

**1980 SONRASI
TÜRK RESİM SANATININ
ÖRGÜTLENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Şeyma BAŞARAN

Eskişehir 2022

1980 SONRASI TÜRK RESİM SANATININ ÖRGÜTLENMESİ

ŞEYMA BAŞARAN

RESİM ANA SANAT DALI YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman: Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

HAZİRAN 2022

ÖZET

1980 SONRASI TÜRK RESİM SANATININ ÖRGÜTLENMESİ

Şeyma BAŞARAN

Resim Ana Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2022

Danışman: Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK

Bu araştırmada Türkiye’de 1980 ve sonrası resim sanatı ve resim sanatının günümüz koşullarında bir piyasaya dönüşmesi ve küresel sanata adapte olma süreciyle sanat piyasasına etki eden aktörlerin üzerinde durulmuştur. Bu aktörlerin Türk resim sanatını nasıl ve ne ölçüde etkilediği, bu etkinin sonucunda müze, galeri, koleksiyoner, fuar, sanat kurumları, bienal ve müzayedelerin yanı sıra sanat hamilerinin Türk resim sanatına nasıl yön verdiği incelenmiş, sanatın kurumsallaşması ve örgütlenmesi durumu analiz edilmiştir. Türk resim sanatı piyasasında 1980’li yıllarla birlikte sanat kurumları ve vakıfları açılmış, galerilerin sayısı artmış, koleksiyoncu sayısında artış gözlemlenmiş ve sanata destek olan sponsor sayıları artmaya başlamıştır. Özel müzelerin açılmasıyla birlikte müzelerin yaşayan mekânlara dönüşmesiyle, sanat alanında yeni iş kolları ortaya çıkmıştır. Müzeler, daimi eser sergilemenin dışında, geçici sergilere ve koleksiyon sergilerine de ev sahipliği yapmış, etkinlik, panel, atölye gibi faaliyetlerle kendilerini yenilemişlerdir. Müzayedeler ise statü sahibi olan koleksiyonerlerin uğrak yeri olmuş, resim sanatının piyasasını dönem dönem belirlemişlerdir. İstanbul’da küratörlük sisteminin de oturmaya başlamasıyla daha kapsamlı, temalı, seçili sergiler açılmaya başlamıştır. Küratörlükle birlikte fuar ve bienallerin etkinliğinin artmasıyla yazılı ve görsel medya, sanata daha çok zaman ayırır olmuş, fuar ve bienal açılışları da elit kesimin boy gösterdiği davetler statüsüne girmiştir. İstanbul Bienali, sanat fuarları, müzayedeler, sanat galerileri, müzeler ve sanat kurumları, koleksiyonerler, küratörler, sanat yayınları, sanat yazar ve eleştirmenleri, sanat dernek ve birlikleri, vakıflar, sponsorluklar, organizasyon şirketleri, internet ve sanatçılar, sanat piyasasının aktörleri olarak örgütsel bir yapıya dönüşerek, rollerini hem görünür kılmış hem de etkilerini güçlendirmiştir.

Anahtar Sözcükler: Türk resim sanatı, Sanat piyasası, Aktör, Kurumsallaşma, Sanatın örgütlenmesi

ABSTRACT

Şeyma BAŞARAN

Painting

Anadolu University Fine Arts Enstitute, June, 2022

Supervisor: Prof. Leyla VARLIK SENTURK

In this research, the art of painting in Turkey after 1980 and the transformation of painting art into a market in today's conditions and the actors affecting the art market with the process of adapting to global art are emphasized. How and to what extent these actors affected the Turkish art of painting, as a result of this influence, how museums, galleries, collectors, fairs, art institutions, biennials and auctions, as well as art patrons, steered Turkish painting art, and the state of institutionalization and organization of art were analyzed. With the 1980s, art institutions and foundations were opened in the Turkish painting market, the number of galleries increased, the number of collectors increased, and the number of sponsors supporting art began to increase. With the opening of private museums and the transformation of museums into living spaces, new business lines have emerged in the field of art. In addition to exhibiting permanent works, the museums also hosted temporary exhibitions and collection exhibitions, and renewed themselves with activities such as events, panels and workshops. Auctions, on the other hand, have been frequented by collectors who have status, and have determined the market of painting art from time to time. With the establishment of the curatorial system in Istanbul, more comprehensive, themed and selected exhibitions began to be opened. With the increase in the effectiveness of fairs and biennials together with curation, the written and visual media allotted more time to art, and the opening of fairs and biennials became the invitations for the elite. Istanbul Biennial, art fairs, auctions, art galleries, museums and art institutions, collectors, curators, art publications, art writers and critics, art associations and unions, foundations, sponsorships, organization companies, internet and artists, as actors of the art market, have an organizational structure. By transforming into a structure, it has made its roles visible and strengthened its effects.

Keywords: Turkish painting art, art market, actor, institutionalization, organization of art

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Şeyma BAŞARAN

ÖNSÖZ

“1980 Sonrası Türk Resim Sanatının Örgütlenmesi” başlıklı yüksek lisans tez araştırması sürecinde her aşamasında ve öncesinde bana kattıklarının yanı sıra; karakterinden, meslek aşkımdan ve disiplininden feyz aldığım tez danışmanım sayın Prof. Leyla Varlık Şentürk’e, varlıklarıyla bile bana destek olan aileme, desteğini, emeğini ve sevgisini hiçbir zaman esirgemeyen sevgili Ali Özhan Güneş’e çok teşekkür ederim.

Şeyma BAŞARAN

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLOLAR/ ÇİZELGELER DİZİNİ.....	x
RESİMLER LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TÜRK RESİM SANATINDA ÇAĞDAŞ ETKİLER VE 1980 SONRASI TÜRK RESİM SANATI PİYASASI.....	3
1.1. 1980’li Yıllarda Siyasal, Toplumsal, Kültürel ve Ekonomik Gelişmeler.....	4
1.2. 1980 Sonrası Postmodernizm Etkisi Altında Türk Resim Sanatı.....	28
1.3. 1980-2000’li Yıllarda Türkiye’de Gelişen Resim Sanatı Piyasası.....	47

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRKİYE’DE 1980 SONRASI ÖZEL KOLEKSİYONCULUK.....	69
2.1. 1980 Sonrası Türkiye’de Özel Sanat Koleksiyonculuğu.....	69
2.2. Koleksiyonerler ve Koleksiyonları.....	80

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TÜRKİYE’DE 1980 SONRASI ÖZEL MÜZECİLİK HAREKETLERİ.....	95
3.1. 1980 Sonrası Türkiye’de Müzecilik Girişimleri	95
3.2. Özel Müze Girişimleri.....	97

3.2.1. Sadberk Hanım Müzesi (1980).....	99
3.2.2. Proje 4L Elgiz Güncel Sanat Müzesi (2001).....	101
3.2.3. Sakıp Sabancı Müzesi (2002).....	104
3.2.4. İstanbul Modern Müzesi (2004).....	108
3.2.5. Doğançay Müzesi (2004).....	115
3.2.6. Süleyman Saim Tekcan İMOGA(2004).....	116
3.2.7. Pera Müzesi (2005).....	118
3.2.8. Santral İstanbul (2007).....	123
3.2.9. Rezan Has Müzesi (2007).....	125
3.2.10. Perili Köşk Borusan Contemporary (2007).....	127
3.2.11. Baksı Müzesi (2010).....	129
3.2.12. Müze Evliyagil (2016).....	131
3.2.13. Odunpazarı Modern Müze OMM (2019).....	132

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. 1980 SONRASI İSTANBUL'DA SANAT GALERİCİLİĞİ VE MÜZAYEDEÇİLİK

4.1. 1980 Sonrası İstanbul'daki Galeriler ve Önemli Müzayedelerden Örnekler.....	136
4.1.1.İstanbul'da Galerıcilik.....	137
4.2. Türkiye'deki Sanat Galerilerinin Türk Resim Sanatı Piyasasındaki Yeri.....	143
4.3.İstanbul'da Müzayedecilik.....	145
4.3.1. Portakal Sanat ve Kültür Evi (1914).....	17
4.3.2. Artam Antik A.Ş (1981).....	148
4.3.3. Bali Müzayede (1993).....	151

4.3.4. Beyaz Art Müzayede (2006).....	152
4.4. Müzayedelerin Türk Resim Sanatı Piyasasındaki Yeri	152

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. TÜRK RESİM SANATI PİYASASI'NIN AKTÖRLERİ.....	156
5.1. Sanatçılar.....	155
5.2. İstanbul Bienalleri.....	159
5.3. İstanbul'daki Sanat Fuarları.....	164
5.3.1. Artist Sanat Fuarı.....	167
5.3.2. Artistanbul.....	168
5.3.3. Contemporary İstanbul Sanat Fuarı.....	169
5.3.4. Art Bosphorus Sanat Fuarı.	171
5.3.5. Artshow	171
5.3.6. Art Beat Sanat Fuarı.....	171
5.4. İstanbul'da Küratörlük.....	172
5.5. Sanat Eleştirmenliği.....	175
5.6. İstanbul'da Kültür-Sanat Kurumları.....	178
5.6.1. Arter (1969).....	178
5.6.2. Salt (2011).....	179
5.7. Vakıflar.....	180
5.7.1. Vehbi Koç Vakfı (1969).....	180
5.7.2. İstanbul Kültür Sanat Vakfı (1973).....	180
5.7.3. Suna-İnan Kıraç Vakfı(2003).....	181
5.8. Dernekler.....	182
5.8.1. UPSD (Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği)	182
5.8.2. Sanat Galerici Derneği.....	182

ALTINCI BÖLÜM

6. YAPITLAR.....	183
SONUÇ.....	198
KAYNAKÇA.....	200

TABLolar/ÇİZELGELER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 2.1. Bezmen Müzayadesi'ndeki Sanatçıların Cm2 Birim Fiyatları.....	74
Tablo 2.2. Bezmen Müzayadesi'ndeki Sanatçıların Yıllara Göre Fiyatları.....	75

GÖRSELLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Görsel 1. Neşe Erdok , "Kızıltoprak İstasyonu", tuval üzerine yağlıboya, 160x100 cm, 1981.....	7
Görsel 2. Mehmet Güteryüz, “Depresif”, Kraft üzerine yağlı boya, 200 x 220 cm, 1978.....	7
Görsel 3. Cihat Burak, “ Tellibaba’da Gelin ve Damat’”, tuval üzerine yağlı boya, 1984, Özel Koleksiyon.....	8
Görsel 4. İbrahim Örs, “Politikacı”, tuval üzerine yağlıboya, 133cm x 111 cm.....	9
Görsel 5. Bedri Baykam, “Demokrasinin Kutusu”, yerleştirme, 1987.....	12
Görsel 6 Ergin İnan,”İsimsiz”, tuval üzerine yağlı boya, 100x150 cm, 2019.....	13
Görsel 7. Ergin İnan,”Mesnevi”, Litografi, 63x44cm,1989.....	14
Görsel 8. Orhan Taylan, “Barış Davası Federasyonu’nun Güncesinden”, kağıt üzerine yağlı kalem, 100x70 cm, 1985.....	16
Görsel 9. Cengiz Çekil, “Evet No. 4” ,T, 81x116 cm, 1984.....	17
Görsel 10. Füsün Onur, “Nü”, Tahta, cam, ayna, bebek, 30x20x15 cm, 1974.....	18
Görsel 11. Nil Yalter, “Türk Göçmenler”, Fotoğraf ve çizim, 1977.....	19
Görsel 12. Nur Koçak,“Dördü Bir Yerde”, kağıt üzerine akrilik, 25 cm x 25 cm, 2000.....	20

Görsel 13. Nur Koçak, “Yeni İnci II”, tuval üzerine yağlı boya, , 50x 50 cm, 1997.....	20
Görsel 14. Gülsün Karamustafa, "Elvisli Seccade", 1986.....	22
Görsel 15. Yüksel Arslan, “Arture”, tuval üzerine yağlı boya, 1989.....	23
Görsel 16. Halil Altındere, “Tabularla Dans II” 6 parça 233x170 cm, 5. İstanbul Bienali,1997.....	25
Görsel 17. Halil Altındere, ‘Tabularla Dans I’,1997.....	26
Görsel 18. Bedri Baykam “Günaydın Bebeğim” Tual üzerine karışık teknik, 180x240 cm, 1986 teknik, 180x240 cm, 1986.....	32
Görsel 19. Bedri Baykam “Fahişenin Odası”, Sunta üzerine yağlıboya ve kırık ayna, 120x240 cm, 1981.....	32
Görsel 20. İpek Duben, “Şerife serisi”,tuval üzerine yağlıboya, 245 x 130 cm, 1981.....	33
Görsel 21. İpek Duben, “İzler”, 1992–2012.....	34
Görsel 22. Nur Koçak, “Müdahale Edilmiş Kartpostallar serisinden bir kartpostal”, 1981.....	35
Görsel 23. Nur Koçak, “Annem, Babam, Ablam ve Ben 1’”, 1980-1983.....	36
Görsel 24. Sarkis, “Çaylak Sokak”, enstalasyon, 1984.....	37
Görsel 25. Mehmet Güleryüz, “Enfin Seule”, tual üzerine yağlıboya, 162 x 130 cm, 2017.....	28
Görsel 26. Mehmet Güleryüz, “İsimsiz”, tual üzerine yağlıboya, 150 x 150 cm, 1986.....	39
Görsel 27. Tomur Atagök, “Binbir Yüzlü Madonna”, 1989.....	41
Görsel 28. Kemal Önsoy, “New York Boya No: 3”, tuval üzerine yağlıboya, 246 × 253 cm, 1990.....	42
Görsel 29. Burhan Doğançay, “S. Duvarlar 70”, tuval üzerine akrilik, 152.4 × 152.4 cm, 1970.....	43
Görsel 30. Altan Gürman, 1967, “Montaj 4”, tahta üz. selülozik boya ve dikenli tel, 123x140x9 cm.....	44

Görsel 31. Taner Ceylan, “1923 Kayıp Tablo Serisinden”, tuval üzerine yağlıboya, 170x180 cm, 2010.....	46
Görsel 32. İsmet Doğan “Portrait”, panel üzerine reproduksiyon, dışbükey ayna, kolaj ve çiğnenmiş et, 50 x 65 cm, 2019-2020.....	46
Görsel 33. 1995 “Bezmen Müzayedesı”, “Türk resim tarihine geçecek bir olay” Cumhuriyet gazetesi, 27 Şubat 1995. Fotoğraf: Devrim Baran.....	56
Görsel 34. Cihat Burak, “O Diyar ki Orada Acayiplikler Var”.....	58
Görsel 35. Osman Hamdi Bey, “İstanbul Hanımefendisi”, tuval üzerine yağlı boya, 185 cm × 109 cm, 1881.....	60
Görsel 36. Burhan Doğançay ve Murat Ülker “Mavi Senfoni”.....	60
Görsel 37. Erol Akyavaş “Kuşatma”, Tuval üzerine karışık teknik, 266 cm x 266 cm x 385 cm., 1982 (Nezih Barut koleksiyonu).....	61
Görsel 38. Fahrel Nisa Zeid “Londra”, Tual üzerine yağlıboya 178.00 x 210.00 cm., 1959.....	63
Görsel 39. Nazmi Ziya Güran “Langa Bostanı” Tual üzerine yağlıboya, 178.00 x 210.00 cm. Tual üzerine yağlıboya 65.00 x 81.00 cm. 1937.....	64
Görsel 40. Şevket Dağ, “Ayasofya”, tual üzerine yağlıboya, 175.00 x 155.00 cm., 1914.....	64
Görsel 41. Hayat Dergisi Orta Sayfası, “Yıkanan Kadınlar Cezanne”.....	70
Görsel 42. Hayat Dergisi Orta Sayfası - Paris'te Le Moulın De La Galette Kaberesi, Jean Renoir.....	71
Görsel 43. Necdet Kalay, “Kağnılar” Tual üzerine yağlıboya 71.00 x 90.00 cm., 1982 İmzalı Aile koleksiyonu.....	71
Görsel 44. Nuri İyem, Tuval üzerine yağlı boya, 40 cm x 60 cm, 1950’ler.....	82
Görsel 45. Çağa Koleksiyonun sergilendiği ‘Günyüzü’ başlıklı sergiden, Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2002.....	86
Görsel 46. Ali Elmacı, “Onu Öldür Beni Güldür IV”, Tuval üzerine yağlı boya, 200x160 cm, 2014.....	88
Görsel 47. Fausto Zonaro “Şehzade Abdürrahim Efendi”, Tuval üstüne yağlıboya, 132 x 81 cm, 1900.....	91

Görsel 48. Ressamı belirsiz (Fransız Okulu), Tuval üstüne yağlıboya, 112 x 101.5 cm, 18. yüzyılın ilk yarısı.....	92
Görsel 49. Hüseyin Bahri Alptekin, “Tremor, Rumour, Hoover”, Payetli reklam panosu, 270 x 445 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu.....	93
Görsel 50. Şükran Moral, ”Bordello”, 1997Video (Performans kaydı), 8’ 24” ,İstanbul, Yüksekkaldırım, Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu / Uzun Süreli Ödünç.....	94
Görsel 51. Sadberk Hanım Müzesi.....	99
Görsel 52 . Sadberk Hanım Koleksiyonu “Maziye Korumak!” sergisinden.....	100
Görsel 53 . Elgiz Müzesi Binası.....	101
Görsel 54 . Tracey Emin, “Bazen”, Fotoğraf, 123 x 100 cm, 2004, Koleksiyona Giriş Tarihi: 2004.....	103
Görsel 55. Sakıp Sabancı Müzesi günümüz hali.....	105
Görsel 56. Osman Hamdi Bey , “Kur’an Okuyan Hoca” Tuval üzerine yağlıboya, 72,5 x 53 cm, 1910.....	105
Görsel 57. Hüseyin Zekâî Paşa “Karpuzlu Natürmort”, Tuval üzerine yağlıboya, 81,5 x 117 cm.....	106
Görsel 58. Komet “İsimsiz” Tuval üzerine yağlıboya, 60 x 92 cm.....	106
Görsel 59. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Otopotre” Karton üzerine yağlıboya, 64,5 x 49,5 cm, 1938	106
Görsel 60. Sabri Berkel “Otopotre”, Tuval üzerine yağlıboya, 53,5 x 39 cm, 1931.....	107
Görsel 61. İstanbul Modern Müze’nin yeni binası.....	109
Görsel 62. İrfan Önürmen , “Odada”, Gazlı bez üzerine karışık teknik, 175 x 210 cm, 2002, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu Uzun Vadeli Kredi.....	111
Görsel 63. İrfan Önürmen , “Polis Batonu” (İki Parçalı), Tuval üzerine yağlı boya ve tekstil malzemeleri, 174 x 240 cm, 2001, Özel Tahsilat / Uzun Vadeli Kredi.....	111

Görsel 64. Hüseyin Çağlayan, “Üzgünüm Leyla”, Heykel, İki kanallı video yerleştirme, renkli ve sesli, 180 x 52 x 52 cm, 7’ 17”, 2010, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu	112
Görsel 65. Ferhat Özgür, “Şarkı Söyleyebilirim”, Video, renkli ve sesli, 7’, 2008, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, Genç Modern fonuyla koleksiyona kazandırılmıştır.....	113
Görsel 66. Bedri Baykam, “İngres, Gérôme, Burası Benim Hamamım”, 202 x 860 cm, Sunta üzerine kırık ayna ve karışık teknik, 1987, Özel Koleksiyon Uzun Süreli Ödünç.....	113
Görsel 67. Taner Ceylan, “Beyaz Fonda Alp”, Tuval üzerine yağlıboya 115 x 180 cm., 2006, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu / Uzun Süreli Ödünç....	114
Görsel 68. Hüsamettin Koçan“Körler için Resimler” Serisinden, 2004-2005, Karışık teknik, 140 x 100 cm, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu,Uzun Süreli Ödünç.....	114
Görsel 69. Burhan Doğançay Müzesi.....	116
Görsel 70. İMOGA Binası.....	117
Görsel 71. İMOGA müze içi.....	117
Görsel 72. Pera müzesi binası.....	119
Görsel 73. Pera Müzesi “Avcı Mehmet’in Alay-ı Hümayunu” sergisi.....	120
Görsel 74. Pera Müzesi’nde “Picasso Sergisi”.....	120
Görsel.75. Pera müzesi “Fernando Botero” sergisi.....	121
Görsel 76. Osman Hamdi Bey “Kaplumbağa Terbiyecisi”, Tuval üstüne yağlıboya, 221.5x120 cm, 1906.....	122
Görsel 77. George Engelhardt Schröder, “Mehmed Said Efendi ve Maiyeti”, Tuval üstüne yağlıboya, 113 x 142 cm, 1733.....	123
Görsel 78. Santral İstanbul.....	124
Görsel 79. Burhan Doğançay, “ Kurdeleler”, imzalı serigrafi, 100x70, 1991.....	125

Görsel 80. Neşe Erdok “Ressam ve Modeli”, tuval üzerine yağlıboya, 140x170, 2000.....	126
Görsel 81. Rezan Has Müzesi dış görünüm	126
Görsel 82. Rezan Has Müzesi iç görünüm.....	126
Görsel 83. Perili Köşk Borusan Contemporary Bina görüntüsü.....	127
Görsel 84. Ekrem Yalçındağ “195 Renk”, Tuval üzerine yağlıboya, 220 × 160 cm, 2007.....	128
Görsel 85. Baksı Müzesi dış görünümü ve çevresi.....	129
Görsel 86. Müze Evliyagil binası.....	132
Görsel 87. Odunpazarı Modern Müze binası.....	133
Görsel 88. Azade Koker, “Yaz Sabahı”, tuval üzerine karışık teknik, 130x200cm.....	134
Görsel 89. Taner Ceylan, “Satir II”, Tuval üzerine yağlı boya, 84 x27 cm, 2015.....	134
Görsel 90. Hikmet Onat, “İstanbul”, 53.00 x 71.00 cm., 1976	149
Görsel 91. Artam’da satışı gerçekleşen Kuran-ı Kerim.....	150
Görsel 92. İbrahim Çallı “Ada’da Gezinti”, tuval üzerine yağlıboya, 130x90 cm.....	151
Görsel 93. Osman Hamdi Bey,” Rüstem Paşa Camii Önünde Otoportre”, 210 x 120 cm,1905.....	151
Görsel 94. Devrim Erbil, Ulu Camii, tuval üzerine yağlı boya, 130 x 180 cm, 2018.....	158
Görsel 95. Devrim Erbil, “Ağaç Soyutlaması”, Serigrafi, 70 cm x 70 cm, 2016.....	159
Görsel 96. Devrim Erbil, İstanbul Galata, Serigrafi, 70 cm x 100 cm, 2014.....	159
Görsel 97. Aya İrini Klisesi, İstanbul Bienali, 1987.....	161
Görsel 98. Sarkis,Pilav ve Tartışma Yeri, 1995.....	162
Görsel 99. Canan Beykal, Osman Hamdi Beklemesi, 1985.....	163
Görsel 100. Şükran Moral, “ Hamam”, 1997.....	163
Görsel 101. Artist Sanat Fuarı’ndan bir fotoğraf.....	169
Görsel 102. Ahmet Güneştekin “Güneşe Açılan Kapılar”.....	171
Görsel 103. Contemporary İstanbul, 2021.....	172

Görsel 104.	ARTER Dolapdere binası.....	173
Görsel 105.	SALT Beyoğlu binası.....	182
Görsel 106.	İKSV binası.....	182
Görsel 107.	Kim Kardashian Kanye West’in enstelasyonunun önünde poz veriyor...	185
Görsel 108.	Vincent Desiderio “Sleep”,tuval üzerine yağlı boya, 2004-2008.....	185

Görsel 109. Şeyma Başaran, “İsimsiz”, 80x100cm, Tuval üzerine yağlı boya,2018...	187
Görsel 110. Kris Jenner,Tracey Emin’e ait bir eser ile.....	188
Görsel 111. Halil Altındere, “Portrait of Dealer”.....	190
Görsel 112. Şeyma Başaran, “Baraz Kafası” 80 cm x 90 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2018.....	191
Görsel 113. Jeff Koons, “Seyir Topu” tuval, cam ve alüminyum üzerine yağlı boya,140,3 cm x 206 x 37,5 cm, 2014-2015.....	192
Görsel 114. Şeyma Başaran, “İsimsiz” 80x100cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2018.....	193
Görsel 115. Jeff Koons ve Louis Vuitton iş birliğiyle çanta tasarımı.....	194
Görsel 116. Şeyma Başaran, “İsimsiz”,25cm x 30 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2018.....	195
Görsel 117.. Burçak Bingöl ve Dior iş birliği çanta tasarımı.....	196
Görsel 118. Eva ve Adele.....	197
Görsel 119. Damien Hirst “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı”, kaplan köpek balığı , cam, çelik,% 5 formaldehit çözeltisi, 213 cm × 518 cm × 213 cm, 1991.....	197
Görsel 120. Şeyma Başaran, Şeyma Başaran, “Adele and Eva” 100 cm x110 cm, Tuval üzerine yağlı boya 2018.....	198

GİRİŞ

1980 Sonrası Türk Resim Sanatının Örgütlenmesi başlıklı tezin konusu, 1980 sonrası gelişen Türk resim sanatı ve piyasasının hangi dinamiklerden oluştuğu, bu piyasada hangi aktörlerin etmen olduğu, resim sanatının bu dinamiklerin oluşturduğu yeni sanat ortamında ve piyasadaki yerinin neresi olduğu incelenmiştir. Plastik sanatlar sektöründeki büyümeyle İstanbul ön plana çıkmış, İstanbul'daki sanat ortamı Türkiye'nin sanat ve resim sanatı piyasasını oluşturmuştur. 2000'li yıllarla beraber resim sanatı borsaya alternatif bir alan haline gelmiştir.

Tezin ilk bölümünde Türk resim sanatının 1980'li yıllardan günümüze yaşadığı değişim ele alınmış, Türkiye'deki sanat piyasasının değişim ve dönüşüm süreçleri üzerinde etkisi olan aktörler irdelenmiştir. Tezin ikinci bölümünde, Türk resim sanatı piyasasında gelişmeye başlayan koleksiyonculuk ve önemli koleksiyonerlerin koleksiyonlarına değinilmiştir. Tezi üçüncü bölümünde, İstanbul'da gelişen müzecilik hareketlerine değinilmiş, özel müzeler üzerinden, müzelerin de artık kişilerin hakimiyeti altında özelleştirilen ve bireye ait olan kişinin satın aldığı sanat eserlerinin sunulduğu mekanlar olduğuna değinilmiştir. Tezin dördüncü bölümünde ise yine İstanbul'da gelişen galericilik olgusu üzerinde durulmuş, kentteki özel galerilerden bazıları incelenmiştir. Tezin beşinci bölümünde, Türk resim sanatı piyasasında değişim ve dönüşüm sürecine etki eden sanatçılar, bienaller, sanat fuarları, müzayedeler ve müzayedecilik, galericilik, müzeler ve sanat kurumları, koleksiyonerlik, küratörlük, dernekler ve vakıflar, sanat yayıncılığı ve eleştirmenliği gibi temel etkenlere yer verilmiştir. Tezin ana sorunsalı, 80'li yıllardan günümüze Türk resim sanatındaki değişen koşul ve dinamiklere göre oluşan sanat ortamını ve sanatın kurumsallaşma olgusunu görünür kılmak, bu ortamın oluşmasına etki eden özel dinamikleri araştırmaktır.

Bu araştırmada; Türkiye'de çağdaş sanat için önemli dönüm noktalarından kabul edilen 1980'li yılları ve günümüze gelen süreçte sanat alanında öne çıkan gelişmelerle birlikte çağdaş Türk resim sanatının kurumsallaşması altında oluşan özel girişimler ve çağdaş sanat alanında artan etkinlikler araştırılmıştır. Bu nedenle *1980'ler sonrası Türk Resim Sanatının Örgütlenmesi* konulu bu çalışma 1980 ve günümüze değin Türk resim sanatının ve piyasasını oluşturan ortamı ve sanat kurumlarının gelişme evrelerini değerlendirme amacı taşımaktadır.

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

Literatürde Türk resim sanatının 1980 sonrası dönemi olarak ele alınmış çalışmalar kısmen mevcuttur fakat Türkiye’de 1980 ve sonrası sanat ortamının gelişimini ele alan ve sanat piyasası içerisinde Türk resminin hangi konumda olduğunu açıklayan araştırmalar bulunmamaktadır. Çalışma konusunun bu alanda araştırma yapmak isteyenlere katkı sağlayacağı düşünülerek Çağdaş Türk resim sanatı ve kurumsallaşması konusundaki yazılı kaynak ihtiyacını karşılama konusunda yardımcı olacağı düşünülmektedir. Araştırma literatür taraması yoluyla ulaşılmış kaynaklar, çalışmanın bölüm konularıyla ilgili kitaplar, güncel yayınlar, sanat dergileri, makaleler ve tezlerin yanı sıra internet haberlerine erişim ile sınırlandırılmıştır. Konu ile ilgili kaynaklardan elde edilen bilgiler, ortaya konan problem ve amaç doğrultusunda değerlendirilerek yazılmıştır. Ayrıca, bölümler ve alt başlıklar oluşturulurken Türkiye’de resim sanatı gelişimi ve sanat kurumlarının kurulması ve çağdaş yapıtların el değiştirdiği bir sanat piyasasının 1980’lerden günümüze değin gelişimine odaklanılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TÜRK RESİM SANATINDA ÇAĞDAŞ ETKİLER VE 1980 SONRASI TÜRK RESİM SANATI PİYASASI

1980’li yıllar dünyada ve Türkiye’de büyük değişimlerin yaşandığı yıllardır. Tüm dünyada üretim ve tüketim biçiminde yeni ifade biçimlerinin ortaya çıktığı bir dönem yaşanmıştır. Türkiye’de bu yıllarda girişimci kapitalizm ruhunun genişlediği, her türden kanun ve yönetmeliğin, uluslararası sermayenin serbestçe ve güvenli bir şekilde dolaşabilmesine hizmet eden yeni düzenlemeler gündeme gelmiştir. Bu dönem bir anlamda Türkiye ekonomisinin çağdaş kapitalist sisteme eklenmesinin bir başlangıcıdır. Buna karşılık toplumun her kesimini etkileyen baskılar, kısıtlamalar, yasaklar uygulanmış, sanat ve sanatçılar da bu durumdan payına düşeni almıştır (Külahlıoğlu,2014, s.68).

Ebru Nalan Sülün’ün Nurdan Gürbilek’ten (2006;8) alıntıladığı 1980’li yıllar yorumu, dönemin kültürel ve sosyal iklimini tanımlamaktadır: “1980’ler, bir yandan baskı ve yasaklar dönemi, diğer yandan yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern, daha kurucu, daha kuşatıcı denilebilecek bir kültürel, ekonomik stratejinin kendini var etmeye çalıştığı yıllar idi (Sülün, 2019, s.87)’’.

