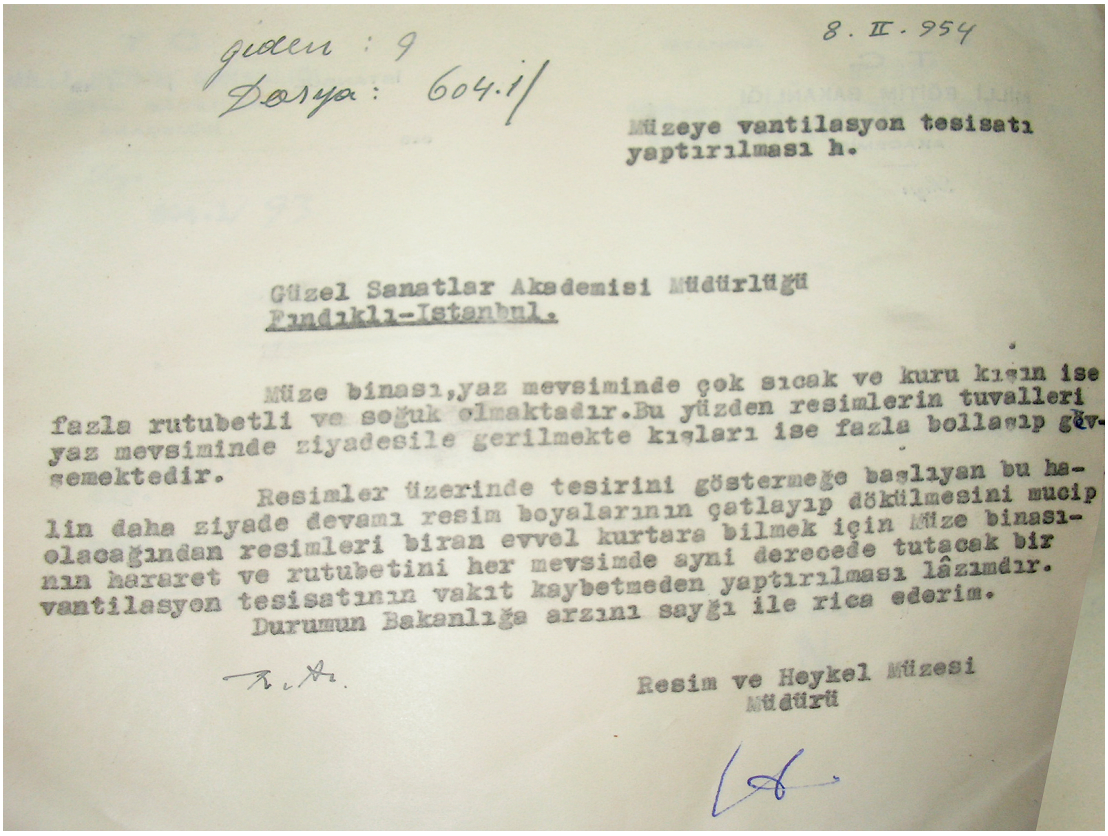
I9

Güzel Sanatlar Akademisi Müdürlügüne

Maarif vekilliginin emrile altı ay evvel klişeleri yapılmak üzere Devlet matbaasına gönderilmiş olan Ahmet Bedri ve Şeker Ahmet paşaya ait iki tablo elan iade edilmemişdir . yerleri boş durmakda olan bu eserlerin daha fazla bekletilmeden iade edilmesi için mezkür matbaa nezdinde icabeden teşebbüsün yapılmasını sayğı ile rica ederim .

Resim ve Heykel Müzesi Müdürü

Şekil A.10: Devlet matbaasına gönderilen eserlerin geri alınmasına dair belge.



giden : 9
Dosya : 604.1/

8. II. 954

Müzeye vantilasyon tesisatı yaptırılması h.

Güzel Sanatlar Akademisi Müdürlüğü
Fındıklı-Istanbul.

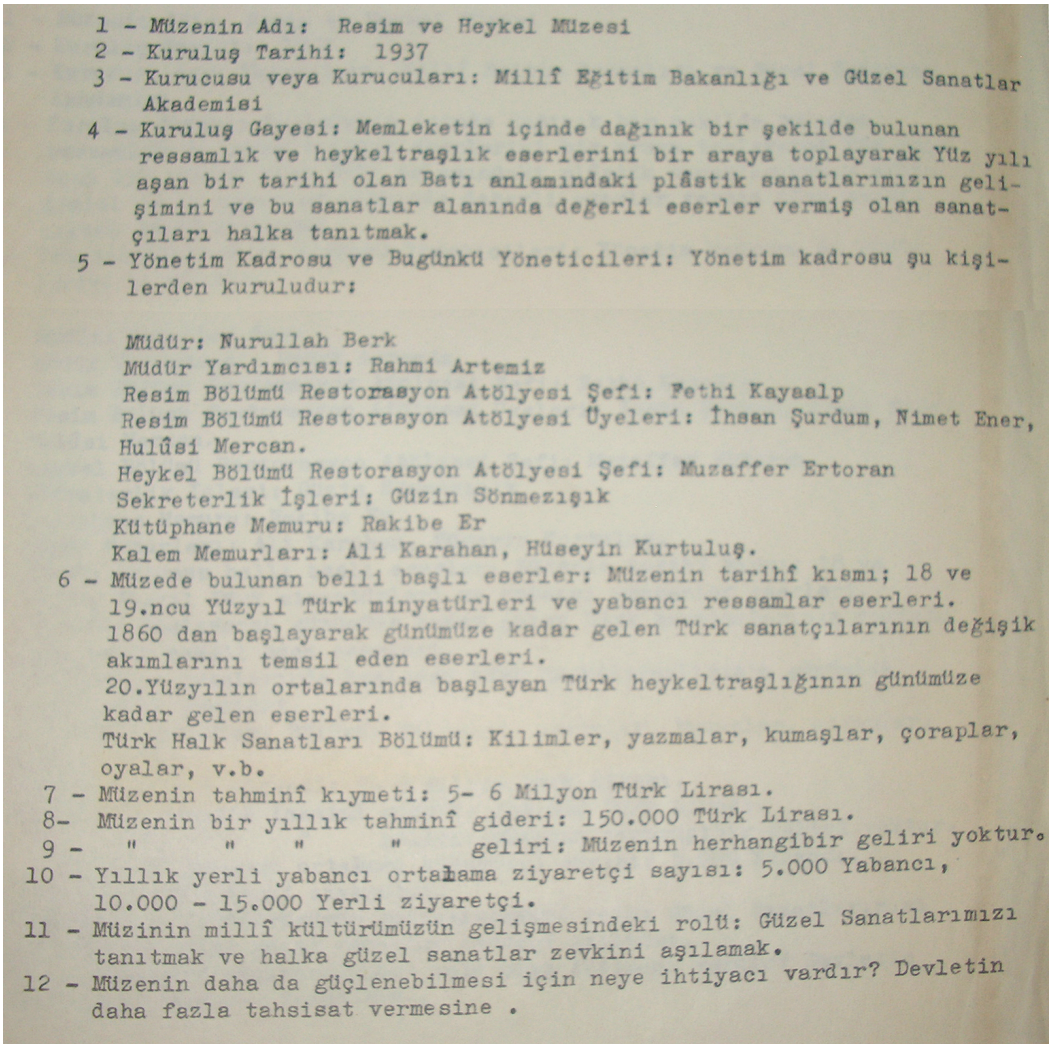
Müze binası,yaz mevsiminde çok sıcak ve kuru kışın ise fazla rutubetli ve soğuk olmaktadır.Bu yüzden resimlerin tuvalleri yaz mevsiminde ziyadesile gerilmekte kışları ise fazla bollaşıp gevşemektedir.

Resimler üzerinde tesirini göstermeğe başlıyan bu halin daha ziyade devamı resim boyalarının çatlayıp dökülmesini mucip olacağından resimleri biran evvel kurtara bilmek için Müze binasının hararet ve rutubetini her mevsimde ayni derecede tutacak bir vantilasyon tesisatının vakıt kaybetmeden yaptırılması lâzımdır.

Durumun Bakanlığa arzını saygı ile rica ederim.

Resim ve Heykel Müzesi
Müdürü

Şekil A. 11: Müze'de klima sisteminin kurulması talebine dair belge.

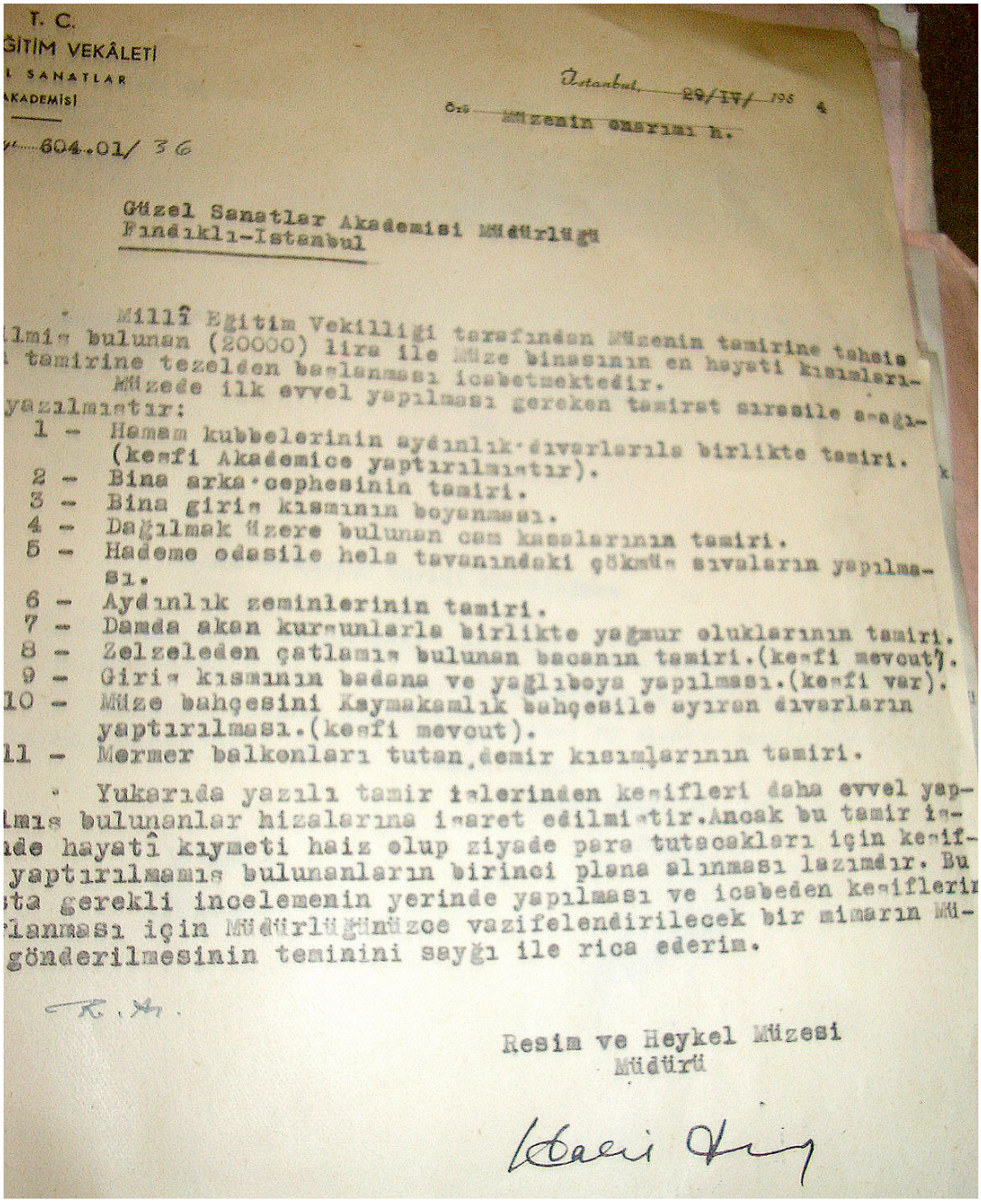


1 - Müzenin Adı: Resim ve Heykel Müzesi
2 - Kuruluş Tarihi: 1937
3 - Kurucusu veya Kurucuları: Millî Eğitim Bakanlığı ve Güzel Sanatlar Akademisi
4 - Kuruluş Gayesi: Memleketin içinde dağınık bir şekilde bulunan ressamlık ve heykeltraşlık eserlerini bir araya toplayarak Yüz yılı aşan bir tarihi olan Batı anlamındaki plâstik sanatlarımızın gelişimini ve bu sanatlar alanında değerli eserler vermiş olan sanatçıları halka tanıtmak.
5 - Yönetim Kadrosu ve Bugünkü Yöneticileri: Yönetim kadrosu şu kişilerden kuruludur:

Müdür: Nurullah Berk
Müdür Yardımcısı: Rahmi Artemiz
Resim Bölümü Restorasyon Atölyesi Şefi: Fethi Kayaalp
Resim Bölümü Restorasyon Atölyesi Üyeleri: İhsan Şurdum, Nimet Ener, Hulûsi Mercan.
Heykel Bölümü Restorasyon Atölyesi Şefi: Muzaffer Ertoran
Sekreterlik İşleri: Güzin Sönmezışık
Kütüphane Memuru: Rakibe Er
Kalem Memurları: Ali Karahan, Hüseyin Kurtuluş.

6 - Müzede bulunan belli başlı eserler: Müzenin tarihî kısmı; 18 ve 19.ncu Yüzyıl Türk minyatürleri ve yabancı ressamlar eserleri. 1860 dan başlayarak günümüze kadar gelen Türk sanatçılarının değişik akımlarını temsil eden eserleri.
20.Yüzyılın ortalarında başlayan Türk heykeltraşlığının günümüze kadar gelen eserleri.
Türk Halk Sanatları Bölümü: Kilimler, yazmalar, kumaşlar, çoraplar, oyalar, v.b.
7 - Müzenin tahminî kıymeti: 5- 6 Milyon Türk Lirası.
8- Müzenin bir yıllık tahminî gideri: 150.000 Türk Lirası.
9 - " " " " geliri: Müzenin herhangibir geliri yoktur.
10 - Yıllık yerli yabancı ortalama ziyaretçi sayısı: 5.000 Yabancı, 10.000 - 15.000 Yerli ziyaretçi.
11 - Müzinin millî kültürümüzün gelişmesindeki rolü: Güzel Sanatlarımızı tanıtmak ve halka güzel sanatlar zevkini aşılamak.
12 - Müzenin daha da güçlenebilmesi için neye ihtiyacı vardır? Devletin daha fazla tahsisat vermesine .

Şekil A. 12: Nurullah Berk döneminde Müze'nin durumunu gösteren belge.



T. C.
GİTİM VEKÂLETİ
SANATLAR
AKADEMİSİ

...604.01/ 36

İstanbul, 29/IV/ 195 4

Müzenin onarımı h.

Güzel Sanatlar Akademisi Müdürlüğü
Fındıklı-İstanbul

Millî Eğitim Vekilliği tarafından Müzenin tamirine tahsis
lmış bulunan (20000) lira ile Müze binasının en hayati kısımları-
tamirine tezelden başlanması icabetmektedir.
Müzede ilk evvel yapılması gereken tamirat sırasile aşağı-
yazılmıştır:
1 - Hamam kubbelerinin aydınlık-duvarlarile birlikte tamiri.
(keşfi Akademice yaptırılmıştır).
2 - Bina arka-cephesinin tamiri.
3 - Bina giriş kısmının boyanması.
4 - Dağılmak üzere bulunan cam kasalarının tamiri.
5 - Hademe odasile hela tavanındaki çökmüş sıvaların yapılma-
sı.
6 - Aydınlık zeminlerinin tamiri.
7 - Damda akan kurşunlarla birlikte yağmur oluklarının tamiri.
8 - Zelzeleden çatlamış bulunan bacanın tamiri.(keşfi mevcut).
9 - Giriş kısmının badana ve yağlıboya yapılması.(keşfi var).
10 - Müze bahçesini Kaymakamlık bahçesile ayıran duvarların
yaptırılması.(keşfi mevcut).
11 - Mermer balkonları tutan demir kısımlarının tamiri.

Yukarıda yazılı tamir işlerinden keşifleri daha evvel yap-
lmış bulunanlar hizalarına işaret edilmiştir.Ancak bu tamir iş-
ıde hayatî kıymeti haiz olup ziyade para tutacakları için keşif-
yaptırılmamış bulunanların birinci plana alınması lazımdır. Bu
ıta gerekli incelemenin yerinde yapılması ve icabeden keşiflerin
'lanması için Müdürlüğünüzce vazifelendirilecek bir mimarın Mü-
gönderilmesinin teminini saygı ile rica ederim.

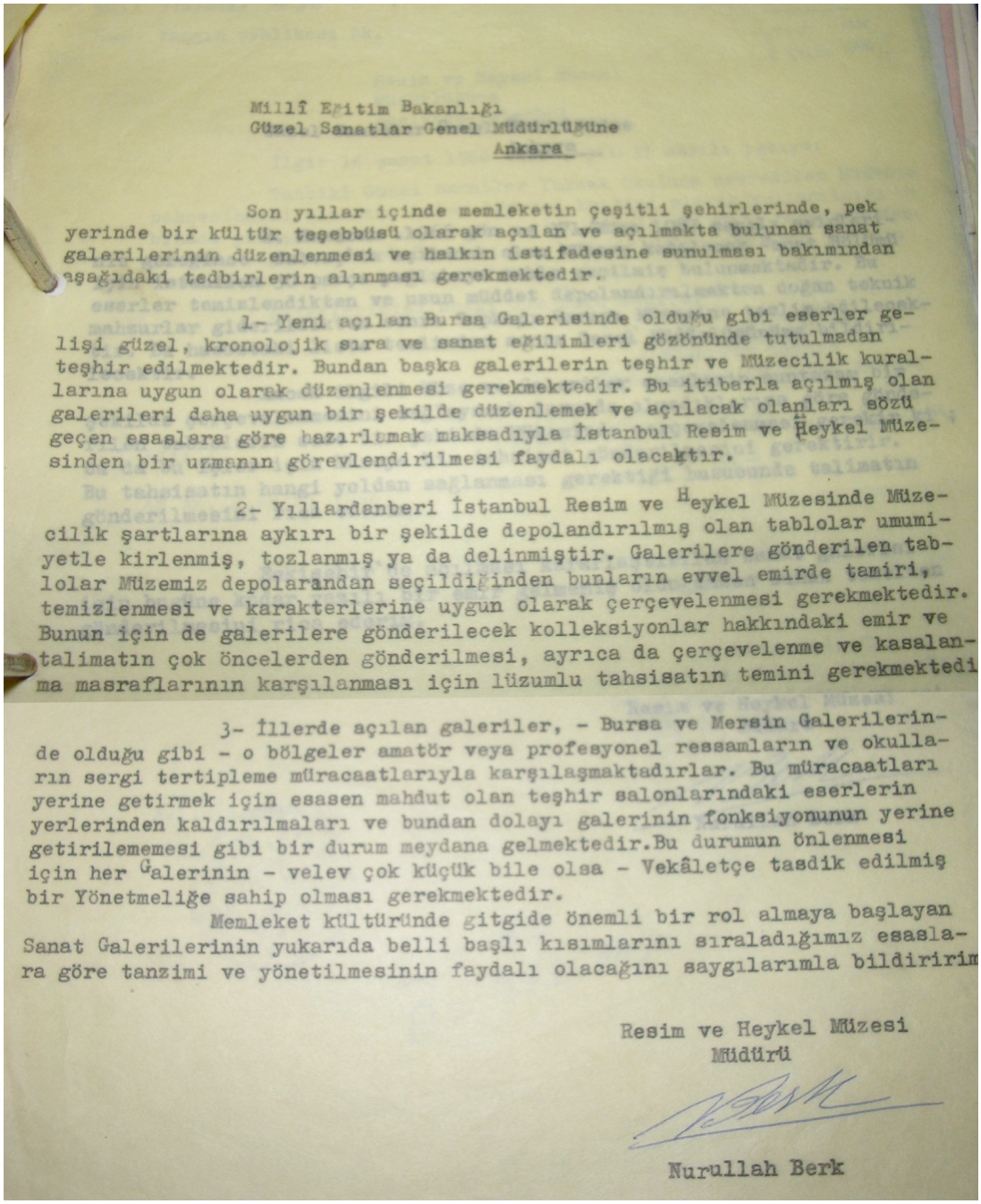
K. Hy.

Resim ve Heykel Müzesi
Müdürü

Hâmi Uy

Şekil A.13: Müze'nin 1954 yılında gerçekleşen onarımına dair belge.

Şekil A.14: Hüseyin Gezer 1976 yılında dönemin İstanbul İtfaiye Müdürü Tarık Özavcı ile müzenin yangın tehlikesine dair tetkik yapıyor.



Millî Eğitim Bakanlığı
Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğüne
Ankara

Son yıllar içinde memleketin çeşitli şehirlerinde, pek yerinde bir kültür teşebbüsü olarak açılan ve açılmakta bulunan sanat galerilerinin düzenlenmesi ve halkın istifadesine sunulması bakımından aşağıdaki tedbirlerin alınması gerekmektedir.

1- Yeni açılan Bursa Galerisinde olduğu gibi eserler gelişi güzel, kronolojik sıra ve sanat eğilimleri gözönünde tutulmadan teşhir edilmektedir. Bundan başka galerilerin teşhir ve Müzecilik kurallarına uygun olarak düzenlenmesi gerekmektedir. Bu itibarla açılmış olan galerileri daha uygun bir şekilde düzenlemek ve açılacak olanları sözü geçen esaslara göre hazırlamak maksadıyla İstanbul Resim ve Heykel Müzesinden bir uzmanın görevlendirilmesi faydalı olacaktır.

2- Yıllardanberi İstanbul Resim ve Heykel Müzesinde Müzecilik şartlarına aykırı bir şekilde depolandırılmış olan tablolar umumiyetle kirlenmiş, tozlanmış ya da delinmiştir. Galerilere gönderilen tablolar Müzemiz depolarından seçildiğinden bunların evvel emirde tamiri, temizlenmesi ve karakterlerine uygun olarak çerçevelenmesi gerekmektedir. Bunun için de galerilere gönderilecek kolleksiyonlar hakkındaki emir ve talimatın çok öncelerden gönderilmesi, ayrıca da çerçevelenme ve kasalanma masraflarının karşılanması için lüzumlu tahsisatın temini gerekmektedi

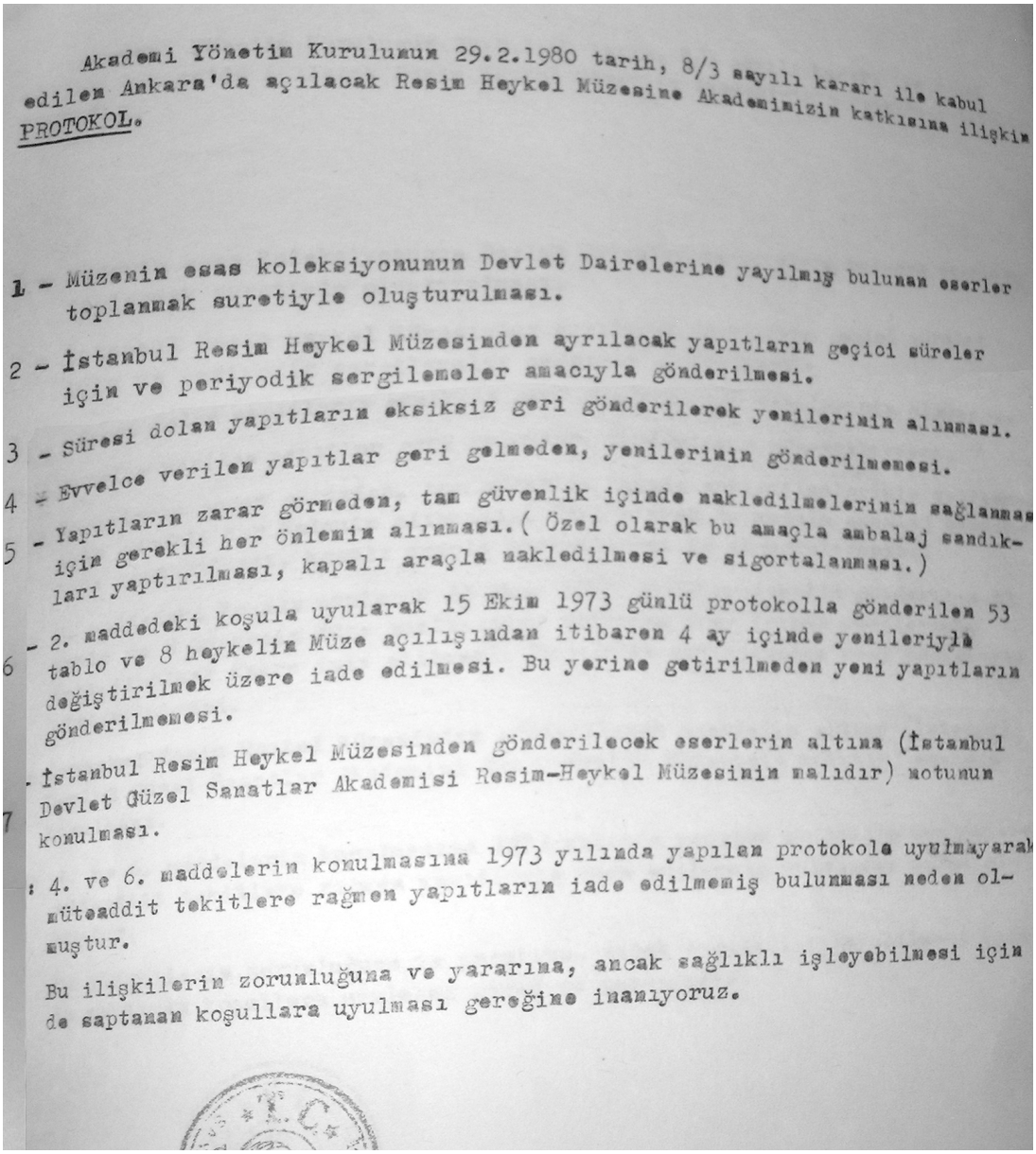
3- İllerde açılan galeriler, - Bursa ve Mersin Galerilerinde olduğu gibi - o bölgeler amatör veya profesyonel ressamların ve okulların sergi tertipleme müracaatlarıyla karşılaşmaktadırlar. Bu müracaatları yerine getirmek için esasen mahdut olan teşhir salonlarındaki eserlerin yerlerinden kaldırılmaları ve bundan dolayı galerinin fonksiyonunun yerine getirilememesi gibi bir durum meydana gelmektedir.Bu durumun önlenmesi için her Galerinin - velev çok küçük bile olsa - Vekâletçe tasdik edilmiş bir Yönetmeliğe sahip olması gerekmektedir.

Memleket kültüründe gitgide önemli bir rol almaya başlayan Sanat Galerilerinin yukarıda belli başlı kısımlarını sıraladığımız esaslara göre tanzimi ve yönetilmesinin faydalı olacağını saygılarımla bildiririm

Resim ve Heykel Müzesi
Müdürü

Nurullah Berk

Şekil A. 15: Müze'nin Güzel Sanat Galerileri'ne yönelik öneri raporu.



Akademi Yönetim Kurulunun 29.2.1980 tarih, 8/3 sayılı kararı ile kabul edilen Ankara'da açılacak Resim Heykel Müzesine Akademimizin katkısına ilişkin PROTOKOL.

1 - Müzenin esas koleksiyonunun Devlet Dairelerine yayılmış bulunan eserler toplanmak suretiyle oluşturulması.

2 - İstanbul Resim Heykel Müzesinden ayrılacak yapıtların geçici süreler için ve periyodik sergilemeler amacıyla gönderilmesi.

3 - Süresi dolan yapıtların eksiksiz geri gönderilerek yenilerinin alınması.

4 - Evvelce verilen yapıtlar geri gelmeden, yenilerinin gönderilmemesi.

5 - Yapıtların zarar görmeden, tam güvenlik içinde nakledilmelerinin sağlanması için gerekli her önlemin alınması.(Özel olarak bu amaçla ambalaj sandıkları yaptırılması, kapalı araçla nakledilmesi ve sigortalanması.)

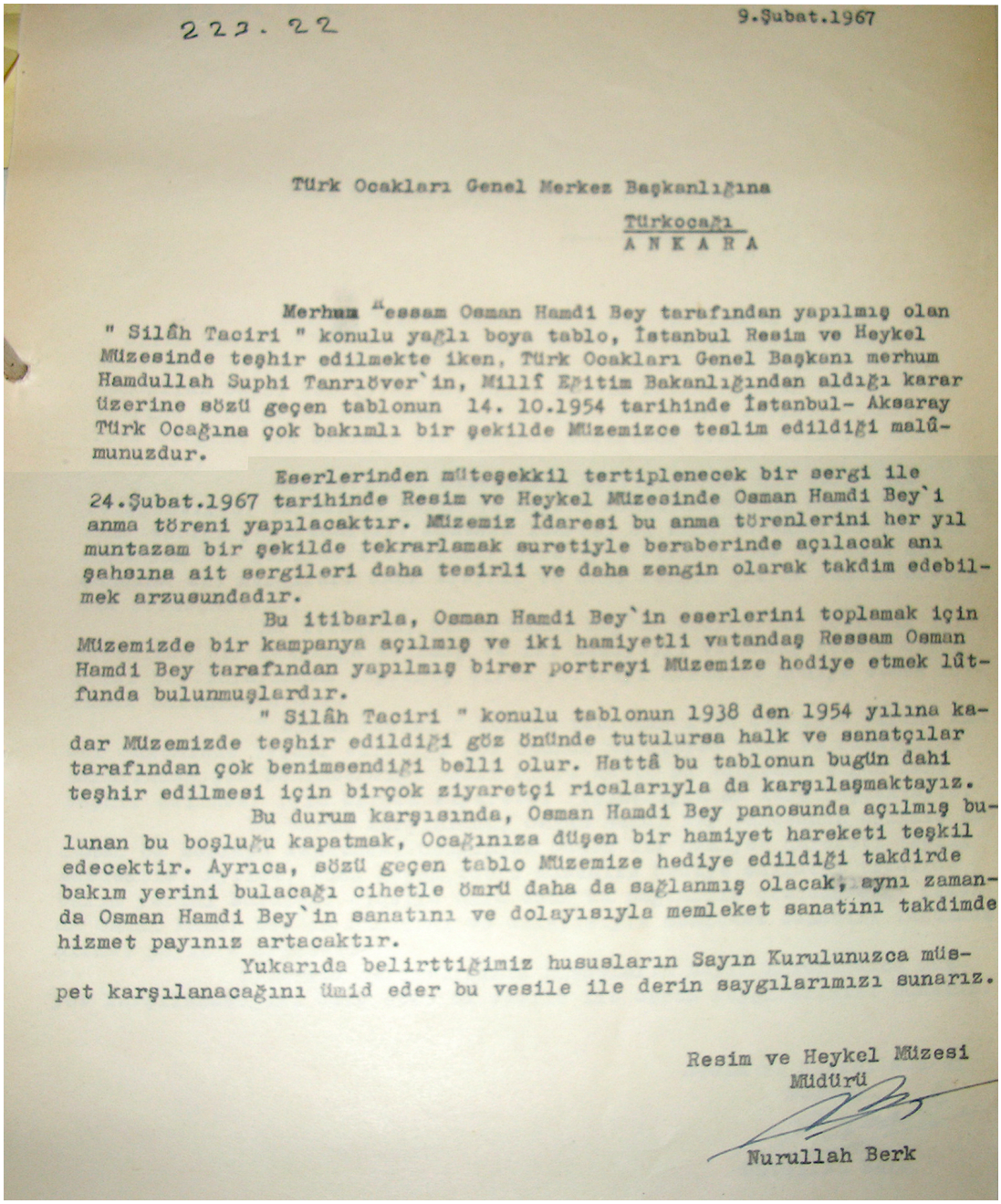
6 - 2. maddedeki koşula uyularak 15 Ekim 1973 günlü protokolla gönderilen 53 tablo ve 8 heykelin Müze açılışından itibaren 4 ay içinde yenileriyle değiştirilmek üzere iade edilmesi. Bu yerine getirilmeden yeni yapıtların gönderilmemesi.

7 - İstanbul Resim Heykel Müzesinden gönderilecek eserlerin altına (İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim-Heykel Müzesinin malıdır) notunun konulması.

: 4. ve 6. maddelerin konulmasına 1973 yılında yapılan protokole uyulmayarak mütaaddit tekitlere rağmen yapıtların iade edilmemiş bulunması neden olmuştur.

Bu ilişkilerin zorunluğuna ve yararına, ancak sağlıklı işleyebilmesi için de saptanan koşullara uyulması gereğine inanıyoruz.

Şekil A.16: Ankara Resim ve Heykel Müzesi'nin kuruluşunda Müze'den alınacak eserlere dair 1973 tarihli protokol.



223.22

9.Şubat.1967

Türk Ocakları Genel Merkez Başkanlığına

Türkoçağı
A N K A R A

Merhum Ressam Osman Hamdi Bey tarafından yapılmış olan " Silâh Taciri " konulu yağlı boya tablo, İstanbul Resim ve Heykel Müzesinde teşhir edilmekte iken, Türk Ocakları Genel Başkanı merhum Hamdullah Suphi Tanrıöver'in, Millî Eğitim Bakanlığından aldığı karar üzerine sözü geçen tablonun 14. 10.1954 tarihinde İstanbul- Aksaray Türk Ocağına çok bakımlı bir şekilde Müzemizce teslim edildiği malûmunuzdur.

Eserlerinden müteşekkil tertiplenecek bir sergi ile 24.Şubat.1967 tarihinde Resim ve Heykel Müzesinde Osman Hamdi Bey'i anma töreni yapılacaktır. Müzemiz İdaresi bu anma törenlerini her yıl muntazam bir şekilde tekrarlamak suretiyle beraberinde açılacak anı şahsına ait sergileri daha tesirli ve daha zengin olarak takdim edebilmek arzusundadır.

Bu itibarla, Osman Hamdi Bey'in eserlerini toplamak için Müzemizde bir kampanya açılmış ve iki hamiyetli vatandaş Ressam Osman Hamdi Bey tarafından yapılmış birer portreyi Müzemize hediye etmek lûtfunda bulunmuşlardır.

" Silâh Taciri " konulu tablonun 1938 den 1954 yılına kadar Müzemizde teşhir edildiği göz önünde tutulursa halk ve sanatçılar tarafından çok benimsendiği belli olur. Hattâ bu tablonun bugün dahi teşhir edilmesi için birçok ziyaretçi ricalarıyla da karşılaşmaktayız.

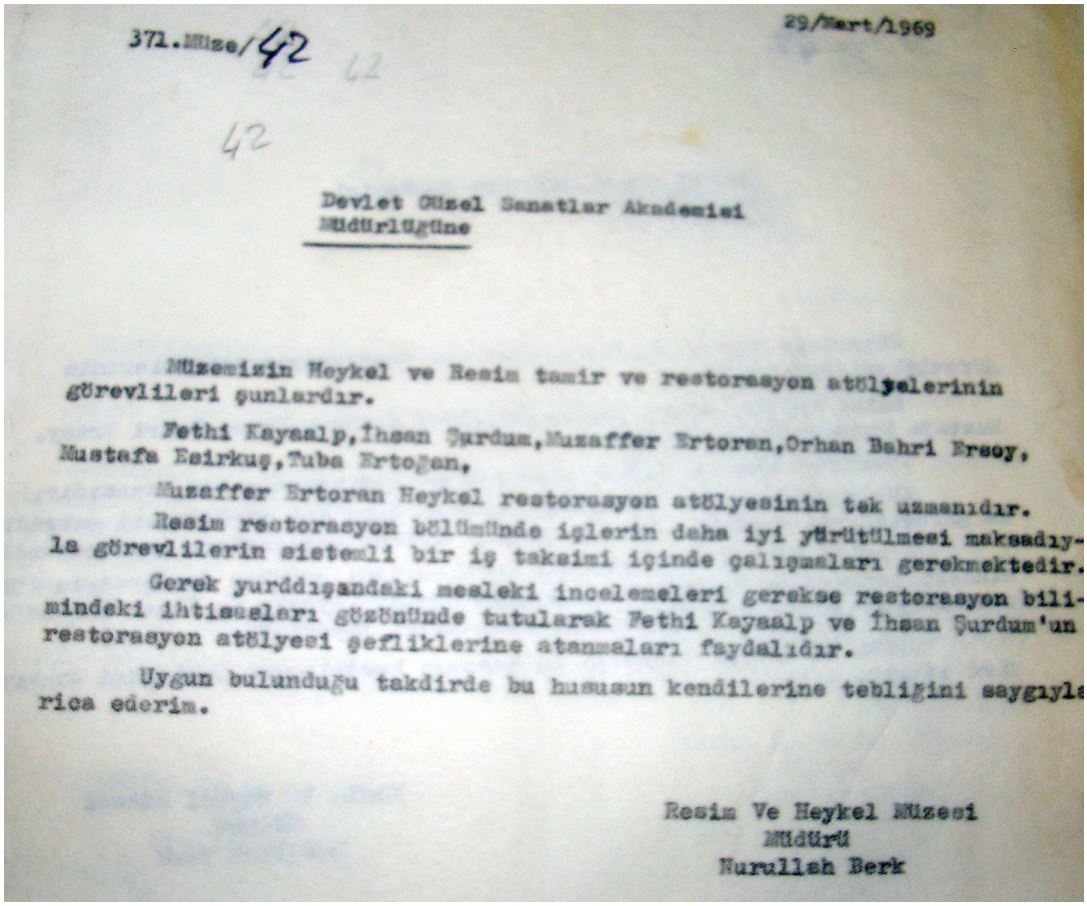
Bu durum karşısında, Osman Hamdi Bey panosunda açılmış bulunan bu boşluğu kapatmak, Ocağınıza düşen bir hamiyet hareketi teşkil edecektir. Ayrıca, sözü geçen tablo Müzemize hediye edildiği takdirde bakım yerini bulacağı cihetle ömrü daha da sağlanmış olacak, aynı zamanda Osman Hamdi Bey'in sanatını ve dolayısıyla memleket sanatını takdimde hizmet payınız artacaktır.