Türkiye’de 1980’li yıllarda plastik sanatlarda, özellikle de resim sanatında anlatım yalnızca tuval ve boyayla sınırlı kalmamıştır. Tuvali aşan görseller, söylemler ve ifade biçimleri ortaya çıkmıştır. Bilgi çağı olarak adlandırılan bu dönemde gelişen teknolojik imkanlar ve bilgisayarın yaşamdaki etkinliği, iletişimde yeni bir boyut kazandırmasının yanı sıra topluma yön veren yeni bir gerçeklikle yüz yüze gelinmesini sağlamıştır (Uz, 2018, s.2).

1990’lı yıllardan itibaren teknolojinin gelişmesi, iletişim, önemli düşünürlerin kitap çevirilerinin sayıca artması ve bunlara ulaşımın kolaylaşmasıyla, sanat alanında sergi, müze, sergi mekânları ve sanatçı inisiyatiflerin de arttığı gözlemlenmiştir. 1990’lı yıllar ve 2000’lerde sanatçıların farklı deneyimler yapmaları, farklı disiplinleri bir arada kullanmaları resim sanatında da yeni alanlar oluşturmuştur. Tüm bunlar sanat ortamı ve resim sanatını destekleyip geliştirmiştir (Sülün, 2019).

Günümüz Türk resim sanatına baktığımızda da aynı tarihsel zaman içerisinde birbirinden farklı sanat anlayışlarının yan yana ve eş zamanlı olarak farklı dünya görüşlerini

ve farklı fikirleri yansıttıkları görülmektedir. Günümüzde Türk sanatçıların her biri, içinde bulundukları ve bağlı oldukları sanat anlayışlarının kendilerine özgü bir gerçeklik yorumunun sözcüleri konumundadırlar. Bu gerçeklik anlayışı kimi sanatçı için dışavurumcu kimilerinde soyut veya içe dönük imgelem gücünün kullanıldığı yorumlama olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat anlayışındaki bu çeşitlilik günümüz Türk resim sanatının çok sesliliğinin bir ifadesidir.

1.1. 1980’li Yıllarda Siyasal, Toplumsal, Kültürel ve Ekonomik Gelişmeler

Sanatsal gelişmeleri etkileme gücü olan toplumsal değişimlerin temelinde kültürel, siyasal ve ekonomik faktörlerin etkili olduğu bilinen bir gerçektir. 1980 ve sonrası Türk resim sanatının dönemsel oluşumlarını etkileyen önemli olan olaylara değinmenin gerekliliği üzerine ele alınan bu başlıkta 1980’lerden itibaren yaşanan siyasal, toplumsal, kültürel ve ekonomik gelişmeler incelenmiştir.

1970-1980 arasındaki on yıllık süreçte ülke yönetiminin sürekli el değiştirdiği, siyasi istikrarın sağlanamadığı bir dönemdir. 1980’li yıllar Türkiye’nin yakın tarihi içerisinde önemli bir zaman dilimidir. Siyasal, ekonomik ve kültürel değişimlerin fazla olduğu bu süreçte sanatsal alandaki birçok gelişme ve yeniliğin izleri yer almaktadır. İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan sıkıntılı süreçte devletlerin birbirleriyle olan iletişimi ve ortak politikaları önem kazanmıştır. Bu dönemle, Avrupa’da daha barışçıl bir ortam içerisinde, tüm meslek kuruluşlarının ortak hareketiyle yenedünya oluşturma hedefine gidilmiştir. Değişen ekonomi politikaları ve küresel siyasetle var olan kültür ve sanat gelişmelerinin de değişimi başlamıştır.

Türkiye’de ise 1980’li yıllarda devlet kurumlarının sanat ve kültür konularına gösterdikleri ilgi belirsiz bir atmosfer yaratırken, diğer yandan plastik sanatlar alanı özel girişimlerle gelişmeye başlamıştır. Baskı, sansür ve iç denetimle yürütülen güncel politik yaşantı, sanat alanında devlet kurumlarının belli bir vizyona sahip olmalarını engellemiş fakat özel sektörün bu alana ilgisini serbest bırakmıştır. Bu dönemde galeri ve yayınların çoğalması, sanat yapıtının bir ticaret aracı haline gelmesi ve farklı kaynaklardan destek alan sergi ve yarışmaların etkinlik alanını genişletmesi bu ilginin sonuçlarından olmuştur (Yılmaz, 2014, s.32).

Aziz Çalışlar’ın ‘Sanatsal Kültür Bunalımı’ isimli makalesinde Türkiye’de sanat ve kültürün yönetilmesinde devletçilik döneminin bitmesi ve liberalizm döneminin başlamasıyla aslında sanatın özel girişimlere devredilmesinin öngörüldüğünü belirtmiştir.

Fakat araştırmada Türkiye’deki özel kuruluşların ve özel girişimlerin gerek maddi gerekse kültürel düzeylerinin yetersizliği yanında örgütsüzlüklerine dikkat çekilmektedir. Bu durum için de büyük kuruluşların desteğiyle sanatsal-kültürel yaşamın örgütlenmesi ve yönlendirilmesi görevinin yine devlet iş birliği ile yapılması zorunluluğuna değinmiştir. Bu kuruluşların aldıkları görevin bilincine varmaları konusu karamsar bir tutumla değerlendirmiş ve bu durumun getireceği yozlaşmaya vurgu yapmıştır:

“[...] Ülkemizde sanatsal-kültürün bu yolla gelişemeyeceği açıktır. Çünkü: Avrupa örneğinde görüldüğü gibi, sanatsal-kültürel etkinliklerin yürütülmesine eşlik eden a) Demokratiklik, b) Siyasal özgürlük, c) Çoğulculuk bizde gelişmemiştir. Gerek Avrupa, gerek ABD’de sanatsal-kültürel etkinlikleri sırtlayan büyük kuruluşların gücü, ülkemizdeki büyük kuruluşlarda olmadığı bir yana, kendileri zar zor ayakta durabilmektedirler. Bu durumda, ortaya şu acı gerçek çıkmaktadır: Sanatsal-kültürel yaşam “yozlaşma”ya terk edilmiştir (Çalışlar, 1982, s.30)”.

Yozlaşma kültürel yaşam için bir tehdit olarak tartışılırken diğer taraftan siyasal denetimin sanat üzerindeki etkisi azalmaya başlamış ve büyük sermayenin egemenliği daha da belirginleşmiştir. Sanat artık kar sağlayan bir etkinlik olmaya başlamış, kar oranındaki artışla birlikte sermayenin siyasal bilinci de büyümüş bununla birlikte sanat alanındaki yatırımlar gündeme gelmiştir. Sanatın ticari boyutunun belirmeye başlamasıyla sanatçılar da resmi kurumlara olan bağlılığını azaltmışlardır. Devletin yaşadığı bu güç kaybıyla sanatın bağımsızlaşması konusunda gelişme yaşanmıştır.

Türkiye’de 12 Eylül 1980 askeri darbesi, ülkenin siyasal ve toplumsal tarihindeki en önemli dönüm noktası olarak görülmektedir. Bu tarihle beraber sivil siyaset bir kez daha devre dışı kalmış, siyasetçiler ve geniş toplum kesimleri uzun bir süre boyunca siyasal yaşamın belirleyici özne olma konumundan çıkmıştır. Kurulan askeri rejim, baskıcı tutumunu yeni oluşturduğu kurumlar vasıtasıyla tüm topluma dayatmıştır. ‘Milli birlik ve beraberlik’ ve ‘Devletin bekası’ her şeyin önün geçmiş, toplumun yitirmekte olduğu değerleri geri kazanabilmek için Atatürkçülük adı altında Türk-İslam sentezine dayalı bir görüş resmi olarak benimsetilmeye çalışılmıştır (Kongar, 2000, s.187-196, 253; Ahmad, 2000, s.229).

Ayrıca, Askeri darbe ile toplumsal kesimlerle ayrışmalar ortaya çıkmıştır. Ekonomik bunalım artmış, siyasi, sosyal, ekonomik ve toplumsal çatışmalar Türkiye’yi oldukça zorlu bir sürece sürüklemiştir. Darbeyi gerçekleştirenlerin amacı ise toplumsal bölünmeler yaşayan, siyasileşmiş bu toplumu siyasetten arındırıp yeniden bir düzen oluşturmak olduğu söylenebilir.. İstenilen bu düzeni 1982 Anayasası’nı yürürlüğe koyarak sağlamışlardır.

Darbe yönetimi yeni anayasa ile toplumu siyasetten uzak tutmaya çalışılmış, bu dönem içerisinde okullarda din eğitiminin verilmesi anayasa ile zorunlu bir hale getirilmiştir. Bunun sonucuyla da 1980’li yıllardan sonra muhafazakar düşünce yapısı arttığı söylenebilir. 1980 Anayasası’nın yürürlüğe girmesiyle birlikte Türk siyasetinde yeni bir dönem başlamış, bu anayasa ile birlikte Cumhurbaşkanı’nın yetkileri güçlenmiştir. İlerleyen süreçte sosyal ve siyasal alanda yeniden yapılandırma devam etmiştir.

12 Eylül sonrasında sanatta toplumsal, kültürel, siyasal sorunların sonucundan etkilenmiştir. Bu darbe sonrasındaki kuşak ise siyaset dışında bilinçaltını ve sanatçının bireysel kaygılarını ortaya çıkaran toplum tarafından yasaklanan konularda bireysel yorum getirdikleri resimler üretmişlerdir. 1980’lerde ressamların kaygıları 1970’li yıllara göre değişmiştir. Devrimlerin ve askeri yönetimin halka benimsetilmesinde aracı rol üstlenen sanat, hızlı bir değişim sürecine girmiştir. Bu yıllarda Türk resminde figüratif betimlemeler yoğunluk kazanmıştır. Figüratif resmin yanı sıra soyut resim, dışavurumcu ya da kavramsal eğilimler bu dönemin arayışları sonucu olmuştur. Cihat Burak, İbrahim Örs ve Neşe Erdok günlük yaşamdan edindikleri izlenimleriyle ve bazen bilinen bazen de sıradan insanları konu aldıkları resimleriyle 1980’li yıllara dair bir günce oluşturmuşlardır. Ayrıca 1980’li yıllarda sanatçılar birbirlerinden farklı ifadeci bir dil kullanmışlardır. Dönemin genç sanatçılarından; Neşe Erdok ve Mehmet Gülerüz resimleriyle bu dili kullandıkları için örnek gösterilebilir (Bkz. Görsel 1).



Görsel 1. Neşe Erdok , "Kızıltoprak İstasyonu", 160 cm x100 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1981

Kaynak: <http-1>



Görsel 2. Mehmet Güleriyüz, "Depresif", 200 x 220 cm, Kraft üzerine yağlı boya, 1978

Kaynak: <http-2>

Toplumsal gerçekçi bir anlayışı resimlerinde kullanan Neşe Erdok, bu yıllarda yaşadığı çevrede gördüğü insanları, beklentileri, tedirginlikleri, abartılı bir üslupla ele almaktadır. Mehmet Gülerüz'ün resimlerinde ise 1960'lardan itibaren sosyal, siyasi ve politik etkilere rastlanmaktadır. Gülerüz, insan psikolojisini ve toplumsal eleştiriyi resimlerinde ön planda tutmuştur. 80'li yıllar boyunca yaptığı resimlerinde genellikle hayvanı anımsatan insan betimlemeleriyle tüketim toplumunun bencilliğini ve samimiyetsizliğini eleştirmiştir (Bkz. Görsel 2).

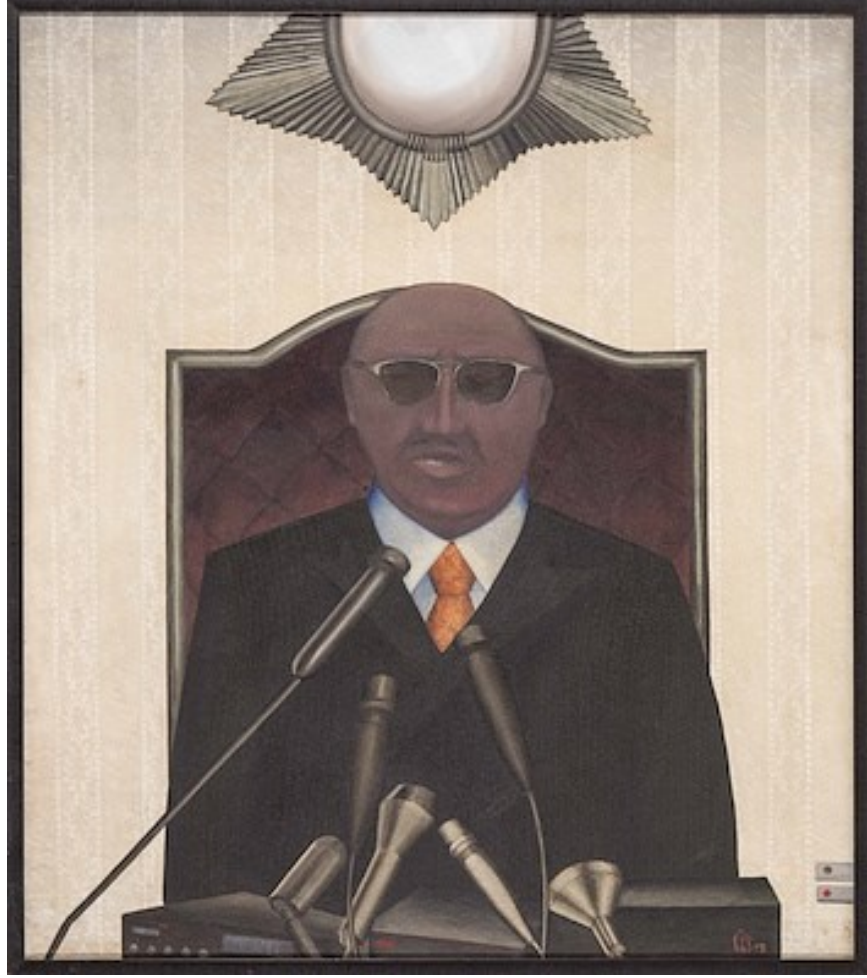
Cihat Burak, toplumsal yaşama dair ayna tuttuğu resimlerinde, hicivli anlatımını içtenlikli, yapmacıksız ve çocuksu bir dille yansıtmıştır (Bkz. Görsel 3). Burak, kent gerçeğini tüm ayrıntılarıyla bilen iyi bir gözlemcidir. Yüzyıllar sonunda çöken bir imparatorluğun ardından yepyeni bir devlet kurmaya yönelik toplumdaki biçim ve düzene dair bir ifade biçimi oluşturur (Tansuğ, 1981, s.24). Kültür emperyalizmi içerisinde Türk toplumunun kendi değerlerini kaybetme tehlikesi karşısında Avrupa resminden uzaklaşarak kendi kültürel kaynaklarından beslenmiştir.



Görsel 3. Cihat Burak, “ Tellibaba’da Gelin ve Damat’”, Tuval üzerine yağlı boya, 1984, Özel Koleksiyon

Kaynak: <http-3>

İbrahim Örs, toplumsal yaşamın gözden kaçan görüntülerini mizahi bir tutumla ele alarak, fantastik gerçeklikle eleştirel gerçeklik arasında konumlandırır. Evde oturan bir kadın, ayakkabı boyacısı, bürokrat, onun resimlerinde karşımıza çıkan figürlerdir. Örs'ün gerçekçiliği kendine özgüdür. Toplumsal durum ya da olaylarda figürleri tek tek işaret etmek yerine onları temsil eden ikonları karikatürize ederek eleştirir (Bkz. Görsel 4.)



Görsel 4. İbrahim Örs, ‘Politikacı’, tuval üzerine yağlıboya, 133cm x 111 cm

Kaynak: <http-4>

Beral Madra ‘80’li yıllarda Türkiye’de sanat üretimi’ yazısında, darbeden sonraki sanat oluşumlarını şu şekilde anlatmıştır;

Batı’dan gelen etkiler sorgulanmaya, Batılı sanatçıların tavırlarını açıkça benimseme ve örnek alma başlamıştır. Yapıt üretimi gelenek/yenilik, koruma yenileştirme, kitle kültürü/yüksek sanat, ilerleme/tepki, sağ/sol, ussallık/usdışılık, geçmiş/gelecek, modernizm/gerçekçilik, soyut lama/temsiliyet, avangard/kitsch gibi karşıtlıkların gerilimi içindedir; alışlagelmiş çözümlemelerden uzaklaşmış, kesin tercih yapma diye bir zorunluluk ortadan kalkmaya yüz tutmuştur. Tüketim ekonomisinin etkileri de belirginleşmektedir. Yeni teknolojiler ve medyalara

karşı ilgi uyanmıştır; günlük ikonografi önem kazanmıştır; biraz popülist, hafif antientelektüel bir eğilim doğmuştur; alt kültür (üçüncül kültür, arabesk, kitsch ve pop müzik etkileri) yüksek kültürün içine sızmaya başlamış, bazı sanatçılar bu karışımdan yeni sonuçlar çıkarmaya çalışırken, bazı sanatçılar da bu duruma tepki göstermişlerdir. Yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki ilişkinin yaygınlaşması ve derinleşmesi, modernizm ile post-modernizmi arasındaki en önemli ayırım sayılır. Çağdaş sanatçıları ve üretimlerini genel olarak coğrafi-politik-ekonomik ortamlar etkilemektedir. Yerleşmiş, oturmuş demokrasilerin, soğuk iklimlerin ve refah toplumlarının sanatı ile zayıf ve bozuk demokrasilerin, sıcak iklimlerin ve gelir dağılımı adaletsiz olan ülkelerin sanatı farklıdır. Türkiye bu iki türün ortasında yer almaktadır. Her yerde olduğu gibi, 1985'den sonra Türkiye'de de 'düşünsel göçebelik' ve 'gelenek ve şimdi' sanatçıları için belirleyici konular olmuştur. 80'li yılların sonunda, dünya aydınları ve çağdaş sanat ortamı düzleminde, modernist kutuplaşmanın oluşturduğu sınırların ortadan kalktığı dile getirilmeye başlamıştır. 80'li yılların ortasından sonra dünya sanatçıları ve sanat ortamları arasında belirgin bir iletişim ve alışveriş başlamıştır ve farklılıkların bir araya gelmesi doğrultusunda büyük projeler üretilmektedir (Terzi, 2008, s.86).

Madra aynı yazısında Türk resmi ve sanatı için Türkiye toplumunun 1980'den bu yana siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel bağlamda, olumlu ya da olumsuz her yönden olağanüstü denilebilecek gelişmeler yaşadığı bununla birlikte kültür ve sanata dair gelişmelerin de kuşkusuz bu kapsamda değerlendirilmesi gerektiğini belirtmiştir. Bu görüşle sanat yapıtlarının derin ve yoğun siyasal, ekonomik, kültürel içerikler, irdelemeler ve yorumlar içerdiğini vurgulamıştır.

80'lerin ilk yarısı Türk sanatında üretilen resimlerin alınıp satılmaya başladığı yıllar olmuştur. Bu dönemde açılan özel galeriler, banka destekli galeriler ve kültür merkezlerinin açılmasıyla yerli sermayenin finansal katkısı, çağdaş sanat için sevindirici olmuştur. Turgut Özal'ın başbakanlığı döneminde Türk sanatçıların resimlerinden büyük koleksiyonlar oluşmaya başladığı bilinmektedir. Yine bu dönemde özel sektörün sponsorluk ettiği sergiler de yapılmıştır.

Neslihan Kıyar'ın *'Türk Sanat Ortamında 80'Leri ve Değişim Sürecinin Düşündürdükleri'* başlıklı makalesinde Hasan Bülent Kahraman'dan yaptığı alıntısında, 1980'lerde darbenin topluma getirdiği yeni kültür olgusu hakkındaki yazımı şu şekilde özetlenebilir:

Bu darbe toplumun tüm alanlarını etkileyen bir darbe olmuştur. 12 Eylül Darbe'si Türkiye'de önemli bir kesim tarafından siyasi, sosyal ve ekonomik sorunlara çözüm bulamayan, iflas etmiş parlamenter rejime alternatif olarak görülmüştür. Her şeyden önce

Türkiye’yi bir iç savaştan kurtarmıştır. Bu sebeple darbeye bir direniş olmamış, büyük çoğunluk darbe liderini kısa sürede benimsemiştir. 1980’li yılların Türkiye toplumuna getirdiği en önemli değişiklik ise, toplumsal yapının, sözcüğün en geniş anlamıyla, kapalılıktan belli bir açıklığa yönelmesi olmuştur. O dönemlerde hangi anlamlara geldiği yeterince ayrımsanmamış Batıcı bir evrenselciliğin, Avrupa merkezli kabulü yaşanmaktadır. Yine de her duruma karşın ülkenin iç koşulları korunmak istenmektedir. Yani bir çatışma gerçeği olarak kültür diye özetlenebilecek olan bu yaklaşımın başka bir boyutu da dışarıyı gibi olmak isterken kendisi olmaya çabalayan Türkiye gerçeği olmuştur. Türkiye, tüm sancılarını çekerek yöneldiği kitlenin bir parçası olmak istemektedir. Toplum artık kopuşlara dayanan ‘kopuş kültürü’ denebilecek anlayışı terk etmiş ve ‘eklemlenme kültürü’ diye tanımlanabilecek yeni bir döneme geçmiştir. Bununla birlikte küreselleşme olgusunun da etkisiyle yerel önemini kavramış, belleğini yeniden kazanmaya, geçmişini yeniden anımsamaya ve kendisiyle barışmaya koyulmuştur. Bu süreç etkilerini ilerleyen zaman içerisinde sanatta derinden göstermiş, farklı boyutları açılımları ve anlayışları temsil eden uygulamalara dönüşmüştür (Kıyar, 2018).

1980’li yıllarda aktif olarak siyaset yapan isimlerden olan Bedri Baykam’ın 80’lerin başından itibaren yaptığı Yaşayan Sanat çalışmalarının altında güncel siyasete göndermeler vardır. Yeni dışavurumculuğun en üretken ismi Bedri Baykam, 1987’de Türkiye’ye döndüğünde Batı’da gösterdiği mücadelecilik tavrını burada da sürdürmüştür. Sanatçı bu dönemde hem Özal hükümeti zamanındaki baskıya karşı çıkmış hem de Türkiye’deki sanat algısını değiştirmeye gayret etmiştir.

Ayşe Nahide Yılmaz ‘1980’li Yıllarda Türkiye’de Sanat ve Siyaset İlişkisi’ başlıklı doktora tezinde, Bedri Baykam ile yaptığı görüşmesinde onun sanatçı kişiliğini ve dönemin toplumsal olaylarına karşı takındığı tavrı şu şekilde aktarmıştır:

Baykam gerek Batı sanat çevrelerine, gerek Türkiye’deki siyasal iktidarlara karşı yürüttüğü mücadelede Atatürk ilkelerine sadık olduğunu, özellikle onun bağımsızlık yanlısı tavrından ilham aldığını her fırsatta dile getirmiş; yanı sıra, Deniz Gezmiş kuşağına hep sempatiyle bakmış, ancak Marksist bir devrim hayali kurmamıştır. Baykam 1987’de Türkiye’ye döndüğünde, 12 Eylül darbesinin lideri Orgeneral Kenan Evren artık cumhurbaşkanı, Turgut Özal da başbakanı. Sanatçının gözlemlerine göre, Evren güya Atatürkçüydü ama Atatürk’ün ilkelerine, özellikle de laikliğe ihanet eden Özal’a ses çıkarmıyordu. Olup bitenler, muhtemel daha kötü günlerin habercisiydi ve sorumlu bir vatandaş olarak, sanatıyla güncel siyaseti eleştirmek ve halkı uyarmak üzere harekete geçmeliydi (Yılmaz, 2014, s:85).

Baykam, o dönemde Türkiye'nin yaşadığı siyasal, tarihsel, toplumsal ve sosyolojik bağlamından doğduğunu savunduğu “Demokrasi Kutusu” adlı yapıtında izleyiciyi kapalı mekana girmeye davet ederek, canlarının istediklerini yapmalarını önermiş, böylelikle ülkede baskı ortamının hüküm sürdüğüne ve özgürlüğün böyle küçük mekanlarda sınırlı kaldığına dikkat çekmiştir (Bkz. Görsel 5).



Görsel 5. Bedri Baykam, “Demokrasinin Kutusu”, Yerleştirme, 1987

Kaynak: <http-5>

Darbelerle sarsılan Türkiye’de yerel olanın evrenselleşmesi, evrenselin de yerelleşmesi olarak özetlenebilecek olan küreselleşme olgusu kültürel anlamda da tam olarak bunun yansıması olarak kabul edilebilir fakat bakıldığında bu durum temel kültürel paradigmanın da değiştiğini göstermektedir. Bu sürecin 1950’yle başlayan dönemle şekillendiği söylenebilir. 1980 ve 1990’ların toplumsal ve kültürel açılımları ‘modernizm

içinde gelenek' diye özetlenebilecek bir yaklaşıma denk düşmektedir. Bunun getirisiyle gelenek vurgusunu öne çıkaran dinsel kökenli anlayışlar da doğmuş, modernizm kavramından uzaklaşmak istemeyen bu kesimin de yönelimi 'gelenek içinde modernizm' olmuştur (Banuri, 1990). Türk resim sanatına da yansıyan 'gelenek içinde modernizm' kimi zaman toplumun belleğine yerleşen imgelerle, bireyler tarafından kanıksanmış sembollere dönüşmüştür. Sanatçılar bu belleğe hem hitap etmek hem de eleştirmek için bu ifade biçimini resim sanatında kullanmışlardır.

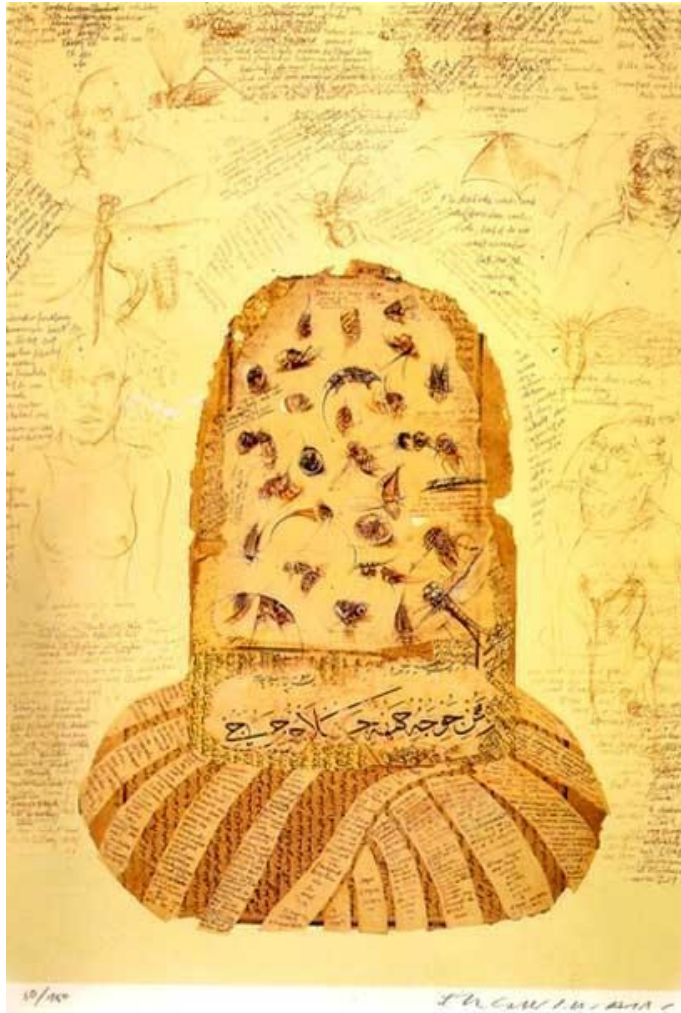
Bu anlatıma resimleriyle örnek olabilecek günümüz Türk ressamlarından bir isim Ergin İnan'dır. Sanatçı resimlerinde ve enstalasyonlarında Doğu-Batı birikimini mistik bir anlayışla ifade ettiği yazı ve sembollerle öne çıkmıştır. Ergin İnan'ın İslam felsefesine, Mevlana ve Mesnevi'ye olan ilgisini resimlerinde görmek mümkündür (Bkz. Görsel 6). İnan'ın bu ilgisi 80'lerden sonra konu seçimine de yansımaktadır. Malatya'da Anadolu gelenekleriyle büyüyen sanatçı yaşadığı dönemin toplumsal ve kültürel özelliklerini de eserlerine yansıtmıştır. Birçok inanç ve dine ait sembolleri resimlerinde kullanmıştır. İnan'ın seçtiği bu anlatım kültürel mirasını koruma ve sahip çıkma açısından önemlidir. Sanatçı yaşadığı coğrafyaya özgü bu değerleri Batı resmine ait tekniklerle sentezlemiş, böylelikle çoğulcu ve çok kültürlü bir anlatım dili geliştirmiştir (Güven, 2012, s.108).



Görsel 6. Ergin İnan, "İsimsiz", 100 cmx150 cm, tuval üzerine yağlı boya, 2019

Kaynak: http-6

1980’li yıllarda Türkiye’de siyasal hareketlerde İslami çevreler yeni bir kimlik üstlenmiştir. Sanat alanında dinsel imge kullanma eğilimi de bu döneme rastlamaktadır. Sanat üretiminde bakıldığında plastik sanatlar alanında dinsel kesim sanatçıları açısından radikal bir değişim yaşanmaması bu kesimin sanat anlayışının yalnızca süsleme ile kalması şaşırtıcı olmamıştır. Yapıtlarında dinsel imgelere yer veren Ergin İnan’ın konuyu ele alışında bir süreklilik izlediği bilinmektedir. Genellikle resimlerinin merkezinde yer alan kanatlı böcek figürü ana motif olmuştur. Ana motife eşlik eden diğer figürler bazen Mevlevi sikkesi bazen bir el bazen de portre olurken birçok inanışta mükemmel form olarak kabul edilen daire ya da haç formu da motif olarak kullanmıştır (Önel Kurt, 2007, s.16) (Bkz.Görsel 7).



Görsel 7. Ergin İnan, "Mesnevi", 63 cmx44cm Litografi, 1989

Kaynak: http-7

Toplumsal gelişim süreci içerisinde oluşan bilgi ve birikimi, sosyal, ekonomik ve politik olaylar sanatı ve sanatçıyı etkileyen etmenlerin başında gelmektedir. Sanatçı toplumdaki bilgiyi kuşaklar arası iletişimle aktarmada öncülük etmiştir. Sanatçı, yaşanan çağdaki olumlu dönüşüm yönünde toplumu arkasına alan, zaman zaman kalıplaşmış yargılarla çatışan, insan yaşamını riske eden sosyal, ekonomik ve politik olaylara karşılık ürettiği sanat yapıtlarındaki düşünceleriyle ve davranışlarıyla tepki göstermiştir. Bunu yaparken de toplumun bilinçlenmesine katkı sağlamıştır. Yine toplumda gözlenen bu değişim ve gelişmeler sonucunda sanatın içerik ve biçim yapısında da değişimler olmuştur (Elitsoy, 2008, s.6).