Yukarıda belirttiğimiz hususların Sayın Kurulunuzca müspet karşılanacağını ümid eder bu vesile ile derin saygılarımızı sunarız.

Resim ve Heykel Müzesi
Müdürü

Nurullah Berk

Şekil A.17: Osman Hamdi Bey'in Silah Satıcısı tablosunun Türk Ocağı'ndan geri alınmasına dair belge.



371.Müze/42

29/Mart/1969

42

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi
Müdürlüğüne

Müzemizin Heykel ve Resim tamir ve restorasyon atölyelerinin görevlileri şunlardır.

Fethi Kayaalp, İhsan Şurdum, Muzaffer Ertoran, Orhan Bahri Ersoy, Mustafa Esirkuş, Tuba Ertoğan,

Muzaffer Ertoran Heykel restorasyon atölyesinin tek uzmanıdır.

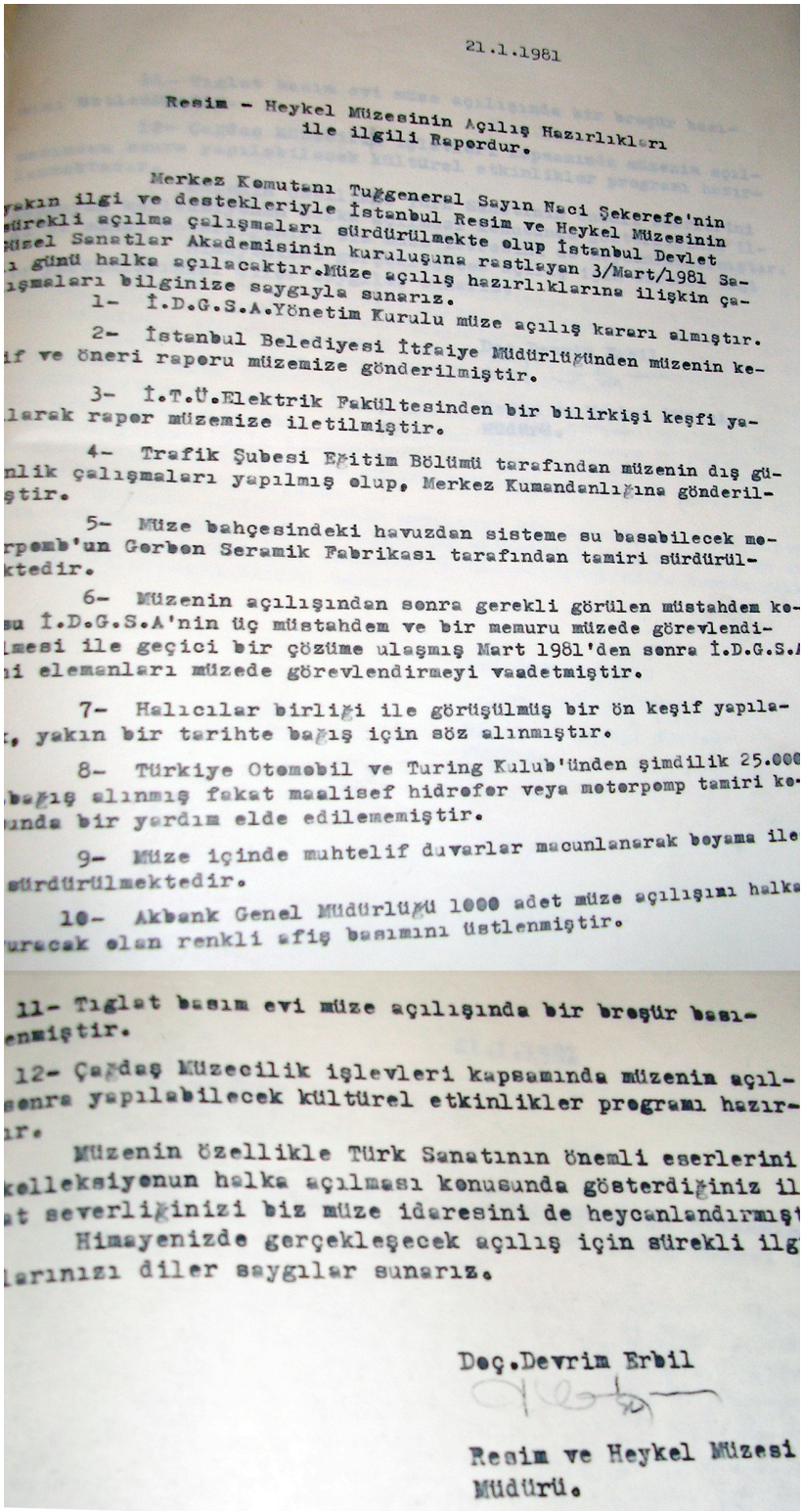
Resim restorasyon bölümünde işlerin daha iyi yürütülmesi maksadıyla görevlilerin sistemli bir iş taksimi içinde çalışmaları gerekmektedir.

Gerek yurddışındaki mesleki incelemeleri gerekse restorasyon bilimindeki ihtisasları gözönünde tutularak Fethi Kayaalp ve İhsan Şurdum'un restorasyon atölyesi şefliklerine atanmaları faydalıdır.

Uygun bulunduğu takdirde bu hususun kendilerine tebliğini saygıyla rica ederim.

Resim Ve Heykel Müzesi
Müdürü
Nurullah Berk

Şekil A.18: Müze'de restorasyon atölyelerinin kuruluşuna dair belge.



21.1.1981

Resim - Heykel Müzesinin Açılış Hazırlıkları
ile ilgili Rapordur.

Merkez Komutanı Tuğgeneral Sayın Naci Şekerefe'nin
yakın ilgi ve destekleriyle İstanbul Resim ve Heykel Müzesinin
sürekli açılma çalışmaları sürdürülmekte olup İstanbul Devlet
Güzel Sanatlar Akademisinin kuruluşuna rastleyan 3/Mart/1981 Sa-
lı günü halka açılacaktır.Müze açılış hazırlıklarına ilişkin ça-
lışmaları bilginize saygıyla sunarız.

1- İ.D.G.S.A.Yönetim Kurulu müze açılış kararı almıştır.

2- İstanbul Belediyesi İtfaiye Müdürlüğünden müzenin ke-
if ve öneri raporu müzemize gönderilmiştir.

3- İ.T.Ü.Elektrik Fakültesinden bir bilirkişi keşfi ya-
larak rapor müzemize iletilmiştir.

4- Trafik Şubesi Eğitim Bölümü tarafından müzenin dış gü-
nlik çalışmaları yapılmış olup, Merkez Kumandanlığına gönderil-
iştir.

5- Müze bahçesindeki havuzdan sisteme su basabilecek me-
rpomb'un Gerben Seramik Fabrikası tarafından tamiri sürdürül-
ktedir.

6- Müzenin açılışından sonra gerekli görülen müstahdem ke-
su İ.D.G.S.A'nin üç müstahdem ve bir memuru müzede görevlendi-
lmesi ile geçici bir çözüme ulaşmış Mart 1981'den sonra İ.D.G.S.A
ni elemanları müzede görevlendirmeyi vaadetmiştir.

7- Halıcılar birliği ile görüşülmüş bir ön keşif yapıla-
ı, yakın bir tarihte bağış için söz alınmıştır.

8- Türkiye Otomobil ve Turing Kulub'ünden şimdilik 25.000
bağış alınmış fakat maalisef hidrofor veya moterpomp tamiri ko-
unda bir yardım elde edilememiştir.

9- Müze içinde muhtelif duvarlar macunlanarak boyama ile
sürdürülmektedir.

10- Akbank Genel Müdürlüğü 1000 adet müze açılışını halka
uracak olan renkli afiş basımını üstlenmiştir.

11- Tıglat basım evi müze açılışında bir broşür basa-
enmiştir.

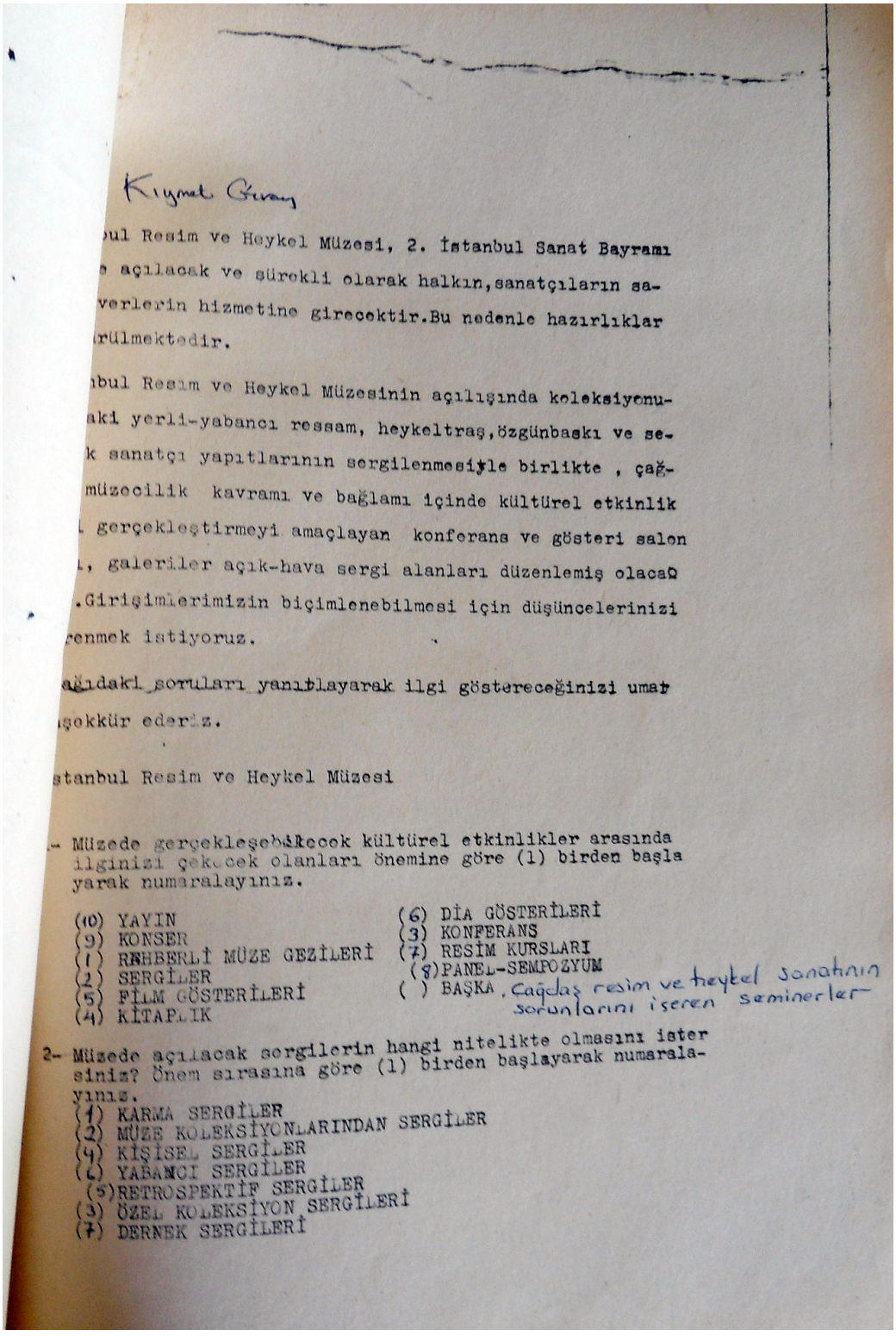
12- Çağdaş Müzecilik işlevleri kapsamında müzenin açıl-
sonra yapılabilecek kültürel etkinlikler programı hazır-
ır.

Müzenin özellikle Türk Sanatının önemli eserlerini
koleksiyonun halka açılması konusunda gösterdiğiniz il
at severliğinizi biz müze idaresini de heycanlandırmış
Himayenizde gerçekleşecek açılış için sürekli ilg
larınızı diler saygılar sunarız.

Doç.Devrim Erbil

Resim ve Heykel Müzesi
Müdürü.

Şekil A. 19: 1981 yılında Müze'nin yeniden açılış hazırlıklarına dair rapor.



Kıymet Giray

bul Resim ve Heykel Müzesi, 2. İstanbul Sanat Bayramı
açılacak ve sürekli olarak halkın,sanatçıların sa-
verlerin hizmetine girecektir.Bu nedenle hazırlıklar
rülmektedir.

nbul Resim ve Heykel Müzesinin açılışında koleksiyonu-
aki yerli-yabancı ressam, heykeltraş,özgünbaskı ve se-
k sanatçı yapıtlarının sergilenmesiyle birlikte , çağ-
müzecilik kavramı ve bağlamı içinde kültürel etkinlik
gerçekleştirmeyi amaçlayan konferans ve gösteri salon
, galeriler açık-hava sergi alanları düzenlemiş olacağ
.Girişimlerimizin biçimlenebilmesi için düşüncelerinizi
renmek istiyoruz.

ağıdaki soruları yanıtlayarak ilgi göstereceğinizi umar
şekkür ederiz.

stanbul Resim ve Heykel Müzesi

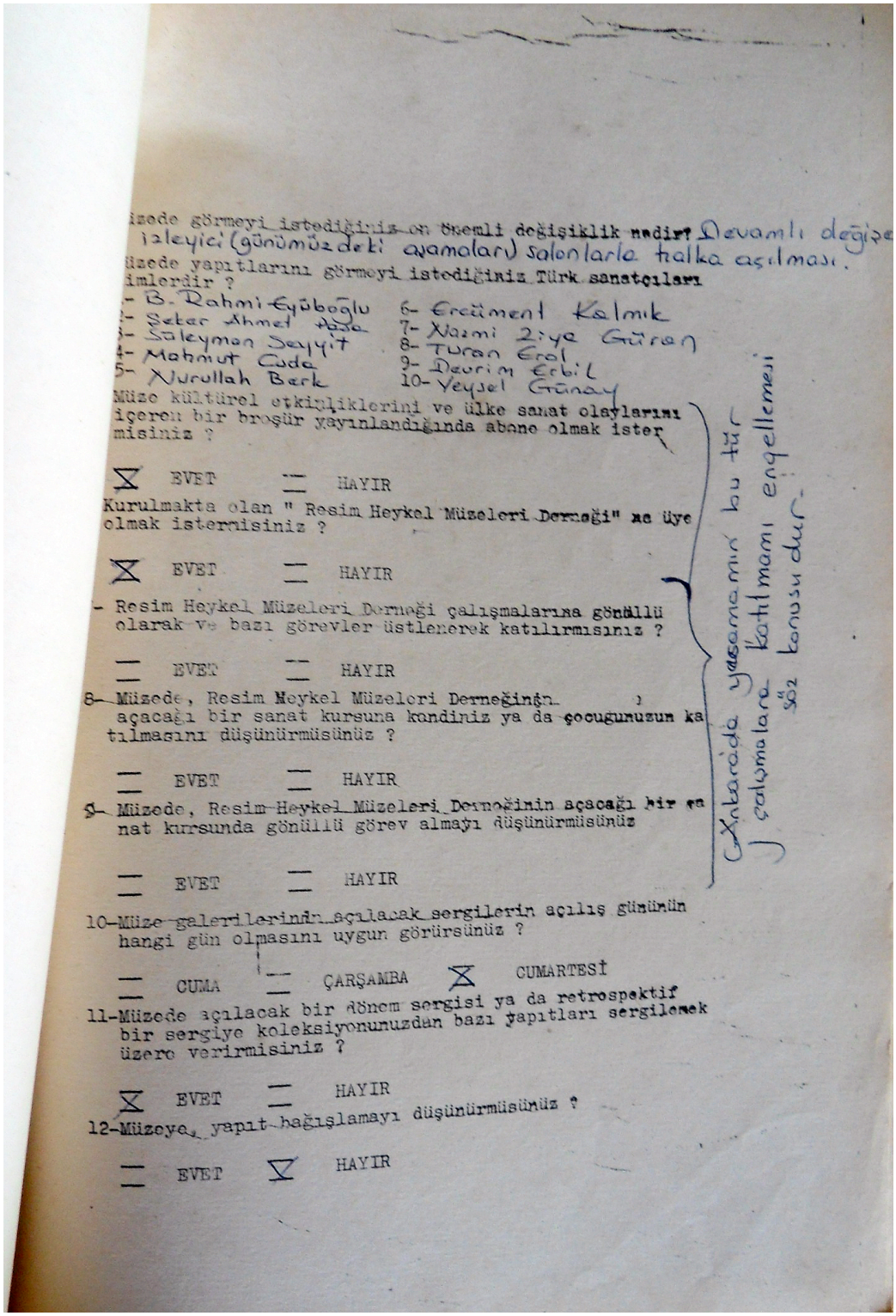
1- Müzede gerçekleşebilecek kültürel etkinlikler arasında ilginizi çekecek olanları önemine göre (1) birden başla yarak numaralayınız.

(10) YAYIN
(9) KONSER
(1) REHBERLİ MÜZE GEZİLERİ
(2) SERGİLER
(5) FİLM GÖSTERİLERİ
(4) KİTAPLIK
(6) DİA GÖSTERİLERİ
(3) KONFERANS
(7) RESİM KURSLARI
(8)PANEL-SEMPOZYUM
( ) BAŞKA, Çağdaş resim ve heykel sanatının sorunlarını işeren seminerler

2- Müzede açılacak sergilerin hangi nitelikte olmasını ister siniz? Önem sırasına göre (1) birden başlayarak numaralayınız.

(1) KARMA SERGİLER
(2) MÜZE KOLEKSİYONLARINDAN SERGİLER
(4) KİŞİSEL SERGİLER
(6) YABANCI SERGİLER
(5)RETROSPEKTİF SERGİLER
(3) ÖZEL KOLEKSİYON SERGİLERİ
(7) DERNEK SERGİLERİ

Şekil A. 20: Müze'nin 1981 yılında yeniden açılışı için hazırlanan anket örneği.



izede görmeyi istediğiniz en önemli değişiklik nedir? Devamlı değişe
izleyici (günümüzdeki aşamaları) salonlarla halka açılması.
üzede yapıtlarını görmeyi istediğiniz Türk sanatçıları
imlerdir ?
- B. Rahmi Eyüboğlu
- Şeker Ahmet Paşa
- Süleyman Saylıt
- Mahmut Cuda
- Nurullah Berk
- Ercüment Kalmık
- Nazmi Ziya Güran
- Turan Erol
- Devrim Erbil
- Yeysel Günay

Müze kültürel etkinliklerini ve ülke sanat olaylarını içeren bir broşür yayınlandığında abone olmak ister misiniz ?

☒ EVET ☐ HAYIR

Kurulmakta olan " Resim Heykel Müzeleri Derneği" ne üye olmak istermisiniz ?

☒ EVET ☐ HAYIR

- Resim Heykel Müzeleri Derneği çalışmalarına gönüllü olarak ve bazı görevler üstlenerek katılırmısınız ?

☐ EVET ☐ HAYIR

8- Müzede, Resim Heykel Müzeleri Derneğinin açacağı bir sanat kursuna kendiniz ya da çocuğunuzun katılmasını düşünürmüsünüz ?

☐ EVET ☐ HAYIR

9- Müzede, Resim Heykel Müzeleri Derneğinin açacağı bir sanat kursunda gönüllü görev almayı düşünürmüsünüz

☐ EVET ☐ HAYIR

10- Müze galerilerinin açılacak sergilerin açılış gününün hangi gün olmasını uygun görürsünüz ?

☐ CUMA ☐ ÇARŞAMBA ☒ CUMARTESİ

11- Müzede açılacak bir dönem sergisi ya da retrospektif bir sergiye koleksiyonunuzdan bazı yapıtları sergilemek üzere verirmisiniz ?

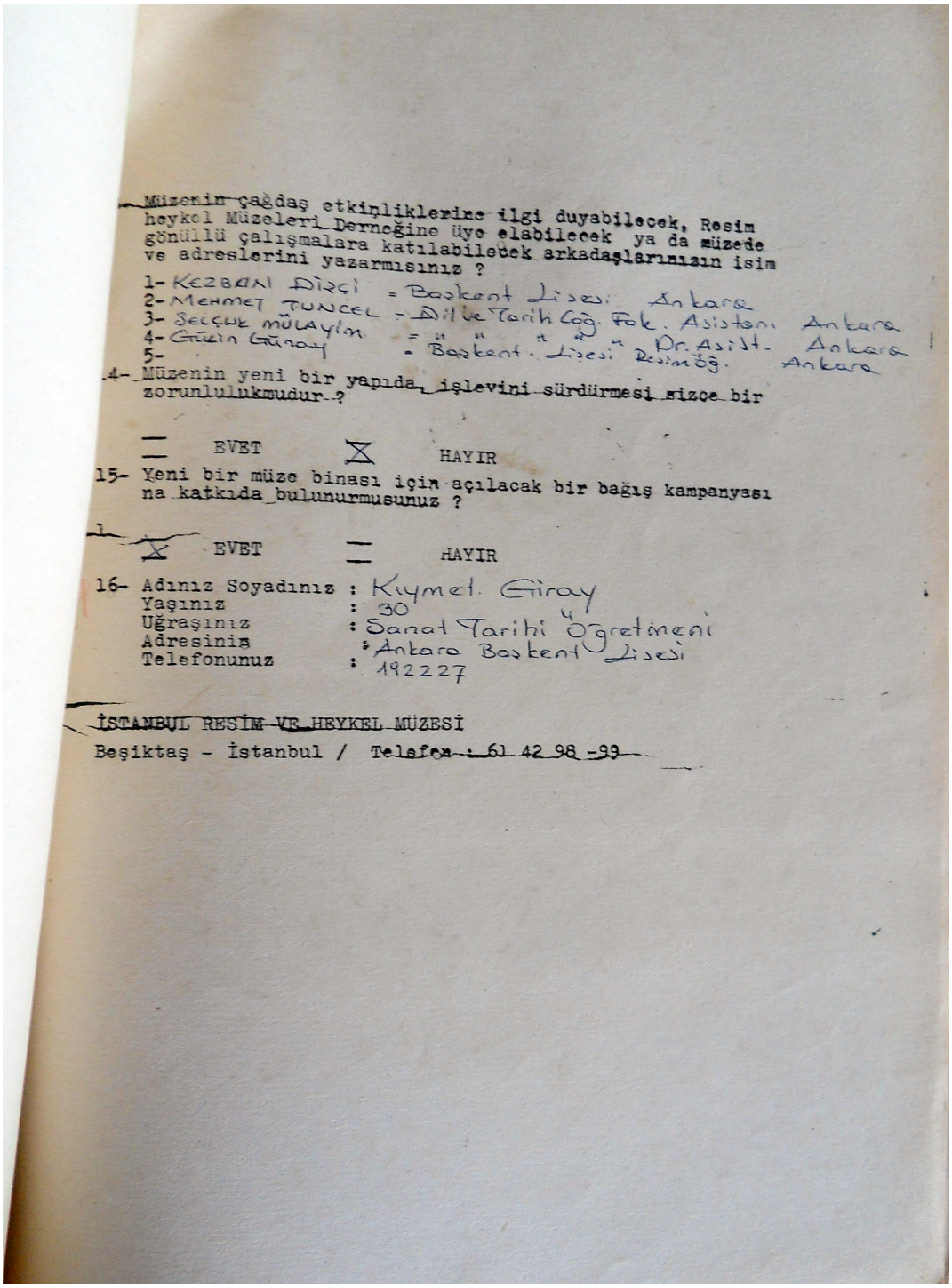
☒ EVET ☐ HAYIR

12- Müzeye yapıt bağışlamayı düşünürmüsünüz ?

☐ EVET ☒ HAYIR

(Ankarada yaşamamın bu tür çalışmalara katılmamı engellemesi söz konusudur.)

Şekil A. 20 (devam): Müze'nin 1981 yılında yeniden açılışı için hazırlanan anket örneği.



Müzenin çağdaş etkinliklerine ilgi duyabilecek, Resim heykel Müzeleri Derneğine üye olabilecek ya da müzede gönüllü çalışmalara katılabilecek arkadaşlarınızın isim ve adreslerini yazarmısınız ?

1- KEZBAN DİZÇİ = Başkent Lisesi Ankara
2- MEHMET TUNCEL - Dil ve Tarih Coğ. Fak. Asistanı Ankara
3- SELÇUK MÜLAYİM = " " " " Dr. Asist. Ankara
4- GÜZİN GÜRAY - Başkent Lisesi Resim Öğ. Ankara
5-

14- Müzenin yeni bir yapıda işlevini sürdürmesi sizce bir zorunluluk mudur ?

— EVET X HAYIR

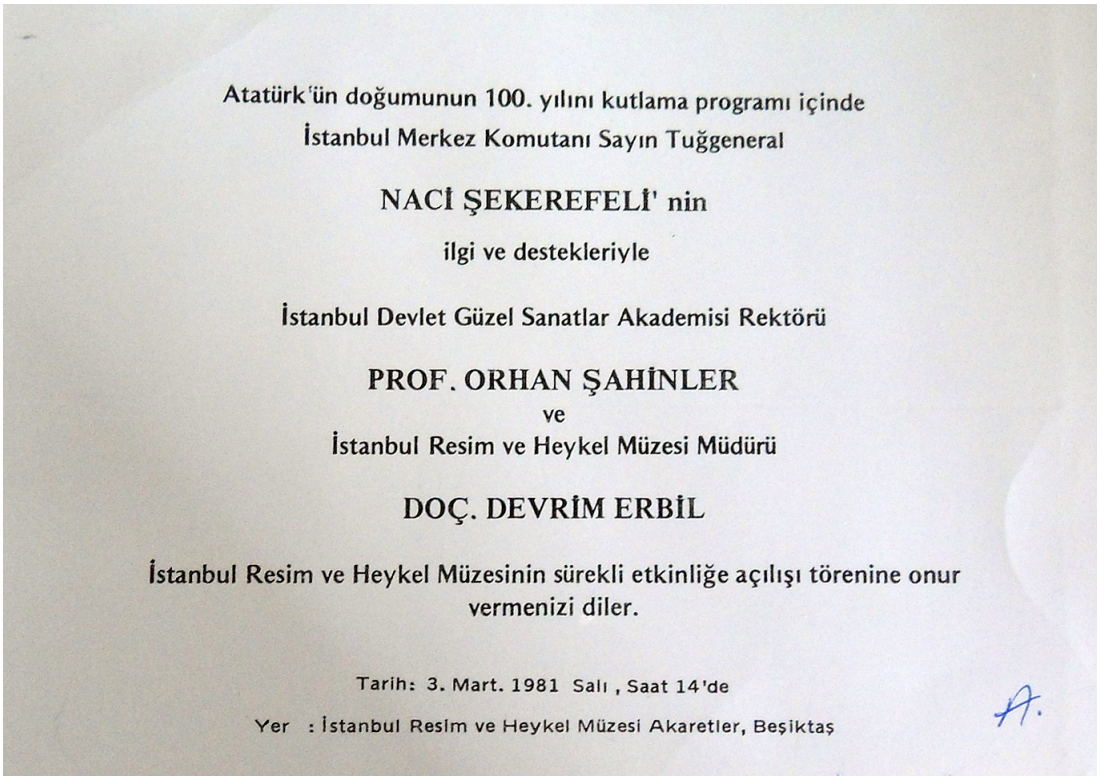
15- Yeni bir müze binası için açılacak bir bağış kampanyası na katkıda bulunurmusunuz ?

X EVET — HAYIR

16- Adınız Soyadınız : Kıymet Giray
Yaşınız : 30
Uğraşınız : Sanat Tarihi Öğretmeni
Adresiniz : Ankara Başkent Lisesi
Telefonunuz : 192227

İSTANBUL RESİM VE HEYKEL MÜZESİ
Beşiktaş - İstanbul / Telefon : 61 42 98 -99

Şekil A. 20 (devam): Müze'nin 1981 yılında yeniden açılışı için hazırlanan anket örneği.



Atatürk'ün doğumunun 100. yılını kutlama programı içinde
İstanbul Merkez Komutanı Sayın Tuğgeneral

NACİ ŞEKEREFELİ' nin

ilgi ve destekleriyle

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Rektörü

PROF. ORHAN ŞAHİNLER
ve
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Müdürü

DOÇ. DEVRİM ERBİL

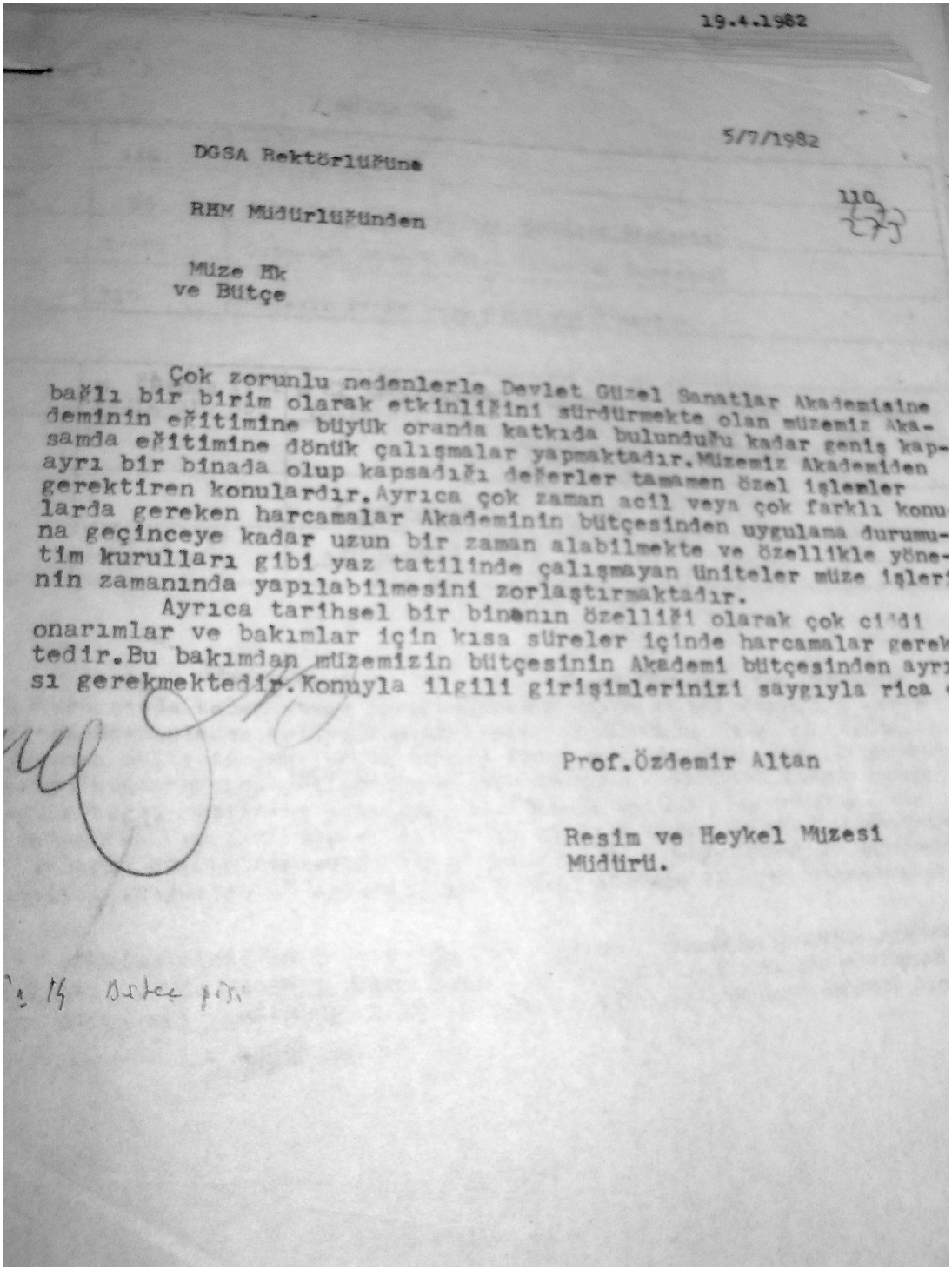
İstanbul Resim ve Heykel Müzesinin sürekli etkinliğe açılışı törenine onur vermenizi diler.

Tarih: 3. Mart. 1981 Salı , Saat 14'de

Yer : İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Akaretler, Beşiktaş

A.

Şekil A. 21: 3 Mart 1981 tarihli Müze'nin açılış davetiyesi.



19.4.1982

5/7/1982

DGSA Rektörlüğüne

RHM Müdürlüğünden

110
273

Müze Ek
ve Bütçe

Çok zorunlu nedenlerle Devlet Güzel Sanatlar Akademisine bağlı bir birim olarak etkinliğini sürdürmekte olan müzemiz Akademinin eğitimine büyük oranda katkıda bulunduğu kadar geniş kapsamda eğitimine dönük çalışmalar yapmaktadır.Müzemiz Akademiden ayrı bir binada olup kapsadığı değerler tamamen özel işlemler gerektiren konulardır.Ayrıca çok zaman acil veya çok farklı konularda gereken harcamalar Akademinin bütçesinden uygulama durumuna geçinceye kadar uzun bir zaman alabilmekte ve özellikle yönetim kurulları gibi yaz tatilinde çalışmayan üniteler müze işlerinin zamanında yapılabilmesini zorlaştırmaktadır.

Ayrıca tarihsel bir binanın özelliği olarak çok ciddi onarımlar ve bakımlar için kısa süreler içinde harcamalar gerektedir.Bu bakımdan müzemizin bütçesinin Akademi bütçesinden ayrı sı gerekmektedir.Konuyla ilgili girişimlerinizi saygıyla rica

Prof.Özdemir Altan

Resim ve Heykel Müzesi
Müdürü.

Şekil A.22: Özdemir Altan'ın Müze'ye özerk bütçe verilmesine dair talebi.

Yönetmelik

Mimar Sinan Üniversitesinden :

Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Plastik Sanatlar Restorasyonu Araştırma ve Uygulama Merkezi Yönetmeliği

I. BÖLÜM

Kuruluş

Madde 1 — Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Plastik Sanatlar Restorasyonu Araştırma ve Uygulama Merkezi 2547 sayılı Yüksek Öğretim Kanununun 2880 sayılı Kanun ile değiştirilmiş 3 üncü maddesinin (j) bendi uyarınca ve 2809 sayılı Kanunun 3 üncü maddesine dayanılarak Mimar Sinan Üniversitesi Rektörlüğüne bağlı olarak kurulmuş, müzecilik yapan, müzecilik ve plastik sanatlar restorasyonu alanında araştırma ve uygulamalar gerçekleştiren ve bütün bu alanlarda Üniversite öğretimine destek veren bir bilim ve sanat kurumudur.

II. BÖLÜM

Amaç ve Görevler

Madde 2 — Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Plastik Sanatlar Restorasyonu Araştırma ve Uygulama Merkezi, Ülkemizde "Müzecilik" Müzecilik ve Plastik Sanatlar restorasyonu alanında "Araştırma", "Uygulama" ile bütün bu alanlarda "Öğretim" destek faaliyeti dahil olmak üzere koordineli olarak görev yapar.

Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Plastik Sanatlar Restorasyonu Araştırma ve Uygulama Merkezinin "Müzecilik" Görevleri

Madde 3 — a) Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonlarında yer alan eserleri çağdaş müzecilik koşulları altında sergilemek,

b) Toplumumuzun, kültürel ve sanatsal geçmişini, çağdaş kültür ve sanatını yansıtan eserleri koleksiyonlarına katmak,

c) Gerek koleksiyonlarında yer alan ve gerekse koleksiyonlarına katacağı eserleri korumak,

d) Koleksiyonlarında yer alan eserleri katalog, film, diapozitif gibi yayınlar ile tanıtmak ve yaymak,

e) Evrensel düzeyde ve uluslararası ikili kültür anlaşmalarına dayalı olarak düzenlenmiş veya yurdumuzda plastik sanatlar alanında verilmiş üstün örnekleri, bu alanda yapılan atılımları, değiştirmeleri sürekli ve süreli sergiler düzenleyerek tanıtmak,

f) Plastik Sanatlar alanında bilirkişilik, müşavir ve ekspertiz görevlerini yapmak,

g) Araştırma biriminin araştırmalarını destekleyici yönde faaliyetlerde bulunmak,

h) Müzeyi tanıtıcı nitelikte broşür, dergi ve benzeri yayınları gerçekleştirmek.

Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Plastik Sanatlar Restorasyonu Araştırma ve Uygulama Merkezinin "Araştırma" Görevleri

Madde 4 — a) Genel olarak plastik sanatlar, özel olarak kendi koleksiyonları üzerine bilimsel araştırmalar yapmak ve bu araştırmaları yayınlamak,

b) Müzecilik alanında bilimsel araştırmalar yapmak ve bu araştırmaları yayınlamak,

c) Ülkemiz plastik sanatları ve sanatçıları hakkında araştırmalar ve değerlendirmeler yaparak neşriyatta bulunmak,

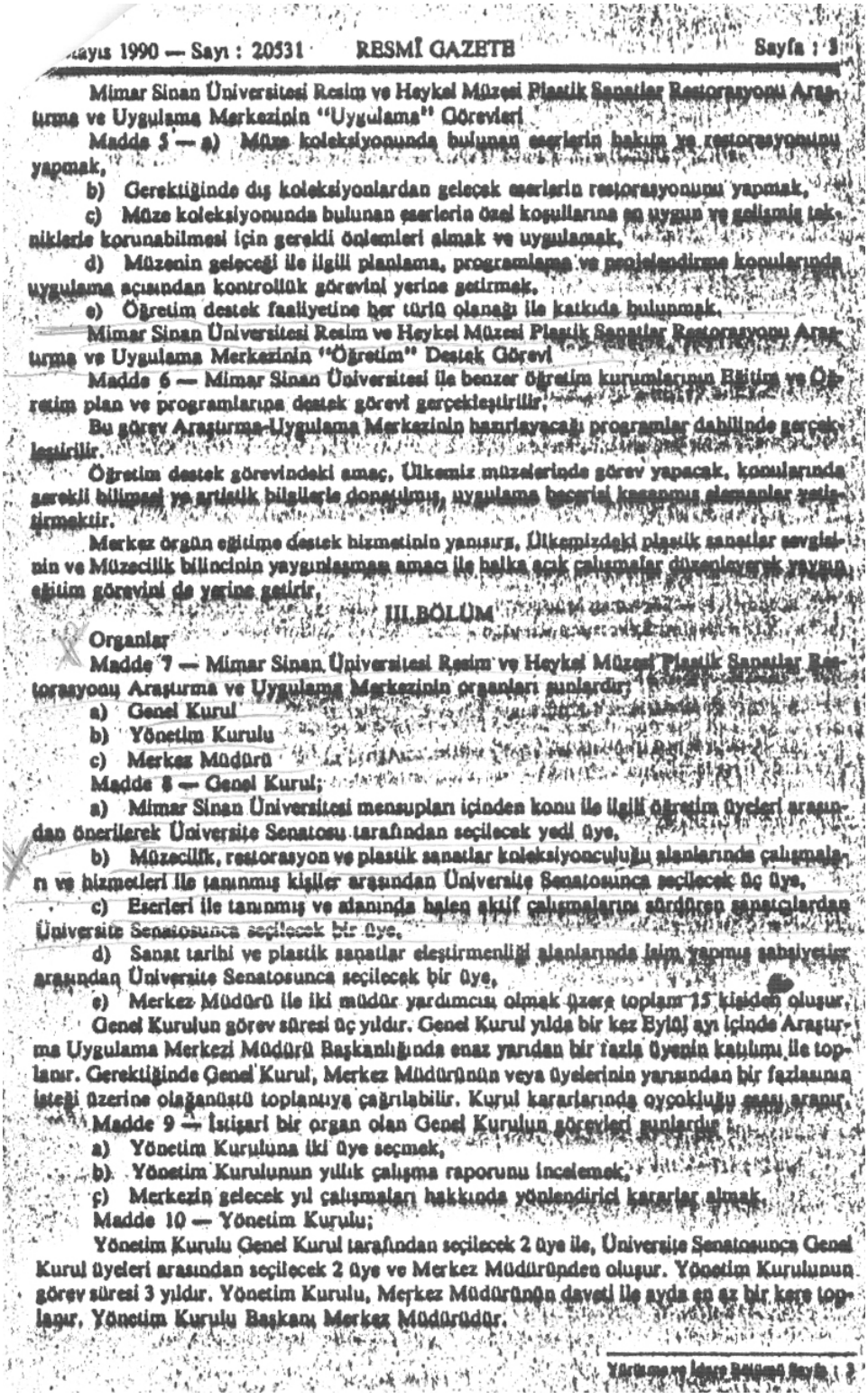
d) Kendi yapacağı araştırmalara ve bilimsel araştırma yapmak isteyenlere kaynak teşkil edecek belge, kitap, katalog, broşür, film, fotoğraf, ses bandı gibi dökümanları toplamak ve bunlardan oluşacak bir kitaplık ile arşiv kurmak,

e) Müze koleksiyonunda yer alan her eserin bilimsel ve teknik araştırmasını yapmak ve bu araştırmaları bir arşivde toplamak,

f) Müzenin geleceği ile ilgili planlama, programlama ve projelendirme konularında araştırmalar yapmak ve bu konularda gerekli girişimlerde bulunmak,

Yürütme ve İdare Bölümü Sayfa : 3

Şekil A. 23: Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Plastik Sanatlar Restorasyonu Araştırma ve Uygulama Merkezi Yönetmeliği.



ayıs 1990 — Sayı : 20531 RESMİ GAZETE Sayfa : 3

Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Plastik Sanatlar Restorasyonu Araştırma ve Uygulama Merkezinin "Uygulama" Görevleri

Madde 5 — a) Müze koleksiyonunda bulunan eserlerin bakım ve restorasyonunu yapmak,

b) Gerektiğinde dış koleksiyonlardan gelecek eserlerin restorasyonunu yapmak,

c) Müze koleksiyonunda bulunan eserlerin özel koşullarına en uygun ve gelişmiş tekniklerle korunabilmesi için gerekli önlemleri almak ve uygulamak,

d) Müzenin geleceği ile ilgili planlama, programlama ve projelendirme konularında uygulama açısından kontrollük görevini yerine getirmek,

e) Öğretim destek faaliyetine her türlü olanağı ile katkıda bulunmak.

Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Plastik Sanatlar Restorasyonu Araştırma ve Uygulama Merkezinin "Öğretim" Destek Görevi

Madde 6 — Mimar Sinan Üniversitesi ile benzer öğretim kurumlarının Eğitim ve Öğretim plan ve programlarına destek görevi gerçekleştirilir.

Bu görev Araştırma-Uygulama Merkezinin hazırlayacağı programlar dahilinde gerçekleştirilir.

Öğretim destek görevindeki amaç, Ülkemiz müzelerinde görev yapacak, konularında gerekli bilimsel ve artistik bilgilerle donatılmış, uygulama becerisi kazanmış elemanlar yetiştirmektir.

Merkez örgün eğitime destek hizmetinin yanısıra, Ülkemizdeki plastik sanatlar sevgisinin ve Müzecilik bilincinin yaygınlaşması amacı ile halka açık çalışmalar düzenleyerek yaygın eğitim görevini de yerine getirir.

III. BÖLÜM

Organlar

Madde 7 — Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Plastik Sanatlar Restorasyonu Araştırma ve Uygulama Merkezinin organları şunlardır;

a) Genel Kurul

b) Yönetim Kurulu

c) Merkez Müdürü

Madde 8 — Genel Kurul;

a) Mimar Sinan Üniversitesi mensupları içinden konu ile ilgili öğretim üyeleri arasından önerilerek Üniversite Senatosu tarafından seçilecek yedi üye,

b) Müzecilik, restorasyon ve plastik sanatlar koleksiyonculuğu alanlarında çalışmaları ve hizmetleri ile tanınmış kişiler arasından Üniversite Senatosunca seçilecek üç üye,

c) Eserleri ile tanınmış ve alanında halen aktif çalışmalarını sürdüren sanatçılardan Üniversite Senatosunca seçilecek bir üye,

d) Sanat tarihi ve plastik sanatlar eleştirmenliği alanlarında isim yapmış şahsiyetler arasından Üniversite Senatosunca seçilecek bir üye,

e) Merkez Müdürü ile iki müdür yardımcısı olmak üzere toplam 15 kişiden oluşur.

Genel Kurulun görev süresi üç yıldır. Genel Kurul yılda bir kez Eylül ayı içinde Araştırma Uygulama Merkezi Müdürü Başkanlığında onaz yarıdan bir fazla üyenin katılımı ile toplanır. Gerektiğinde Genel Kurul, Merkez Müdürünün veya üyelerinin yarısından bir fazlasının isteği üzerine olağanüstü toplantıya çağrılabilir. Kurul kararlarında oyçokluğu esası aranır.

Madde 9 — İstişari bir organ olan Genel Kurulun görevleri şunlardır;

a) Yönetim Kuruluna iki üye seçmek,

b) Yönetim Kurulunun yıllık çalışma raporunu incelemek,

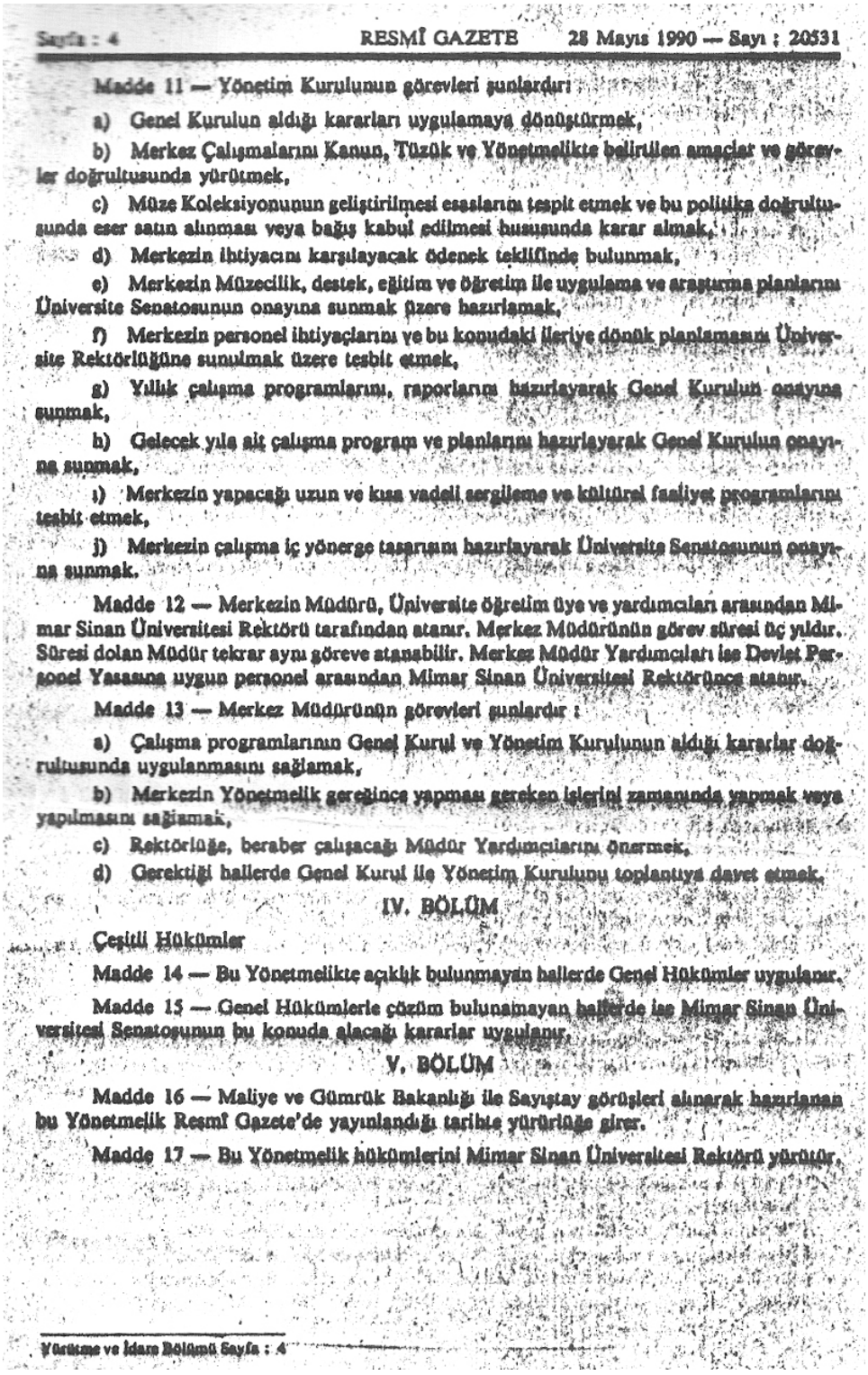
c) Merkezin gelecek yıl çalışmaları hakkında yönlendirici kararlar almak.

Madde 10 — Yönetim Kurulu;

Yönetim Kurulu Genel Kurul tarafından seçilecek 2 üye ile, Üniversite Senatosunca Genel Kurul üyeleri arasından seçilecek 2 üye ve Merkez Müdüründen oluşur. Yönetim Kurulunun görev süresi 3 yıldır. Yönetim Kurulu, Merkez Müdürünün daveti ile ayda en az bir kere toplanır. Yönetim Kurulu Başkanı Merkez Müdürüdür.

Yürütme ve İdare Bölümü Sayfa : 3

Şekil A. 23 (devam): Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Plastik Sanatlar Restorasyonu Araştırma ve Uygulama Merkezi Yönetmeliği.



Sayfa : 4 RESMİ GAZETE 28 Mayıs 1990 — Sayı : 20531

Madde 11 — Yönetim Kurulunun görevleri şunlardır :

a) Genel Kurulun aldığı kararları uygulamaya dönüştürmek,

b) Merkez Çalışmalarını Kanun, Tüzük ve Yönetmelikte belirtilen amaçlar ve görevler doğrultusunda yürütmek,

c) Müze Koleksiyonunun geliştirilmesi esaslarını tespit etmek ve bu politika doğrultusunda eser satın alınması veya bağış kabul edilmesi hususunda karar almak,

d) Merkezin ihtiyacını karşılayacak ödenek teklifinde bulunmak,

e) Merkezin Müzecilik, destek, eğitim ve öğretim ile uygulama ve araştırma planlarını Üniversite Senatosunun onayına sunmak üzere hazırlamak,

f) Merkezin personel ihtiyaçlarını ve bu konudaki ileriye dönük planlamasını Üniversite Rektörlüğüne sunulmak üzere tesbit etmek,

g) Yıllık çalışma programlarını, raporlarını hazırlayarak Genel Kurulun onayına sunmak,

h) Gelecek yıla ait çalışma program ve planlarını hazırlayarak Genel Kurulun onayına sunmak,

ı) Merkezin yapacağı uzun ve kısa vadeli sergileme ve kültürel faaliyet programlarını tesbit etmek,

j) Merkezin çalışma iç yönerge tasarısını hazırlayarak Üniversite Senatosunun onayına sunmak.

Madde 12 — Merkezin Müdürü, Üniversite öğretim üye ve yardımcıları arasından Mimar Sinan Üniversitesi Rektörü tarafından atanır. Merkez Müdürünün görev süresi üç yıldır. Süresi dolan Müdür tekrar aynı göreve atanabilir. Merkez Müdür Yardımcıları ise Devlet Personel Yasasına uygun personel arasından Mimar Sinan Üniversitesi Rektörünce atanır.

Madde 13 — Merkez Müdürünün görevleri şunlardır :

a) Çalışma programlarının Genel Kurul ve Yönetim Kurulunun aldığı kararlar doğrultusunda uygulanmasını sağlamak,

b) Merkezin Yönetmelik gereğince yapması gereken işlerini zamanında yapmak veya yapılmasını sağlamak,

c) Rektörlüğe, beraber çalışacağı Müdür Yardımcılarını önermek,

d) Gerektiği hallerde Genel Kurul ile Yönetim Kurulunu toplantıya davet etmek.

IV. BÖLÜM

Çeşitli Hükümler

Madde 14 — Bu Yönetmelikte açıklık bulunmayan hallerde Genel Hükümler uygulanır.

Madde 15 — Genel Hükümlerle çözüm bulunamayan hallerde ise Mimar Sinan Üniversitesi Senatosunun bu konuda alacağı kararlar uygulanır.

V. BÖLÜM

Madde 16 — Maliye ve Gümrük Bakanlığı ile Sayıştay görüşleri alınarak hazırlanan bu Yönetmelik Resmî Gazete'de yayınlandığı tarihte yürürlüğe girer.

Madde 17 — Bu Yönetmelik hükümlerini Mimar Sinan Üniversitesi Rektörü yürütür.

Yürütme ve İdare Bölümü Sayfa : 4

Şekil A. 23 (devam): Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Plastik Sanatlar Restorasyonu Araştırma ve Uygulama Merkezi Yönetmeliği.

Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzeleri Yönetmeliği

Resmi Gazete Tarihi: 17.02.2003 **Sayısı:** 25023

BİRİNCİ BÖLÜM
Kuruluş,Amaç ve Kapsam, Dayanak

Kuruluş

Madde 1 — Büyük Önder Atatürk'ün emirleri ile 20/9/1937 tarihinde İstanbul Dolmabahçe Sarayı Veliaht Dairesinde Türkiye'nin ilk resim ve heykel müzesi olarak kurulan; kuruluşundan itibaren konuşlandırıldığı tarihi mekanda, önce İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisine, günümüzde de Mimar Sinan Üniversitesi Rektörlüğüne bağlı olarak işbu öncü faaliyet ve hizmetlerini sürdüren Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi:

a) Resim,

b) Heykel,

c) Desen ve baskı,

d) Yabancı sanatçılara ait eserler,

e) Çağdaş Türk seramik sanatının seçkin örnekleri,

olmak üzere başlıca beş seksiyondan oluşur.

Amaç ve Kapsam

Madde 2 — Bu Yönetmelik, Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi yönetimi ve gelişimi ile ilgili esasları kapsamaktadır. Bu Yönetmeliğin amacı, Yönetmelik kapsamındaki tarihi sanat kurumunun yeniden yapılandırılması, yönetilmesi, işletilmesi ve tarihi misyonuna uygun olarak geliştirilmesini sağlamak; işbu amaç doğrultusunda faaliyette bulunacak gerçek ve tüzel kişilerin görev, yetki ve sorumluluklarını, Müzenin faaliyetlerine ilişkin tüm esasları belirlemektir.

Dayanak

Madde 3 — Bu Yönetmelik 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanununun 26 ncı maddesi uyarınca hazırlanmış olup; yeniden yapılandırılan Müzenin, işbu Yönetmelikle düzenlenen faaliyet konuları ve alanları, T. C. Kültür Bakanlığınca değerlendirilir ve verilecek izin belgesiyle belirlenir.