Sağlam konu hakkındaki görüşlerini şöyle aktarmıştır;

Siyasal gelişmeyle paralel olarak varlıklı yeni bir kesimin gelişmesine de zemin hazırlayan bu dönem, bir taraftan da kültürel deformasyonu ve toplumsal sınıflar arasında kopukluğu arttırmıştır. Sürekli olarak artan yeni teknolojik ve bilimsel verilerin, iletişim olanaklarının yeni ufuklar açtığı sanat ortamında, farklı kuşaklardan sanatçıların üslup ve konu zenginliğiyle beraber üretimlerinin çeşitliliğe gitmeye başladığı söylenebilir. 80’lerde sanatçı, kişisel yaşam öykülerinden, fantezilere, güç, cinsiyet ve kimlik sorunlarına kadar birçok sorunu kendisine konu edinmektedir. Bu yaklaşımlar, sanatçıların kendilerini toplumla ve yaşadıkları çevreyle ilişkilendirme ve iletişim kurma isteklerinin bir göstergesidir. Bu bağlamda “Postmodern dönemin sanatçıya sağladığı tüm çevresel, tarihsel imge ve simgelerin özgürce kullanılmaya başlaması, Türk sanatında da gözlemlenmektedir. Sonuç olarak eleştirel ve sorgulayıcı bir tavırla Türk sanatında da görsel kültür ile ilgili her şeyin yeniden sorgulanıp yorumlanması sürecine girilmiştir. Artık sanatsal üretimde, her şey bireysel ve toplumsal yaşamda bir öğenin işareti, simgesi ve göstergesi olarak görülmekte ve sanat olabilmektedir (Sağlam, 2004, s.51).

Politik içerik üreten Orhan Taylan, siyasetle aktif olarak ilgilenmiş, işçi sendikaları için resimler yapmıştır. Resim, onun için içinde olduğu o siyasal ortamla buluşma ve kişiselleşme süreciyle ilintili olmuştur. Askeri darbe ardından Barış Derneği’nin kurucusu ve yöneticisi olan Taylan, Barış Derneği Davası’nda tutuklanmış, yaklaşık 3 yılını hapiste geçirmiştir. Figür resmi yapan Taylan, bunun nedeni olarak figür resimlerinin yaşam, direnmek ve geleceğe güveni temsil ettiğine inandığını ifade etmiştir. Sanatçı hapiste bulunduğu sürede yaptığı resimlerinde ise hareket halindeki insan bedenlerini, dışavurumcu bir anlatımla ele almıştır (Özsezgin, 2011, s.475) (Bkz. Görsel 8).



Görsel 8. Orhan Taylan, “Barış Davası Federasyonu’nun Güncesinden”, 100 cmx70 cm, kağıt üzerine yağlı kalem, 1985

Kaynak: http-8

Taylan’ın 1980’lerin sonlarında yapmış olduğu resimlerinden oluşan 1990 yılında açmış olduğu “1890 Tarih ve Hürriyet Üstüne” isimli sergisi sanatçının hayata bakış açısı ve 1980’ler sonrasındaki baskıcı ortamını göstermiştir. Çünkü ülkeyi yöneten güç ona göre hala ittihatçı subay zihniyetindedir.

Cengiz Çekil, siyasal konuları kavramsal çalışmalarıyla ele alan bir diğer sanatçıdır. Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş bölümünden mezun olmuş, sonradan heykel alanına yönelmiştir. İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi’nde görev yapan sanatçı öğrencilerine geleneksel yöntemlerle birlikte çağdaş sanat ve yeni eğilimler konusunda öğütlerde bulunurken öğrencileri onu Atatürk anıtları yaparken görmekteydiler. Bu durum öğrencilerinin kafasında soru işaretlerine yol açıyordu (Yılmaz, 2014, s.193). O süreç içerisinde ordu Atatürkçülüğü tek ideoloji olarak savunduğu için dolayısıyla tüm kurum ve kuruluşlar Atatürk anıtlarına sıcak bakmış; Özal ise dinsel öğelerle süslü yeni liberalizm üzerinden Cumhuriyet’in temel ilkelerini, onlara zarar verecek şekilde tartışmaya açmıştı. Sanat ve kültür alanında ise sahip olunan eski algılar değişiyor, bir taraftan da yenileri ortaya çıkıyordu. Türkiye siyasi tarihinde derin izler bırakan 12 Eylül Darbesi, Çekil’in sanatsal ifade biçiminde de etkili olurken sivil yaşamda olan etkilerini de gözler önüne sermektedir.

Çekil'in bu dönemle ilgili bir çalışması *Evet*'lerdir. 10 adet tuvalden oluşan bu dizi; gözetlenme ve izlenme konuları üzerinedir. Bütün tuvalerde Türk toplumuna ait ortak imgeler olan, minibüs, kamyon, otobüs ve nazara engel olduğuna dair inanış olan göz motifleri vardır (Bkz. Görsel 9). Resimlerinde kullandığı bu göz ise sanatçının kendi gözüdür. 'Evet' kelimesinin tekrarlanarak vurgulanması aslında izleyici için içinde olduğu durumu kabul etmeye yönelik anlamı için eleştiren ve yeren ezici bir his yaratır (Özayten, 1992, s.156). Sanatçı, gözetim ve baskı altında tutulan halkın aslında evet demekten başka şansı olmadığını, iktidar tarafından sürekli baskıya maruz kaldığının mesajını vermektedir.

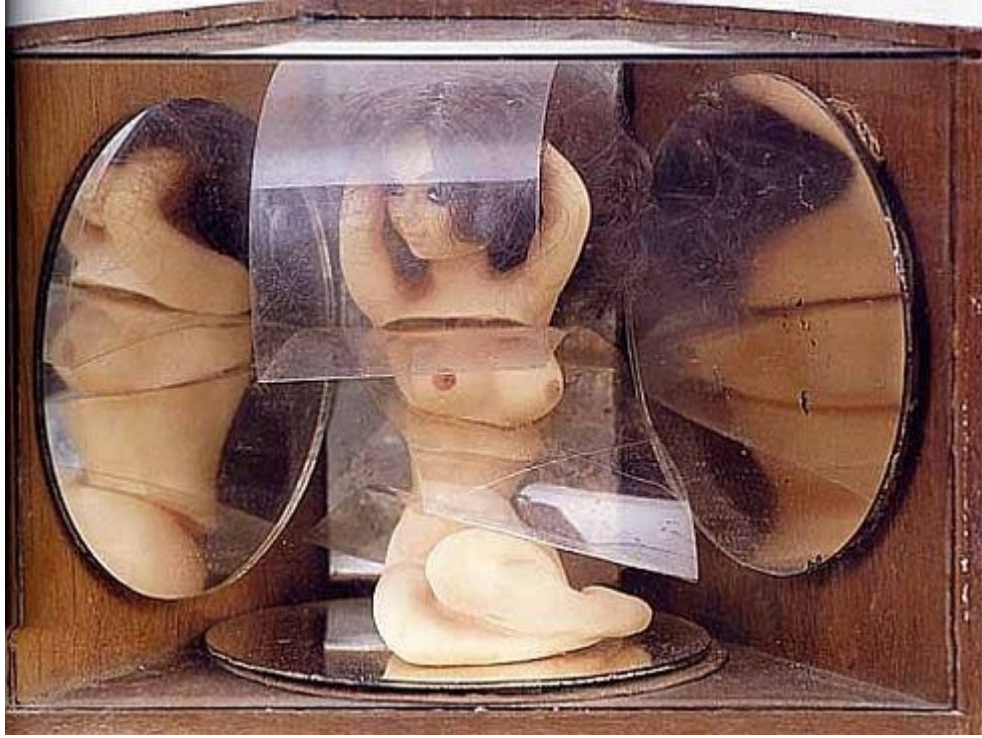


Görsel 9. Cengiz Çekil, "Evet No. 4", T, 81 cmx116 cm, 1984

Kaynak: <http-9>

Fusun Onur, 1970'lerde Türk sanatındaki kavramsal, minimal ve feminist eğilimlerin belli belirsiz ortaya çıkmaya başladığı yıllara tanıklık etmiştir. 1970'li yıllarda kavramsal sanatın öncüleri olarak adlandırılan isimlerin arasında Onur'la beraber Altan Gürman, Sarkis, Nil Yalter ve Sanat Tanımı Topluluğu (STT) gibi sanatçılar yer almaktadır. O dönemde radikal bir sanat ortamı olmamasına rağmen tekil olarak var olanın sorgulandığı, alternatif söylemlerin ortaya çıktığı üretimler yapmışlardır. Farklı malzemeler kullanarak yarattığı mekan yanılsaması, resim ve heykel arasında bir karşılaştırmayı akla getirir. Sanatçı kendi geçmişiyle kurduğu ilişkileri yerleştirmelerinde konu edinir. Kullandığı hazır

nesneler, kişisel bir belleğin izini taşımaktan öte temsili olarak kendi gündelik anlatım dilini de ortaya koymaktadır (Güven, 2012) (Bkz.Görsel 10).



Görsel 10. *Füsun Onur, ‘Nü’, 30 cmx 20 cmx 15 cm, Tahta, cam, ayna, bebek, 1974*

Kaynak: <https-10>

Nil Yalter de konu itibariyle Türkiye’den beslenmiş fakat Paris’te yaşayan ve orada üreten bir sanatçı olarak 1990’lardan sonra Türkiye’deki güncel sergilerde yer almıştır. Fotoğraf, resim ve videoyu bir arada kullanan Yalter, bu dönemde sosyal konuları feminist bir yaklaşımla ele almıştır (Bkz. Görsel 11). 1980 sonrasında gerek politika gerekse kamuoyunda kadın hakları hareketleri dikkat çekmeye başlamıştır. 12 Eylül Darbesi ardından feminist kadınlar, kendi hakları ve ideolojileri için harekete geçerek İlerici Kadınlar Derneği’ni kurmuşlardır. Ardından bilgilendirme ve farklılık yaratmak adına toplantılar yapılmıştır. Literatürde yer almak için kitaplar yazılmış, dergiler çıkartılmıştır. 1990’ların başında kurulan Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı günümüzde de kadın hareketi için en önemli kuruluşlardandır (<http-1>).



Görsel 11. Nil Yalter, ‘‘Türk Göçmenler’’, Fotoğraf ve çizim, 1977

Kaynak: <http-11>

Aynı dönem içerisinde dikkat çeken bir başka isim ise Pop Sanat’a ve Fotogerçekçiliğe yakınlık gösteren Nur Koçak’tır. Geleneksel yaşantıda kadına çocukluktan yetişkinliğe kadar yüklenen toplumsal ve bireysel yükler Nur Koçak’ın resimlerinde karşımıza çıkan konulardır. Koçak, Türk toplumunun yakın tarih içindeki en keskin dönüşümlerden birisini yaşadığı seksenli yıllar sonunda, ‘Vitrinler’ adı altında topladığı resimler yapmaya başlamıştır (Bkz. Görsel 12, 13).



Görsel 12. Nur Koçak, ‘Dördü Bir Yerde’, 25 cm x 25 cm, kağıt üzerine akrilik , 2000

Kaynak: <http-12>



Görsel 13. Nur Koçak, “Yeni İnci II”, 50 cmx 50 cm, tuval üzerine yağlı boya, 1997

Kaynak: Zeynep Ünal, 2021

Nur Koçak’ın 1989 ve 2000’li yıllar arasında yaptığı ‘Vitrinler’ başlıklı resim serisi, Türkiye’nin içinde bulunduğu tüm sosyal, ekonomik ve kültürel yapıyı gösterir niteliktedir. 1980 askeri darbesi ve bu dönemin getirmiş olduğu baskı sürecinin ardından Türkiye’nin baskı döneminden çıktığı yanılsamasını doğuracak yaygınlıkta görsellik, imge ve söz patlaması yaşanmıştır. Bunlar kültür ve piyasanın iç içe geçmesinin göstergesi olan, tüketim kültürüyle yaygınlaşan reklam imgeleri ve yayın hayatına giren birçok dergi ile olmuştur. Bu değişimlerin altında Turgut Özal dönemiyle beraber dışa açılma ve IMF politikaları sınırlarında tüketim odaklı serbest piyasa ekonomisinin etkisinden söz edilebilmektedir. Sermaye, tüketim ve piyasa yaşam kültürüyle iç içe geçerek, üretimden çok tüketim odaklı reklam bazı görüntü patlamalarını beraberinde getirmiştir. Tüketim ekonomisiyle beraber toplumsal yaşam ve kimlik sorunları dönemin mantığı etrafında evrilmiş, kimlik kavramı tüketim, göç ve melezlik gibi yeni olgular çevrevesinde değişime maruz kalmıştır. Kültürel, toplumsal ve ekonomik açılımların yaşandığı 1990’lı yıllarda günlük yaşam seyirlik bir hale gelmiştir. Tüketim, kültür ve ekonomiyle beraber kadınlar üzerine yoğunlaşmış, bu daha çok reklamların diliyle izlenmiştir (<http-2>).

Nur Koçak resimleri de resmi kültürden bireysel kültüre kadar yaşanan bu değişimlerin belgesi niteliğindedir. Tüketim kavramı ve toplumunun dinamikleri etrafında kadına dair söylemler yeni bir Pazar alanı olarak piyasaya yerleşirken, popüler kültürün nesneleri ve göstergeleri belli kesimlerin yaşam biçimlerine sızmıştır. Bu yeni yaşam biçimi ve getirdiğı cinsiyet kalıpları dönemin popüler dergilerinde ve gazetelerinde yer alan reklamlarda kendisini gösterir. Bu görsellerde yer alan kadının yeni imajı, giyimden yaşam tarzına kadar tüketim toplumunun tüm dinamiklerine göre biçimlendirilmiştir. Koçak’ın Vitrinler serisi de bu yeni tip kadın üzerinden kurgulanmıştır. Nurdan Gürbilek’e göre 80’lere bugünün gözünden bakıldığında "Birey, kuşak, özel hayat, cinsellik gibi adlandırmalarla tarif edilen birçok alanın söze döküldüğü; bir söz patlamasının nesnesi olduğı, ayrıştırıldığı, sözle kuşatıldığı bir dönem olarak (Gürbilek, 2000, s.40)” tanımlamıştır.

Gülsün Karamustafa, İstanbul’un içinde ve çevresine yerleşen yerli göçmenlerin evlerini süsleyen eşyalar ve duvar halılarını incelemiştir. Ayrıca 1980’li yıllarda İstanbul, Orta Avrupa ve Sovyet Rusya’daki rejim değişiminden dolayı komşuları için önemli bir Pazar durumuna gelmiştir. Bununla birlikte farklı coğrafyalardan gelen insanlar da İstanbul’a gelerek şehrin kimliğine eklenmişlerdir. Sanatçı Karamustafa, tüm bu değişimlerin sonucunda oluşan bozulma ve kirlenmeyi çok derinden yaşamış ve hissetmiştir. İstanbul’un

hızla gecekondulaşması sonucu olumsuz yöndeki değişimini ve gecekondulu insanların İstanbul'a yerleşmelerini anlatmıştır. Duvar halıları ve dini semboller içeren seccadeleri kullanarak yapmış olduğu işlerde, göç sırasında yaşanan deneyimleri anlatmaya çalışmıştır (Sağır, 2005, s.35).

Karamustafa, sosyo-kültürel yozlaşmayı ele aldığı işlerinde tekstil malzemelerini kullanarak kolajlar yapmış esprili bir anlatım kullanmıştır. 'Evis'li Seccade' isimli çalışmasında Elvis Presley'nin portrelerinden oluşan seccade formatındaki kolajı ile kültürel değerler, inanç ve popüler kültür arasında oluşan uçurumun hangi noktalarda kapandığı ya da hangi noktalarda daha da derinleştiği konusunda bir değerlendirme ortaya koymuştur (Bkz. Görsel 14).



Görsel 14. Gülsün Karamustafa, "Elvisli Seccade", 1986

Kaynak: <http-14>

Yüksel Arslan 1989 tarihinde boyadığı resmiyle dönemin küresel ekonomik işlerine gönderme yapmıştır. Resimde bir konu hakkında anlaşmış iki taraf el sıkışmaktadır (Bkz. Görsel 15). Arslan bu resminde küresel ekonomik ilişkilere dair bir gönderme yapmıştır. Resimde bir konu üzerine anlaşmış iki cephe el sıkışmakta, sağ taraftaki elin ceketinde

Amerika ve Avrupa ülkelerine ait bayraklar bulunmaktadır. Sol taraftaki bayrak ise Türkiye’ndir. Yüksel Arslan’ın resimlerinde klasik ve yerleşik anlam kazanmış resim kavramları bulunmaktadır. Kendi dünyasını öne çıkararak, karşıtlıkları bir araya getirmiş, tedirgin edeni ve düşünmeye yöneltene resimlerinde kullanmaya özen göstermiştir (http-3).



Görsel 15. Yüksel Arslan, “Arture”, tuval üzerine yağlı boya, 1989

Kaynak: http-15

Resim sanatında 1970’li yılların ortalarında ortaya çıkan ve 1980’lerle güçlenen galericilik olgusu da bu dönemin baskın yapısını belirler. Liberalleşme ve serbest piyasa ekonomisinin etkisiyle beraber resmin yatırım ve meta aracına dönüşmesi, sanat yapıtına olan etkileri günümüze kadar gelen yeni kültürel boyutu kazandırır. Batı ile temasın başladığı yıllar olarak sayılabilecek 1980’ler ve 1990’larda teknolojik olanakların artması, ithalatın genişlemesi, seyahat olanaklarının artması ve genel olarak refah seviyesinin yükselmesi köyden kente göç edenlerin ve kentlilerin Batı kültürünü en azından nesne bağlamında tanımasına olanak sağlamıştır. Ayrıca taklit ve ithal kültür, günlük yaşama yayılmasıyla sıradanlık kazanmıştır (Aksüğüre Duben, 1999).

Bu yıllar Sovyetler Birliği'nin dağılmasına şart olarak Türkiye'deki sağ-sol çatışmasının anlamsızlaştığı ve etnik/dinsel kimliklerin arttığı dönemdir. Din siyasallaşarak Türk siyasal yaşamında alternatif bir politik söylem haline gelmiştir. Öte yandan 'postmodern darbe' olarak nitelendirilen 28 Şubat süreciyle Cumhuriyet rejimine karşı bir tehdit olarak algılanan siyasal İslam karşısında, askeri bürokrasi siyasal yaşama hakim olmaya başlamış ve toplumu yeniden şekillendirme girişiminde bulunmuştur. Diğer partilerin siyasal İslam'a karşı alternatif bir söylem oluşturmaktaki başarısızlıkları, askeri bürokrasiyi yeniden politikaya dahil etmiştir. Yolsuzlukların da arttığı bu dönemde toplum, partilere ve onların siyasetine karşı bir güvensizlik duygusu geliştirmiştir. 1980'lerden 2000 yılına kadar, uyumsuz, kutuplu ve bazen de işlevsiz sivil toplum kuruluşlarının sayısında artış gözlenlenmiştir. 2000'li yılların başı, Türkiye için geleneksel kurumların ve yapıların temel işlevlerini yerine getirmekte yetersiz olduğu ve buna bağlı olarak krizlerin yaşandığı bir dönemin başlangıcı olmuştur (Gökçe, 2004).

Türkiye'de siyasetin kültür alanındaki birleşik yapısı hiç değişmemiştir. Özal hükümetinde de İslam ve Batılılaşma gibi genellikle birbirine karşı duran iki söylem, aralarındaki gerilime rağmen bir araya getirilmeye çalışılmıştır (Çalışlar, 1985, s.11).

Türkiye tarihi yıllardan beri 'doğu' ve 'batı' ikilemi içerisinde incelenmeye ve açıklanmaya çalışılır. Kimisine göre gereğinden fazla kimisine göre ise gereğinden az batılılaşma yaşanmıştır. Bu bileşim içerisinde hem doğulu ögeler hem de batılı ögeler vardır. (Belge, 2008, s.251-253).

Mehmet Ergüven, ressamların bu doğu-batı ögelerine karşılık genel tutumlarını kısaca şu şekilde yorumlamıştır;

"Son yıllarda kendileriyle görüşme yapılan ressamların çoğu, resimlerindeki temel özellikleri açıklarken özellikle ulusallığı vurgulamış, eğer ki geniş bir halk kitlesi ile bağ kurabilmişse, bunun kendi öz kültüründen ve birikiminden olduğunu vurgulamışlardır. Çünkü yapıtları ulusal ya da yerel olduğunu kabul ettiren ressam, ortaya koyduğu eserlerin özelliklerini tartışmaya açık olsa bile, en azından çevrenin taklit ya da kopya suçlamasından kurtulacaktır. Bu sorunun böyle dar bir mantık içerisinde ya bizden (yerel) ya da taklit yörüngesinden ayrılıp, yerel bizden olmayanın tümüyle dışlanması doğal kabul ediliyor ki, ulusallığın büyük bir spekülasyon konusu olmasına neden olmuştur. Ressamlar resimleriyle ilgili açıklamalarda çağdaşlık ve özgünlük adına bu konuyu atlamış olsalar dahi, ulusallık üzerine konuşmaları gerektiğinde zorlanınca, kendilerinin de halktan olduğunu söylemekle yetinmişlerdir (Ergüven, 2002, s. 24)".

Bir diğerk sanatçı Halil Altındere'nin, 1990'lı yılların ikinci yarısından sonra sanat ortamında ismine sıkça rastlanır. Çalışmalarında aidiyet, kimlik, ulus-devlet, sanat-sermaye ilişkilerini eleştirmektedir. Türkiye Cumhuriyeti nüfus cüzdanı kimliğini kullanarak yaptığı çalışmasında, devletin kendi varlığını ve gücünü bireyler üzerinden göstermesine yönelik bir tepki ortaya koymuştur (Bkz. Görsel 16).



Görsel 16. Halil Altındere, “Tabularla Dans II”, 6 parça 233x170 cm, 5. İstanbul Bienali 1997

Kaynak: Aygöl Aykut, 2016

Yılmaz konu hakkındaki görüşünü şöyle dile getirmiştir;

“1990'lara gelindiğinde, siyasal ortamdaki sağ/sol çekişmesinin yerini Türk/Kürt, laik/dindar, sünni/alevî gibi etnik ve inanç temelli çekişmeler almıştır. Bu, Türkiye sanat ortamında o güne dek pek görülmeyen bir ayrışmayı da beraberinde getirmiştir. Muhafazakâr dindar ve milliyetçi çevreler çağdaş sanat konularına mesafeli durduğundan, asıl tartışma Türk ve Kürt ulusalcıları arasında yaşanmıştır. Bedri Baykam ve Halil Altındere kuşağının ayrışması, bunun simgeleri sayılmaktadır (Yılmaz; 2014, s.21)”.

Ayşe Uzun ise ‘1950 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansıması’ başlıklı tezinde Ali Akay’ın Altındere’nin kimlik çalışmaları üzerine yaptığı yorumu şu şekilde aktarıyor:

Bu yaklaşımı kimliksizleşme sürecine girişi görsel olarak sunmakta bizlere, ancak bu kimliksizleşme kendi dilini ve kültürünü yadsımak amacıyla değil, tersine o kültüre ve kimliğe kendi kişiliğini tamamiyle ilişkilendirdikten sonra, o kimliğin verili veya kurulu olduğunun bilincine vararak, kendi kimliğini belirsizleştirme sürecine sokuyor (Uzun, 2014, s.76).

1997 İstanbul Bienali'ne katılan Altındere, kamuoyuna mal olan bir diğer işi banknot çalışması ile teke gündeme gelmiştir. Atatürk bu banknotta insani bir hareketle izleyici karşısındadır (Bkz. Görsel 17). Atatürk birden tabu konumundan çıkıp izleyici arasına katılmıştır. Bu iş, tabu kısmından daha çok saf Atatürkçü perspektifinden günümüz hükümetlerine yöneltilmiş bir eleştiri gibi okunabilmektedir. Sanatçı Atatürk'ün yüzünün kapalı olmasını önemser, daha önceki kimlik çalışmasında da kendi yüzünü kapatmıştır. Sanatçı ironik, net ve doğrudan, şakacı bir üslup kullandığını belirtir. Altındere, 1990'lı yıllarda Milliyetçi sembollerin günlük hayata sızmasını izleyiciye gösterir, milliyetçilik ile ilgili sözler veya ifadeler kullanmadan milliyetçiliğin kendini ifade ederken kullandığı nesne ve sözleri alır, onları kendi yorumuyla tersine çevirir, bazen de mizahla ilişkilendirdiğini söyler (Uzun, 2014, s.75).



Görsel 17. Halil Altındere, 'Tabularla Dans I', 1997

Kaynak: <http-17>

1980'ler aynı zamanda kimlik, etnik köken ve farklılıklar gibi sosyal yapının, siyasal platformdaki çözümlenemeyen sorunların tartışıldığı yıllar olmuştur. Sanatçılar, yapıtlarında demokratik söylemler adı altında, devletin iktidar yapısının denetleyici ve kontrolcü yapısını, özne-iktidar ilişkisini ve iktidarın bireyi nasıl şekillendirdiğini sorgulayan eleştirel tutumda işler üretmişlerdir.

1990'lı yıllarda siyasal ve ekonomik değişimlere dönülecek olursa, 1999 yılında Türkiye'de yaşanan erken seçimin sonrasında, farklı parti politikalarına sahip partiler

koalisyon hükümeti kurmak durumunda kalmışlardır. Bu partiler içinde Bülent Ecevit'e ait Demokratik Sol Partisi, Devlet Bahçeli'nin Milliyetçi Hareket Partisi ekonomi alanında devlet politikasını destekleyen parti politikasına sahip olmuşlardır. Bu iki parti ülkedeki geleneksel yapıyı koruyan kitlelere ve orta sınıfı temsil eden kitleye hitap etmiştir. Birbirlerinden farklı anlayışlara sahip olsalar da bu iki parti Türkiye'de bu zamana kadar alınamamış ekonomi kararlarını alma cesaretini göstermişlerdir. İktidara gelen koalisyonun ardından bankacılık sektöründe gerçekleşen reform, vergi sisteminin düzenlenmesini, kamu kuruluşlarının özelleştirilmesini ve bu konuda uluslararası desteğe açık olma kararı alınmasını sağlamıştır (Sülün, 2019, s.181).

24 Ocak kararlarının mimarı Turgut Özal, askeri yönetim zamanında da ekonomik yönetimi üstlenmiş, bu dönemdeki popülerliğiyle daha sonra kurmuş olduğu Anavatan Partisi'ni tek başına iktidara getirmiştir. İktidarda olduğu dönemde enerji, iletişim ve ulaştırma gibi altyapı alanında başarı göstermiş, 8 yıl tek başına iktidarda bulunan Anavatan partisi başkanı Özal, 1989 yılında başbakanlıktan ayrılmış, cumhurbaşkanı seçilmiştir. 80'li yıllarda Özal'ın liberal politikasıyla, dünyadaki gelişmelere ve rekabetçi iş ortamına ek olarak yazılı medya ve kısmen sivil toplum örgütleri de bu sürece katılmışlardır. 1990'lı yıllarda işçi hareketleri-sendikal haklar ve görsel-işitsel medya devlet dışındaki sivil alanların canlanmasını sağlamıştır. 90'lı yıllarda önemli bir gelişme radyo ve televizyonculuğun ortaya çıkmasıdır. Devletin elinde olan görsel ve işitsel yayıncılık özel sermayeye de açılmıştır (Toruk, 2005).

Tüm toplum kesimlerinin 28 Şubat Süreci şeklinde kabul edilen dönemin toplumsal etkilerinden bazıları şunlardır: Resmi daire ve üniversiteler olmak üzere birçok kamusal alanda türban yasağı gelmiştir. Meslek liseleri kapatılmış, İlahiyat fakültelerinin kontenjanları azaltılmıştır 12 Eylül'den sonra Türkiye'de kendini muhafazakar olarak niteleyen insanların sayısı artmış, bu hayat biçimini benimseyen gruplar oluşmuştur. 2000 yılının ilk yarısında alınan bu kararın sonucuyla Türkiye'de faizin ve enflasyonun düştüğü sakin bir süreç yaşanmıştır. Enflasyonda gözlemlenen bu düşüş bu dönemde umut olmuştur (Armanoğlu, 2004, s.610). 2000 yılında Süleyman Demirel'in cumhurbaşkanlık süresinin dolmasıyla Türkiye'de yeni bir cumhurbaşkanı arayışına girilmiştir. Bülent Ecevit'in önerisi ile Ahmet Necdet Sezer cumhurbaşkanı adayı olmuş, bu süreçte her girişim anayasa kurallarına uygun bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Bu dönemde özelleştirme politikaları kapsamında Ahmet Necdet Sezer üç adet kamu bankasının özelleştirilmesini reddetmiştir. Sunulan kanunnamelere karşı Ahmet Necdet Sezer ve Bülent Ecevit arasında kriz

oluşmasına sebep olmuştur. Bürokrasi arasında yaşanan bu gerginliğin ardından 19 Şubat 2001 tarihinde Ahmet Necdet Sezer, Bülent Ecevit'e anayasa kitapçığı fırlatmış, bu olayla birlikte 2000'li yılların başında Türkiye'de istikrarsızlık ve gerginliğin getirdiği ekonomik bir kriz yaşanmıştır. 2000 yılında yaşanan bankacılık sistemi ve kur rejimi Türk lirasına olan talebi artırmış, 2001 yılında yaşanan krizin nedeni olarak bu talep artışı gösterilmektedir. Türkiye'nin en büyük bankaları arasında yer alan Demirbank, ekonomik krizi yaşamıştır. Bu dönem içinde devletin yakınında olan iş adamlarının kredi alıp geri ödememesi ve Emlak Banka'sının yaşadığı sıkıntılı süreç de krizin nedenleri arasında gösterilmiştir. 2001 krizinin ardından ise Ak Parti, siyaset ve ekonomi politikalarıyla yoksullaşan işsiz kesimin umudu olmuş, yeni politik, ekonomik ortamda değişimler getirmiştir (Yıldırım, 2009, s.66-67).

2000'li yılların Türkiye'sine gelecek olunursa bu yıllarda özelleştirme politikaları, sermayenin özel sermayeye geçişi, sermaye piyasasında yeni bir muhafazakar yapının gelişmesi sürecini hızlandırmıştır. Devlet özellikle özel sermaye için çıkardığı vergi teşvik kanunları ile Türkiye sanat ortamında da yeni bir sürecin başlamasına sebep olmuştur. Bu politikaların etkisiyle sermaye sahiplerinin koleksiyonlar yaptığı, müzeler açtığı sponsorluklar yaptığı, sanat galerileri açtığı bir sanat piyasası, sanat gündemini yönlendirmeye başlamıştır.

1.2. 1980 Sonrası Postmodernizm Etkisi Altında Türk Resim Sanatı

Türk resminde 1980'li yıllarda öne çıkan modernizm ve postmodernizm kavramlarına karşı eleştirilere, batı merkezli düşünce yapıları ve Türkiye'nin iç dinamikleri, toplumsal, siyasal, kültürel yapısı etki etmiştir. Özel sektörün desteklenmesi ve yabancı sermayenin Türkiye'ye girmesiyle bu yıllar 'kültür' kavramının en çok tartışıldığı yıllar olmuştur. Yaşanan değişimler 'modernizmler' içinde değerlendirildiğinde Batı'dan çok farklı bir durumla karşılaşılmaktadır. Çünkü 'postmodernizm' Batı'da kendisine ait modern tarihiyle hesaplaşma yaşarken Türkiye'de bir kavram olarak gündemde tartışılır. Aynı zamanda Batı'dan alınan bir yığının derlenmesi ve istiflenmesi haline gelir (Ekin, 2012, s.77).