İKİNCİ BÖLÜM
Görev, Yetki ve Sorumluluklar

Görevler

Madde 4 — XIX. yüzyıl Osmanlı resim ve heykel sanatının baş yapıtlarıyla, Cumhuriyet döneminin başlıca eserlerini toplayan Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesinin görevleri aşağıda belirtilmiştir:

a) Müze koleksiyonlarında yeralan eserleri çağdaş müzecilik koşulları altında ve kronolojik bir düzen içinde sergilemek,

b) Toplumumuzun kültürel ve sanatsal geçmişini, çağdaş kültür ve sanatını yansıtan eserleri koleksiyonlarına katmak,

c) Koleksiyonda bulunan yapıtları bilimsel ölçütler doğrultusunda sağlıklı bir biçimde korumak ve onarmak,

d) Depolarda bulunan yapıtların sağlıklı biçimde korunmalarını sağlamak,

e) Tüm yapıtların yıllık envanter kontrol ve denetimlerini yapmak,

f) Müzenin geleceği ile ilgili planlama, programlama ve projelendirme konularında çalışmalar yapmak,

g) Türk plastik sanatlarını ve sanatçılarını sergiler düzenleyerek tanıtmak, evrensel düzeyde ve uluslararası kültür anlaşmalarına dayalı olarak bu alanda yapılan atılımları, yenilikleri sürekli ve geçici sergiler düzenleyerek göstermek; ulusal ve uluslararası aynı amaçlı kurumlarla işbirliği yapmak, diğer müzelerden, kurumlardan ve özel koleksiyonlardan eserler alarak sergilemek,

h) Toplumda estetik, kültür ve sanat bilincini yaygınlaştırmak; yeni kuşakların sanat eğilimlerini bilimsel yöntemlerle görsel olarak beslemek ve sanat yeteneklerini teşvik etmek,

i) Plastik sanatlarla ilgili bilimsel ve sanatsal inceleme ve araştırmalar için kitaplık ve atölyeler oluşturarak ortam hazırlamak; birer kültür varlığı olan sanat yapıtlarının bilimsel ve teknik araştırmalarını yapmak ve bunları bir arşivde toplamak; ayrıca, bu eserlerin yaratıcılarına ait belgeleri, hatıra malzemeyi ve küçük ölçekteki kişisel eşyalarını toplamak, sergilemek, arşivlerde korumak ve geleceğe aktarmak,

j) Yapıtların özel koşullarına en uygun ve en gelişmiş tekniklerle korunabilmesi için gerekli önlemleri almak ve uygulamak,

k) Konservasyon konusunda, Plastik Sanatlar Restorasyon ve Konservasyon Şefliğinin gereksinimleri doğrultusunda yurtdışındaki ilgili merkezlerde uzman yetiştirilmesini sağlamak, gerektiğinde yurtdışından uzman çağırtmak ve bu konuda gerekli donanıma sahip laboratuvar ve atölyeleri kurmak, mevcutları geliştirmek,

l) Müze ve Müzeye bağlı kurumların koleksiyonlarında bulunan eserlerin Plastik Sanatlar Restorasyon ve Konservasyon Şefliği kanalı ile restorasyonunu yapmak, bu amaçla uzman yetiştirmek; diğer koleksiyonlardan gelecek eserlerin de restorasyonlarını yapmak, yurtiçi ve yurtdışındaki diğer restorasyon merkezleriyle ortak çalışmalar yapmak,

m) Plastik sanatlar alanında bilirkişilik, danışmanlık, restorasyon, konservasyon ve ekspertiz görevleri için gerekli atölyeleri ve donanımı sağlamak, bu görevleri yerine getirmek,

n) Özel ve tüzel kişilerin koleksiyonlarında bulunan ve koleksiyon sahipleri tarafından talep edilerek, koleksiyonlarda yer alan plastik sanat eserlerinin sanatçısını, ekolünü ve imzasını tayin için Müzeye başvurulduğu takdirde; işbu başvuruların konularında

Şekil A. 24: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim ve Heykel Müzeleri Yönetmeliği.

uzman olan Mimar Sinan Üniversitesi öğretim elemanları arasından bir yıllık görev süresi için seçilecek iki sanat tarihçi, bir müze elemanı, bir restoratör, ilgili alandan iki sanatçı, Üniversite dışından seçilecek konu ile ilgili bir uzmandan oluşan ve Müze Danışma Kurulu tarafından oluşturulacak yedi kişilik bir komisyon kanalı ile değerlendirmek.

o) Yurtdışına çıkartılacak plastik sanat eserlerinden; 2863 sayılı Kanun kapsamına girmeyen eserlerin yurtdışına çıkarılmalarında sakınca olup olmadığına ilişkin belge vermek,

p) (l), (m), (n) ve (o) bentlerinde belirtilen işlemler ve belge verilmesi istemlerinin; güncel koşullara bağlı olarak, T.C. Kültür Bakanlığı Resim ve Heykel Müzelerinde uygulanan emsal ücret miktarlarını aşmayacak şekilde ücretlerini tespit etmek ve bu ücretleri düzenlenecek bir iç yönerge ile belirlemek.

Yetki

Madde 5 — Yeni eserleri koleksiyona katarak, koleksiyonu geliştirmek; Müze koleksiyonunu geliştirmek ve eksikleri gidermek amacıyla koleksiyona katılacak yapıtların, içerik bütünlüğü açısından eksikleri giderecek nitelikte olmalarına özen göstermek. Satın alma yetkisi kullanılırken:

a) Müze koleksiyonunda yer alması öngörülen yeni sanat eserleri; müzayedelerden, özel ve tüzel kişilerin koleksiyonlarından, sergilerden satın alma yolu ile, özel ve tüzel kişilerin bağışlarından yararlanılarak veya herhangi bir yasal işlem sonucunda Mahkemeler ve Tereke Hakimlikleri, Mali Polis, Gümrük, Hazine ve benzeri resmi merciler tarafından el konulan eserlerden, sanatsal bakımdan koleksiyona dahil ettirilmesi gerekli görülenlerin aktarılması sureti ile Müzeye kazandırılır.

Bu amaçla, Müze Danışma Kurulu tarafından bir yıl için seçilen ve Müze Müdürünün başkanlığında toplanan; Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Bölümlerinden seçilen birer öğretim elemanı, Sanat Tarihi bölümünden bir sanat tarihçisi ve Üniversite dışından bir sanat eleştirmeninden oluşturulan beş kişilik bir komisyonun alacağı karar ile yeni yapıt satın alınır, yapılan bağış kabul edilir ya da resmi kurumlardan aktarılması gerekli görülen eserler koleksiyona dahil ettirilir.

b) Özel ve tüzel kişilerden bağış yoluyla Müzeye gelen eserler düzenlenecek emanet makbuzu ile emanete alınır; komisyon tarafından alınacak karar ve kararı müteakip gerçekleştirilecek kabul işlemleri bir ay içerisinde sonuçlandırılır. Alınması gerekli görülmeyen eserler iade edilir; iade edilen eserleri bir ay içerisinde almayan eser sahipleri, bu eserler üzerindeki tasarruf haklarını Müzeye terk etmiş kabul edilir. Müze tarafından bu hakkın herhangi bir yasal sorumluluk taşınmaksızın kullanılacağına ilişkin yasal açıklama, 5846 sayılı Kanunun öngördüğü ilkelere uygun olarak emanet makbuzunda yer alır; emanet makbuzu, eserler emanete alındığı sırada Müze yetkilisi ve bağışçı tarafından müştereken imzalanır.

c) Müze koleksiyonuna satın alma veya bağışlama yolu ile kazandırılacak eserler; 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanununda tafsil edilen ve Müzeye devri mümkün olan tüm telif haklarının Müzeye devrini içeren bir devir sözleşmesi imzalanarak ve teslim tutanağı düzenlenerek müze kayıtlarına geçirilir.

d) Vefat sonucunda mirasçılardan satın alınacak eserlerde veya terekelerden yapılacak bağışlar nedeniyle düzenlenecek devir sözleşmeleri ve teslim tutanaklarına; 5846 sayılı Kanunda öngörülen koruma süreleri gözönünde bulundurularak, veraset ilamı ve bizzat varislerin müşterek imza ile yapacakları satış veya bağış başvurusu eklenir.

e) Medeni Kanunda ve Türk Miras Hukukunda öngörülen esaslar dairesinde, özel kişiler tarafından düzenlenen vasiyetnameler, vakıf senedleri ve her nevi ölüme bağlı tasarruflar ile Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi lehine yapılan bağışlama ve her nevi kazandırıcı işlemlerde de; işbu Yönetmeliğin 5/b maddesindeki koşullar titizlikle gözetilerek, eserler Müze koleksiyonuna kazandırılır. Sanatsal açıdan, Müzeye kazandırılması gerekli görülmeyen eserler Müze Danışma Kurulunun alacağı ilke kararları doğrultusunda tasfiye edilir.

f) İşbu Yönetmeliğin yürürlüğe girmesinden önce Müze koleksiyonuna girmiş bulunan eserler ile alakalı olarak; 5846 sayılı Kanunda öngörülen koruma süreleri ve koruma altına alınan telif hakları ile alakalı esaslar göz önünde bulundurularak devir sözleşmeleri düzenlenir; düzenlenecek devir sözleşmeleri, olanaklar dahilinde bizzat eser sahibi sanatçılar veya varisleri ile imzalanır ve Müze kayıtlarına eklenir.

Sorumluluklar

Madde 6 — Müze, işbu Yönetmeliğin verdiği görev ve yetkileri kullanırken, aşağıda belirtilen sorumluluklarını yerine getirecek yasal koşulları oluşturur:

a) Yaygın ve örgün öğretime, Müze koleksiyonundaki eserlerin yayınlanması (kitap, katalog, CD, belgesel film ve her nevi sanal yayınla), konferanslar, açık oturumlar, kurslar ve rehberlik hizmetleriyle katkıda bulunmak,

b) Müze bünyesinde, plastik sanatların tüm kollarını kapsayan inceleme ve araştırmalara yönelik, sanat ve sanat tarihi ağırlıklı yayınları içeren, sanatçılara, araştırmacılara ve konu ile ilgili herkese açık, bilgisayar donanımlı ve internet bağlantılı kütüphaneler kurmak,

c) Özel olarak kendi koleksiyonları üzerine bilimsel araştırmalar yapmak. Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu, ilgili yasalar ve işbu Yönetmelikte öngörülen koşullara uygun olarak Türk sanatçılarını ve sanat akımlarını tanıtan eserler hazırlamak, sergi katalogları yapmak ve bunları yayınlamak; Müze koleksiyonunda yer alan eserleri katalog, broşür, dergi, fotoğraf, kartpostal, film, saydam, CD'lerle çoğaltmak, yayınlamak ve internet kanalı ile sanal ortamda tanıtmak; işbu yayınları 5846 sayılı Kanunun öngördüğü hukuki önlemleri alarak, işbu Yönetmelik ve Müze iç yönergesinde belirlenen koşullarla satışa sunmak,

d) Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesinin, Ulu Önder Atatürk'ün emirleri ile belirlenmiş bulunan öncü görevleri ve bu Yönetmeliğin 2 nci maddesinde öngörülen amaçları doğrultusunda; yeni müzeler kurulduğu veya kurulmuş bulunan müzeleri kendine bağladığı takdirde, işbu Yönetmelikte yer alan ilkelerin kurulacak ya da bağlanacak müzelerde de aynen geçerli olmasını temin edecek hukuki önlemleri almak,

Şekil A. 24 (devam): Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim ve Heykel Müzeleri Yönetmeliği.

e) Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonlarında yer alan Türk sanatı örneklerini yurtiçinde ve yurtdışında tanıtmak üzere, Devlet ya da büyük sanatsal organizasyonlarca planlanan sergilerde geçici olarak sergilenmek üzere; ancak, Müze Daimi Kurulu tarafından alınacak kararın, Mimar Sinan Üniversitesi Rektörlüğünce onaylanması ve T. C. Kültür Bakanlığının izni ile yapıt verilir ve aşağıda belirtilen koşullar aranır:

1) Yurtdışında sergilenmek üzere seçilen eserlerin yurtdışına çıkarılması; 2863 sayılı Kanunun 32 nci maddesi ve 16/2/1984 tarihli ve 18314 sayılı Resmî Gazete'de yayımlanan "Korunması Gerekli Kültür ve Tabiat Varlıklarının Yurtdışına Çıkarılması ve Yurda Sokulması Hakkındaki Yönetmelik" hükümlerine tabidir.

2) Yurtiçinde büyük sanatsal organizasyonlar tarafından planlanarak, Müzeden talep edilen eserlerin geçici olarak sergilenmesi ve organizasyonları yapacak kurum veya kuruluşların belirlenmesi; Müze Danışma Kurulunun takdir yetkisine tabi olup, kurul tarafından alınacak ilke kararları, ilgili yasalardan kaynaklanan her türlü hukuki koşulları kapsayacak tarzda alınır; Müze Danışma Kurulu tarafından alınan ilke kararları doğrultusunda, Müze Daimi Kurulu tarafından alınacak kararın Mimar Sinan Üniversitesi Rektörlüğü tarafından onaylanması ve T. C. Kültür Bakanlığının izni ile eserler teslim edilir.

3) 5846 sayılı Kanunun 14 üncü maddesine istinat eden bir talep söz konusu olduğunda: Müzede eserleri yer alan sanatçılar adına, bizzat sanatçı ya da kurumlar tarafından düzenlenecek kişisel ve retrospektif sergilere, ilgili sanatçının koleksiyonlarda yer alan eserleri gereken hukuki koşullar yerine getirilerek emaneten verilir.

Bu amaçla, yaşamları süresince bizzat sanatçıların kendileri veya yetkili vekilleri tarafından, sanatçıların ölümlerinden sonra veraset ilamlarında belirlenmiş varisleri tarafından imzalanmış yazılı talep üzerine; Müze Daimi Kurulu sigorta işlemlerine esas bedeli tespit eder, düzenlenecek sigorta poliçesinin Müze Müdürlüğüne ibrazı ve Mimar Sinan Üniversitesi Rektörlüğünün onayı ile eserler ilgili sanatçı veya varislerine emaneten teslim edilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Organlar

MADDE 7 — Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesinin organları:

a) Müze Müdürü,

b) Müze Danışma Kurulu,

c) Müze Daimi Kurulu,

d) Müze Müdür Yardımcıları,

e) Plastik Sanatlar Restorasyon ve Konservasyon Biriminden oluşur.

Müze Müdürü ve Müdür Yardımcılarının Görev Yetki ve Sorumlulukları

MADDE 8 — Müze Müdürü ve Müdür Yardımcıları Mimar Sinan Üniversitesi Rektörü tarafından atanır. Görev süreleri üç yıl olup, süresi dolan Müdür ve Müdür Yardımcıları tekrar aynı göreve atanabilir.

Müze Müdürünün Görev Yetki ve Sorumlulukları

MADDE 9 — a) Çalışma programlarının Müze Danışma Kurulu ve Müze Daimi Kurulunun aldığı kararlar doğrultusunda uygulanmasını sağlamak,

b) Müzeyi işbu Yönetmelikte öngörülen esaslar dairesinde yönetmek ve sair idari konularda birlikte çalışmak üzere, beraber çalışacağı Müdür Yardımcılarını Rektörlüğe önermek,

c) Gerekli gördüğü hallerde, Müze Danışma Kurulunu olağanüstü toplantıya çağırmak ve doğal başkanı olduğu Müze Daimi Kurulunu işbu Yönetmelikte öngörülen görevler doğrultusunda toplantıya davet etmek; toplantı gündemlerini hazırlamak,

d) Müzenin yangın, sabotaj, hırsızlık, su baskını ve deprem gibi doğal afetlere karşı korunma planlarını Sivil Savunma Uzmanı ve diğer resmi merciler ile koordineli olarak hazırlamak, ilgililere bildirmek ve görevli personelin eğitimini denetlemek,

e) Müze hizmet kadrosunun görev programını yapmak, uzman, görevli memur ve müstahdemleri denetlemek, işbirliği ve disiplini sağlamak,

f) Müze yönetimini ve Müze çalışmalarını ilgili mevzuat (yasalar, tüzükler, yönetmelikler) ve işbu özel yönetmelikte belirtilen amaçlar doğrultusunda yürütmek,

g) Müdür yardımcıları arasındaki iş ve görev bölümünü düzenlemek,

h) Müze koleksiyonlarında yeralan eserlerin korunmasından birinci derecede sorumlu olduğundan gereken her türlü önlemi almak ve denetlemek,

i) 22/1/1984 tarihli ve 18289 sayılı Resmî Gazete'de yayımlanan "Özel Müzeler ve Denetimleri Hakkındaki Yönetmelik" hükümleri gereğince T. C. Kültür Bakanlığı tarafından gerekli görülen incelemeler için gereken tüm önlemleri almak ve T. C. Kültür Bakanlığı ile olan sair resmi ilişkileri yürütmek.

Müdür Yardımcılarının Görev Yetki ve Sorumlulukları

MADDE 10 — a) Müdüre bütün görevlerinde yardımcı olmak,

b) Müdür tarafından iş ve görev bölümü ile verilen işleri, verilen yetkilere göre yürütmek,

c) Müdürün bulunmadığı zamanlarda mevzuata ve işbu Yönetmeliğe göre Müdürün bütün görev ve yetkilerini kullanmak,

d) Yazışma, evrak kayıt dosyalama ve arşiv işlerinin düzenli yürütülmesini sağlamak,

e) İstatistik bilgilerin doğru tesbitini sağlamak ve kontrol etmek,

f) Harcamaları ve tahakkuk evraklarını, personelin göreve devamlarını ve izinlerin kontrolünü sağlamak,

Şekil A. 24 (devam): Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim ve Heykel Müzeleri Yönetmeliği.

g) İstatistikler, sicil raporları, çalışma raporları, özlük işleri ve ayniyatın sayımı gibi periyodik faaliyetlere ilişkin evrakların zamanında hazırlanmasını ve ilgili yerlere gönderilmesini sağlamak,

h) Koleksiyonda yeralan eserlerin ve korunma altına alınan sanatçılara ait belge, malzeme ve küçük ölçekteki kişisel eşyaların, ayniyatın, kitap, eşya ve tüketim malzemelerinin zamanında kayıtları, depolanmaları, gereği gibi korunmaları ve kullanılmaları için gerekli tedbirleri almak.

Müze Danışma Kurulu ve Görevleri

MADDE 11 — Bir danışma organı olan Müze Danışma Kurulu:

a) Mimar Sinan Üniversitesi öğretim üyeleri arasından önerilerek Üniversite Senatosu tarafından seçilecek yedi üye,

b) Müzecilik ve plastik sanat eserleri koleksiyonculuğu alanlarında çalışmaları ve hizmetleriyle tanınmış kişiler arasından Üniversite Senatosu tarafından seçilecek iki üye,

c) Sanat Tarihi ve plastik sanatlar eleştirmenliği alanlarında isim yapmış kişiler arasından Üniversite Senatosu tarafından seçilecek bir üye,

d) Müze koleksiyonunda yapıtları yer alan ve "Duayen Sanatçı" konumunda olan sanatçılar arasından Üniversite Senatosu tarafından seçilecek bir üye,

olmak üzere onbir kişiden oluşur. Müze Danışma Kuruluna Müze Müdürü veya tensip edeceği Müdür Yardımcısı başkanlık eder. Müze Danışma Kurulunun görev süresi üç yıl olup, süresi dolan üyeler yeniden seçilebilirler. Müze Danışma Kurulu, yılda bir kez Eylül ayı içinde Müze Müdürü Başkanlığında toplanır; ayrıca, Müze Müdürünün veya üyelerin yarısından bir fazlasının isteği üzerine olağanüstü olarak da toplanabilir.

Görevleri

MADDE 12 — Müze Danışma Kurulunun görevleri:

a) "Bilirkişilik, Ekspertiz ve Danışmanlık Komisyonu" ve "Satın Alma ve Bağış Kabul Komisyonu" üyelerini seçmek,

b) Müzenin o çalışma yılındaki faaliyetleri ve gelecekteki çalışmaları hakkında projeler önermek, Müze Daimi Kurulu ve komisyonları yönlendirici ilke kararları almak,

c) Müze Daimi Kurulunun ve Komisyonların yıllık çalışma raporlarını inceleyip onaylamak,

d) Mimar Sinan Üniversitesi bünyesinde, Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesine bağlı olarak kurulacak ya da bağlanacak Plastik Sanatlar Müzeleri ve Sanat Galerileri ile alakalı tavsiye kararları almak. Alınacak tavsiye kararlarını, Müze Müdürü tarafından Mimar Sinan Üniversitesi Rektörünün onayına sunmak,

e) Müze Daimi Kuruluna iki üye seçmek.

Müze Daimi Kurulu

MADDE 13 — Müze Daimi Kurulu, bu yönetmeliğin Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesine yüklediği tüm görev, yetki ve sorumlulukları, Müze Müdürü ile birlikte ve müştereken yerine getiren ve işbu Yönetmelikten kaynaklanan sürekli danışma hizmetlerini Müze Danışma Kurulu adına veren bir daimi yürütme organı olup:

a) Müze Danışma Kurulu tarafından kendi üyeleri arasından seçilen iki üye,

b) Üniversite Senatosu tarafından Müze Danışma Kurulu üyeleri arasından seçilen iki üye,

c) Müze Müdürü ve iki Müdür Yardımcısı olmak üzere yedi kişiden oluşur. Müze Daimi Kurulunun görev süresi bir yıl olup, süresi dolan üyeler yeniden seçilebilirler. Müze Daimi Kurulu, Müze Müdürünün daveti ile en az ayda bir kez toplanır.

Görevleri

MADDE 14 — Müze Daimi Kurulunun görevleri:

a) Müze Danışma Kurulu tarafından alınan ilke kararlarını uygulamaya dönüştürmek,

b) "Bilirkişilik, Ekspertiz ve Danışmanlık Komisyonu" ve "Satın Alma ve Bağış Kabul Komisyonları"nı denetlemek; işbu komisyonların çalışmaları hakkında Müze Danışma Kuruluna sunulmak üzere ayrıntılı rapor hazırlamak,

c) Büyük sanatsal organizasyonlar ve kurumlar tarafından planlanan sergilere yapıt verilmesi için Müze Danışma Kurulu tarafından alınan ilke kararları doğrultusunda kararlar almak,

d) Müzenin düzenleyeceği sergilerin ve kültürel etkinliklerin programlarını belirlemek,

e) Aynı amaçla çalışan ulusal ve uluslararası kurumlarla işbirliğini Müze Müdürü ile müştereken yürütmek,

f) Müzenin mali yıl bütçesini hazırlamak, mali konular ile ilgili görüş bildirmek ve öncelikleri belirleyerek Mimar Sinan Üniversitesi Rektörlüğüne sunmak,

g) Müzenin personel ihtiyaçlarını ve bu konudaki ileriye dönük planlamayı yaparak Mimar Sinan Üniversitesi Rektörlüğüne sunmak,

h) Yıllık çalışma raporları ve programlarını hazırlayarak Müze Danışma Kurulunun onayına sunmak,

i) İşbu Yönetmeliğin Plastik Sanatlar Restorasyon ve Konservasyon Şefliğine yüklediği teknik görevleri yerine getirmek üzere; Şeflik bünyesinde oluşturulan "komisyon"a, yönetmelikte öngörülen kıstaslara uygun üç üye seçmek,

j) Müzenin iç yönergesini hazırlayarak Müze Danışma Kuruluna sunmak.

Hazırlanacak olan iç yönerge, Üniversite Senatosunun onayı ile yürürlüğe girer.

Plastik Sanatlar Restorasyon ve Konservasyon Birimi

MADDE 15 — Araştırma, Konservasyon ve "Uygulama–Restorasyon" çalışmaları ile; bütün bu konular ile bağlantılı alanlardaki "Yaygın ve Örgün Eğitim, Öğretim" konularında faaliyetlerde bulunan Plastik Sanatlar Restorasyon ve Konservasyon Birimi, Müze Müdürünün önerisi üzerine Mimar Sinan Üniversitesi Rektörü tarafından atanan restorasyon ve konservasyon konusunda uzman bir Başkan tarafından yönetilir.

Şekil A. 24 (devam): Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim ve Heykel Müzeleri Yönetmeliği.

Görevleri

MADDE 16 — Plastik Sanatlar Restorasyon ve Konservasyon Biriminin görevleri:

a) Müze ve bağlı kurumların koleksiyonlarında yeralan eserlerin bakımını sağlamak; restorasyonu gerekli görülenlerin restorasyonunu yaparak, çağdaş müzecilik koşulları altında sergilenmeye hazır hale getirmek,

b) Müze Müdürünün Başkanlığında, Şef, Müze Daimi Kurulunun kendi üyeleri arasından seçeceği iki üye ve Müze kadrosunda görevli restoratörler arasından seçeceği bir restoratörden oluşan beş kişilik bir komisyon oluşturarak; alınacak kararlar doğrultusunda restore edilecek yapıtları belirlemek, bir program dahilinde restorasyon işlemlerini gerçekleştirmek ve işbu Yönetmeliğin restorasyon, konservasyon konularında Müzeye yüklediği tüm görevleri yerine getirmek,

c) Restorasyon ve Konservasyon konularındaki tüm yenilikleri izlemek ve uygulamak; gerektiğinde, bünyesinde görev yapan elemanların yurtiçinde ve yurtdışındaki aynı amaçlı kurumlara "görgü" ve "ihtisaslarını" geliştirmek üzere gönderilmeleri için Müze Müdürlüğüne öneride bulunmak,

d) Plastik sanatlar restorasyonu alanında bilirkişilik, danışmanlık ve ekspertiz görevleri için gerekli donanım ve eğitimi sağlamak; ilgili konulara göre uzman ekipleri oluşturmak ve bu görevleri yerine getirmek,

e) Genel olarak plastik sanat eserleri restorasyonu ve özel olarak Müze ve Müzeye bağlı kurumların koleksiyonlarının restorasyonu üzerine bilimsel araştırmalar yapmak ve bu araştırmaları Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi adına yayınlamak,

f) Restorasyon ve Konservasyon konularında bilimsel araştırmalar, çeviriler yaptırmak ve bunları Müze adına yayınlamak,

g) Müze adına yapacağı araştırmalara ve plastik sanatlar restorasyonu alanında bilimsel araştırma yapmak isteyen araştırmacılara kaynak teşkil edecek belge, kitap, katalog, broşür, film, fotoğraf, ses bandı gibi dokümanları toplamak ve bunlardan oluşacak bir kitaplık ve arşiv kurmak,

h) Müze ve bağlı kurumların koleksiyonlarında yer alan eserlerin bakım ve restorasyonlarını yapmak üzere uzman yetiştirmek,

i) Müze Danışma Kurulunun alacağı ilke kararları doğrultusunda ve belirleyeceği rayiç bedellere uygun olarak; Müze ve Müzeye bağlı kurumlar dışındaki diğer koleksiyonlardan gelecek eserlerin bakım ve restorasyonlarını yapmak,

j) Yurtiçi ve yurtdışındaki restorasyon-konservasyon merkezleri ile ortak araştırma ve çalışmalar yapmak,

k) Öğretim destek faaliyetlerine tüm olanakları ile katkıda bulunmak; Mimar Sinan Üniversitesi ve benzeri Yüksek Öğretim Kurumlarının, diğer Resim ve Heykel Müzelerinin eğitim ve öğretim plan ve programlarına destek vermek, bu amaçla kurslar açmak.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İşletme

MADDE 17 — Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesinin işletilmesi ile, personel ve kadro durumları ayrıca düzenlenecek kadro cetvelleri ile belirlenir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

Gelir Kaynakları ve Kullanımı

MADDE 18 — Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesinin gelirleri:

a) Mimar Sinan Üniversitesi bütçesine bu amaçla konulan ödeneklerden,

b) Müzeye gerçek ve tüzel kişiler tarafından yapılacak bağışlardan,

c) Müzenin bilirkişilik, eksperlik ve danışmanlık hizmetleri karşılığı elde ettiği gelirlerden,

d) Türk Medeni Kanunu ve Miras Hukukunda öngörülen esaslar dairesinde düzenlenecek vasiyetnameler, vakıf senedleri ve her nevi ölüme bağlı tasarruflar ile Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi lehine yapılacak kazandırıcı işlemlerden elde edilecek her nevi gelirler,

e) Müzenin açık mekanlarının ve Müzeye bağlı olarak kurulacak Sanat Galerileri ve sergi salonlarının kiralanmasından elde edilen gelirlerden; gerektiğinde yurtiçinde açılması planlanan sergilere geçici olarak sergilenmek üzere verilen eserler için, Müze Danışma Kurulu tarafından alınan ilke kararları ile belirlenecek ücretlerden,

f) Müze tarafından satışa sunulan kitap, katalog, broşür, dergi, röprodüksiyon, fotoğraf, kartpostal, poster, film, saydam, CD ve her çeşit hediyelik eşyanın satışından sağlanan gelirlerden,

g) Yurtdışına çıkartılacak sanat eserlerinin çıkmasında sakınca olup olmadığına ilişkin olarak verilecek belgeler karşılığında; işbu Yönetmeliğin 4 üncü maddesinin (o) ve (p) bendlerine göre belirlenerek alınacak ücretlerden,

h) Müze ve Müzeye bağlı kurumlarda düzenlenecek konferanslardan ve sanatla ilgili olarak açılacak kurslardan alınacak ücretlerden,

i) Diğer resmi ve özel koleksiyonlardan gelecek eserlerin restorasyonundan alınacak ücretlerden,

j) Müze girişinden alınan ücretlerden karşılanır.

ALTINCI BÖLÜM

Çeşitli Hükümler

MADDE 19 — Bu Yönetmelikte açıklık bulunmayan hallerde, ilgili mevzuatta yer alan genel hükümler uygulanır.

YEDİNCİ BÖLÜM

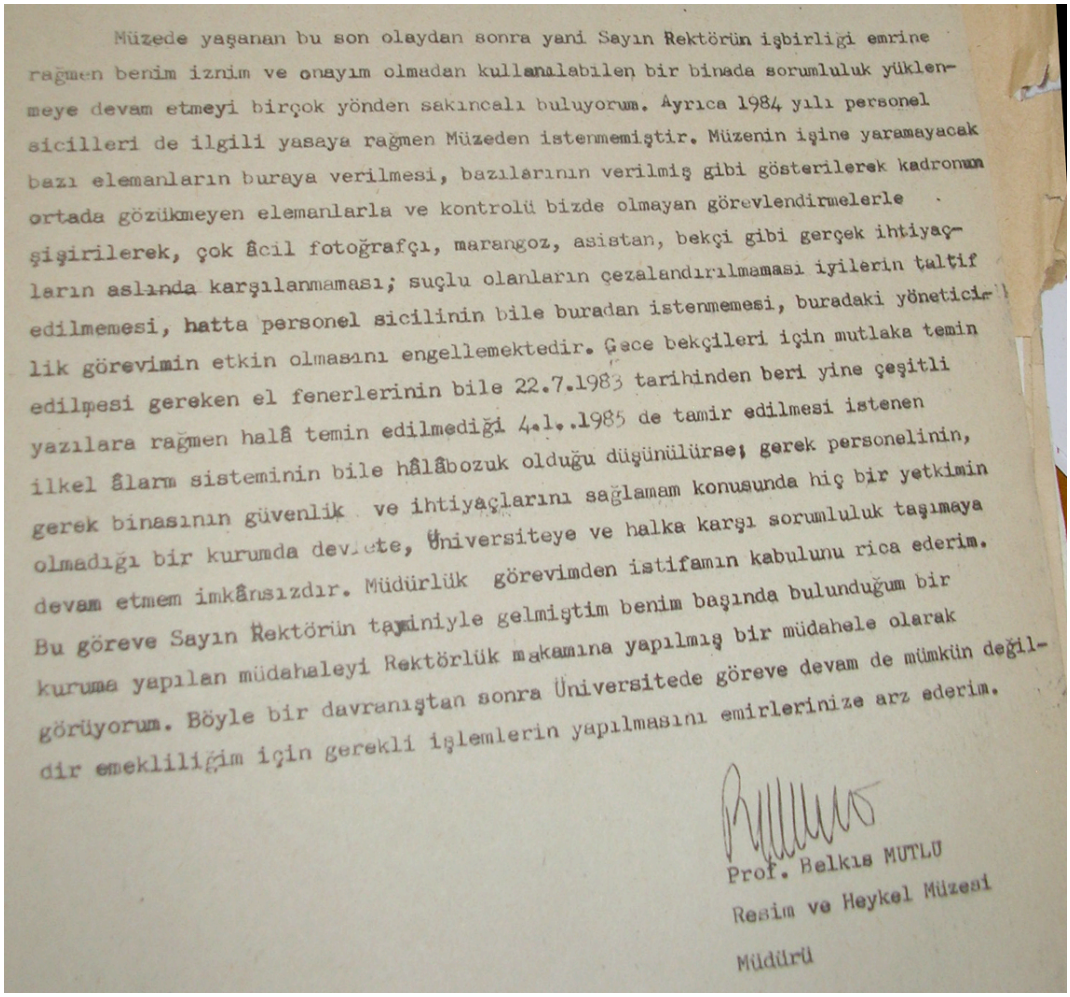
Yürürlük

MADDE 20 — Bu Yönetmelik yayımı tarihinde yürürlüğe girer.

Yürütme

MADDE 21 — Bu Yönetmelik hükümlerini Mimar Sinan Üniversitesi Rektörü yürütür.

Şekil A. 24 (devam): Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim ve Heykel Müzeleri Yönetmeliği.

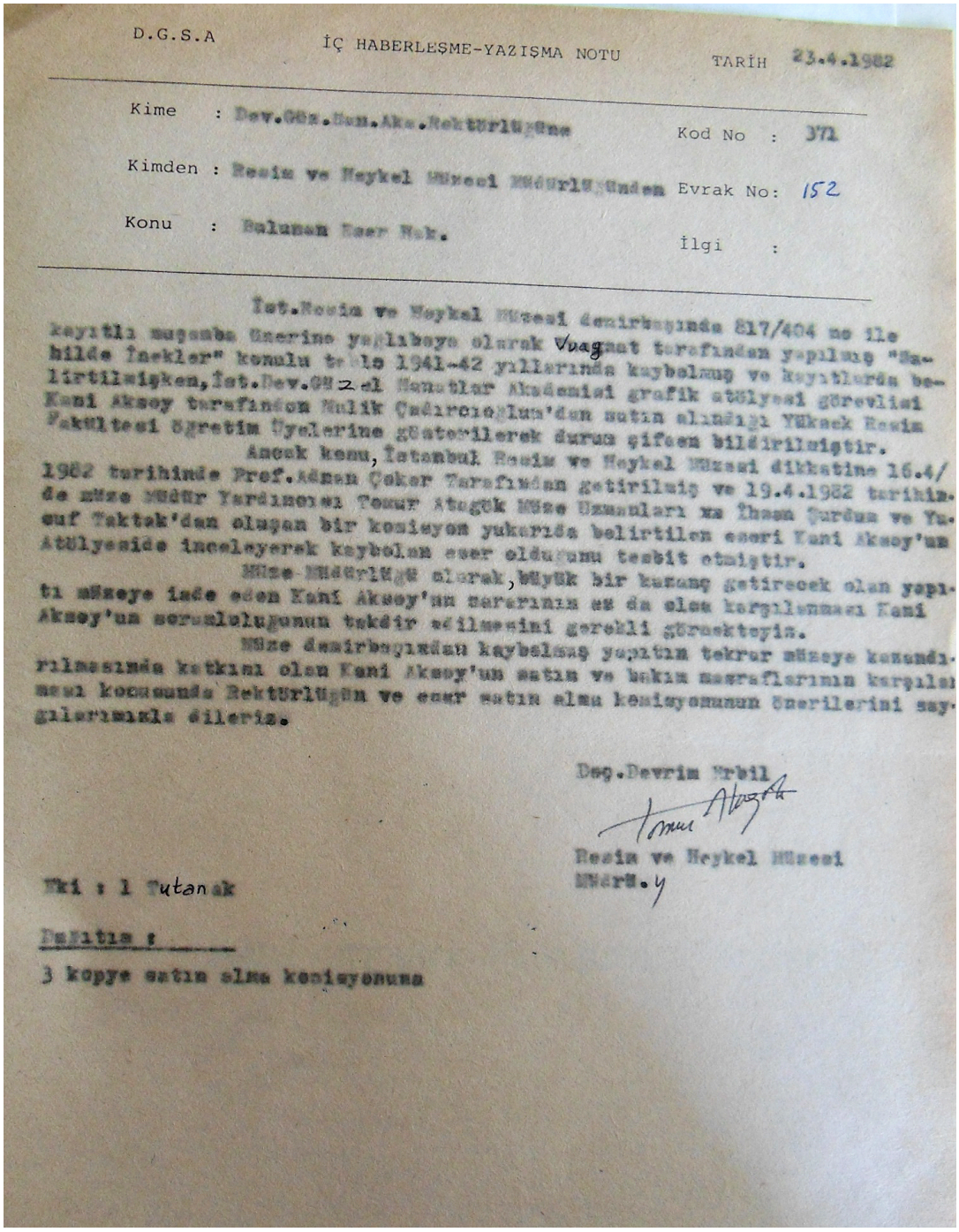


Müzede yaşanan bu son olaydan sonra yani Sayın Rektörün işbirliği emrine rağmen benim iznim ve onayım olmadan kullanılabilen bir binada sorumluluk yüklenmeye devam etmeyi birçok yönden sakıncalı buluyorum. Ayrıca 1984 yılı personel sicilleri de ilgili yasaya rağmen Müzeden istenmemiştir. Müzenin işine yaramayacak bazı elemanların buraya verilmesi, bazılarının verilmiş gibi gösterilerek kadroların ortada gözükmeyen elemanlarla ve kontrolü bizde olmayan görevlendirmelerle şişirilerek, çok âcil fotoğrafçı, marangoz, asistan, bekçi gibi gerçek ihtiyaçların aslında karşılanmaması; suçlu olanların cezalandırılmaması iyilerin taltif edilmemesi, hatta personel sicilinin bile buradan istenmemesi, buradaki yöneticilik görevimin etkin olmasını engellemektedir. Gece bekçileri için mutlaka temin edilmesi gereken el fenerlerinin bile 22.7.1983 tarihinden beri yine çeşitli yazılara rağmen halâ temin edilmediği 4.1..1985 de tamir edilmesi istenen ilkel âlarm sisteminin bile hâlâbozuk olduğu düşünülürse; gerek personelinin, gerek binasının güvenlik ve ihtiyaçlarını sağlamam konusunda hiç bir yetkimin olmadığı bir kurumda devlete, Üniversiteye ve halka karşı sorumluluk taşımaya devam etmem imkânsızdır. Müdürlük görevimden istifamın kabulunu rica ederim. Bu göreve Sayın Rektörün tayiniyle gelmiştim benim başında bulunduğum bir kuruma yapılan müdahaleyi Rektörlük makamına yapılmış bir müdahele olarak görüyorum. Böyle bir davranıştan sonra Üniversitede göreve devam de mümkün değildir emekliliğim için gerekli işlemlerin yapılmasını emirlerinize arz ederim.