Kongar'ın ifadesiyle Türkiye bu dönemde dünyadaki tek laik ve demokratik müslüman topluluğudur (Kongar, 1999, s.15). Türkiye'de modernleşme batılılaşma ile eş anlamlı olmasına karşın, özelliklede toplumsal alanda geniş kitleler tarafından ne düzeyde benimsenmiş olduğu hala tartışma konusudur. Diğer yandan ulus devlet biçiminde örgütlenmesi, çağdaşlaşma çabasıyla İslam dinini laikleştirmiş, Müslüman bir toplumda din

ve devlet işleri birbirinden ayrılmıştır. Çağdaşlaşmanın bir göstergesi olarak kabul edilen resim sanatı başlangıçta devlet politikası yoluyla desteklenmiş, daha sonra sanat piyasası kendi ekonomisini oluşturmuştur. Kongar'ın (1999, s.15) bu konu için söylemi ise şu şekildedir: "21. Yüzyıldaki Türkiye, toplumsal ve kültürel olarak, Osmanlının mirası ile Batı uygarlığının bir birleşimidir." Türkiye, postmodernizmde vurgulanan geçmişle bağ kurma, doğu imajlı öğeleri ön plana çıkarma ve 'öteki' kavramı üzerinde duran tartışmaların yapılabileceği uygun şartlara sahip tek ülke olma özelliğiyle dikkat çekmiştir.

1980'li yıllarda dünyada ve Türkiye'de toplumda değişen sosyo-kültürel ve politik açıdan geçerli durum sanatı ve sanatçıyı etkilerken Kahraman konu hakkındaki görüşlerini şöyle ifade eder;

"19. Yüzyılda sanayi devrimiyle birlikte başlayan bir toplumsal ve zihinsel dönüşüm yöntemi ve modeli olan modernizmin artık tamamlandığına inanılıyordu... 1980'li yıllarda ortaya çıkan yeni teknolojik gelişmeler ve onları yorumlayan yeni felsefi düşünce modernleşmenin tamamlandığını savunurken yeni bir dönemin başladığını öne sürüyordu. Yeni dönem Postmodern dönem olarak adlandırılıyordu (Kahraman, 2013,s.36)".

Özellikle 1980 sonrası Türk resmi konu bakımından geçmiş ile ilintili bağ kurma, eski ile yeniyi birleştirme ve geçmiş sembolleri bugünün anlatım dili üzerinden yeniden yorumlama çabasıdır. Günümüz Türk resim sanatını anlamak için hızla gelişen ve yayılan teknolojinin de yarattığı imgeleri, sanatçının kişiliğini, bireysel yaşantıları, içinden çıktığı sosyo-kültürel ortamı, geçmiş sanat yapıtlarını incelemek gerekmektedir.

Modernizmde sanatçı olan özneye ve bireysel üslupçuluğa adanan öneme karşın postmodernizm orjinallik ve özgünlük gibi belli başlı modernist ilkelere karşı gelen her türlü yaklaşımı bünyesinde toplar. Postmodern olarak nitelendirilen süreçte görülen sanatsal üretim ve çalışmaların bütünü, belli bir alana bağlı olmaksızın, resim, heykel, fotoğraf, enstelasyon gibi farklı üretim biçimleriyle yeni kavramsalcı sanat anlayışı yaratmıştır. Tek bir sanat dalının hakimiyetine son verip, disiplinlerarası ve çoğulcu bir üretim anlayışı getirmiştir (Antment, 2010, s.277).

Bu dönemde yeni liberalizmin Türkiye'ye olan etkisi sanat piyasasının oluşumu açısından önem taşımaktadır. Ekonomik program değişiklikleri toplumsal hayatın her alanını etkilediği gibi kültür ve sanat alanında da söz sahibi olmaktadır. 1980'li yıllarda hemen her alanda bir değişim ve dönüşüm yaşanmıştır. Bu değişim ve dönüşümlerle toplumsal yaşamda koşullar değişmiş, yeni bir değerler dizgesi ortaya çıkmıştır. Bedri Baykam'ın Piramid Sanat

ekibiyle hazırladığı Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları: 80’ler isimli proje sergisini anlattığı kitapta 80’li yıllarda Türk sanatı için yorumu şu şekilde olmuştur;

“80’li yıllarda Türk sanatı kendinden önceki kuşaklardan beslenen ve asıl önemlisi onların sağlamış olduğu yapı üzerine Türk sanatı için ilk ve öncü olan yeni anlayışlar ortaya çıkan 80’ler dönemi sanat ortamında fark edilir kırılmalar yaşatmıştır. 80’lerden önce Türk sanatında süregelen çok farklı eğilimler bulunmaktadır. Osman Hamdi’den itibaren Oryantalistler’den, Empresyonistler’e ardından Nazmi Ziya’dan Ali Avni Çelebi’ye Avni Lifij’den Abidin Dino’ya Bedri Rahmi’den Nurullah Berk’ e D Grubundan Paris Ekolü’ne Nejat Melih Devrim’den Adnan Çoker’e geometrik soyut ekole kadar geniş bir skalada değerlendirilebilir. Bu şekilde karşımıza çıkacak olan tüm sosyal ve toplumsal etkenlerin şekillendirdiği sanat etkinlikleri, 80’li yıllarda giderek bağımsızlaşmış ve hatta zincirlerini kırarak asileşmiştir. Sanatçıların ve eserlerin referans noktası salt akademi olmaktan uzaklaştı ve Türk resim sanatı daha evrensel çalışmalar sunan bir alana dönüştü. Bu geçiş sürecinde yaşam biçimleri etkileri ve dönemsel farklılıkların etkileri sanata direkt olarak yansdı. 12 Eylül darbesini takip eden süreçle sanat üretimlerindeki yaşanan değişimleri daha somut olarak görmek mümkündür. Birden büyüyen tuval ebatları, içeriği polemik yaratan konuları yansıtan eserler, farklı tekniklerin kullanımı ve bunun ötesinde kullanılan yazılar, enstelasyonlar ve happeningler! Yanı sıra Türk sanat ortamında da ciddi bir devrimle galeriler, koleksiyonerler ve sergiler açısından önemli ilerlemeler yaşandı. Sanatın pazarlanmasına ilişkin yeni yöntemler, sanatçı profiline değişmesi bağımsız bir genç kuşağın devreye girmesi ve galericiliğin hızla büyümesi ile sanat piyasasındaki dönüşümün etkileri olmuştur. Akademi ve ‘özel sanat bürokrasisi’ diyebileceğimiz bir sanatçı-akademişyen “grubu alışlagelmiş kültür bakanlığı bağlantılı devlet resim ve heykel sergileri yerine Günümüz Sanatçıları, Yeni Eğilimler, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergileri gibi çıkışlarla Türk sanatına hizmet ettiler. Bu sayede genç sanatçılara önemli çıkış ortamı hazırladılar (Baykam, 2014, s.190)”.

Özgürlük arayışı 80’ler döneminde oldukça önemliydi. Sanatçıları açısından bu olgu daha belirgindir. 80’lerin sanatı kendinden sonraki ve hatta önceki kuşağın birçok sanatçısının özgürleşmesinde önemli rol oynamıştır. Sadece tuval boyutu ve teknikte değil sosyal ve politik açıdan düşünsel özgürleşmenin yarattığı üretimler birbirini takip etmiştir. Türkiye’de 1980’li yıllarda plastik sanatlarda özellikle de resim sanatında anlatım yalnızca tuval ve boyayla sınırlı kalmamış, tuvali aşan sanat görseller ve söylemler ortaya çıkmış, kavramsal sanattan söz edilmeye başlanmıştır. Bilgi çağı olarak adlandırılan bu dönemde gelişen yeni teknolojik imkanlar ve gündelik hayata yerleşen bilgisayar kullanımıyla iletişimde yeni bir döneme girilmiştir. Topluma yön vermeye çalışan yeni bir gerçeklik de bu gelişmelere paralel olarak ortaya çıkmıştır. Geleneksel sanatın sınırlarını zorlayan Kavramsal Sanat, çağdaş düşünceyle bütünleşen yeni bir akım olarak bu dönemde

şekillenmiştir. Sanatçı da içinde yaşadığı dönem ve yeni yaşam biçimiyle teknolojiyi kullanarak ya da başkaldırarak eleştirel bir tavırla çevresini sorgulamış, bu sorgulamayı yaparken de geleneksel sanatın sınırlarını zorlayan yeni söylemler geliştirmiştir. Bu dönemde tuval resmi ağırlıklı olarak devam ederken bazı sanatçılar tuvalin dışına çıkarak yeni ifade biçimleri keşfetmiş, çok yönlü denemeler gerçekleştirmişlerdir. Sanatı şekillendiren artık düşünce, bilgi ve felsefe olmuştur. Sanat eseri de artık düşündürten sorgulatan işleviyle ön plandadır. İçinde bulunduğu çağın getirileriyle çok boyutlu düşünmeye başlayan sanatçı artık sanat eserini üretirken; fotoğraftan, çizimden, teknolojiden yararlanarak tasarımını oluşturur. Biçimsel kaygı ikinci plana alınmış, kompozisyon oluşturulurken düşünce, bilgi ve buluş ön plana geçmiştir. Üretimlerde zaman zaman siyasi, toplumsal göndermelerde bulunan sözcükler de kullanılmıştır. Artık izleyici karşısında yaratımda ve düşüncede sınır tanımayan sanatçı ve onun ürettiği daha karmaşık yapıya sahip sanat yapıtı bulunmaktadır. Bu yeni yaklaşımlarla sanatın tanımı değişmiş ve genişletilmiştir. Üretimlerde bir bakıma sanatçı, müzeyi, sanat eserini, galeriyi ve seyirciyi sorgular olmuştur.

Bu tür üretimlere örnek veren harika çocuk olarak tanımlanan Bedri Baykam, çağdaş sanatın geçiş evresinde önemli bir rol oynamıştır. 1980’li yılların sonlarına doğru Sanatçı’nın resimlerinde sınırsız malzeme kullanımı ve yeni denemeleriyle sanatı yorumlayışı dikkat çekmiştir. Baykam resimlerinde yeniyi arayan cesur denemelerde bulunmuştur. Hasan Bülent Kahraman Bedri Baykam’ın bu dönemdeki sanat anlayışına karşılık şu yorumu getirmiştir:

“Baykam 1980’li yılların ortasında Türkiye’ye döndü ve yapıtlarını birbiri ardınca açtığı sergilerle sanat severlerin ilgisine sunmaya başladı. Bunlar Türk resminin o güne kadar görmediği ölçekte, büyük, Yeni Dışavurumculuk’un ifade özelliklerini kullanan, karmaşık, resimsel zemine yazı, çeşitli nesneler, fotoğraf yerleştirilen tuvalerdi. Geleneksel anlatımcı resmin zaman mekan bütünselliği ve figürler arasında kurduğu lineer ilişkiler bu yapıtlarda mevcut değildi... Gündelik hayat, kişisel tarih, bellek, öznellik zeminine oturan tuvaler, ilginç ve o güne kadar rastlanmamış bir teknikle resmedilmişti. Akıtmalar, kompleks bir boya ve renk anlayışı üstüne yazıyla pekiştirilmiş, kişisel olanı dile getiren bir figürçülük söz konusuydu... Baykam’ın tuvaline yerleştirilmiş kırık ayna, tabak, cam parçaları başta olmak üzere, çeşitli malzemeler resmin bütünlüğünü hem sağlayan, hem de bozan elamanlardı. Kaldı ki, o dönem resimlerinde sıklıkla görülen kırık ayna parçaları izleyeni, postmodern yaklaşımların çok kullandığı özne-nesne ikilemine taşımış ve alıştırmıştı. İzleyen o aynalara yansıyan imgesi oranında izlenene dönüşüyor, kişi Rönesans döneminden beri dışarıdan baktığı resmin bu

‘suretle’ hem öznesi hem de nesnesi haline geliyordu (Bkz. Görsel 18, 19) (Kahraman, 2014, s.116)’’.



Görsel 18. Bedri Baykam “Günaydın Bebeğim”, 180 cmx240 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1986

Kaynak: <https-18>



Görsel 19. Bedri Baykam “Fahişenin Odası”, 120 cmx 240cm, Sunta üzerine yağlıboya ve kırık ayna, 1981

Kaynak: <http-19>

Bedri Baykam, kumaş, cam, fotoğraf gibi farklı malzemeleri eserlerinde bir araya getirerek yapıtlarına estetik ve farklı bir boyut kazandırmıştır. İzleyiciye malzemelerin renkle birlikte sunulması, uyumlu olarak yansırken, seyirciyi düşündüren sorgulatan ve ters yüz eden kompozisyonlarla karşı karşıya bırakır. Farklı malzemelerin bir araya gelişi düşüncenin anlaşılmasını, eser karşısındaki izleyicinin beklenti ve kalıplarını zorlamaktadır.

İpek Duben, 1980’li yıllarda yaşanan askeri darbe ve köyden kente göç gibi toplumsal birçok değişimin yaşandığı bu süreçte tıpkı Bedri Baykam gibi Türkiye’deki bu döneme ait kadın kimliğini sosyolojik ve politik açıdan sorgulayan işler üretmiştir. İlk sergisi ‘Şerife’ ile kendi deyimiyle ikonografik bir kadın kimliği oluşturmuş, ‘Şerife’nin içi boş elbise ile temsil ediliyor olması hem kimliksiz hem de başsız olması bir anlamda kadının adının olmadığını vurgulamaktadır (Bkz. Görsel 20, 21).



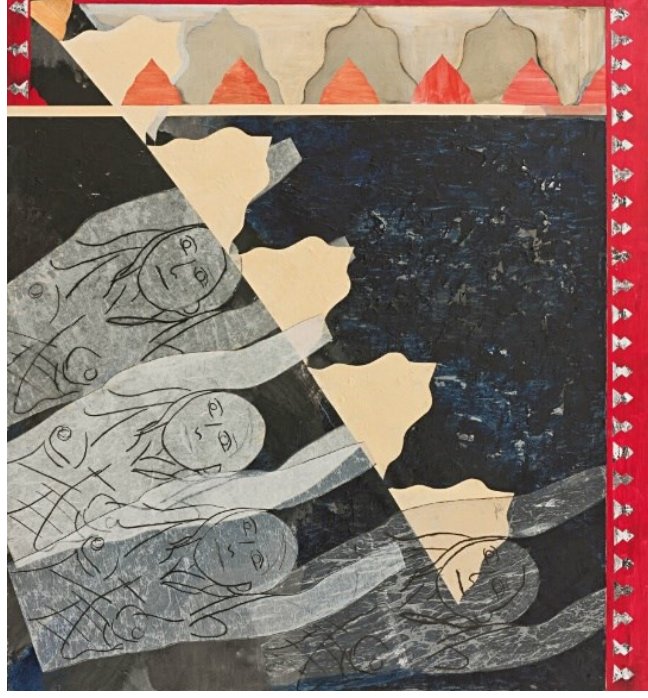
Görsel 20. İpek Duben, ‘‘Şerife serisi’’, 245 x 130 cm, Tuval üzerine yağlıboya, , 1981

Kaynak: <http-20>

Düben, Sanatçı Banu Çarmık’lı ile yaptığı bir röportajda kendi üslup arayışını şöyle ifade etmiştir:

“1991’de Maçka Sanat’ta açtığım ikinci sergi benim için dönüm noktasıydı. Yani artık kendi üslubumu, kendi dilimi yaratma sürecine girmiştım. İki sergi arasındaki 3-4 yıl içerisinde minyatürleri inceledim, Türk kültürünün geleneksel zihniyetinin güncel yaşama yansıdığı mimari görüntüleri, geometrik formları, vücut dili, düşünce yapısı, ontolojisi üzerine düşündüm ve inceledim. Mimar Sinan Üniversitesi’nde yaptığım Türk Resmi ve Eleştirisi: 1880-1950 adlı doktora tezi (1984) bu meseleleri içeriyordu. Geleneksel zihniyetin sanata nasıl yansıdığı beni ilgilendiriyordu ve ‘İzler’ sergisi böyle bir öğrenme inceleme sonucunda ortaya çıktı. Burada incelemeye odaklandığım kendi kimliğimdi. ‘İzler’ kendi kimliğim üzerinden doğu-batı, geleneksel-modern ekseninde bir sentez arayışı, aynı zamanda İslam inancı içinde kadın varlığını

irdeleyen bir duruş sergiliyordu. Bu meseleleri ancak özgün bir üslupla anlatabilirdim. Yani ‘İzler’ dizisi aynı zamanda bir üslup arayışıdır (Çarmıklı, 2018, s.180-181)’’.



Görsel 21. *İpek Duben, ‘İzler’, 1992–2012*

Kaynak: <http-21>

İpek Duben’in ‘Şerife’ ve Nur Koçak’ın “Asker Karpostalları” serisi bu dönemde Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde beraber sergilenmiş, iki sanatçı da ortak kavram ve düşünceler bağlamında işler üretmiştir. Nur Koçak da üretimlerinde Duben gibi erkek kültürü ve cinsellik üzerinden sosyal bir eleştiri getirmiştir (Çarmıklı, 2018, s.179) (Bkz. Görsel 22).



Görsel 22. Nur Koçak, “Müdahale Edilmiş Kartpostallar serisinden bir kartpostal”, 1981

Kaynak: <http-22>

1980’li yıllarda sanat alanında kadın sanatçıların görünürlüğü de artmıştır. Nur Koçak bu isimler arasındadır. Koçak, Türkiye’de foto-gerçekçilik akımının ilk ve en önemli temsilcisidir. Pop sanat 1970’li yıllardan itibaren özellikle kadın sanatçıların üretimlerinde görülmüş, Türkiye’de kadın sanatçılar eril yapıdaki sanat ortamını sorgulamış bu yapı içerisinde hakim olan sanat üsluplarının dışında hem teknik hem de malzeme ile yeni ifade biçimleri kullanmışlardır. Kadın sanatçıların bu dönemde görünürlüğünün artması “Batı’da olduğu gibi feminist bir sanat hareketi bağlamında değil, bireysel olarak farklı ilgi alanlarını duyuran sanatsal eğilimleriyle” görülmüştür (Antmen, 2014, s.118-119). Erkek egemen pentür geleneğini dışlayan Koçak, yeni ifade biçimleriyle kimlik sorunlarına yönelen sanatçılar arasında yer almış, Pop Sanat’ın çerçevesinde fotografik bir dil benimseyerek kendi üslubunu oluşturmuştur. Sanatçı, Türkiye’de kadın olgusunu toplumsal cinsiyet rolleri açısından ele almıştır. Nur Koçak, geleneksel yaşantının içinde kadına çocukluktan yetişkinliğe kadar toplumsal ve bireysel olarak yüklenen rolleri resimlerinde sıkça kullanmıştır. Sanatçı bu resimlerini kurgularken sıkça aile fotoğrafları, askerlik fotoğrafları ve kadın dergilerinden yararlanmıştır (Bkz. Görsel 23).



Görsel 23. *Nur Koçak, ‘‘Annem, Babam, Ablam ve Ben 1’’, 1980-1983*

Kaynak: [http-23](http://23)

Bellek, mekan ve zaman Sarkis’in üzerinde çalıştığı temel kavramlardır. Bu kavramlar modern ve sonrası dönemde sıkça ele alınan konular halindedir fakat Sarkis bu kavramların aralarındaki ilişkileri ve onların üzerinden ürettiği metaforlarla onları kişiselleştirmiştir. Sarkis 1980 ve 1990’lı yıllar arasında Türkiye ve Fransa’da mekana göre değişebilen açık uçlu süreç içinde değişime uğrayan bellek, anı ve sanat kurumları eleştirisi üzerinden beslenen konuları eserlerinde göstermektedir. İzleyicinin eserlerine katılımını hedefleyen Sarkis’in, Joseph Beuys’a göndermede bulunan özellikle de İstanbul çevresinde yaptığı kavramsal işleri bulunmaktadır (Güven, 2012, s.75) (Bkz. Görsel 24).



Görsel 24. Sarkis, “Çaylak Sokak”, enstalasyon, 1984

Kaynak: <http-24>

1990 ve 2000’li yıllarda tuvallerindeki simgeler ve imgeleri enstelasyon ve videoya taşıyan İnci Eviner, postmodern okumalarıyla akademinin yalnızca tuval-boya ikileminden fazlasına yönelen sanatçılar arasındadır. Eviner yapıtlarında farklı dünyaların imgelerini kendi hayal gücünde ve imgesinde nasıl kurgulandığını aktarmaktadır. Eviner, aynı zamanda kadın kimliği konusunda da okumalar yapılabilecek eserleriyle, 90’lı yılların öteki kavramını cinsiyet üzerinden değerlendiren sanatçılardandır.

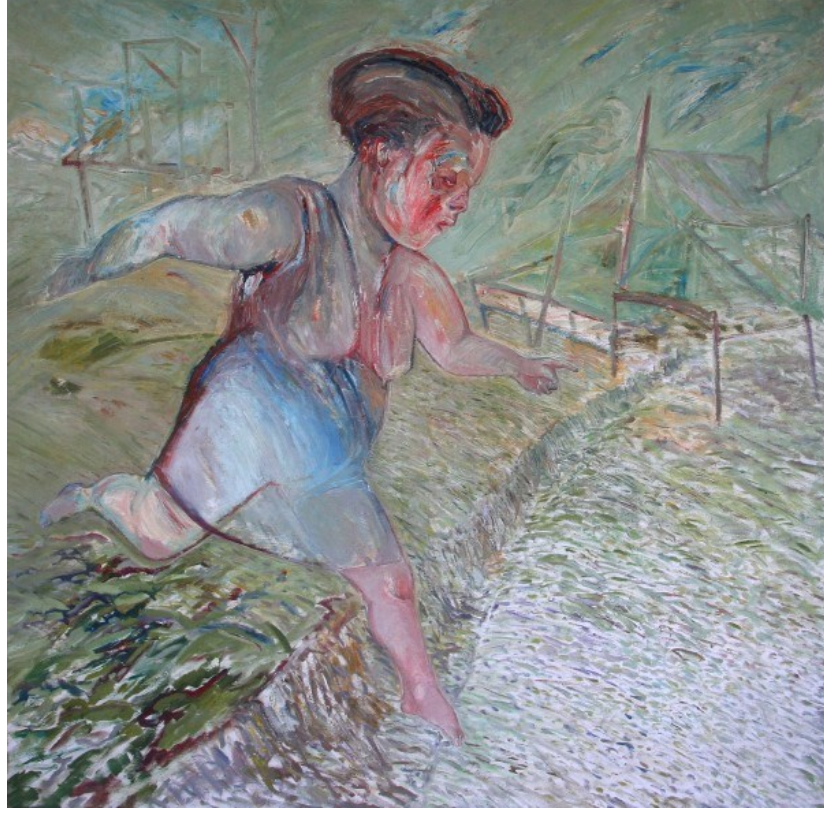
1980’li yıllarda toplumsal dönüşüme resim sanatı alanında karşılık verildiğinde gelenekselin içinde biçimlenen bir söylem ortaya çıkmıştır. 1970’lerin başında Türkiye’nin 1970’lerden beri yurt dışına gönderdiği kuşakların son temsilcileri, büyük çoğunluğuyla bir kez daha Paris’e gitmiştir. Bazıları geri dönmüş bazılarıysa 1970’lerin ikinci yarısında yurda dönerek akademide görev almıştır. Bu kesim batıdaki sanat alanında meydana gelen değişimlere kapalı kalmıştır. Sözü edilen bu kapalılık Türkiye’den yurtdışına giden sanatçıların bir tepkisiydi. Her kuşak o sırada kendini gösteren yenilikçi anlayıştan uzak durmuş önceki yerleşik sanatsal ifade içinde kendisini bulmuştur. Bu kuşağın devam ettiği figür resmi öncekilerden farklıydı. Yine de tuval ve figür resmi egemenliğini koruyordu. Nur Koçak, Komet, Alaettin Aksoy, Utku Varlık, Mehmet Güleryüz, Neşe Erdok bu anlayışın önde gelen temsilcilerindendir. Toplumsal yaşamda kültürel alanda meydana gelen değişimleri nihilist bir tavırla tepkisel bir söyleme dönüştüren, mecazlar kullanarak ironik

bir dille bütünleştiren Mehmet Gülerüz ve Komet'te tavır geliştirme konusunun ilginç örneğini görürüz. Özellikle mekan algısı ve figüratif ifadelendirme tercihlerine ulaştıkları yetkin görselliği aynı zamanda eleştirel ve sahici kılmıştır. Kendine özgü bir karaktere ve üsluba sahip olan Gülerüz, impasto tekniğini kullanarak boyadığı figüratif resimlerdeki canlı renkler, eserlerine derinlik katarken bir o kadarda enerji ve duygu yüklüdür. İnsan yaşamından kesitleri sunan resimleri kimi zaman çıplak vücutlar, kimi zamanda deforme olmuş yüz ve bedenler yer almaktadır. Kompozisyonlardaki şiddet, şevkat ve tecrit olma hali gibi dışavurumlar izleyiciyi içsel bir yolculuğa çıkarır (Bkz. Görsel 25, 26).



Görsel 25. Mehmet Gülerüz, ‘‘Enfin Seule’’, 162 cm x 130 cm tual üzerine yağlıboya, 2017

Kaynak: <http-25>



Görsel 26. Mehmet Güler, “İsimsiz”, 150 x 150 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1986

Kaynak: [http-26](http://26)

1980 yılından sonra büyük şirketlerin Türk sanatına müdahalesiyle giderek kurumsallaşan yapısı, sanatı koruyup kollayan ve destekleyen kurum ve şirketlerin ‘sanat kurumu’ açmaları, Türkiye’de sanatta kurumsal eleştirinin ön plana çıkmasında önemli bir rol oynamıştır.

1990 yıllarında Türk sanatı, çağdaşlaşma sürecinin başında iken, Türk resim sanatı da buna ayak uydurmuş ve batı tarzında etkileşim göstermiştir. Bu dönemde daha çok figüratif ve soyutlama eğilimleri görülürken özgünlük ön plana çıkmıştır. Aynı zamanda genç sanatçılarla beraber kavramsal sanatın etkileri de yavaş yavaş görülmeye başlanmıştır. Postmodern dönem 1980’li yıllarında başladığı düşünülürse 90’lı yıllarda tam olarak benimsenmiştir. Ayrıca 90’lı yılların sonlarına gelindiğinde teknolojik gelişmeler, üretim ve tüketim alışkanlıklarını yeni bir yaşam biçimi sunacak kadar değiştirmiştir. Bazı bilim insanlarının teknolojik anlamda üçüncü darbe olarak tanımladıkları internet kullanımı toplumda giderek yaygınlaşmıştır. Bu değişim tüm alanları etkilediği gibi sanat alanına da doğrudan etkide bulunmuş, ilerleyen yıllarda artan bir ivme kazanarak 2000’li yılların sanatsal ve düşünsel ortamına zemin hazırlamıştır. 1990’lı yıllarda modernizmin önerdiği

yüksek sanat, alçak sanat kavramları yadsınarak seçkin sanat ve kitle sanatı kavramları üzerine tartışmalar artmıştır.

1977-1987 yılları arasında iki yılda bir düzenlenen Yeni Eğilimler başlıklı sergiler, Türkiye’de kavramsal sanatın gelişmesinde önemli role sahiptir. Bu sergilerle birlikte izleyici yalnızca bitmiş bir yapıtı değil, sanatçının üretim sürecine de tanık olabilmeyi ve birçok tekniği bu sergiler sayesinde deneyimlemiştir. Şükrü Aysan, Gülsün Karamustafa, Ayşe Erkmen, Füsün Onur gibi sanatçılar bu sergilerde öne çıkan isimlerdir. Bu sergilerde yer alan yapıtlarda kullanılan malzemelerin sınırsızlığı ve mekan üzerine odaklanmanın yanı sıra, sanatçılar kültür, gelenek, kimlik etnik köken gibi kavramları ele aldıkları eserler üretmişlerdir. Şükrü Aysan’ın 1978 yılında Ahmet Öktem, Serhat Kiraz, Avni Yamaner’in kurmuş oldukları Sanat Tanımı Topluluğu, kavramsal sanatın Türkiye’de tanıtılmasında önemlidir.

1984 ve 1988 yılları arasında ise ‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri’ ise resim, heykel, yerleştirme, fotoğraf ve birçok teknikle eser üreten sanatçıları bir araya getirmiştir. Yeni Eğilimler sergisinde olduğu gibi, bir ödüllendirme sisteminin bulunmadığı sergiler, ortak karar ile sanatçıları kabul etmiştir. Tomur Atagök, Hüsamettin Koçan, Yusuf Taktak, Serhat Kiraz, Füsün Onur, Ayşe Erkmen, Canan Beykal, Cengiz Çekil ve Gülsün Karamustafa gibi isimler 1980’lerden 1990’lara öncü eğilimlerin altını çizer. 1989 sonrasında ise bu sanatçılar bir sonraki nesilden katılan sanatçılarla bir araya gelerek A,B,C,D isimli sergiler düzenlemeye başlarlar. Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Füsün Onur, Canan Beykal, Alparslan Baloğlu, Cengiz Çekil, Osman Dinç, Ahmet Öktem, Ergül Özkutan, İsmail Saray, Selim Birsnel ve Adem Yılmaz, Türkiye’de postmodern ve kavramsal sanatın öncüleri olmalarıyla dikkat çekmişlerdir. Sanatçıların yapıtlarındaki anı, bellek, savaş, kimlik, kültür ve doğa ile sanatsal pratiğin ontolojisini işleyen konularıyla gündeme gelen sanatçılar 1990’larda Türk sanatına alternatif bakış açıları katmışlardır (Bkz. Görsel 27) (<http-4>).



Görsel 27. Tomur Atagök, “Binbir Yüzlü Madonna”, 1989

Kaynak: <http-27>

1990’lı yıllarda soyut resimleriyle öne çıkan Kemal Önsoy, eserlerinde tarihsel bedensel ve öyküsel birikimin tarihini katmanlar halinde soyut bir dille tuvallerine aktarmıştır. Kompozisyonlarında renk, leke ve çizgilerden oluşan soyut izlenimler edebiyat, felsefe ve müzik çevresiyle bağdaştırılır (Bkz. Görsel 28).



Görsel 28. Kemal Önsoy, *New York Boya No: 3*, 246 cm × 253 cm, tuval üzerine yağlıboya, ,
1990

Kaynak: http-28

Fluxus, Happening, Kavramsal Sanat gibi oluşum ve hareketlerin 1950’li ve 1960’lı yıllarında oldukça etkili olması; 1980’lerde Türkiye’deki sanat anlayışının çağdaşlaşmasında etkili olmuştur. Özellikle de 1990’lı yıllardan sonra Türkiye’de sanatı özgürce ifade etmekten kaçınmayan sanatçılar, biçimsel, figüratif ve soyut anlayışın dışında hareketli bir döneme girmiştir. İstanbul Bienali’nin etkisiyle hem sanat hem de sergileme üzerindeki farklılıklar interaktif sanat anlayışının gelişmesinde etkin olmuştur. 1990’lı yıllarda sosyoloji, felsefe alanlarında çevirilerin artmasıyla sanatçıların söylemleri zenginleşmiş, bu donanımlar üzerinden yeni ifade biçimlerini üretimlerine yansıttıkları görülmüştür.

1990’lı yıllarda postmodernizm ve göstergebilim gibi alanlarda ciddi tartışmaların doğduğu ve sanatçıların, geleneği reddetmek yerine eklektik bir yapı içerisinde yapıtlarını harmanladıkları bir dönemdir. Modernizmin seçkin sanat ve kitle sanatı ya da yüksek-aşağı kültür gibi ayrımlara karşın, postmodernizmde küçük ve abartılı ifade biçimleri gibi görsel değerlerle daha fazla karşılaşılmaktadır. Yalnızca galeri mekanı içerisinde sınırlandırılmamış anlatım biçimine karşılık, farklı disiplinlerin bir arada kullanıldığı,

mekanın sınırlarının zorlandığı çalışmalar artmıştır. Yaşamın içinde var olan imgeleri, popüler kültürün anlatım imkanları ve disiplinlerarası bir yaklaşımla aktaran sanatçılar içinde olmak ve burada olmanın farkındalığını yansıtmak önemli olmuştur. Günümüz Türk resim sanatında sıkça rastlanılan Pop Sanat, Kavramsal Sanat, Minimal Sanat vb. üretim örnekleri Türkiye’de ilk olarak Altan Gürman, Burhan Doğançay, Sarkis, Nur Koçak, Altan Gürman ile 1960’lı yıllarda başlamıştır (Bkz. Görsel 29).



Görsel 29. *Burhan Doğançay, ‘S. Duvarlar 70’, 152.4 × 152.4 cm, tuval üzerine akrilik, 1970*

Kaynak: <http-29>

Altan Gürman, akademinin sanattaki etkisinin yoğun hissedildiği bu dönemde, yapıtlarıyla çağdaş sanatın Türkiye’deki öncülerindendir. Gürman 1980’lerde birçok sanatçıya referans olacak Dada ve Kavramsal sanat temelli eserleriyle otorite kavramını sorgulamıştır. Çalışmalarında kemik parçaları, metal parçaları ve dal gibi malzemeleri kullanarak heykel yapan sanatçı, Kuzgun Acar’a, geometrik formları ile bilinen İlhan Koman’a, 1980’lerde modernizmi sorgulayan Füsün Onur’a ve modernizmi evirerek geliştiren Seyhun Topuz’a referans olmuştur (Kalkan, Altinkurt, 2012, s.127-128) (Bkz. Görsel 30).



Görsel 30. Altan Gürman, 1967, “Montaj 4”, 123 cmx 140x9 cm, tahta üz. selülozik boya ve dikenli tel

Kaynak: [http-30](http://30)

Günümüz sanatında modern ve postmodern, çağdaş ya da güncel olan yapıtların ayrımını yapmak kolay görünmemektedir. Türkiye’de Çağdaş Sanat kavramı sıklıkla Güncel Sanat olarak da ifade edilmektedir. Fakat güncel kavramı kendi içinde problemli görülmektedir, çünkü güncel çoğunlukla bugünü ifade etmektedir. Türkiye’de ‘contemporary art’ çağdaş sanat ya da günümüz sanatı olarak nitelendirilirken, postmodern sanat deyimi çağdaş sanat içinde eklektik bir eğilimi ifade etmek için kullanılmaktadır. Bugün sanatta estetik boyutun ikinci plana geçtiği, daha çok kavram, anlam ve içeriğin önemsendiği söylenebilir.

Kavramsal Sanat, Minimal Sanat, Pop Sanat vb. oluşumların dünya ile aynı zamanda yaşanmadığı Türkiye’de 1980’li yıllar modern ve postmodern sanat üretimlerinin bir arada ve eş zamanlı gerçekleştiği bir dönemdir. Bu yıllarda politik dönemi yaşayan sanatçı, topluma karşı olan sorumluluğu ve bireyselliği arasında sıkışmıştır. Sanatçı, siyasal ve ekonomik sıkıntıların sebep olduğu toplumsal bunalımların etkisini, kendisiyle ve toplumla hesaplaşma adına seçtiği dışavurumcu üslupla yapıtlarına taşımıştır. Bedri Baykam, Emre Zeytinoglu, Fuat Acaroğlu gibi sanatçılar dışavurumcu yaklaşımın öncüleri arasındadır. 1980’lerin sonlarında beliren, 1990’larda kesinlik kazanan sanat-kültür-politika sahnesinde yaşanan dönüşüm günümüzde de devam etmektedir (Kalkan, Altinkurt, 2012, s.127-128).

2000’li yıllarda neo-liberal sanat politikalarının yaratmış olduğu kaos ortamı teknolojinin etkileriyle resim sanatında değler sistemini alt üst etmiştir. Postmodernizmin ‘öteki’ vurgusu kimi kesim tarafından sanat eserlerinde konuyu plastik değlerin ötesine geçirmiştir. Günümüzde etnik kimlik sorunu, cinsel tercih gibi sansasyon yaratan konuları ele alan genç sanatçılar arasında Taner Ceylan örnek gösterilebilir. Sanatçının hiperrealist tarzda yaptığı resimlerinin satış fiyatlarının sansasyon yaratan konularının gölgesinde kalması, neokapitalist-tüketim ilişkilerinin günümüzde geldiğı durumu gösterir niteliktedir. Ceylan’ın resimlerinde yarattığı tipler, izleyiciye gerçekten daha gerçek olan bir görüntü sunar. Bu görüntü var olan figürün fotoğrafının resmidir. Yeniden yapım yoluyla ürettiğı resimlerinde fes, nargile gibi oryantalist imgelere yeni ve farklı anlamlar yüklemektedir. Ayrıca resimlerinde figür konusunu kimi zaman pornografik bir dille ifade etmeyi de tercih eder (Bkz. Görsel 31). Taner Ceylan’ın internet üzerindeki Saliha Yavuz ile yapmış olduğı bir röportajında Kayıp Tablolar Serisi’ni yaparken geçmiş ve günümüz anlamlarını nasıl bir araya getirip kurguladığını şöyle dile getirmiştir:

“Kayıp Resimler Serisi oryantalist resim anlayışına farklı bir bakış açısı. Şimdiye kadar doğuya hep batının gözünden bakıldı ve bence hiç gerçekçi değil bu bakış açısı. Oryantalist dünya hep farklı, egzotik bir gerçeklikle gösterildi. Delacroix, Ingres, Gerome gibi önemli oryantalist ressamların resimlerinde gördüklerimiz gerçek değil diye düşünüyorum hep. Hep bir ihtişam, güç, keyif gösterilen... Ama mesela, gösterilenin aksine, biraz araştırma yaptığınızda görüyorsunuz ki Harem’de çıplak kadınlardan ziyade o kadınların acısı var. Burada ailelerinden koparılmış köle kızlardan bahsediyoruz. Oysa bize gösterilen tütün içenler, etrafta keyiflenen yayılmış kalabalıklar... Bir de bugün resmedilen, tarif edilen, görünen bir Doğu var. Yine güç ve ihtişamla sunulan... Demek istediğim şu ki aslında yeni doğu da gayet ortada. Ben Kayıp Resimler Serisi’nde benim gördüğüm, gösterilenden daha gerçek olduğunu düşündüğüm bir oryantalizmi, klasik resim tekniğı ile çağdaş bir biçimde, çağdaş fotoğraf sanatından da etkilenecek resmettim. Resimlerim anlık olarak atölyemde çektiğim fotoğraflar gibi görünse de ben 300 yıl öncesini bugüne taşıyan, aynı yüzeyde sunan, tuval üzerine yağlıboya resim yapıyorum. Diğer taraftan şunu da diyorum: İlişkiler ve politika anlamında 300 yıl öncesi ile bugün arasında bir fark yok (<http-5>)”.



Görsel 31. *Taner Ceylan, “1923 Kayıp Tablo Serisinden”, 170 cm x 180 cm, tuval üzerine yağlıboya, 2010*

Kaynak: <http-31>

Yapıtlarında geçmiş sanat eserlerine sıkça atıfta bulunan bir diğer sanatçı İsmet Doğan’dır. Resimlerinde kullandığı ayna imgesinde kendi suretini yansıtırken aynı zamanda bir izleyici olduğunun da altını çizmektedir (Güven, 2012, s.109-110) (Bkz. Görsel 32).



Görsel 32. *İsmet Doğan “Portrait”, 50 cm x 65 cm, panel üzerine reproduksiyon, dışbükey ayna, kolaj ve çiğnenmiş et, , 2019-2020*

Kaynak: <http-32>

Doğan farklı materyalleri bir araya getirdiği resimlerinde izleyicinin algısına müdahale eder. Görsel 32 de verilen çalışmada beden imgesi bir arzu nesnesiyken kusmuk ya da et parçaları bu süreçte ödenen bedele karşılık olarak iğrençlik duygusunu içinde barındırır. 2000’li yıllarda eserlerinde yeni bir eleştirel boyut olarak sömürgecilik kavramını ele almıştır. İsmet Doğan film karelerine kendi imgesini yerleştirerek bu sahnelerde ufak değişiklikler yapar. Eserlerinde kullandığı yarı mat veya saydam aynalar ile iç bükey ve dış bükey aynalar kullanarak seyirciyi yansıtır, çoğul bir görüntü oluşturur ve kendi bedeniyle de bir yabancı olarak karşılaşır. Aslında sanat yapıtının bir parçası olarak kendisini konumlandırır.

2000’ler ve günümüzdeki resim sanatında artık sanatçılar, pentür geleneğini farklı bir bağlamda kullanarak seri üretimden uzak, çok disiplinli ve geçişken bir dil kullanmakta ve bu dilin getirdiği teknik ve içeriksel düzleme hitap eden üretimler yapmaktadırlar.

1.3. 1980-2000’li Yıllarda Türkiye’de Gelişen Resim Sanatı Piyasası

Aylin Seçkin’in ‘Sanatın Ekonomisi’ kitabında bahsettiği günümüz sanat piyasası olgusuna dair düşünülmesi gereken bir noktayı şu şekilde açıklamıştır;

Sanat piyasası eserlerin el değiştirdiği mekanların genel adı olarak kabul edilirse, sanat dünyası daha sembolik, daha geniş bir ekonomik ve sosyal cemaate dikkat çeker. Aslında tezatları içinde barındırır. Sanat piyasası, aslında iki yüz civarında dolar milyarderli yüksek servetli kişilerin, hedge fonu yöneticilerinin, belli başlı galerilerin katıldıkları sanat fuarları ve müzayedelerin gizemli ve kapalı dünyası olarak görülebilir. Fuarlar, bienaller sırasında verilen davetler, açılış partileri, sanat yemekleri ve kokteyller birçok ünlü tasarımcı, eğlence dünyasının önemli isimlerini, modacıları, koleksiyoncuları sanatçılarla buluştururken, eşitlikçi ve demokratik olmaktan çok elitist ve kapalı bir yapıya işaret eder. Bu bir tür yaratıcılar, araçlar ve yatırımcılar buluşmasıdır. Ancak yalnızca bir sanat piyasası mı vardır ve sanat üretiminin olduğu her yerin kendine özgü dinamikleriyle kendi piyasası da doğal olarak oluşabilmekte midir? Belki de asıl sorular ve sorunlar bunlardır (Seçkin, 2021, s.24).

Türkiye’deki sanat piyasasının dinamikleri göz önüne alındığında, Seçkin’in global anlamda yorumladığı piyasa varlığı kavramı, Türk sanat piyasası için de doğru kabul edilebilir. Daha yakın tarihlere değinmeden önce bu başlık altında 1980 ve 2000’li yıllarda Türkiye’deki sanat piyasası oluşumu ve gelişimi ele alınacaktır. 1980’li yıllar, devletin kültür ve sanat alanındaki etkinliğinin 1950’lerden sonra giderek azalmasının fazlaca görünür olduğu bir süreçtir. 1970’lerden itibaren sanat alanında daha da etkin olan özel

kuruluşların, artık bu alanda kayda değer yatırımlar ve projeler geliştirdikleri, artan özel galeriler ve sergi mekanlarıyla piyasanın gelişmesinde rol oynadıkları gözlemlenir. Bu yıllarda piyasanın gelişmesiyle koleksiyonerlerin sayısında da artış gözlemlenmiştir. Yahşi Baraz’a göre sanat piyasanın oluşmasında elbette tüm aktörlerin sanat ortamında aktif rol oynadıklarını söylemek mümkündür. 1980’li yıllarda sanatçıların, sanat taleplerinin, sanat mekanlarının, sanat kurumlarının ve aracılarının çoğaldığı görülür. Fakat sanat alıcısı-koleksiyoneri ya da izleyicisinin yani talebin oluşmasına biraz daha zaman vardır (Baraz,1985, s.7).

1980 ve 1990 yılları arasında öncelikli sanat piyasasını şekillendiren İstanbul’dan farklı kentlerde, galerilerin yanı sıra müzayede evlerinin açılmasıyla piyasanın hareketliliği sağlanmıştır. Bu durum 1980 sonrası benimsenen liberal piyasa hareketlerinin etkisiyle, özel sektörün her alanda olduğu gibi sanat alanında da gücünün artmasıyla ilgilidir. Sanat piyasasındaki bu hareketlilik özellikle de resim sanatının bir yatırım aracı haline gelmesi yani metalaşmasına neden olurken, sanatın akademi dışına çıkarak bir meslek haline gelmesinin de önünü açmıştır (Çelebi Erol, 2019, s.979).

Nur Koçak’ın 1983 yılında yazdığı bir eleştirisinde, 80’lerde faaliyet gösteren bazı özel galerilerin sanat ortamını yanlış yönlendirdiklerini belirtmiş, bu bağlamda eğitim kurumları, sanat tarihçileri ve eleştirmenlerin plastik sanatları değerlendirme konusunda iş birliği içinde olması gerektiğini ifade etmiştir (Koçak, 1983, s.21).

Ayşe Nahide Yılmaz’ın aktarımıyla, 1980’lerin başından itibaren özel galerilerin sayısındaki artış, sanat gündeminin belirleyicileri olmuştur. 1981 yılında Hürriyet Gösteri dergisinin ‘Türk Resminin Genel Görünümü ve Galerilerimiz’ başlığı ile düzenlediği röportajda sanatçı, eleştirmen, galerici gibi kimselere yöneltilen sorularla, galerinin aslında bir dükkan gibi görüldüğü ve ortamın aslında yanlış yönlendirildiği konusunda bir algı olduğunu göstermiş, sonuçta da doğacak zararlara karşı uyarılar yapılmıştır (Altan, 1981, s. 29; Atagök, 1981, s.30; Büyükişleyen, 1981, s.31 Aktaran, Yılmaz, 2014, s.151). Ortak düşünce ise görsel sanatlar birikimi sınırlı olan Türkiye’de alıcı, galerici ve hatta sanatçının da bocalamasının doğal olduğu olmuştur. Ancak bu durumun özel galericiliğin gelişmesi anlamında da bir fırsat olduğu belirtilmiştir (Erol, 1981, s.33).

Galerilerin sayılarının artması bir taraftan hoşnutluk yaratsa da özellikle ticari amaçların ön planda tutulması ve niteliğin geri plana atılma tehlikesi de tartışılmıştır. Resim piyasasının oluşmaya başlamasıyla, her alanda yaşanan değerler karmaşasından sanatta

etkilenmiş bunun üzerine yorumlar dile getirilmiştir. Nur Koçak'ın yorumu ise; “Ağaç dağlayan, çiçek kurutan, çivi çakan, bakır döven, pul yapıştıran ve mutlaka çok satan herkes sanatçı diye baş tacı” (Koçak, 1983:21) olarak görülmesi rahatsızlık yaratmış, amatör ve profesyonel ayrımının yapılması konusuna dikkat çekmiştir. Yalnızca güzel resimlerle yetinen, araştırma ihtiyacı gütmeyen sanat çevresi, bir tehlike olarak görülmüştür. Bahsedilen bu tehlike, ‘satan resim iyi resimdir’ anlayışının kabul edilmesiyle, sermayenin belirleyici olduğu bir ortamın ötesine gidemeyen bir sanat ortamının egemenliğidir.

80’li yıllardaki gelişen ve canlanan sanat piyasasını, İlhan Tekeli, toplumdaki ekonomik eşitsizliğe bağlamıştır. Yaşanan ekonomik gelişmeler ve holdingleşme ayrımlı bir pazar yapısının oluşmasına yol açmıştır (Tekeli, 1985, s.3). Özel sermayenin sanat alanındaki girişimleri sanatı bir yandan geliştirse de bu durum demokratikleştirme yerine halkın sanatla olan ilgisinin daha da azalmasına yol açmıştır. Ticari kaygı güden hedefler, iktidarsız bir piyasa içinde sanat politikasının kim tarafından oluşturulacağına ve gücün kimin elinde olacağına dair sorunları da beraberinde getirmiştir. Galeri sayısında bir patlamayla görülen sanattaki piyasalaşma, toplumun durağanlaştığı ve politik bilinçlenmenin geri plana atıldığı döneme denk gelmesi dikkat çekmiştir.

Sanatın piyasalaşmasına karşı gelmemekle birlikte bunun yapılış biçimini eleştirenler de mevcuttur. Ferit Edgü’ye göre, bilinçli bir şekilde yapıldığı taktirde sanatın yatırım aracı olarak görülmesinde bir sakınca yoktur (Edgü, 1981, s.19). Resim fiyatlarının artışı kimilerinin dikkatini çekmiş, yalnızca bu durumla bile resim almanın sağlam bir yatırım olacağını düşünmüşlerdir. Bu kimselerin bilinçsizliği de Türk resim piyasasına yön vermiştir. Dönemin enflasyon durumuyla, sanat eserine yapılan yatırımın karlı bir kazançla geri döneceği algısı oluşmuştur; oysaki olması gereken gelişme sanat eğitiminin gelişimine bağlı olarak yaşanmalıdır. Galeriler bu dönemde risk alacakları çağdaş eserleri sunmak yerine, çoğunlukla modern kalıplara göre üretilmiş eserleri pazarlamaktaydılar. Galerilerin bu pazarlama mantığı hem geçmişten beri devam eden sanat algısı hem de Türkiye’de uygulanan neoliberal ekonomi siyasetiyle yakından ilintili olmuştur.

Galerilerin artmasıyla, ortaya çıkan başka bir tartışma ise nitelik ölçütünün yerini ‘eskilik’ ölçütü önemszenmesi olmuştur. Yaşı ilerlemiş sanatçıların resimlerine rağbet gösterilmesi, genç kuşak sanatçılara kuşku ile yaklaşılması buna örnektir. Tartışmalarda, her eski eserin değerli olmayacağı gibi her yeni eserinde değersiz olmayacağı anlatılmak istenmiştir. Göstermelik duyulan ilgi yerine, geçmişe ve yaşlı ustalara sahip çıkmak için çok

titiz bir ayıklama yapılması zorunluluk olarak gösterilmiştir (Çakaloz, 1981, s.3; Ergüven, 1981, s.26, Berkman, 1984: 2, Erbil, 1988, s.31).

1980’li yıllarda düzenlenmeye başlanan ve günümüze kadar süren uzun soluklu sanat etkinlikleri arasında ‘Günümüz Sanatçıları Sergisi’ önemli olmuştur. Devlet Resim ve Heykel sergilerinin etkisini giderek kaybettiği dönemde, İstanbul Devlet Resim Heykel Müzeleri Derneğinin ilkini 1980’de düzenlediği bu sergi, ilk yarışmalı sergidir. Sanatı yaygınlaştırmak ve farklı disiplinler arasında ilişki kurmak ve o dönemde kapalı olan İstanbul Resim ve Heykel müzesinin sorunlarına dikkat çekmek için düzenlenen bu sergi, İstanbul festivalleri kapsamında başlatılmıştır. İKSV’nin ilkini 1987 yılında başlattığı İstanbul Biennial’nden sonra, Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri’nin İKSV ve festivalle ilişkisi kesilmiştir. 1990’lı yıllarda sanat ortamında bir diğer önemli olgu küratörlüktür. Küratörlük ve küratörlü sergi tartışmaları Günümüz Sanatçıları Sergisini de etkilemiştir. Sergi 2003’ten sonra özel sektör sistemine dahil olarak Akbank ana sponsorluğunda Akbank Sanat Galerisinde yaz aylarında izleyiciye sunulmuş sonrasında Akbank, 2012 yılında galeri (Aksanat) tadilatı nedeniyle desteğini geri çekmiş ve sergiye bir yıl ara verilmiştir. 2013 yılında Akbank’ın sponsorluğa geri dönmesiyle serginin ismi Akbank Günümüz Sanatçılar Ödülü Sergisi olarak değiştirilmiştir (Gençel, 2014; Antmen, 2005).

Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri, Türkiye’deki sanat ortamındaki değişimi yansıtmaları açısından önemlidir. Yıllar içinde farklı uygulamalar, işlevler ve içerikler kazanan bu sergi gelenekselleşen az sayıda faaliyet arasında yer almaktadır. 1977’de başlayan ve on yıl süren Yeni Eğilimler Sergileri ardından kavramsal denemeler ve disiplinlerarasılığın belirleyici olduğu etkinlikler artmıştır. 1980’lerle beraber devletin kültür sanat alanındaki etkinliğinin belirgin şekilde azalması ile Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri de kurucu üyeleri arasında iş adamlarının da yer aldığı Resim Heykel Müzeleri Derneği aracılığıyla desteklenmeye başlanmıştır. Zamanla sergi kurumsal sponsorluk ile düzenlenen bir etkinlik haline gelmiştir. Bu yıllarda sergi etkinlikleri kısıtlı olmakla birlikte, tüm sanatçı ve sanatçı adaylarının başvurularının kabul edilmesiyle birlikte 1990’larda genç sanatçılara sunulmuş özel bir platform olarak Türkiye sanat ortamına önemli katkıda bulunmuştur (Gençel, 2014, s.113-118).

14. İstanbul Festivali kapsamında 1984 yılında düzenlenmiş ‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’ sergisi de geleneksel sanat üretiminin dışına çıkan, yeni tekniklerin ve kavramsal içeriğin öne çıktığı çağdaş sanat etkinlikleri arasında yer almaktadır. İstanbul Festivali

kapsamında AKM salonunda düzenlenen ilk sergiye Mustafa Ata, Tomur Atagök, Ahmet Gezgin, Serhat Kiraz, Hüsamettin Koçan, Füsün Onur, Zekai Ormancı, İbrahim Örs ve Yusuf Taktak katılmıştır. Beşinci ve son sergi de yine AKM’de 1988 yılında düzenlenmiş, bu sergide de Erdağ Aksel, Hale Arpacıoğlu, Tomur Atagök, Bedri Baykam, Canan Beykal, Cengiz Çekil, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Haluk Gedik, Âdem Genç, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Füsün Onur, İsmail Saray, Yusuf Taktak’ın eserleri yer almıştır (Rastgeldi, 2019).

Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisinde yer alan sanatçıların bir kısmı, A,B,C,D, sergileri ile toplu olarak sergi etkinliklerine katılmaya devam ettiler. 1989 yılında Beral Madra’nın küratörlüğünü üstlendiği son iki sergi dışında, bu sergiler sanatçılar tarafından düzenlenmiştir. C Sergisi Türkiye’deki ikinci küratörlü sergi olarak da önem taşıyordu (Rastgeldi, 2019).

10 Sanatçı 10 İş: A Sergisi (1989), 8 Sanatçı 8 İş: B Sergisi (1990), 10 Sanatçı 10 İş: C Sergisi (1992) ve 10 Sanatçı 10 İş: D Sergisi (1993), “yeni” bir sanatsal ifadeye görünürlük kazandırarak, geleneksel teknikten ve malzemelerden uzaklaşmayı amaçlıyordu. Resim ve heykel türüne yer verilmeyen sergilerde, yalnızca kavramsal sanat ve obje sanatı izleyici ile buluşmuştu (Özayten, 2007, s. 23-26; aktaran Gençel, s. 2014).

1980’li yılların sanat ortamında en önemli gelişmesi İstanbul Bieanli’nin düzenlenmesidir. 1986 yılında Ankara’da gerçekleşen Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali, ilk bienal olarak kabul edilmektedir. 80’li yıllarda dışa açılma politikalarının kültürel alandaki göstergelerinden birisi olan bu bienal yalnızca dört kez (1986-1992) düzenlenmiştir. Uluslararası Asya- Avrupa Sanat Bienalleri, 1980’li yıllarda yaygın olan soyut ve figüratif dışavurumlar gibi sanat eğilimlerini ve dönemin aktif sanatçı kuşağını temsil etmesiyle uluslararası geniş kapsamlı bir etkinlik olması açısından oldukça önemliydi. Türkiye’de düzenlenen bienaller, uluslararası sanat dünyasıyla bağ kurulması ve çok sesli bir sanat ortamının oluşmasında en önemlisi de sanatın kamusallaşmasında etkili olmuştur (Rastgeldi, 2019, s.65).

Küratörlük olgusunun Türkiye’deki sanat gündemine girmesini sağlayan, Beral Madra’nın ilk iki yıl sanat yönetmenliği, küratörlüğünü yaptığı İstanbul Bienali ve 1990-1993 Venedik Bienalleri’nde Türkiye Pavyonu’nun açılması, Türkiye sanat ortamı ve piyasasının gelişiminde önemli dönüm noktalarından sayılmaktadır (Öcal, 2009).

Türkiye ve çevre coğrafyada ‘en geniş çaplı uluslararası sergisi’ olarak belirtilen İstanbul Bienali, yalnızca Türkiye’den değil farklı ülkelerden gelen çağdaş sanatçıların uluslararası alanda tanınmalarını ve çeşitli etkinliklere davet edilmeleri konusunda katkı sağlamaktadır. Uluslararası bienallerin artması, özel sermayenin sanata daha fazla yatırım yapmasını sağlamıştır. Halil Altındere’ye göre ‘Global ölçekte görülen işler yapıyorsanız, özel sermaye tarafından bunun markalarına yapacağı katkı öngörülüyorsa, projeye özel sermayenin para yatırması çok daha kolay’ diyerek projenin (üretilen işlerin?) uluslararası olmasının öneminin altını çizmiştir (Gürses, 2021, s.274).

1970’ler de ortaya çıkan, ancak tartışılmayan disiplinlerarası sanat, bienallerle tüm toplumun ilgisini çekmiştir. Bieanal etkinlikleri 1980-2000 yılları arasında değişim gösteren çağdaş sanat oluşumlarının görünür olmasına ve geniş kitlelere yayılmasında rol oynamıştır. Bienallerin önemli sonuçlarından biri de medyanın etkinliklere ilgi göstermeye başlamasıdır. Farkı içerikteki yayınlarda ilk kez sanat konusunda haber ve yorumlar yer almaya başlamıştır. Tüm bunlar bienallerin, geniş bir kitleye ulaşmasının göstergesi olmuştur (Bek, 2002, s.8).

1990’lı yıllar, çağdaş sanat piyasası açısından önceki dönemlerde yapılan etkinlik ve girişimlerin kurumsallaşmayla sonuç vermeye başladığı dönem olmuştur. 1980 darbesi sonrası, Özal iktidarı döneminde uygulanmaya başlanan neo-liberal politikalar ve küresel kapitalizmde entegrasyon amacıyla yapılan düzenlemeler yeni sermaye birikimiyle sonuçlandı. Tüm dünyada yaşanan değişikliklerle yeni bir kültürel dünyaya adım atan sermaye sahipleri, sanata yatırım yapmayı, koleksiyonculuğu seçkinlik göstergesi olarak görmeye başladılar. Böylece sanat piyasasının da temel unsurları olan sanatçı-galerici/aracı, koleksiyoner üçlüsü canlandı ve bu hareketlilik içinde çağdaş sanat yapıtları da piyasa içerisinde alıcılarını bulmaya başladı (Rastgeldi, 2019). Aynı dönem içerisinde uluslararası etkinliklerin artması, küratörlü sergilerin daha fazla yer edinmesi, galeri sayılarının artması, sanatçıların uluslararası görünürlük kazanmalarının yanında, büyük koleksiyonlara sahip kişi ya da kurumların müze kurma girişimleri de dönem için önemli gelişimler olarak görülmektedir. Küratörlük, yine bu döneme damga vurmuş ve tartışmalara konu olmuştur. Küratör olgusu uzunca bir süre kamuoyu tarafından eleştirilmiştir. Varlığı, işlevi ve nitelikleriyle tartışma konusu olmuş bir nevi anti-kahramana dönüşmüştür. 2000’lerin sonlarına gelindiğinde ise 90’larda dışlanan bu olgu 2000’lerde kültür endüstrisinin vazgeçilmez aktörlerinden olmuştur (Çalıkoğlu, 2008, s.14). Türkiye güncel sanatının uluslararası anlamda görünürlüğünün arttığı 90’lı yıllarda, İstanbul Bienali dışında birçok

yabancı katılımlı sergi düzenlendi. 1994 yılında Beral Madra ve Sabine Vogel'in küratörlüğünü yaptıkları İskele Sergisi, Türk sanatçıların yurtdışında temsil edildikleri etkinlikler arasındadır. Türkiye'nin ilk küratörlü sergisi olarak bilenen Vasıf Kortun' un düzenlediği ilki 1991' de yapılan sergi ise Anı/Bellek Sergileri yine bu dönemin önemli sanat etkinliklerindendir.

1993 yılında Amerika'ya giden ve 1997'de İstanbul'a dönen Vasıf Kortun, Tünel'de bir arşiv, kütüphane ve tartışma platformu olan (ICAP) Contemporary Art Project/ İstanbul Güncel Sanat Projesini hayata geçmiştir. 1998 ve 2000'li yıllar arasında faaliyet gösteren bu merkez, genç kuşak sanatçıların uluslararası sanat ortamında iletişim kurmaları ve ilerleyen dönemler için birçok sanat projesinde yer almaları açısından önemlidir. 1990'lı yılların en önemli iki unsurundan birisi İstanbul sanat ortamının batılı sanat çevresinin dikkatini çekmeye başlamasıdır. Uluslararası İstanbul Bienali'nin 1997'de beşincisi Rosa Martinez küratörlüğünde gerçekleşmiştir. Bu bienal dünya bienalleri arasında iyi bir konuma gelmiştir. Bu yıllarda birçok genç sanatçı eserlerini batılı ülkelerde gösterme fırsatı bulmuştur. Ayşe Erkmen, Hale Tenger, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, İnci Eviner, Selda Asal, Hüseyin B. Alptekin, Erdağ Aksel gibi sanatçıların eserleri dünyanın çeşitli sanat merkezlerinde sergilenmiştir. Diğer yandan müzayede sayısında da ciddi bir artış olmuştur. Contemporary İstanbul ile birlikte piyasa iyice hareketlenmeye başlamıştır. Ülkenin önde gelen üç müzayede kuruluşu olan Portakal Sanat ve Kültür Evi, Artam Antik A.Ş., Maçka Mezat'a ek olarak Alif Art, Beyaz Müzayede gibi yeni kuruluşlarda faaliyetlerini hızlandırmıştır. Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin girişimiyle başlayan sanat fuarları, 1990'lı yıllarda örgütlenme çabasına giren galerilerin yönetiminde devam etmiştir (Seçkin, 2021, s.38).