Prof. Belkıs MUTLU
Resim ve Heykel Müzesi
Müdürü

Şekil A. 25: Belkıs Mutlu'nun istifasını içeren belgenin bir bölümü.

Şekil. A. 26: Müze'nin 1986 yılı restorasyonuna ait fotoğraf.



D.G.S.A İÇ HABERLEŞME-YAZIŞMA NOTU TARİH 23.4.1982

Kime : Dev.Güz.Gen.Ake.RektÜrlüğüne Kod No : 371

Kimden : Resim ve Heykel Müzesi Müdürlüğünden Evrak No: 152

Konu : Bulunan Eser Hak. İlgi :

İst.Resim ve Heykel Müzesi demirbaşında 817/404 no ile kayıtlı muşamba üzerine yağlıboya olarak Vuagnat tarafından yapılmış "Sahilde İnekler" konulu tablo 1941-42 yıllarında kaybolmuş ve kayıtlarda belirtilmişken,İst.Dev.Güzel Sanatlar Akademisi grafik atölyesi görevlisi Kani Aksoy tarafından Malik Çadırcıoğlun'dan satın alındığı Yüksek Resim Fakültesi öğretim üyelerine gösterilerek durum şifoen bildirilmiştir.

Ancak konu, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi dikkatine 16.4/1982 tarihinde Prof.Adnan Çoker Tarafından getirilmiş ve 19.4.1982 tarihinde müze Müdür Yardımcısı Temur Atagök Müze Uzmanları ma İhsan Çurdum ve Yusuf Taktak'dan oluşan bir komisyon yukarıda belirtilen eseri Kani Aksoy'un Atölyesinde inceleyerek kaybolan eser olduğunu tesbit etmiştir.

Müze Müdürlüğü olarak,büyük bir kurunç getirecek olan yapıtı müzeye iade eden Kani Aksoy'un zararının en da olsa karşılanması Kani Aksoy'un sorumluluğunun takdir edilmesini gerekli görmekteyiz.

Müze demirbaşından kaybolmuş yapıtın tekrar müzeye kazandırılmasında katkısı olan Kani Aksoy'un satın ve bakım masraflarının karşılanması konusunda RektÜrlüğün ve eser satın alma komisyonunun önerilerini saygılarımızla dileriz.

Doç.Devrim Erbil

Temur Atagök

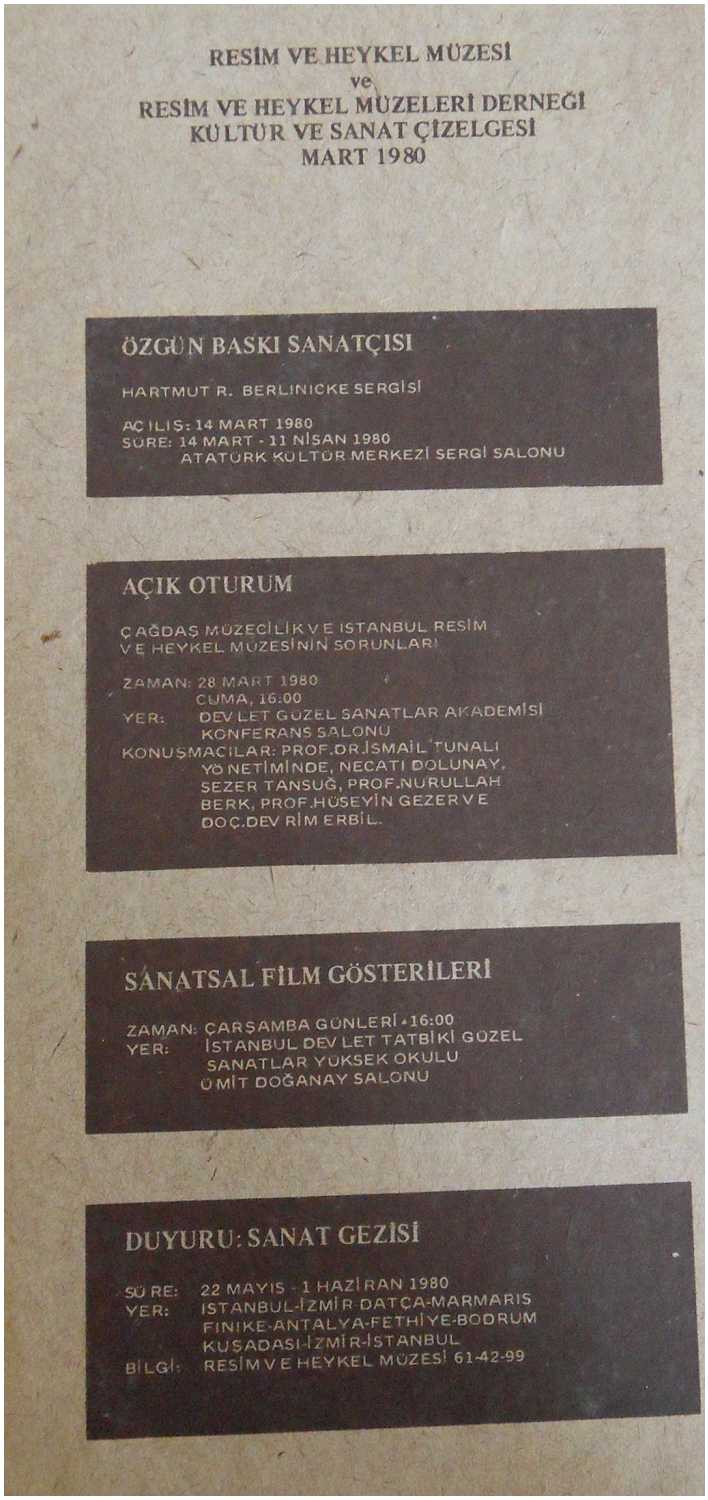
Resim ve Heykel Müzesi
Müdü.y

Eki : 1 Tutanak

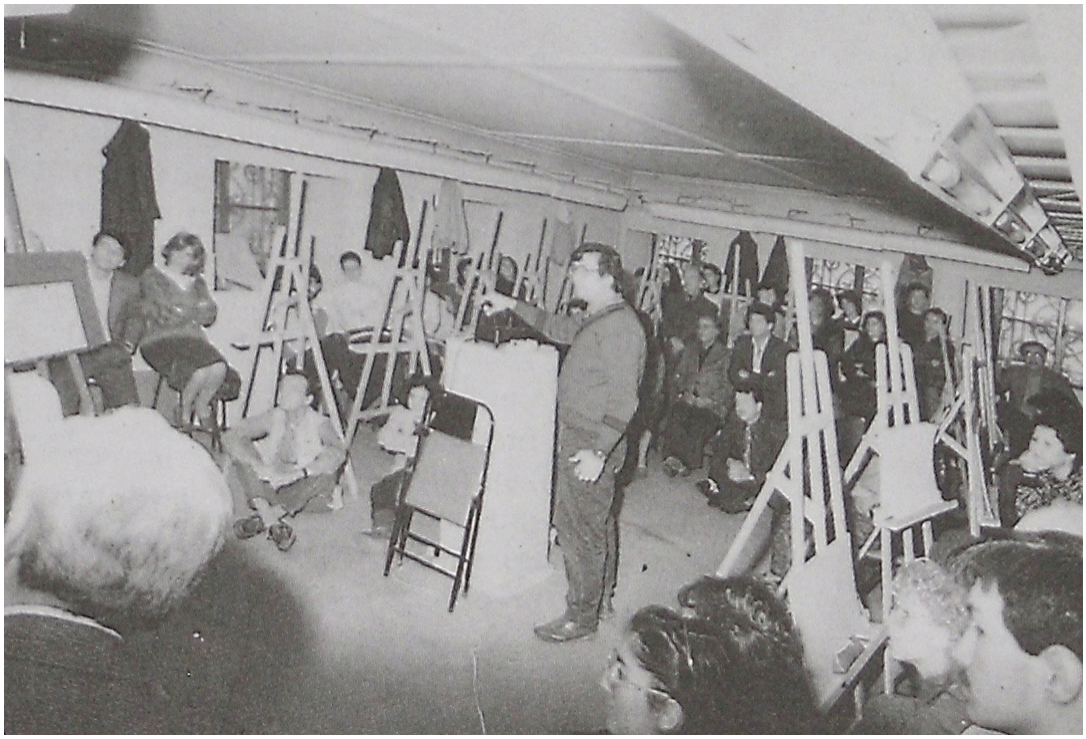
Dağıtım :

3 kopye satın alma komisyonuna

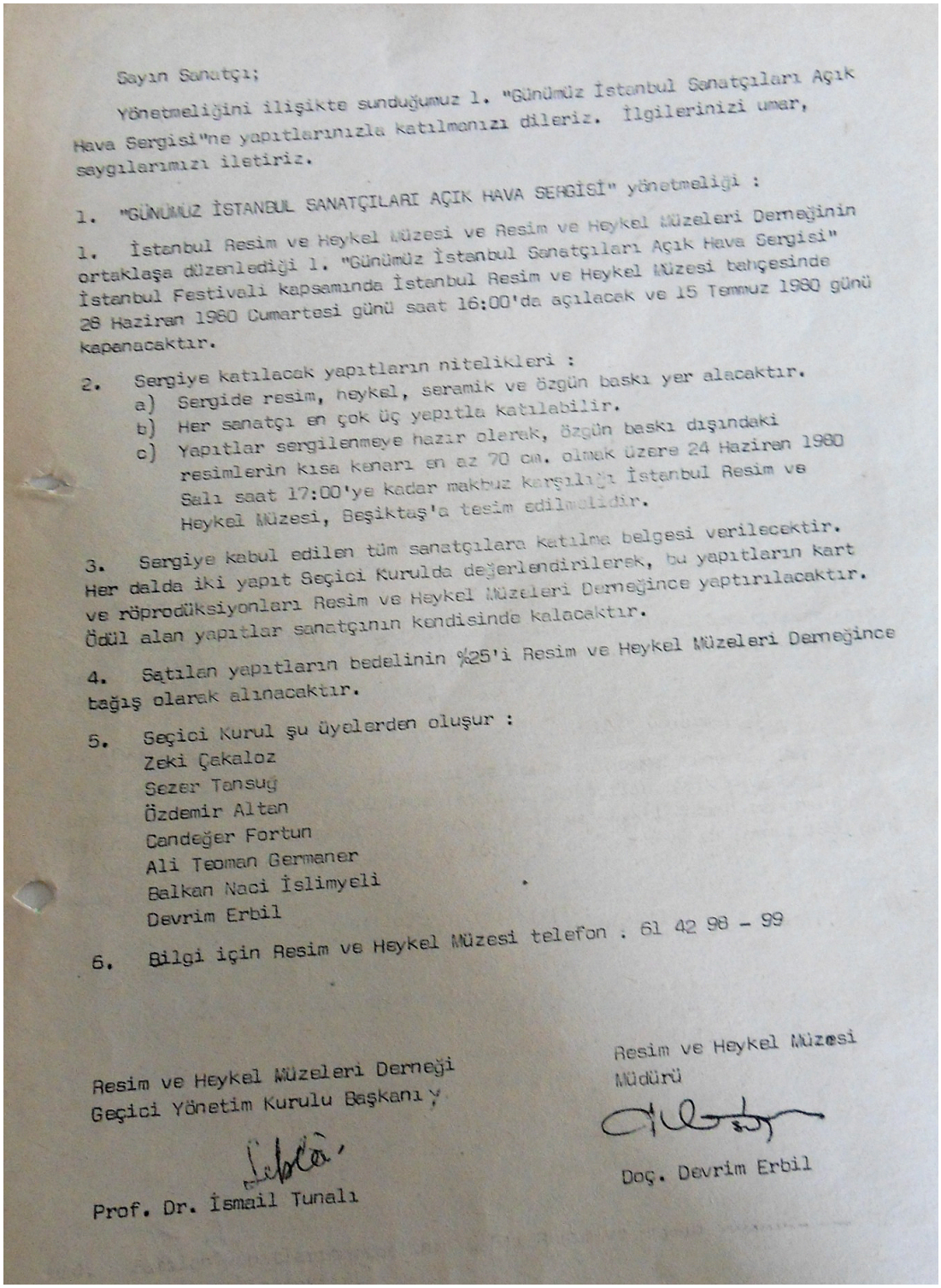
Şekil A.27: Vuagnat isimli sanatçıya ait eserin 1941 yılında çalınmasına dair 1982 tarihli belge.



Şekil A. 28: İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'nin 1980 yılında Müze'de gerçekleştirdiği etkinliklere ait broşür.



Şekil A. 29: Nuri Temizsoylu İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'nin düzenlediği resim kursunda ders verirken görülüyor.



Sayın Sanatçı;

Yönetmeliğini ilişikte sunduğumuz 1. "Günümüz İstanbul Sanatçıları Açık Hava Sergisi"ne yapıtlarınızla katılmanızı dileriz. İlgilerinizi umar, saygılarımızı iletiriz.

1. "GÜNÜMÜZ İSTANBUL SANATÇILARI AÇIK HAVA SERGİSİ" yönetmeliği :

1. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ve Resim ve Heykel Müzeleri Derneğinin ortaklaşa düzenlediği 1. "Günümüz İstanbul Sanatçıları Açık Hava Sergisi" İstanbul Festivali kapsamında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi bahçesinde 28 Haziran 1980 Cumartesi günü saat 16:00'da açılacak ve 15 Temmuz 1980 günü kapanacaktır.

2. Sergiye katılacak yapıtların nitelikleri :
   a) Sergide resim, heykel, seramik ve özgün baskı yer alacaktır.
   b) Her sanatçı en çok üç yapıtla katılabilir.
   c) Yapıtlar sergilenmeye hazır olarak, özgün baskı dışındaki resimlerin kısa kenarı en az 70 cm. olmak üzere 24 Haziran 1980 Salı saat 17:00'ye kadar makbuz karşılığı İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Beşiktaş'a tesim edilmelidir.

3. Sergiye kabul edilen tüm sanatçılara katılma belgesi verilecektir. Her dalda iki yapıt Seçici Kurulda değerlendirilerek, bu yapıtların kart ve röprodüksiyonları Resim ve Heykel Müzeleri Derneğince yaptırılacaktır. Ödül alan yapıtlar sanatçının kendisinde kalacaktır.

4. Satılan yapıtların bedelinin %25'i Resim ve Heykel Müzeleri Derneğince bağış olarak alınacaktır.

5. Seçici Kurul şu üyelerden oluşur :
   Zeki Çakaloz
   Sezer Tansuğ
   Özdemir Altan
   Candeğer Fortun
   Ali Teoman Germaner
   Balkan Naci İslimyeli
   Devrim Erbil

6. Bilgi için Resim ve Heykel Müzesi telefon : 61 42 98 - 99

Resim ve Heykel Müzeleri Derneği
Geçici Yönetim Kurulu Başkanı

Prof. Dr. İsmail Tunalı

Resim ve Heykel Müzesi
Müdürü

Doç. Devrim Erbil

Şekil A. 30: 1980 yılı I. Günümüz Sanatçıları Sergisi yönetmeliği.

Şekil A. 31: 1980 yılında düzenlenen I. Günümüz Sanatçıları Sergisi.

Şekil A.32: I. Günümüz Sanatçıları sergisinde danslı gösteri.

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Ayşe Hazar Köksal-Bingöl

Doğum Yeri ve Tarihi: İstanbul/25.09.1975

Lisans Üniversite: Boğaziçi Üniversitesi

Yayın Listesi:

- **Köksal,A.,**2011. Mimarın Fendi Müzeyi Yendi: Bir Güncel Sanat Müzesi'nin Vaatleri, *Yapı Dergisi*, Ocak, sayı: 350, İstanbul.
- **Köksal, A**. 2011.İstanbul Modern'in Modern Ötesine Yolculuğu, *Genç Sanat*, Şubat, No: 191, İstanbul.
- **Köksal, A.,**2010. National art museums and the modernization of Turkey, *National Museums: New Studies From All Around The World*, ed. by. S.J. Knell, P. Aronsson et all., Routledge: London.
- **Köksal, A.,**2010. Sanat Tarihinde Müze…Müzede Sanat Tarihi, *Sanat Tarihi Defterleri: Filiz Özer'e Armağan*, no: 12-13, İstanbul.
- **Köksal, A**.,2010. MAXXI, Bir Güncel Sanat Müzesinin Vaatleri, *Rh+ Plastik Sanatlar Dergisi*, Eylül, İstanbul.
- **Köksal, A**., 2010. Güncel sanat ve müze barışabilir mi?, *Artist Actual,* Eylül, İstanbul.
- **Köksal, A**., 2010. Yeni Müzeciliğin Peşinde Koşarken, *Artist Modern*, Mart, İstanbul.
- **Köksal, A.** 2009. Sanatı Ölü bir Tavşana Anlatabilir Misiniz? *Virgül Kitap ve Eleştiri Dergisi,* Pusula Yayıncılık, Mart-Nisan,İstanbul.
- **Köksal, A**. 2008. Müzeleri Teknoloji Üzerinden Okumak. *Dolmabahçe Sarayı: 150. Yıl Kutlamaları Uluslararası Sempozyumu*, Kültür Bakanlığı Yayınları,Ankara.
- **Köksal, A.,** 2008. Biennaller ve Ötesi, *Sanat Dünyamız*, Yapı Kredi Yayınları, No: 108, Sonbahar.
- **Köksal,A.,** 2007. Türkiye müzeleri, Sanat Yıllığı, *Bilgi Üniversitesi Yayınları*, İstanbul.
- **Köksal, A,** 2007.Yeni kamusal alanlar, sanat merkezileri olarak garajlar, *İstanbul Dergisi*, Tarih Vakfı Yayınları, No: 58, Mayıs, İstanbul.
- **Köksal, A**.,2007.Özelleştirme Dönemi: Sanatın ve müzelerin sonu mu geldi?, *Sanat Dünyamız*, No: 101, Kış, İstanbul.
- **Köksal,A**. 2006. istanbul Nereye Koşuyor?' *İstanbul Dergisi*. Tarih Vakfı Yayınları. No:56. Yaz, İstanbul.
- **Köksal, A.** 2006. Heykeller Ne Zaman Özgür Kalacaklar? *Plato: Güncel Sanat için Dergi*, sayı 4, Mayıs, İstanbul.