1990'lı yıllarda şirketler, küresel sermayeyle ilişkileri güçlü tutma hedefine kültürel ve sanatsal anlamda bu tür faaliyetler yoluyla görünür olma hedeflerini de eklemişlerdir. Gelişen popüler kültürün ve liberal ekonominin etkisiyle bu dönemde şirketler markalaşma, marka itibarını güçlü tutma, reklam, imaj ve itibar konusunda hedefleri arasına ekleyerek faaliyet alanlarını bu alanda da şekillendirmeye başlamışlardır. Böylelikle sanat piyasasında çok boyutlu bir tüketim kültürünün yaygınlaşmasına neden olmuşlardır.

90'lı yıllara hakim olan serbest piyasa ekonomisi, sanat yatırıma teşvik eden ve özendirilen bir ortamın gelişmesini de sağlamıştır. Sergi sayısının artışıyla, sanat piyasasında çeşitlilik artmış, koleksiyoncu sayısında da artış gözlenmiştir. 1990'lı yılların sanat

piyasına etki eden önemli diğ er olaylarından birisi de 1990 yılında kurulan Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği ve Plastik Sanatlar Derneği öncülüğünde 1991’de açılan TÜYAP sanat fuarıdır. TÜYAP sanat fuarı, sanat yapıtlarının satışını destekleyen ve koleksiyonculuğ n yaygınlaşmasına sebep olan Türkiye’nin ilk sanat fuarı olma özelliğini taşımaktadır (Sülün, 2018, s.86).

Can K lahloğlu’nun 1990’ları değerlendirdiği ifadesini aktaran Sülün;

“ zellikle 1990 yılının  ne çıkan    önemli değişim faktörlerinden ilki, galerilerinin gücünün arttığı bir ‘galeri hegemonyası’, ikincisi ressam kimliğinin statükocu tavrı,   c nc s  de saant piyasasındaki koleksiyoncu ve ressam ilişkisiydi. Sanat piyasasında sayıları hızla artan sergi etkinliklerinin basına sıklıkla yansıyan tanıtımları ve basın haberleri de sanat piyasasının 1990’lı yıllardaki gündemini belirlemiştir (Sülün, 2019, s. 108)”.

1991 yılında ilk defa gerçekleştirilen TÜYAP Sanat Fuarı; sanat galerilerini bir araya getirmiş, izleyici kitlesinin sanat yapıtlarını bir arada görebilmelerine fırsat vermiştir. Bu yıllarda hakim olan  zelleştirme politikaları ile sanat galerileri sayısındaki artış, sanatçı sayısının da artması yetenekli genç sanatçıların görünürlüğünü arttırmayı gerektirmiştir. Daha çok genç sanatçılara yönelik bu etkinlikler, hem sanat dünyasına yenilikçi ve kavramsal yapıtlar katmış hem de sanat piyasasında sayı olarak artan özel sanat galerilerinin sanatçı keşfetmesini de kolaylaştırmıştır.

DYO Resim Yarışması ve Sergileri de 1993 yılından itibaren sanat piyasasının genç isimleri kazandırmada önemli bir diğ er etkinlik olmuştur. DYO Resim Yarışmaları 1993 yılından itibaren iki yılda bir düzenlenmiştir. Esbank Sanat Yarışmaları da 1984- 1998 yılları arasında düzenlenmiş, bu yarışmada yıllar içinde ödül alan isimlere bakıldığında sanat dünyasının önemli sanatçıları kattığı görülmektedir. 1981-1991 yılları arasında düzenlenen TPAO Resim Yarışmaları da ilk olarak Atatürk’ n 100. Yıldönümünde düzenlenmiştir. 1987-2003 seneleri arasında özel sermayenin desteğiyle gerçekleştirilen Tekel Resim Yarışması ‘Adana  imento Sanayi Resim Yarışması’, ‘Sedat Simavi Görsel Sanatlar Yarışması’, 1996 yılında başlayan ‘ stanbul Menkul Kıymetler Borsası Resim Yarışması’ ve TRT tarafından düzenlenen ‘Resim ve Seramik Yarışması’ gibi faaliyetler, jüri üyeleriyle, ödül alan sanatçılarıyla, şirketlerin sanat piyasasında ve iş dünyasında oluşturduğu özendirici tavırları ile dikkat çekmiştir (Rodoplu, 2015, s.58-61).

Tüm bu gelişmelerle piyasanın ekonomik boyutunu ve sanat eserinin getirisini  l me ve bu veriyi yatırım araçlarıyla kıyaslama ihtiya ı doğmuştur. Bu doğrultuda sanatın bir

yatırım aracı olduğuna dair tespit ve tartışmalar Türk sanat piyasasında yer almıştır. Sanatın bir piyasasının oluşması ve sanata olan talebin artmasındaki en önemli sebeplerden biri, dünya genelinde eğitim seviyesinin son otuz yılda artmış olmasıdır. Üniversite mezunlarının oranının her geçen gün artması, kültür ekonomisi atmosferinin de gelişmesine katkı sağlamıştır. Diğer açıdan ise görsel hafıza ve görsel okumanın, ekranların insan hayatında geniş yer kaplamasıyla, gezerek, bakarak görerek daha çok öğrenileceğine olan inancın pekişmesiyle, her geçen gün daha farklı ilginç sanat eserlerini bulma, seyretme, bakma zevkinin yayılmasını sağlamıştır. Sanat eserlerinin değerlerinin zaman içerisinde artması, yaşayan bazı sanatçıların eserlerine her koleksiyoncunun sahip olamaması ve hatta bazı eserlere sahip olabilmek için birkaç yıl beklenmesi sanat eserlerinin fiyatlarında ciddi ölçüde artmasına sebep olmuştur. Sanatın statü sembolü olması, bazı koleksiyoncuların zevkleri piyasayı şekillendirmiştir (Seçkin, 2021).

1990 yılı öncesinde eser almaya yönelen koleksiyoncular, 1994 yılının ardından koleksiyon eserlerini tekrar satışa sunarak, ekonomik kriz dönemini bu yolla atlatmayı denemişlerdir. 1994 yılında yaşanan krizin ardından pek çok sanat galerisi kapanmış, ancak maddi gücü yüksek olan galeriler ayakta kalmıştır. Koleksiyoncuların sanat eseri satarak krizden az zararla kurtulmaları 1994 krizinin ardından hakim olan ekonomik boyutlu riskli duruma rağmen sanat eseri alımında ivme kaybı yaşanmasını önlemiş, özellikle de büyük sermaye sahibi koleksiyoncu sayısı artmıştır. Sanat eserine sahip olmanın bir güvence olduğu gerçeği de müzayedenin ardından ortaya çıkmıştır. Sanat eserine sahip koleksiyoncular kendilerini ekonomik kriz döneminde enflasyona karşı bu şekilde korumuşlardır (Sülün, 2019, s.113-114).

1995 yılında düzenlenen ‘Bezmen Müzayedesı’ni dönemin gazetelerinde ‘Türk resim tarihine geçecek bir olay’ başlığıyla sunulan haberi Ali Artun’un şu şekilde aktarır;

“Türkiye’de sanatın müzayedeleşmesi, finans alanındaki bir spekülasyon afetinin enkazlarından yükselir. Çok yüksek faiz önererek tasarruf sahiplerinin parasını toplayan – basındaki tabiriyle ‘hortumlayan’ – Erol Aksoy, Uzan’lar, Murat Demirel, Ali Balkaner gibi bankerlerin bu parayı batırması üzerine, onların diğer malları arasında ‘tablo’larına da el koyan Tasarruf Mevduatı Sigorta Fonu (TMSF), bunları 2004 yılından başlayarak müzayedeye çıkarır.Bu tabloların piyasasının en ‘kurt’ ve kumarbaz finansörlerinin yatırımları olması, spekülâtörlerin fena halde iştahını kabartır. Spekülasyon sektörü sanata uyanmıştır. Banka kasalarından çıkma hacizli sanat eserleri müzayedelerde rekor üstüne rekor kırmaya başlar ve dolaşan haberlere göre, bu ‘ünlü tabloların değeri, borsayı dörde katlar (Artun,2011,s.177)”.

Halil Bezmen in sahibi olduğu Mensucat Santral A.Ş.’nin 5 Nisan 1994 yılında yaşanan ekonomik kriz sonucunda iflas etmesiyle Halil Bezmen’e ait koleksiyonun müzayede yoluyla hazine tarafından satışa sunulması, 1990’lı yılların en çok konuşulan ve tartışılan olayı olmuştur. Satış esnasında görünen koleksiyon içeriği, eserlere verilen fiyatlar ve koleksiyonda eseri bulunan sanatçıların vermiş oldukları tepkiler ve müzayedecilik süreci bu gelişmeler sonrasında tartışma yaratmıştır. Bu müzayedeyle 2000’li yıllardaki koleksiyonculuk gelişimini etkileyecek olan yeni fiyatlandırma süreçlerini ve sorunlarını gündeme getirip tartışılmasına neden olmuştur (Bkz. Görsel 33).



Görsel 33. 1995 “Bezmen Müzayedesı”, “Türk resim tarihine geçecek bir olay” Cumhuriyet gazetesi, 27 Şubat 1995. Fotoğraf: Devrim Baran

Kaynak: http-33

Halil Bezmen’e ait koleksiyon eserlerinin mali polis tarafından evinden ve iş yerinden toplanıp Yıldız Sarayı Silahhanesi’nde 26 Şubat 1995 de bir araya getirilmiştir. ABD’ye kaçırıldığı söylenen koleksiyon eserlerine de hazine tarafından ulaşılmış, Yıldız Saray Silahhane Binası’nda Portakal Sanat Evi sahibi Raffi Portakal’ın yönetimi ile müzayede gerçekleştirilmiştir. Bu müzayededede 34 milyar 25 milyon lira değerinde eser satılmış, Bezmen’in 106 milyar 714 milyon lira değerindeki borcuna karşılık gelmesi için gerçekleştirilen müzayededede eserlerin hepsi alıcı bulmuştur. Bu müzayededede en pahalı yapıt ise Neşe Erdok’a ait ‘İstasyon’ eseridir. Bu eser 1 milyar 400 milyon karşılığında F.Somay

Tümerkan tarafından alınmıştır. Neşet Günel'a ait 'Kardeşler' isimli eser ise 1 milyar liraya Metin Molu tarafından, Cihat Burak'ın 'O Diyar ki Orada Acayiplikler Var' isimli resmi 1 milyar 300 milyon liraya Yahşi Baraz tarafından satın alınmıştır (Görsel 34). Nezmin Bezmen'e ait minyatür 26 milyon lira, Erol Akyavaş'a ait 'Soyut Kompozisyon'u Tezcan Yaramancı 450 milyon liraya satın almıştır. Şükriye Dikmen'e ait dokuz adet resmin en yüksek fiyatı 40 milyon lira, Bedri Baykam'ın çoğunlukla desenlerden oluşan sekiz adet çalışmasının en yüksek fiyatı ise 60 milyon liradır. Şükriye Dikmen'e ait dört adet resim 40-55 milyon lira arasında, Erol Akyavaş'a ait resim 70 milyon lira, Şükriye Dikmen'e ait dört adet resim 40-55 milyon lira arasında, Erol Akyavaş'a ait bir resim 70 milyon lira, Fahrinüssa Zeyd'in tablosu 50 milyon lira, Güngör Taner'in eseri 50 milyon lira, Bedri Baykam'ın 2 adet desen çalışması 23 milyon lira, Nejad Devrim'in tablosu 30 milyon liradan fiyatlandırılarak satışa sunulmuştur. 191 adeti resim ve farklı çizimlerden oluşan ve toplamda 203 yapıtın satışa sunulduğu bu müzayedede açılış fiyatı 29 milyar 333 milyon lira olan bu eserlerin toplamdaki değeri 34 milyar 25 milyon liraya çıkarılmıştır. Elde edilen bu meblanın yüzde on beşi vergiye gitmiş, yüzde biri ise belediye harcı olarak Halil Bezmen'in borcundan düşürülecektir. Sanatçılardan bazıları Raffi Portakal'ın fiyatlandırmada yaptığı düşük başlangıç fiyatları nedeniyle tepki göstermiştir (Anonim,1995, s.197).

Satış evresine özellikle tepki gösteren isimler arasında Bedri Baykam, Özdemir Altan ve Adnan Çoker vardır. Sanatçılar belirlenen düşük ücretlerle devletinde zarar uğrayacağını belirtmişler, bu fiyatlandırmalara itiraz eden sanatçılar 3 milyon-25 milyon lira arasındaki fiyatlandırmanın öznel bir tutumla belirlendiğini yapıt fiyatlarının da bu nedenle düşme tehlikesinde olduğunu belirtmişleridir (Anonim,1995, s.197).

Müzayededeki bu satışlara itiraz eden sanatçılar Sotheby's tarafından 1990 yılında düzenlenmiş olan 'Contemporary Turkish Painters' Müzayedesinde yer almışlardır. Sanatçılar Sotheby's tarafından eserlerine biçilen ilk fiyat önerilerini de mahkemeye taşımışlardır. Sunmuş oldukları rapora göre; Sotheby's Bedri Baykam için 17 milyon dolar, Bubi için 3 milyon dolar, Özdemir Altan için 9 bin dolar, Güngör Taner içinse 8 bin dolar ilk fiyat olarak belirlemiştir. Bu belirlenen fiyatlar Bezmen müzayedesinin fiyatlarına göre çok yüksektir. Raffi Portakal'a göre fiyatların piyasanın altında olmasıyla müzayedeye olan ilgi artacak bu yolla da daha fazla gündem yaratacaktır.



Görsel 34. Cihat Burak, 'O Diyar ki Orada Acayiplikler Var' 1967

Kaynak: [http-34](http://34)

Bezmen müzayedesini ardından tartışmalar hala sürmüştür. Medya müzayedeye sıklıkla yer vermiş, müzayedenin yaratmış olduğu sansasyona karşın eser alma oranı yine de az olmuştur. Bu gibi sorunlar Türkiye’de ekspertiz sorununu da gündeme taşımıştır. Uzmanlar tarafından oluşturulacak kurullar ile magazin basınının yönlendirmesi yerine sanat tarihçileri ve eleştirmenlerin denetimiyle yapılacak olan tartışma ortamları oluşması gerekliliği tartışılmıştır. Bu müzayede ardından ayrıca Türkiye’de koleksiyonculuk, ekspertiz, eser fiyatlandırma, eser künyeleri, müzecilik, müzayede katalogları ve bilinçli yapılan koleksiyonculuk gibi farklı tartışma alanları doğmuştur (Gürel, 1995, s. 62-66).

2000’li yıllarda sanat eseri fiyatlarında gözlemlenen artışın yerel koleksiyoncuların sanat alımlarını etkilemesi ve Contemporary İstanbul çağdaş sanat fuarının çıkışı bu döneme rastlamıştır. Sanat piyasası ekonomik etkenlerden tamamen bağımsız değildir. Türk sanat piyasası 2000’li yıllarda birçok önemli gelişmeye tanık olmuştur. 2001 krizinde birçok banka iflas etmiş ve mal varlıkları satışa çıkarılmıştır. Bankalara ait tablo ve koleksiyonlara ait eserler de bu satışlarda yer almıştır. Bu durum 2001 yılından sonra da devam etmiştir.

Türk sanat piyasasında Artam Antik A.Ş.’nin yeri ayrı tutulmaktadır. 2000’li yıllarda onlu sayılarla ifade edilen müzayede evleri piyasası incelendiğinde ekonomik büyüklük açısından Artam Antik A.Ş. dikkat çekmektedir. Türk sanat piyasasının dinamiklerine bakıldığında Pera Müzesi ve İstanbul Modern Sanat Müzesi arasındaki rekabet sonucunda, 5 trilyon Türk lirası ödeyerek Pera Müzesi’nin satın almış olduğu Osman Hamdi Bey’in ünlü Kaplumbağa Terbiyecisi resminin de içinde yer aldığı müzayede, Kasım 2000’de Antik Artam A.Ş. tarafından düzenlenmiştir (Seçkin, 2021, s.27).

Aylin Seçkin sanat piyasası oluşturan her ilgilinin bu piyasa içerisinde bir derecede yer aldıklarını ifade eder ve bu duruma kabaca şu yorumu getirir;

“Sanat piyasası sanata ilgi duyan insanların bir şekilde içinde çeşitli derecelerde yer alabilecekleri bir piyasadır. Birincil piyasaya göre, koleksiyoncunun karşısına doğrudan sanatçısının atölyesinden ya da galerilerin düzenlediği sergilerle çıkan eserleri kapsayan piyasadır. Genç ve yeni mezun sanatçıların işlerinin yanı sıra piyasada ismi bilinen sanatçıların ürettikleri eserler de bu kapsama girer. İkincil piyasa ise çok daha kapsamlıdır. Sanat eserlerinin ikincil piyasası, ekonomideki karşılığıyla ele alınan ikincil piyasaya göre farklıdır. Burada ‘düşüş’ daha ucuza değil, piyasada birçok koleksiyoncudan önce o esere ulaşip satın almayla özdeşleştirilir. Bu piyasada genellikle eserlerin zaman içerisinde değerlendirildiği, bu sebeple koleksiyoncuya finansal bir getiri yarattığı, bu amacıyla da bir yatırım aracı olduğu iddia edilir. Sanat eserlerinin fiyat getirileri, altın, borsa, hazine bonosu, döviz kurları gibi diğer yatırım araçlarının getirileriyle beraber ve aynı yöne doğru hareket etmez. Bu nedenle sanat ekonomistleri tarafından yatırım portföylerine katılmaları tavsiye edilir. Sanat eserleri uzun vadede yatırım aracı olarak görülmeli, en az on beş yıl elde tutulmalı ve bir yatırım portföyünün yüzde beşini geçmemesi tavsiye edilir (Seçkin,2021, s.27)”.

Başka bir Osman Hamdi Bey tablosu olan ‘İstanbul Hanımefendisi’ Mayıs 2008’de Londra’da düzenlenen bir Sotheby’s müzayedesinde yaklaşık 3,4 milyon sterline alıcı bulmuştur (Bkz. Görsel 35). Kasım 2009’da ise Burhan Doğançay’ın “Mavi Senfoni” isimli eseri Murat Ülker tarafından 2,2 milyon Türk lirası (dönemin kuruna göre yaklaşık 1,5 milyon dolar) karşılığında alınmasıyla rekor bir satış gerçekleşmiştir (Bkz.Görsel 36). Erol Akyavaş’ın Mart 2010’da, 2,1 milyon liraya (yaklaşık 1.5 milyon dolar) satılan “Kuşatma” ve Mart 2012 de 2,2 milyon liraya satılan “En’el Hak” tabloları da benzer şekilde fiyat rekorları kırmıştır (Bkz. Görsel 37). Gerek müzayede gerekse galeri ve fuar satışlarıyla 2013 ve 2014 yıllarına kadar oldukça hareketli bir dönem yaşandı.

2000’li yılların başlarından bu yana Türkiye’de özel koleksiyonculara, çeşitli vakıflara ve kuruluşlara ait pek çok müze kuruldu. Özel sanat koleksiyonlarının müzeye

dönüştürülmesiyle koleksiyonlar müzelerde halka açıldı ve bu durumlar diğer koleksiyonculara referans oldu.



Görsel 35. *Osman Hamdi Bey, ‘İstanbul Hanımefendisi’, 185 cm × 109 cm, tuval üzerine yağlı boya, 1881*

Kaynak: <http-35>



Görsel 36. *Burhan Doğançay ve Murat Ülker ‘Mavi Senfoni’*

Kaynak: <http-36>



Görsel 37. Erol Akyavaş “Kuşatma”, 266 cm x 385 cm, tuval üzerine karışık teknik, 1982 (Nezih Barut koleksiyonu).

Kaynak: http-37

1990’lı yıllarda yaşanan siyasi krizler, küresel sermaye ağıyla birlikte yaygınlaşan serbest piyasa ekonomisi Türkiye’nin dünyada yaşanan yeni ekonomik sürece adapte olmasını sağlamıştır. Serbest piyasa ekonomisiyle yaygınlaşan özelleştirme hareketleri devletin sanatsal ve kültürel yatırımlarını da etkilemiştir. Bu yıllar içerisinde devletin sermaye sahipleriyle yaptığı anlaşmalar ve iş birliklerinin arttığı gözlemlenmiştir. Bu yıllarda yine özel sanat galerileri sergileri artmış, kurum destekli sanat etkinlikleri sanat piyasasına bir dinamizm getirmiştir. Sanat yapıtlarının bir meta olarak alıcı bulmaya başladıkları bu dönemde sermaye sahipleri, yani alıcılar kültürel ve sanatsal faaliyetlerin hem ekonomik hem de sosyal gücünün farkına varmışlardır. Bunun sonucunda da koleksiyonculuğa yönelmişlerdir (Sülün, 2014, s.125).

Banu Çarmıklı ‘Zorlu Gündemde Sanat Piyasamız’ başlıklı yazısında Türk sanat piyasasının 1990-2000’li yıllarını şu şekilde anlatmıştır;

“Geriye dönük bir değerlendirme yapacak olursak; kavramsal üretimlerin parlamaya başladığı 1990’ların sonundaki toplumsal ve ekonomik gelişmelerin ışığında kayda değer bir ivme gösterdiğini söyleyebiliriz. Hepimizi heyecanlandıran bu hareketlenmeyi, yeni galerilerin açılması, genç sanatçıların görünürlük kazanması, koleksiyonerlerin yeni üretimlere fırsat tanınması ve fiyatların yurt içi ve yurt dışı düzeyde artışa geçmesi takip etti. Canlanan Türkiye sanat piyasası 2000’lerin başında artık hatırı sayılır bir büyüme göstermişti. Politik ve ekonomik reformlar sanat ortamının güç kazanmasını sağlamış, 2005 yılındaki Contemporary İstanbul, bu anlamdaki yükselişe bir tuğla daha koymuştu. Uluslararası arenada sesimizi duyurmaya

başladığımız bu verimli dönemde; Fahrelnisa Zeid, Mübin Orhon ve İbrahim Çallı gibi ustalar müzayedelerde rekor fiyatlara ulaşırken, çağdaş sanatçılar kendilerine yeni görünürlük alanları açabildiler. Bu noktada yurt dışı müzayedelerde Şükran Moral, Taner Ceylan, Ramazan Bayrakoğlu gibi isimleri sayabiliriz. Yurt içinde yeni jenerasyon sanat girişimcileri ve koleksiyonerler ortaya çıkarken, yurt dışında sanatçılarımızın temsiliyetleri devam etti. Küresel bir krizin kendini göstermeye başladığı zamanlarda, 2011 yılındaki Arap Baharı ve Orta Doğu'daki savaş, siyasi ve toplumsal gündemimizi belirledi. Yerel ve bölgesel anlamda değişen dinamikler, aşamalı olarak sanat sektörünü de etkilemeye başladı. Politik ve ekonomik istikrarsızlık sonucu piyasalardan gelen negatif sinyaller sanat tüketimini de yavaşlattı. Türkiye'deki siyasi ve toplumsal ortamın giderek artan hareketli gündemi, yurt dışı yatırımcı ve tüketicii de temkinli yaklaştırmaya itti. Henüz yeni yeni kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan piyasamız ne yazık ki zirveye ulaşmadan zarar görmeye başladı. Üst üste yaşanan olumsuzluklar Türk sanat piyasasının aktörlerini, fiyatlandırma politikalarını yeniden düzenlemeye zorladı. Yapılan araştırmalar, yayınlanan yurt dışı kaynaklı raporlar neredeyse 1990'lar andıran bir gerilemeye işaret ediyor (Çarmıklı, 2018, s.39-40)".

Türk sanat piyasası genellikle ekonomik krizlerle canlanmış ve ivme kazanmıştır. 2001 krizinin sonucunda ortaya çıkan sorunlar koleksiyonerlerin 1980'li ve 1990'lı yıllarda koleksiyonlarındaki eserleri satmaya mecbur kılmıştır. Türk sanat piyasasının piyasa dinamiklerinin miladı olarak sayılacak olan bu hareket, bankaların TMSF'ye geçmesidir. Pera Müzesi, İstanbul Modern'in ve hatta günümüzde artık çağdaş sanat müzesi olmaktan çıkan Santralistanbul' un sanat piyasası fiyatlarını yukarıya çıkarttığı akademik araştırmalarla tespit edilmiştir (Mutlutürk, 2010).

Olgaç Artam'ın Hülya Küpçüoğlu ile yaptığı bir söyleşisinde 2009-2010 yılları sanat piyasasına müzayede kurumu üzerinden getirdiği yorumu şöyle olmuştur;

"2009-2019 müzayede sezonu Antik A.Ş.'de çok hareketli geçti. Yedi eser bir milyon lira sınırını aşarken müzayedelerimizde toplam 50 milyon liranın üzerinde sanat eseri yeni sahipleriyle buluştu. 2009'un Kasım ayında Burhan Doğançay 'Mavi Senfoni' ve Fahrel Nisa Zeid'in 'Londra' isimli eserlerini milyonlu rakamlara satılması dikkatleri sanat eserlerine çekti. Müzayedelerin hemen arkasından açılan Contemporary İstanbul sanat fuarındaki yüksek satış oranı piyasayı canlandırdı. Klasik Türk ressamlardan çağdaş sanatçılara, Osmanlı antikalarından Türk hat sanatına kadar birçok alanda rekor fiyatların olduğu müzayedeler gerçekleştirdik. Mart ayında Erol Akyavaş'ın "Kuşatma" konulu eserinin iki milyon altı yüz elli bin liraya satılması, Nisan ayında klasik Türk resminin değerli ismi Şevket Dağ'ın 'Ayasofya' konulu eserinin iki milyon yüz elli liraya, Türk hat sanatının ustası Kazasker Mustafa İzzet ketebe bir 'hilye'nin bir milyon yüz elli bin liraya satılması son olarak da Haziran ayında Nazmi Ziya'nın 'Langa Bostanı' tablosunun bir milyon lira üzerine çıkması sanat piyasasındaki büyümeyi yansıtan güzel örneklerdi. Globalleşen ülkemizde açılan müzeler, galeriler, sanat fuarları ile her

geçen gün daha çok kişi sanat eseri almanın kültür, keyif, prestij ve çok kazandıran bir yatırım aracı olduğunu fark ettik. Birçok varlıklı yönetim şirketi (Wealth Management) müşterilerine portföylerinin yüzde yirmisini sanat eserlerinde değerlendirmeleri konusunda tavsiyede bulunuyor. Koleksiyoncusundan yatırımcısına talep artıyor. Sanatçılarımız için çok sevindirici gelişmeler yaşanıyor. Türk sanat piyasası büyüme sinyallerini çok önceden vermişti. Artan gelir düzeyi ve büyüyen ekonomi dünyanın her yerinde sanata yatırımı olumlu yönde etkiler. Üst düzey yaşam kalitesinin ayrılmasıdır sanat eserleri. Batı dünyasının izinden gittiğimizi düşünürsek oralarda yaşanan gelişmelerin Türkiye’de de olması çok doğal (Küpçüoğlu,2019) (Bkz. Görsel 38, 39, 40)”.



Görsel 38. *Fahrel Nisa Zeid ‘Londra’*, 178.00 x 210.00 cm, Tual üzerine yağlıboya.,1959

Kaynak: <http-38>



Görsel 39. Nazmi Ziya Güran “Langa Bostanı”, 65.00 x 81.00 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1937

Kaynak: <http-39>



Görsel 40. Şevket Dağ, “Ayasofya”, 175.00 cm x 155.00 cm tual üzerine yağlıboya, 1914

Kaynak: <http-40>

Türkiye’deki kültür ve sanat piyasası gelişimine katkı sağlayan özel kuruluşlar, 2000’li yıllarda etkinliklerini özellikle devletin Avrupa Birliği uyum süreci kanunlarının da etkisiyle yaygınlaştırmıştır. 2000’li yıllar ekonomik kriz ardından getirilen vergi yasasıyla holdinglerin hizmete sunmuş oldukları sanat kurumları, sanat fuarları ve sanat etkinliklerine verdikleri sponsorluk desteğiyle yapılan bir sanat piyasasının gelişim gösterdiği bir dönemdir. Türkiye’nin Avrupa Birliği Politikaları ve 2004 vergi yasasıyla sanat gündeminde sanat eserinin Pazar sorunu daha fazla gündeme gelir olmuştur. Banka ve holdinglerin bu yeni yasa ile birlikte görünür olmaları hızlanmış, ilk olarak Yapı Kredi Bankası kültür sanat faaliyetlerine bütçesinden yüzde 10 ayırmıştır. Aynı yıl içinde iletişim bütçelerinin Metro Group yüzde 15’ini, Aygaz ve Goldaş yüzde 15’ini, Mavi Jeans ve İpana ise yüzde 7, Ak Emeklilik yüzde 5’ini ayırmıştır. Yaşar Grubu’nun markası Pınar ise 2005 yılında kültür sanat alanına 4 milyon dolar ayırdığını ilan etmiştir (Rodoplu, 2005, s.26). Bu yıl içinde gerçekleşmiş olan Osman Hamdi Bey’in “Kaplumbağa Terbiyecisi” resminin bir müzayedede rekor fiyata satılması özel sektörün sanat yatırımına yöneliminde etkisi olan bir unsur olmuştur. Erol Aksoy tarafından 1 milyar 750 milyon liraya satın alınan eser, Osman Hamdi Bey’in 1906 yılında resmettiği Kaplumbağa Terbiyecisi resmi 2001 yılında yaşanan ekonomik kriz ardından Erol Aksoy’un yaşadığı iflasla TMSF tarafından resim satışa çıkarılmıştır. Bu olay 2004 yılında sanat piyasası gündeminin en çok tartışılan konusu olmuştur. Tablo yapılan müzayedeye ile 12 Aralık 2004 tarihinde Suna-İnan Kıraç Vakfı tarafından 5 milyon liraya satın alınmıştır. Eserin müzayedeki başlangıç fiyatı 1 trilyon 950 lira olmuştur. İstanbul Modern’in temsilcisi olarak müzayedeye katılan Eczacıbaşı- İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı ve Suna İnan Kıraç Vakfı temsilcileri arasında geçen fiyat mücadelesi sonunda eser Suna-İnan Kıraç Vakfı koleksiyonuna girmiştir. Eserin son satış fiyatı 5 trilyon lira ile on dört yıl önceki fiyatına göre 2085 kat artmıştır (Sülün, 2019, s.191).

Yükselen eser fiyatlarıyla, koleksiyoncuların bir resme bu kadar para yatırması sanat piyasasında ilgi çekmiş, sermaye sahipleri eser alma politikalarında daha cesur davranmaya başlamışlardır. Sermaye sahiplerinin koleksiyonculuğa olan ilgilerinin artmasıyla, sayıları hızla artan galeri ve gerçekleşen müzayedelerin de etkisi olmuştur. Gerçekleşen müzayedenin ardından ekonomistler tarafından da sanat piyasası konusunda ilgi çekici tartışmalar doğmuştur. 2000’li yılların sanat piyasası, dünya ile benzer gelişen, ekonomik unsurların öne çıkarıldığı, sanat eserinin de metaya dönüştüğü, ekonomi uzmanlarının da sanat ortamına yaklaştığı bir dönem olmuştur.

1990'lı yıllarda satın alınan sanat eserlerinin fiyatları 2000'li yıllarda artmış, sanat eserleri koleksiyoncuların yüksek maddi gelir elde etmelerini sağlamıştır. Halil Bezmen'in "Borçlarımı sanat eserlerimi satarak ödeyebildim" (Sülün, 2019, s.193) ifadesi bu yıllarda eser satın alan koleksiyoncuların ekonomik anlamda avantaj sağladıklarını gösterir niteliktedir.

"2000'li yıllar Türkiye'de özel sermaye sahiplerinin koleksiyonlarının zenginleştiği, özel sanat galerilerinin sayısında hızlı bir artış yaşandığı, özel müzeler, sergi sponsorlukları, ödüllü sanat yarışmaları, festivaller yoluyla yeni bir kültürel platformun oluşturulduğu, devlet kurumlarının yerini özel sanat kurumlarının aldığı bir dönemi temsil etmektedir. Sermaye sahipleri, devletin sunduğu avantajlardan faydalanarak aynı zamanda ülkenin kültür endüstrisi için önemli bir marka değeri yaratmışlar ve böylece varlıklarını göstermişlerdir. Özellikle 2000'li yıllardan sonra sayıları hızla artan holdingler, kurdukları vakıflar ve şirketler, kişisel yatırımları aracılığıyla kültür ve sanat faaliyetlerini yönlendiren bir güce dönüşmüşlerdir" (Sülün, 2019, s.194).

Sanat kurumları, uluslararası katılımlı sergiler farklı sergileme yöntemlerini ve küratörlü kavramsal sergileri yaygınlaştırmıştır. Bu sayede sanatçıların da küresel boyutta tanınırlığı artmıştır. 2000'li yıllar bir taraftan sanat galerilerinin sayısının artmasıyla aynı oranda galeri tartışmalarının da arttığı, sorunların belirlendiği, sanat-meta ilişkisinin birbirine daha da yaklaştığı bir dönem olmuştur. Sanat galerilerinde ve müzayede şirketlerinde gerçekleşen yüksek fiyatlı satışlar, müzayedeler ve fiyatlandırma sorunları bu dönemde en fazla tartışılan konulardan olmuştur.

Türkiye'deki galerilerin sergilenen eserlerden almış olduğu komisyon miktarı bu yıllarda yüzde 30 ile yüzde 40 arasında olmuştur. 'İyi satan sanatçılar' için yüzde 10-20 arasında değişim gösteren bir indirim oranı mevcuttur. Bu oran genç sanatçılar veya satışı az olan sanatçılar için bir miktar daha fazladır. Müzayede şirketleri ise alıcılardan yüzde 10 civarında bir komisyon talep ederken, yapıtların başlangıç fiyatlarını piyasanın çok altında tutması haksız rekabete sebep olmuştur. Bu rekabetçi yaklaşımla müzayedelerde de çok düşük fiyatlı eser bulunabileceği fikriyle yeni alıcı bulma hedefi vardır. 2000'li yıllarda sanat galericileri alıcı güveni oluşması açısından bu durumu bir sorun olarak nitelendirmiştir. Sanat piyasası içindeki bir diğer sorun ise bu dönemde sanatçıların komisyon ödememe amacıyla atölyelerinden eser satışı yapmalarıdır. Bu durum atölyeden sanat eseri satışı yapan sanatçıların fiyatlarının, galeri pazarlaması dışında kaldıklarından uzun vadede gereken fiyatlara ulaşamamaları sonucunu getirmiştir (Sülün, 2019, s.197).

2010 yılına gelindiğinde sanat piyasası için önemli olaylar arasında İstanbul'un 2010 yılında Avrupa Kültür Başkenti seçilmesi yer almaktadır. Bu gelişmeyle toplum kültür-sanat etkinlikleriyle daha fazla karşılaşmış ve buna bağlı olarak sanat dinamiği artmıştır. Devletin de uzun yıllar sonra ilk kez büyük bütçeler ayırdığı sergiler, konferanslar ve piyasadaki faaliyetlerle sanata olan ilginin artması hedeflenmiştir. İstanbul'un bu ünvanı alması hem Türkiye hem de İstanbul'un kimlik yapısının yeniden oluşumu konusunda önemli olmuştur. Avrupa Kültür Başkenti Ajansı'nın Görsel Sanatlar Direktörlüğünü üstlenen Beral Madra, bu dönem içerisinde 'Taşınabilir Sanat Projesi'ni gerçekleştirmiştir. Bu projeye Madra, toplumda sanat hakkında bilinçlendirmeyi arttırma, yerel yönetimlerin kültür-sanat çalışmalarına uzman katkısı sağlamayı küratör ve sanatçılarındaki üretim olanaklarını arttırmayı hedeflemiştir. Bu proje ile toplumun kültür-sanat faaliyetlerine olan farkındalığı artmış, yüze yakın sanatçı proje kapsamında eser üretmiştir (Masra, 2010, s.6). Eczacıbaşı Holding'e ait olan İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın da desteğiyle gerçekleştirilen sanatsal ve kültürel aktiviteler, konferanslar, sergiler ve sokak hareketleriyle hareket kazanan sanat ortamında sergilere, müzelere, sanatçılara ve sanat galerilerine olan ilgi de artmıştır. 2000'li yıllarda önemli bir diğer olay ise sanal müzeler olmuştur. Bu dönem içinde Lebriz.com, 1999 yılında açılan Eczacıbaşı Sanal Müze gibi sanal internet galerileri de takipçilerine hem bilgi hem de eser satış olanakları sunmuştur. İnternet üzerinde açılan bu sanal galerilerde, sanat yapıtı, sanatçının tanıtımları da bu mecralarda gerçekleşmiştir. Bu sayede sanat eserleri küresel dünyada bienaller, uluslararası sergilerin dışında da görünür olma imkanı vermiştir (Sülün, 2019, s.201).

2000'li yılların Türk sanat piyasası, yaşanan ekonomik krizin ardından vergi teşvik kanunu ve Avrupa Birliği çalışmalarının da etkisiyle çok hızlı değişim ve gelişim göstermiştir. Sermaye sahiplerinin sanata yatırım yapmak için adeta yarıştığı dönem içerisinde açılan müzeler, galeriler ve festivallerle büyük bir kazanç sağlanmıştır. Bu dönemin getirdiği sanat piyasası içinde tüm faaliyetlerde görülen özel sermaye katkısı, sanatın meta değerinin ve gelişim unsurlarının tamamen özel sermayeye kaldığının göstergesidir. Uluslararası düzenlenen sergiler, bienaller ve açılan müzelerin getirdiği olanaklar sayesinde Türkiye'de hem sanat izleyicileri hem de sanat alıcılarının tam anlamıyla dönüşüme uğradığı, liberal sanat piyasasına uyum sağladığı yeni bir süreç gözlemlenmiştir.

2019-2020 döneminde Çin'in Wuhan kentinde ortaya çıkan ve tüm dünyaya yayılan Covid-19 virüsü, dünya ekonomisini durma noktasına getirmiştir. Bu noktada güçlü olanın

hayatta kalacağı bu dönem içerisinde 2020 Mart ayı ile kapanan müzayedeler, galeriler ertelenen yada iptal edilen sanat fuarları yanı sıra kültür-sanat etkinliklerinin yapılmadığı bir dönem yaşanmıştır. Sanat piyasası için duraklama dönemi denebilecek zaman diliminde sanal platformlarda sanata olan ilgiyi canlandırmak adına yeni bağlantı ve sanatsever grupları oluşturmak önem taşımıştır. Türk sanat piyasası ise galeriler çevrimiçi sergilerle, sanatçı, koleksiyoncu, küratör buluşmalarıyla, Instagram canlı yayınları ile farklı deneyimler yaşanmıştır. Eserlerin çevrimiçi platformlarda gösteriliyor olması ve satışın bu yollardan yapılması, fiyatların ulaşılabilir ve karşılaştırılabilir oluşu Türk sanat piyasasına farklı bir soluk getirmiştir. Bu dönemde Türkiye’de hem internet üzerinden satışlar hem de çevrimiçi müzayede satışları oldukça artmıştır. İsmi ve kariyeri bilinen sanatçıların eserlerinin ‘marka galeri’ ve büyük sanat platformları üzerinden daha rahat ve hızlı alıcı bulmaları dikkat çekmiştir. Türk sanat piyasasında müzayede piyasasının lideri konumunda olan Artam Antik A.Ş. yeni bir bireysel çevrimiçi alım-satım platformu olan Sahibinden Hemen Al’ı devreye sokmuş, bu özellik sayesinde 7/24 alım satım yapılabilen bir platform oluşturulmuştur. Instagram üzerinden kullanılan Clubhouse yeni bir küresel sanat piyasası haline gelmiş, sanatçılar, koleksiyoncularla ve sanat piyasasının önde gelen isimleriyle her an canlı yayın yapabilmektedir. Sanatçıların atölyelerinde yapılan söyleşilerle Türk sanat piyasası ve dünya sanat piyasasında izleyici kitlesi büyümüş, farklı kesimlerden insanların sanata olan ilgisi artmıştır (Seçkin, 2021, s.58-59).

İKİNCİ BÖLÜM

2. TÜRKİYE’DE 1980 SONRASI ÖZEL KOLEKSİYONCULUK

2.1. 1980’ler Sonrası Türkiye’de Özel Sanat Koleksiyonculuğu

1970’lerde oluşmaya başlayan sanat piyasası 1980’lerde daha da gelişmiş, buna paralel olarak da koleksiyoncu ve galeri sayısında artış yaşanmıştır. Bankalar komisyonsuz sergi mekanları sunarak özel sanat galerilerine rakip olmuştur. 1980’lerin sonunda ise sanat piyasasında, müzayede evleri çağdaş sanat eserlerinin satışını yaparak ayrı bir rekabet ortamı yaratmışlardır. 2000’li yıllara gelindiğinde galeriler, müzayede evleri kadar etkisi olmasa da internet üzerinden satış yaparak sanat piyasasına yine farklı bir boyut kazandırmıştır. Yahşi Baraz ‘Türkiye’de koleksiyonculuk galerilerin açılması ile başlamıştır’ diye belirterek bu döneme kadar oluşmamış sanat piyasasının sanat galerileri ile oluşmaya başladığını, koleksiyonculuğun da bu galeriler sayesinde oluştuğuna işaret etmiştir (Baraz, 2006).

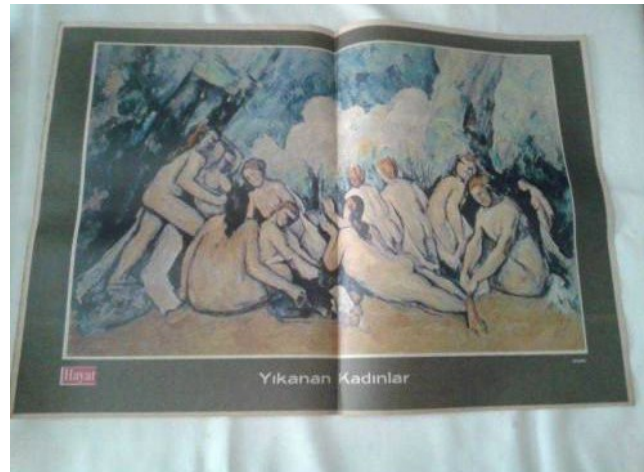
Bir piyasanın oluşması, sanat eserinin sanatsal değerine uygun olarak bir ekonomik değere ulaşmasıyla yaşanan arz-talep ilişkisine dayanmaktadır. 1980’li yıllarda ekonomide serbest piyasaya geçilmesi, sanayi toplumu olmanın tüm evrelerini yaşayamamış Türk toplumunda sınıf farklılıkları yaşanmasına bu ve durumun sanat piyasasına da yansımaya sebep olmuştur. 1970’lerin ortasına kadar orta sınıf olarak kabul edilen herkesin alabileceği fiyatlar, ülkenin liberal ekonomisine paralel olarak artış göstermiştir. Bu artış, yalnızca ülkenin üst gelir grubunun eser alabilmesi demek olmuştur. Üstünipek 1980’lerdeki sanat eserindeki bu talebin değişimini ve moda haline gelmesini şu şekilde anlatır:

“Sanat yapıtını talep eden toplumsal kesim, 80’li yıllardan başlayarak genişleyen üst gelir düzeyinde yer almaktadır...Bir burjuva değeri olarak sanat etkinliklerine sahip çıkmak, kentli konumunu vurgulamak isteyen bireyler için önemli bir gereksinim olmuştur. Ancak resim maddi değeri yüksek bir seçenek olduğuna göre, sanat yapıtı satın alan kesim üst gelir düzeyinden olacaktır... Belli bir toplum kesimine dahil olmanın gereği sanat yapıtı alıcısı rolüne soyunmanın moda olması Türkiye’de 80’li yıllarda belirgin bir şekilde yaygınlaşmıştır” (Üstünipek,1998, s.190).

Sanat eseri alıcısının gelir düzeyinin yükselmesiyle de galeriler daha çok İstanbul’un lüks sayılan semtlerinde açılmıştır. Beyoğlu, Nişantaşı, Teşvikiye, Bebek, Ortaköy, Levent ve Bağdat Caddesi sanat galerilerinin daha çok olduğu semtler olmuştur. Tuval resminin maddi değerinin artmasıyla sanat eseri almaya yeterince gücü olmayan koleksiyoncu ve sanatsever içinse baskı resim alternatifi sunulmuştur. Orijinal eserlerden daha uygun fiyatlı

olan baskı resimlere galerilerde daha çok yer verilmiştir. Süleyman Saim Tekcan, Hayati Misman, Ali İsmail Türemen, Ergin İnan, Mustafa Pilevneli, Gül Derman, Güngör İbikçi gibi sanatçılar özgün baskılarıyla bu döneme katkı sağlamışlardır (Serpil, 2006 :80). Galeriler yalnızca özgün baskılardan oluşan sergiler açmışlar fakat beklenen ilgi daha çok özel sektör ya da kamu ilgi göstermiş mekanlar için dekoratif amaçla satın almışlardır (Üstünipek,1998, s.21).

Türkiye’deki sanat severlerin alıcı konuma geçmesinde etken olarak gösterilebilecek olan durum, 1970’lerde Hayat Mecmuası’nın ortasında verilen posterler olmuştur (Bkz. Görsel 41, 42). Bu posterleri insanların çerçeveletip duvarlarına asmaya başlamaları koleksiyon oluşturma’nın ilk adımları sayılabilir. Duvarlardaki röpröduksiyonları indiren ve bugünkü anlamıyla olmasa da koleksiyonculuğa ilk hizmet eden ressam Necdet Kalay’dır. Kalay’ın o dönemlerde resimlerinin fazlaca satıldığı sıralarda henüz koleksiyon için eser toplama davranışı yaygın değildir.



Görsel 41. Hayat Dergisi Orta Sayfası, “Yıkılan Kadınlar Cezanne”

Kaynak: [http-41](http://41)



Görsel 42. *Hayat Dergisi Orta Sayfası - Paris'te Le Moulin De La Galette Kaberesi Jean Renoir*

Kaynak: http-42

Türkiye'deki özel koleksiyoncuların ilgisinin Türk ressamlarına yöneldiği 1970'lerde Necdet Kalay, son derece popüler bir ressam olarak pek çok resim satmıştır. Necdet Kalay'ın resimlerinde daha çok Anadolu peyzajı geniş fırça darbeleriyle resmedilmiştir. Onun resimlerinde yalın bir üslup ve dekoratif yanı ağır basan bir anlayış ön plandadır (Bkz. Görsel 43).



Görsel 43. Necdet Kalay, ‘‘Kağnılar’’ Tual üzerine yağlıboya 71.00 x 90.00 cm., 1982 İmzalı Aile koleksiyonu

Kaynak: http-43

Yahşi Baraz Ocak 2022’de bir röportajında Türkiye’de koleksiyonculuğun 1960-1970 lerde başladığını şöyle ifade etmiştir;

‘‘O yılların en önemli sanatçıları Erdoğan Değer ve Necdet Kalay’dı. Bugün gülersiniz. O zamanın burjuvasının hiçbir şeyden haberi yoktu. Zaten koleksiyoncu da yoktu. Necdet Kalay ortaya çıkmış, resim yapıyor. Herkese satıyor. 1977’de Hilton Oteli’nde ikinci galeriyi açtım. Günde üç tane Necdet Kalay resmi satıyordum. Kimse inanmaz (http-6)’’.

Türkiye’de 1980’lerde özel şirketler, sponsorluk yoluyla sanat ağına katılmaları ve sanatı yönlendirme gücüne erişmeleri açısından öne çıkmışlardır. Şirketler 1980’lerden itibaren kendi koleksiyonlarını oluşturmaya ve bu koleksiyonları kendi ekipleriyle sergilemeye başlamışlardır. Serbest piyasa ekonomisi, devlet katkısının azalması ve özelleştirme politikalarıyla devletin yerine piyasa geçmiştir. Böylelikle zenginleşen kurumların üst düzey yöneticileri için çağdaş sanat ve diğer kültür ürünleri hem sembolik hem de maddi bir değişim değerine sahip olmuştur. Ebru Nalan Sülün’ün aktarımıyla Hüsamettin Koçan’ın, 1990’larda önemli sanat gelişmesi olarak kabul edilen Türkiye’nin ilk sanat fuarı olan Tüyap Sanat Fuarı’nın Koleksiyonculuğa olan desteği ve sanat yapıtının

satışını destekleyip yaygınlaşmasına olan katkısı şöyle özetlenebilir: 1990'lı yıllarda hakim olan serbest piyasa ekonomisi, sanat yapıtına yatırım yapılmasına teşvik eden bir ortamın gelişmesine neden olmuştur. Sergilerle sanatçılar kamuya tanıtılmış, sanat piyasasında çeşitlilik artmış, buna bağlı olarak da koleksiyoncu sayısında da artış gözlemlenmiştir. Türkiye'de 1990'lı yıllarda devletin yaşamış olduğu krizler, Avrupa Birliği Politikaları ve özelleştirme kanunları yanı sıra basında yer alan haberler sermaye sahiplerini sanata yatırım yapmaya teşvik etmiştir. Kültür sanat alanına yapılacak yatırım, şirket sahipleri için tanıtım aracı olarak görülmüştür. Belkıs Mutlu verdiği bir röportajında Türkiye'nin ABD kültürüne yakınlaşmasını fırsat bilerek, ABD'de gelişen sanat piyasasını tanımlamış, Türkiye'de sanat koleksiyonculuğunun ve sponsorluğun gelişimini teşvik eden önermelerde bulunmuştur:

“İş adamı iş toplantılarına nasıl takım elbise ve kravatla gidiyorsa, kendi imajı açısından sanatı da korumak zorunda. Dünya standartlarına göre hareket etmeye çalışıyorsak, sanat korumacılığının Türkiye'de de işlerlik kazanması şart. Bugün sanat ile ilgilenmeyen hiçbir uluslararası kurum yok. ABD'de devlet marjinal sanatçılara da yatırım yapıyor. ABD'de 1989'da özel sektörün sanata 6.4 milyar, devletin ise yaklaşık 300 milyon dolar ayırdığı görülmektedir (Sülün, 2019, s. 113)”.

Ülkemizde gün geçtikçe bilinçli bir şekilde koleksiyonculuk yapılmaya başlanmış ve bilinçli koleksiyoner sayısı artmıştır. Çoğu zaman koleksiyonerler seçimlerini Türk ressamlardan yana kullanmışlardır. Günümüzde banka koleksiyonlarındaki eser sayısı, Türkiye sanat müzelerindeki eser sayısından bile fazladır. Ayrıca ülkemizde gerek devlet gerekse özel banka koleksiyonları, Türk resim sanatının gelişim aşamalarını belgelemede önemlidir. Fakat bankaların çoğu bu değerli koleksiyonlarına rağmen, sanat eserlerini sürekli sergileyebilecekleri müzeler tesis edememişlerdir. Zaman içerisinde bankaların yanında çeşitli kurumlar da yatırımlarında sanatı ön planda tutmuşlardır. Kültürel kazanıma katkı sağlayan projelerle anılmanın yaratmış olduğu fark ve sanatın evrenselliği bilinciyle kurumsal sanat koleksiyonculuğu yaygınlaşmıştır. Kurum koleksiyonerliğinin oluşmasına etki eden önemli faktörler; yatırım, vergi avantajları, reklam, sosyal sorumluluk, prestij ve itibar olmuştur (Sağbaş, 2013).

1950 yılından sonra ülkemizde müzelerin, galerilerin, mezarların ve kanunların etkisiyle şahıs koleksiyonları da artmaya başlamıştır. Müzelerin eğitici ve eğlendirici yönüyle toplum sanata yaklaştırılmış, galerilerin yayınlar yoluyla koleksiyoncuları bilinçlendirerek günümüz sanatını almaya teşvik etmeleri koleksiyonculuğun yaygınlaşmasını hızlandıran faktörlerdir. Rafi Portakal'ın konuyla ilgili görüşüne göre ise

çıkarmı şu şekildedir; Türkiye’de resim alımını iş adamları, bankacılar ve sanayiciler başlatmıştır. Türk ressamların eserleri bu kitleye sunulduğunda onlar için önemli kabul edilen nokta bu eserlerin yurtdışında da değerli olup olmamasıydı. Bugünkü değeri 150-200 bin dolar olan Nazmi Ziya’nın eseri 1970’lerde 200-300 dolara sattıklarını ifade etmiştir. Portakal’a göre yalnızca birkaç faktör Türkiye’de resim alımını hızlandırmıştır, bunlardan birisi de ünlü insanların resim alması olmuştur (Şöhret, 2013, s.89).

Rafi Portakal’ın bu görüşü günümüz sanat ve resim piyasası için de kabul edilebilecek bir görüştür. Halen alıcı konumundaki kitlenin çoğunluğu, bu kriteri koleksiyonuna ekleyeceği eseri seçerken ön planda tutmaktadır. Şahıs koleksiyonlarının nasıl başladığına dönülecek olursa, Rafi Portakal’ın görüşüne destek olarak yapılacak çıkarım, ünlülerin de 1950’li yıllardan sonraki dönemde gerek fuar ve bienal açılışlarında gerekse görkemli müzayedelere katılımları ile sanat, basının ilgisini çekmiştir. Böylelikle sanat haberleri magazin sayfalarında görülmeye başlanmış, sanatı bir prestij aracı olarak gören zengin ya da ünlü kesim sayesinde, sanat eserleri daha çok alıcıya ulaşmaya başlamıştır. Bu durum sonucunda da doğal olarak eser fiyatlarında artış gözlemlenmiştir. Resim piyasasında yatırımcıların ve koleksiyoncuların gösterdiği ilgi karşısında müzayede evleri ilk kez 1988 yılında çağdaş sanat eserlerine yönelik bir müzayede düzenleyerek sanat piyasasında varlıklarını belli etmişlerdir. Bunun öncesinde müzayede evleri eski dönem tabloları yalnızca ‘antika’ kategorisinde satarken, çağdaş üretilmeye yönelmeleri piyasada fiyat dengesizliklerini doğurmuştur. 1990’lı yıllara gelindiğinde 1980’lere kıyasla sanat piyasasında bir yavaşlama yaşanmıştır. 1992 yılında yaşanan Körfez Savaşı, sanat piyasası açısından önemli bir dönüm noktası olmuştur. 1980’li yıllar boyunca koleksiyonculuk yapan birçok koleksiyoncu bu savaşın getirdiği sıkıntılar dolayısıyla ellerindeki eserleri satmak istemiş fakat satamamıştır. Buna benzer durum 2001 krizinde de yaşanmıştır. Koleksiyoncuların bu gibi ekonomik kriz yaratacak olaylar yaşandığında koleksiyonlarındaki eserleri elden çıkartmak istemeleri, sanatın bir yatırım aracı olarak görüldüğünün göstergesi olmuştur.

Körfez Savaşı sonrasında koleksiyoncuların çağdaş eserleri satamayışları onların resim alımına küstürmüş bir süre ara vermelerine sebep olmuştur. 1970’lerden bu yana sürekli sanat pazarının gündeminde olan eski yapıtlar zamanla azalmıştır. Azalmasıyla bu yapıtların az bulunur olmaları onların maddi değerinin daha da artmasına sebep olmuştur. Üstünipek bu değişen durumu İbrahim Çallı resimleri üzerinden şu şekilde değerlendirir:

“Müzayedelerin de etkisiyle, 1990’lı yıllarda, klasik-izlenimci tarzdaki eski tarihli yapıtlar büyük ölçüde prim yapar. Çallı’nın; yaklaşık aynı boyutlardaki iki İstanbul görünümünden birisini 1993 yılında 60 milyon Lira’ya, diğerini ise 1997 yılında 3 milyar 700 milyon Lira’ya satılmış olması bu yöndeki önemli bir örnektir. Dört yılda Çallı’nın benzer nitelikteki yapıtlarının değeri %6066’lık bir artış sağlamıştır (Üstünipek, 1998, s.217)”.

Piyasanın oluşmaya başlamasıyla maddi değerle karşılık bulan resimler, özellikle müzayedelerdeki çok uç fiyatlarıyla medyada yer almışlardır. Tablo fiyatlarındaki devam eden istikrarlı artış, sanat eseri alımının yatırım aracı olarak görülmesi olarak da lanse edilmiştir. Buna örnek gösterilebilecek tezin sanat piyasası başlığında da değinilen sanat piyasasında geçmiş dönemde en önemli olaylarından Bezmen Müzayedesinde tablo fiyatları büyük bir yankı uyandırmıştır. Resim piyasasının asları olarak kabul edilen isimlerin figüratif resimleri yüksek fiyatlara alıcı bulmuştur. Bazı soyut resimlerin de 1 milyar barajını aşmaları, soyut sanat ve figüratif resmin karşılaştırılmasına sebep olmuştur. Müzayede sonunda soyut resimlere karşı beklenmedik yükselen fiyatlara karşılık, müzayedeye katılan eserlerin cm birim fiyatlandırılmasına kadar hesaplanmasına yol açmıştır. Aşağıdaki tabloda bu değerlendirme gösterilmiştir. Tabloda birden fazla satılan aynı sanatçıya ait eserlerinin fiyatlandırılması yapılırken cm2 fiyatına göre hesaplanmasının ortalamaları gösterilmiştir. (İskender, 1995, s.20).

Tablo 2.1. Bezmen Müzayadesi'ndeki Sanatçıların Cm2 Birim Fiyatları (Serpil,2006, s.83)

Sanatçı	Eser Sayısı	Ortalama Cm ² birim fiyatı
Sabri Berkel	3	334.553 TL.
Ali Çelebi	4	195.963 TL.
Zeki Kocamemi	1	152.439 TL.
Yüksel Arslan	2	130.952 TL.
Hamit Görele	1	123.456 TL.
Rahmi Eyüpoğlu	11	96.365 TL.
Cihat Burak	1	91.794 TL.
Neşet Günel	1	89.653 TL.
Eren Eyüpoğlu	1	83.812 TL.
Zeki Faik İzer	20	61.862 TL.
Fahr el Nissa Zeid	3	56.665 TL.
Neş'e Erdok	1	46.666 TL.
Nejad Devrim	26	39.211 TL.
Naci İslimyeli	1	38.520 TL.
Orhan Peker	2	35.410 TL.
Erol Akyavaş	2	26.682 TL.
Şükriye Dikmen	28	26.290 TL.
Mehmet Güleriyüz	1	18.582 TL.

Mustafa Ata	3	14.369 TL.
Ömer Uluç	4	14.011 TL.
Adnan Çoker	1	13.481 TL.
Bedri Baykam	18	12.856 TL.
Özdemir Altan	1	11.102 TL.
Mehmet Gün	4	10.098 TL.
Güngör Taner	1	8.820 TL.
Bubi	1	6.923 TL.
Zekai Ormancı	3	5.665 TL.
Kemal Önsoy	6	4.490 TL.
Hale Arpacioğlu	2	3.619 TL.

Aynı yazının devamında Bezmen Müzayedesinde yer almış sanatçıların yıllara göre müzayede de değişen eser fiyatları verilmiş, ardından da müzayede de nasıl sonuçlandığı verilmiştir.

Tablo 2.2. Bezmen Müzayedesi'ndeki Sanatçıların Yıllara Göre Fiyatları (Serpil, 2006, s.83)

Sanatçı	Boyut (cm)	1975	1978	1980	1984	1988	1995 Müzayede Fiyatı	Müzayededeki kaç kez katladı
Sabri Berkel	50 x70	20.000	100.000	3.000.000	10.000.000	35.000.000	1.700.000.000	48
Neş'e Erdok	190x120	5.000	30.000	100.000	500.000	3.500.000	1.063.000.000	468
Neşet Günal	120x70	10.000	150.000	500.000	3.000.000	10.000.000	753.000.000	100
Ali Çelebi	50x70	15.000	50.000	250.000	1.500.000	8.000.000	686.000.000	69
Erol Akyavaş	100x130	-	-	10.000	400.000	5.000.000	436.000.000	43
Hamit Görele	50x70	5.000	10.000	50.000	1.000.000	6.000.000	432.000.000	86
Bedri Rahmi Eyüboğlu	50x70	10.000	500.000	2.000.000	3.000.000	5.000.000	337.000.000	56
Bedri Baykam	130x200	-	-	-	1.500.000	5.000.000	334.000.000	66
Adnan Çoker	150x150	5.000	15.000	300.000	1.500.000	5.000.000	305.000.000	61
Zeki Faik İzer	50x70	-	-	-	500.000	5.000.000	216.000.000	43
Mehmet Güleriyüz	100x100	3.000	30.000	300.000	1.000.000	5.000.000	186.000.000	37
Ömer Uluç	100x130	-	10.000	70.000	500.000	4.000.000	182.000.000	45

1980'lerin sonundan itibaren gerçekleştirilen müzayede satışlarındaki bu artışların ve 1990'lı yıllarda gazetelerde yayımlanan bu artışlara dair haberler, resim alımının bir yatırım aracı olarak görülmesini sağlamıştır. Haberlerde resim fiyatlarındaki artışa yer vererek gelecekteki fiyatlara yönelik tahminler yapılmaya başlanmış, böylece medya kanalı da sanata yatırım yapmaya özendirerek teşvik etmiştir.

Ticarette uğraşan varlıklı kesimin de koleksiyonerliğe ilgisi şüphesiz ki bu oluşumun hızlanmasına katkı sağlamıştır. Şahıs koleksiyonerliğinin oluşmasına etki eden faktörleri şu şekilde sıralayabiliriz; sahip olma hazzı, araştırma ve öğrenme hazzı, prestij ve sosyal statü, yatırım, vergi avantajları, reklam, sosyal sorumluluk ve paylaşım, toplumda iz bırakma isteği. Karl Marx'a göre zihinsel üretimin en yüksek düzeyini temsil eden sanat eserlerinin burjuva tarafından değerli kabul edilmesi için doğrudan maddi zenginlik üretebilecek şeyler olarak sunulması gerekir (Thompson, 2012, s. 53). Günümüz sanat piyasası sanat eserlerini tam da bu şekilde sunmaktadır. Koleksiyonerliğe sonradan başlayan bir kısım insanların tercihleri bu yönde olmaktadır. Uzman yardımıyla koleksiyon oluşturanlar da bu amaca ulaşmıyor değildirler (Şöhret, 2013, s.88-89).

Tüm bunlara ek olarak söylenebilir ki, aslında günümüzde bir sınıf sanatı söz konusudur. Yani toplumsal tabakalara ait sınıflandırılmış sanat yapıtları ve dalları vardır. Klasik sanatların daha çok üst tabakaya, popüler sanat denilen sınıfın orta tabakaya, folklorik sanatların da alt tabakaya hitap ettiği söylenebilir. Genellikle tüm toplumlar da üst tabakalar sanata daha fazla önem vermişler, sanatı ve sanatçıyı desteklemişlerdir. Bunun nedeni ise ekonomik olanakların yeterliliğinin sanatla iç içe olmayı kolaylaştırmasıdır. Tüm toplumlar da üst tabakalar sanatı ve sanatçıyı desteklemişlerdir. Eğitim düzeyi arttıkça da sanatı destekleme oranı artmaktadır (Tezcan, 2011, s.72).

Özel bankaların sayısının artması ve bu bankaların sanat kredisi adı altında kredi imkanı tanıyor olması günümüzde sıfırdan koleksiyon yapmayı mümkün kılmaktadır. Hatta bazı bankalar (Yapı Kredi Private Banking) sanat danışmanlığı hizmeti verip sanat konferansları düzenlemektedir. Galerici Murat Pilevneli'nin görüşüne göre bir alıcı ilk aldığı eseri kişisel zevkine göre seçer, alımları arttıkça ise kime ve neye yatırım yaptığını da araştırmaya başlar (Pilevneli, 2011, s.106). Günümüzde sanat piyasası içerisine yeni giren, koleksiyon oluşturmaya yeni başlayan kimseler için de bu tespitin doğruluğu savunulabilir. Hobisi koleksiyona dönüşmeye başlayan kimseler de koleksiyonlarını oluştururken destek almaktadır. Bu destek genellikle sanat tarihçisinden, eleştirmenden, akademisyenden, galeri

sahibinden olabileceği gibi serbest çalışan sanat tacirinden de sağlanabilmektedir. Sanat bilgisine sahip kişiler bile kimi zaman eser seçerken zorlanabilir hatta hataya düşebilirler. Kulaktan dolma bilgilerle yapılan eser alımı çoğu zaman uzun vadede değerlendirilebilecek bir yatırım olmayabilir oysa ki bilinçli bir şekilde eser satın alımının yapılması bir uzmana danışarak sağlanabilir. Uzmanların koleksiyonerlere tavsiyesi genellikle yatırım yapılan sanatçının birkaç yılını izlemeleridir. Sanatçı izlenilen birkaç yılda galerisinde hiç sergi açmazsa galerisi tarafından bırakılır, farklı bir galeride kabul görmezse o sanatçının eserlerinin elden çıkarılması önerilir.

Thompson'un da bu konu hakkındaki görüşü şöyledir:

“Sanat koleksiyoncuları, değerinin neye göre belirlendiğini her zaman anlayamadıklarından haliyle kendi yargılarına güvenmezler. Sık sık çareyi markaya güvenmekte bulurlar. Koleksiyoncular markalaşmış tacirlerden alışveriş ederler, markalaşmış müzayede evlerinde artırmalara girer. Markalaşmış sanat fuarını gezer ve markalaşmış sanatçılar ararlar (Thompson, 2008, s.24)”.

Koleksiyoncular sağladıkları faydalardan dolayı fuarlardan da eser almayı tercih etmektedirler. Fuarlar aynı anda birçok eseri izleyebilme fırsatı sunduğundan dolayı koleksiyonerler satın alacakları eserleri kolaylıkla seçmektedirler.

Thompson'un marka diyerek nitelendirdiği günümüz sanat piyasasında da tam olarak bu kelimeyle nitelendirilen aslında tanınmış bir galeriyle çalışmakta olan sanatçı, bazen galeri, müzayede, sanat taciridir. Koleksiyonerler için eserlerin sayısından çok nitelikleri önemli olmalıdır. Aksi hali düşünüldüğünde Türkiye’de çok sayıda koleksiyoner vardır. Yahşi Baraz’ın Milliyet gazetesindeki bir röportajında ‘Günümüz koleksiyonerlerini ve sanata bakış açılarını nasıl değerlendiriyorsunuz?’ sorusuna verdiği yanıtı göre Baraz’ın söylemleri şu şekilde özetlenebilir:

2000’li yıllardan sonra bir grup oluştuğunu bu gruptaki kişilerin hem borsada hem de resim, heykel üzerinde etkinlik gösterdiğini belirterek, bir havuz oluşturup bu havuzdaki paralarla 5-10 resim aldıklarını bu resimleri de açık arttırmada satarak tabloların fiyatlarını kendileri arttırdıklarını ifade etmiştir. Yani suni bir fiyat artışı oluşturulmuştur. Bu durum sanat piyasasının gelişmesi değil aksine gerilemesini göstermektedir. Bir eser ancak 10-20 sene sonra gerçek değerini bulur. İleride iyi yapılmış, kötü yapılmış koleksiyonlar ayıklanacağını belirterek nitelikli eserler biriktirmenin önemini vurgulamıştır (Şöhret, 2013, s.94).

Bilinirliği olan müzeler kalıcı sergilemeleri yanı sıra tematik geçici sergiler de düzenlemektedirler. Bu sergiler bazen de şahış koleksiyonları olmaktadır. Bu durum koleksiyoner için bir övünç kaynağıdır. Şahışlara ait özel koleksiyonların müzelerde sergilenmesi ile koleksiyon, daha çok bilinirlik kazanmış olur. Koleksiyoncusu da sosyal itibar açısından dikkat çekmektedir. Bu faaliyetler, koleksiyonerliğe özendirici etkiye de sahiptir. Türkiye’de ilk özel koleksiyon sergisini gerçekleştiren koleksiyoner Nahit Kabakçı’dır (Şöhret, 2013, s.93). Kabakçı’ya göre koleksiyonların belirli aralıklarda izleyici ve eleştirmenlerin karşısına çıkması faydalıdır. Bunun koleksiyoner için de faydalı olduğu görüşündedir (Kabakçı, 2006, s.45):

“2000’li yıllarda koleksiyonculuk yeni bir çehre ve yenilik yaşamıştır. 2000 yılında Yapı Kredi Kültür Merkezi Kazım Taşkent Sanat Galerisi’nde açılan ‘En Sevdikleri; 50 Koleksiyoncunun Seçtikleriyle Türk Resim Sanatı’ koleksiyonlardan seçme sergi ile başlayan koleksiyon sergileri, Can Elgiz’in koleksiyonunu izleyicilere açmak ve sanat dünyasına katkı sağlamak amacıyla açtığı Proje 4L Elgiz Güncel Sanat Müzesi (2001) ve müzede 2002 yılında açılan ‘Günyüzü’: Çağa Resim Koleksiyonu Sergisi’ ile devam etmiştir. Sergilerin ardından Paltform Garanti Güncel Sanat Merkezi’nin açılışı (2001), Sakıp Sabancı’nın kend, evini müzeye dönüştürmesi ve Sabancı Müzesi’ni kurması (2002), Koleksiyoncu Nahit Kabakçı’nın Atatürk Kültür Merkezi’nde açtığı koleksiyon sergisi(2003), 2004 yılında içeriinde yayımlanan vergi kanunu ve Avrupa Birliği’ne uyum çalışmaları, aynı yıl içerisinde İstanbul Modern’in açılması, Erol Aksoy’un gerçekleştirilen müzayedede Kaplumbağa Terbiyecisi eserinin Suna- İnan Kıraç Vakfı tarafından alınması, Suna-İnan Kıraç Vakfı’nın Pera Müzesini açması (2005), Türkiye’nin ilk sanatçı müzesi olan Doğançay Müzesi’nin açılışı (2004), Süleyman Saim Tekcan tarafından Grafik Müzesi İMOGA’nın kurulması (2004), koleksiyoncu çift Banu ve Hakan Çarmıklı’nın Mac Gallery’yi kurmaları (2005), Contemporary İstanbul sanat fuarıyla uluslararası katılımın arttığı sanat fuarının başlaması (2006), Santral İstanbul’un kuruluşu (2007), Rezan Has Müzesi’nin kuruluşu (2007), Borusan Holding tarafından kurulan Perili Köşk’ün açılışı (2007), Koç Holding tarafından kuruluşu gerçekleşen ARTER (2010), Aksanat, İşsanat, Yapı Kredi Kültür Merkezi etkinlikleri, Eczacıbaşı ailesinin kurduğu İKSV’nin düzenlediği etkinlikler, 2000 yılının koleksiyonculuk ve müzecilik gelişimi açısından en önemli gelişmeleridir (Sülün, 2019, s.215)”.

Yaşanılan deprem, seçim ve ekonomik krizlere rağmen, 2000’li yıllarda sanat piyasasında sanat fuarları ve bienalleri düzenlenmeye devam etmiştir. Sergi ve galerilerin sayılarında artış gözlemlenmiştir. Bunun nedeni ise ülkedeki kültürel yapının artması, yurtdışında eğitim alan genç koleksiyoncuların ortaya çıkması ve buna bağlı olarak genç sanatçıların da sanat gündeminde rol alması sayılabilir (Paksoy, 2003, s. 16).

Özel sermayenin koleksiyon oluşturmak konusunda rol üstlenmesi, 2000’li yıllardan sonra hızla yaygınlaşan müze açma eğilimlerinin müzayede satışlarının banka koleksiyonlarının ve özel koleksiyonların sergilenmesinde etkili olmuştur. 1990’lı yıllarda Türkiye’deki sanat ortamında, bankaların ve özel koleksiyonların koleksiyon anlayışlarını açılan sergiler yoluyla izlenmeye başladığı bir zaman dilimidir. 2000’li yıllar ise sanat kurumları ve özel müzelerin, banka koleksiyon sergilerinin ve yayınlarının yönlendirici olduğu bir dönemi temsil etmektedir. Bu dönem aynı zamanda pek çok koleksiyonun kitaplaştırıldığı, sergiler yoluyla koleksiyon eserlerinin görünür olduğu, özel koleksiyon sahiplerinin müze açma yoluyla kamu hizmetine başladığı bir dönemi temsil etmektedir. 2000’li yıllar farklı koleksiyonların bir araya geldiği, koleksiyon sahiplerinin satın aldıkları eserlerle ilişkileri sergiler sayesinde görünür olmuştur. Böylelikle farklı koleksiyonların bir arada sunumu ile kurgu ve içerikleri hakkında referanslar sunularak, koleksiyon sahipleri ön plana çıkmıştır. Bu sergilerden bir tanesine örnek verilecek olursa ‘En Sevdikleri: 50 Koleksiyoncunun Seçtikleriyle Türk Resim Sanatı’ sergisi, hem koleksiyoncuların hem de onların sevdikleri eserlerden bir seçkidir. Birçok koleksiyonerin katıldığı bu serginin ardından farklı koleksiyoncular da yeni bir sergide yer alabilmek için talepte bulunmuşlardır (Sülün, 2019, s.211).

Bu tür koleksiyon sergileriyle, koleksiyoncuların düşünceleri ve koleksiyonculuk hikayelerini anlattıkları katalog çalışmaları dönem içerisinde oldukça ilgi çekmiştir. Bu isimlerin sanat kataloglarında ve sergilerde yer alması kişilerin kültür-sanat yatırımcısı kimliği ile görünür olmaları, iş dünyasının da bu prestiji daha derinden hissetmesine neden olmuştur.

2.2 Koleksiyonerler ve Koleksiyonları

1970’li yıllarla beraber sanat piyasasının oluşmasıyla koleksiyoncu sayısında artış gözlemlenmiştir. Galerilerin açılması ve sanat eseri talep edecek entelektüel birikimi olan burjuva sınıfının oluşması bu artışın nedenleri olmuştur. Bu başlık altında Türk resim sanatı piyasasında önemli görülen koleksiyonerden bazılarının koleksiyonları ve koleksiyon oluşturma süreçleri incelenmiştir. Tezin bu bölümünde Ebru Nalan Sülün’ün ‘*Türkiye’de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu*’ başlıklı doktora tezi, başlığın alt yapısının gelişmesinde ve tarihsel sürecinin incelenmesinde önemli bir kaynak olmuştur.

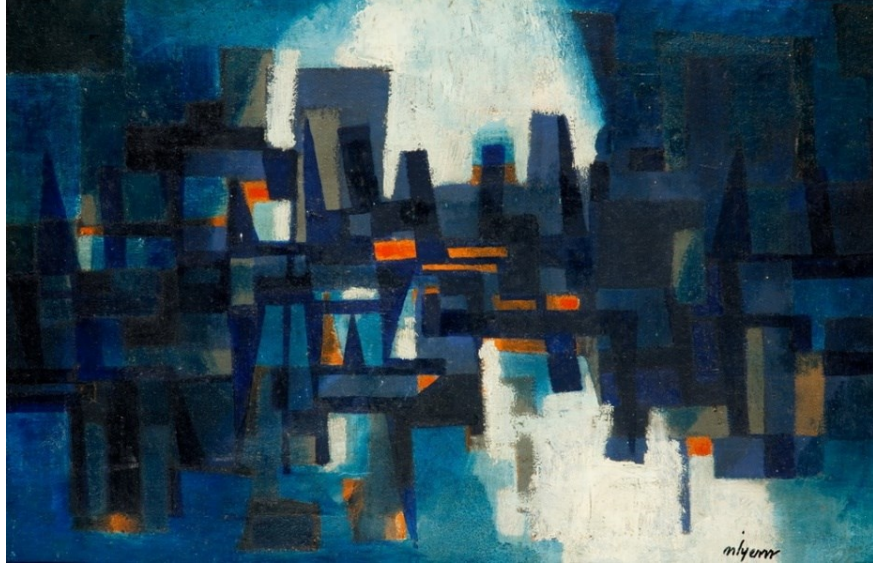
2000-2010 yılları arasında ekonomik gücü ellerinde tutan sermaye sahiplerinin, düzenlenen uluslararası fuarların, yüksek fiyatlı satışların gerçekleştiği müzayedeler ve sanat

galerileri aracılığıyla sanat eserine olan ilgileri artmıştır. Koleksiyoncular oluşturdukları koleksiyonlarını medyada görünür kılma çabasıyla, sanat piyasasında kültürel ve sanatsal vizyon edinmeye çalışmışlardır. Bu şekilde medyada yer alan koleksiyonlar, koleksiyon sahiplerinin isimleriyle anılarak, koleksiyonculara bir prestij sağlayarak bir marka bilinci oluşmasını sağlamıştır. Özellikle de 2000’li yıllardan sonra kurumsallaşma eğilimleriyle beraber koleksiyoncular müze hayallerini paylaşıyor; koleksiyonlarını çeşitli sergilerle görünür kılıp, sanat alanındaki bilgileriyle de sanat piyasasında isimlerinden söz ettirmişlerdir. Bu dönemle sanat eserinin estetik değerinin önüne geçen maddi değer olgusuyla sanat yapıtları bir yatırım unsuruna dönüşmüştür. Tüm bu süreçte sanat ortamına yeni müzeler kazandıran sermaye sahiplerinin satın aldıkları eserlerle açmış oldukları müzelerin, müze misyonu ile sağladığı uyum ve sanat tarihine katkıları tartışılır olmuştur (Sülün, 2018, s.150).

Nahit Kabakçı, 2002 yılında koleksiyon sergileriyle öne çıkan koleksiyonerler arasında Nahit Kabakçı’da bulunmaktadır. İlk koleksiyon sergisi Deniz Müzesi Sanat Galerisi’nde 3-5 Şubat 2002 tarihinde, ikinci koleksiyon sergisi ise Atatürk Kültür Merkezi’nde 5 Kasım 2003 tarihinde gerçekleştirilmiştir. Sanat eseri almaya başladığı dönemde soyut resimler almasıyla dikkat çeken Kabakçı, aynı zamanda klasik yapıtlara da ilgi duymuştur. Nahit Kabakçı’nın koleksiyonculuk anlayışı, koleksiyonun içeriği, zaman içerisindeki dönüşümü ve özellikle kızı ile devam eden ikinci kuşakta yaşattığı koleksiyoncu profili sebebiyle özel koleksiyonerler arasında önemli görülen bir isimdir. Nahit Kabakçı’nın 2008 yılında koleksiyonun ismini ‘Huma Kabakçı Koleksiyonu’ olarak değiştirmesi ve ‘Tüyap Onur Koleksiyoncusu’ seçilmesi Türkiye’deki koleksiyonculuk gelişimi açısından önemlidir. Bu durumla koleksiyonların nesillerarası etkileşimini ve dönüşümünü tartışmaya açarak koleksiyonların müzeye dönüşmesine bir alternatif olmuştur (Sülün, 2006, s.222).

Kabakçı, koleksiyonunu prim yapma amacıyla oluşturmadığını, asıl hedefinin kaliteli bir koleksiyon oluşturmak olduğunu belirtmiştir. Kaliteli bir koleksiyonun zaten prim yapacağına inanmaktadır (Özder, 2006, s.46). Koleksiyonculuk ve müzeciliği birbirlerinden farklı alanlar olarak gören Kabakçı, bir müze açmayı düşünmemektedir. Koleksiyonuna ait kataloğu da bir sonraki kuşağın çıkarması gerektiğine inanan Kabakçı, kızı Hüma’ya koleksiyonculuğu aşılamıştır.

Kabakçı Koleksiyonunda yer alan kimi sanatçılar arasında Halife Abdülmecid, Bahteyeva, Farh El Nissa Zeid, Resul Aytemür, İbrahim Balaban, Aliye Berger, Sabri Berkel, Cihat Burak, Nuri İyem (Bkz. Görsel 44) , Max Ernest, Lev Tabenkin, Altay Sadıkzade, Ferruh Başağa, Galim Madanov, Tahir Salakov, Sabri Berkel, Ferhat Halilov, Abidin Dino, Jean Rene Bazaline, Talant Ogobaev, Heinz Schwarz, Kemal Önsoy gibi isimler yer almaktadır.



Görsel 44. Nuri İyem, 40 cm x 60 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 40 cm x 60 cm, 1950'ler

Kaynak: <http-44>

Halil Bezmen, 1990'lı yıllarda sahip olduğu koleksiyonu ve koleksiyonunun büyük tartışmalar içerisinde hazine tarafından satışa çıkarılan Halil Bezmen, çağdaş sanat koleksiyonculuğunun tartışılmasına neden olan en önemli isimdir. Halil Bezmen'in sanata verdiği katkılar ve destekler arasında Aydın Gün ve Betül Mardin'in yönlendirmeleriyle, Aya İrini ve Mimar Sinan Hamamı'nda yer alan sergilere verdiği destek, bu dönemde 30 milyon TL değerinde olmuştur. Bezmen, yaşadığı dönem içerisine sanata büyük katkıları olan ender isimlerdendir (Sülün, 2019, s.175).

Halil Bezmen 1970'lerin başında resim koleksiyonculuğuna başlamıştır. Ekonomik sebeplerden dolayı ise oluşturduğu bu koleksiyonu 1990 yılında satmak zorunda kalmıştır. Bezmen, koleksiyoncu kimliği ile gerek galericiler gerekse diğer koleksiyoncular tarafından sıkça referas verilen bir isimdir. Sanata olan ilgisi çocukluğunda başlayan Bezmen, bu ilgisini yurtdışında aldığı eğitimleriyle geliştirmiştir. Koleksiyonunu oluştururken aynı zamanda Türk plastik sanatlarının gelişimine önemli katkıları olmuş, 1987 yılında

düzenlenen I. İstanbul Bienali'ne sponsorluk yapmış, I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri'ne destek vermiştir. 1980'lerde resim alımlarını arttırmıştır ve koleksiyonculuğu seçme nedeni olarak şunları söylemiştir:

“Sanatın hayatın kalitesini yükselttiğini fark ettim. Sanatla beraber geçirilen bir ömür daha yaşamaya değiyor. Sanatın hayatımı zenginleştirdiğini ve güzelleştirdiğini düşündüğüm için koleksiyon yaptım. İlk aldığım tablo Avni Arbaş'a aitti sonra Nuri İyem aldım. Daha sonra yavaş yavaş geliştirdim. Asıl hızlanmam ve genişletmem 1970'lerin sonunda oldu. 1978 yılında eşimden ayrıldım ve ilk koleksiyonumu ona bıraktım. Ayrıldıktan sonra yeniden koleksiyonculuğa başladım. Ressamları ayırmazdım, yani iyi ressam dediğimiz her ressamın eseri vardı. Benim için önemli olan ressamların başyapıtını almaktı. Eserin fiyatı benim için hiç kriter olmamıştır, asla bir ismin peşinde gitmezdim. Eserini beğendiğim ve ismi duyulmamış birçok sanatçının eserini almışımdır. Her koleksiyonerin karşılaştığı en büyük 88 dilemma 'büyük bir ressamın küçük bir eseri mi yoksa küçük bir ressamın büyük bir eseri mi?' sorunudur, bu kritik bir karardır. Koleksiyonculukta dikkat ettiğim şey her ressamın kim olursa olsun önemli parçalarını almaktı. İçime sinmeyen bir tabloyu almazdım. Bizde sanatçılarla ilgili çok fazla kaynak olmamakla beraber elimden geldiğince eserini aldığım sanatçı hakkında bilgi edinmeye çalışırdım. Koleksiyonumda çok fazla Avni Lifij vardı ve Zeki Faik İzer'in hemen hemen bütün koleksiyonu bendeydi. Türkiye'ye ilk Fikret Mualla'ları 1968'lerin sonunda ben getirmiştım bir de Vitali Hakko'da vardı. Bunun dışında Nazmi Ziya, Namık İsmail, Nejat Devrim, Halil Paşa, Adnan Çoker, Ömer Uluç vardı. Modern ressamları Yahşi (Baraz) aracılığı ile almışımdır. Erol Aksoy'un kendi eklemeleri olmasına rağmen müzayede de satılan Fahr el Nissa Zeid koleksiyonun büyük bir kısmı bana aitti (Serpil, 2006: s. 87-88)”.

Koleksiyonunda 250 parça eser yer almaktadır. 19. Yüzyıla ait hat örneklerinin yanında, 1850 ve 1950 yılları arasında tarihlenen izlenimci ve dışavurumcu eserler de koleksiyonunda yer almaktadır. Halil Bezmen'in sahip olduğu iki koleksiyonu bulunmaktaydı; birincisi kişisel koleksiyonu diğeri ise şirket koleksiyonudur. Bezmen'e ait birçok iş yeri mekanlarında sergilenen koleksiyon eserleri, Halil Bezmen'in sanat alanındaki markalaşma sürecine de yardımcı olmuştur. İlk önceleri dekoratif amaçla eser alan Bezmen, “Koleksiyonculuk duvarlar dolunca başlar” sloganını kullanmış, kendinden yola çıkarak koleksiyonculuğu şöyle tanımlamıştır:

“Koleksiyonculuk nerede başlar? Ne zaman duvarda resim asacak yer kalmaz ama adam resim almaya devam eder, işte o an koleksiyoncu doğar. Bütün evin duvarlarını donattıktan sonra resim asmaya devam etmek için sırf bunun için daha büyük ev satın alıyorsa, çocuklar büyüyüp evden gittiği halde insan daha büyük bir ev alıyorsa, hala resim alıp bu daha büyük mekanın duvarlarına asıyorsa; dekorasyon bitmiş koleksiyonculuk başlamıştır (Sülün, 2019, s.176)”.

Bezmen yanı sıra koleksiyonunu oluştururken sanatçı atölyelerinden ve galerilerden eserler almıştır. Koleksiyonunu Yahşi Baraz’dan destek alarak ve görüşlerinden yararlanarak geliştirmiştir. Vermiş olduğu tüm röportajlarda en büyük hayalinin bir çağdaş sanat müzesi kurmak olduğunu söyleyen Bezmen’in bu hayali gerçekleşen iflas ve dağılan koleksiyonu ile yarım kalmıştır.

Erol Aksoy, iş adamı olan Erol Aksoy 1970’lerden itibaren eser alımına devam etmektedir. 2001 yılında yaşanan krizle iflas eden Aksoy, 1990’lı yılların başında gerçekleştirdiği eser alımlarıyla dikkat çekmiştir. 16 Aralık 1991 tarihinde The Marmara Otel’de gerçekleşen müzayedede Osman Hamdi Bey’e ait Kaplumbağa Terbiyecisi isimli eseri 1 milyar 750 milyon TL değerindeki satışıyla Erol Aksoy satın almıştır. Aksoy’un koleksiyonunda sekiz adet Osman Hamdi Bey’e ait resim yer almıştır. Koleksiyonerin yalnızca resim koleksiyonu değil, ‘İznik Çini Koleksiyonu’ da bulunmaktadır. Bu koleksiyon, Portekiz’deki Gülbenkyan Müzesi’nden sonra dünyada ikinci özel koleksiyon olarak seçilmiştir. Erol Aksoy’un Kaplumbağa Terbiyecisi isimli tabloyu satın alması ekonomi, kültür ve sanat çevrelerinde memnuniyetle karşılanmıştır (Sülün, 2019, s.258).

Sema- Barbaros Çağa çifti 1970’li yıllarda koleksiyon oluşturmaya başlamışlardır. Galeri Baraz’ın sergilerini takip ederek sanat dünyasını tanımaya başlamışlardır. Çift Galeri Baraz’ın onlara olan katkılarını anlatırken;

“Biz o yıllarda kendi tasarrufumuzla payımıza düşeni sanat dünyası ve sanat çevresinin kavşak noktası olan Galeri Baraz’da bulduk. Türkiye’de sanat üretiminin ilkleri, başyapıtları, yaşayan sanatçılar, resim aşıkları, yazar çizer ve şairler, ses, söz ve göz aleminin entelektüelleri için Galeri Baraz vazgeçilemeyen bir adrestir. Bizim resimle olan ilişkimiz o ortamdan bize yansıyan nesnel ve zihinsel hazinelere dokunarak başladı (Almelek, 2002, s. 34)”.

Koleksiyonda az sayıda heykel de bulunmaktadır. Barbaros Çağa koleksiyonunu bir yatırım olarak görmektedir. Batı’da ve Türkiye’de de 1980’lerde ticari kaygılara öncelik veren galeri ve müzayedelerin yaratmış olduğu spekülatif ortamla birlikte ülkemizde de bu görüşün yaygınlaştığı, borsacıların piyasaya girmesiyle fiyat dengesizliğinin görüldü fikrindedir (Serpil, 2006, s.95).

Türk resimlerini almaya başladıklarında aslında amaçlarının koleksiyonculuk olmadığını belirten Barbaros Çağa, zaman içerisinde beğenilerine göre topladıkları eserlerin koleksiyona dönüştüğünü, kendilerini de bu konuda geliştirdiklerini ifade eder:

"Eşimle koleksiyon oluşturmak için yola çıkmadık ama yetiştirilme tarzımızdan dolayı okul ve aile çevremiz itibariyle sanat ortamına uzak değildik. Evimize ilk olarak Goya'nın reproduksiyonunu asmıştık. Daha sonra 'niye reproduksiyon, niye Türk değil ?' diye sorduk ve ardından Türk resimleri almaya başladık. İlk olarak Edip Naci ve Ali Çelebi'nin tablolarını almıştık. Amacımız koleksiyon oluşturmak değildi. Devamlı temas halinde olduğumuz sanat ortamının bir kısmını eve taşımak ve onlarla beraber yaşamaktı. Bizim için esas olan şey eserle olan ilişkimiz, eseri sevmemiz ve bize bir şey söylemesidir. Taşındığı imza ya da ait olduğu dönemin öncelikli bir önemi yoktur. Fark ettik ki duramıyoruz. Bir yerde bir resim görüyoruz beğeniyoruz alıyoruz. Bir baktık ki bu iş artık resim almanın ötesine geçmiş durumda. Bu alımların koleksiyonculuğa dönmesi ise aldığımız resimlerin sayısının evin duvarlarının kapasitesinin üzerine çıkınca başladı. Bunun üzerine koleksiyon nedir nasıl yapılır diye araştırmaya ve öğrenmeye başladık. Koleksiyonculukla ilgili öğrendiğimiz ilk şey sınır oluşturmaktı. Bunun üzerine koleksiyonumuza bir sınırlama geldi (Serpil, 2006, s.95)".

Çiftin koleksiyonunda Cumhuriyet Dönemi'nden günümüze özellikle de 1950 sonrası resim sanatına damgasını vurmuş 79 ustanın 285 eserini barındırmaktadır. Eserlerin çoğu 1950 sonrası üretilmiş Türk resmi örneklerini içermekte, tüm eserler gerçek piyasa değerleri üzerinden sanat galerileri aracılığıyla alınmıştır. Uluslararası sanatçıları da koleksiyonlarına dahil eden Çağa ailesi, özellikle Amerikan sanatının önemli isimlerini koleksiyonuna katmıştır. Koleksiyonda kişisel beğeni sanatsal yöntemlerle bir araya getiren bir yaklaşım mevcuttur. Çağa Koleksiyonu, Türk Resim Sanatı Tarihi'ni takip eden Cumhuriyet Dönemi'nden günümüze yaşanmış grup hareketleri ve bireysel çabaları yansıtan bir kurguya sahiptir (Sülün, 2019, s.249-250).

Çağa Koleksiyonu'nda bulunan bazı ressamalar arasında: Allaeddin Aksoy, Erol Akyavaş, Avni Arbaş, Hasan Vecih Bereketoğlu, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Cihat Burak, Şefik Bursalı, Ali Avni Çelebi, Cevat Dereli, Halil Dikmen, Burhan Doğançay, Feyhaman Duran, Mustafa Esirkuş, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Hamit Görele, Namık İsmail, Nuri İyem, Zeki Faik İzer, İhsan Cemal Karaburçak, Komet, Elif Naci, Hikmet Onat, Kemal Önsoy, İbrahim Safi, Selim Turan, Turgut Zaim, Eşref Üren, Fahr el Nissa Zeid ve Neşet Günel vardır (Bkz. Görsel 45).



Görsel 45. *Çağa Koleksiyonunun sergilendiği 'Günyüzü' başlıklı sergiden, Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, 2002*

Kaynak: <http-45>

Muhsin Bilge, koleksiyonculuğa çocukluk yıllarında pul ve artist resimleri biriktirmekle başlayan Muhsin Bilge, resim ve heykel koleksiyonu dışında Anadolu sanatı örnekleri değerli taşlar, toprak altı eserler gibi obje koleksiyonu da yapmıştır. Ona göre koleksiyonculuk belli bir konu ve tema çevresinde toplanmalıdır. Muhsin Bilge koleksiyonculuk tutkusunu şu şekilde aktarır:

"Her Türk genci gibi ben de pul koleksiyonu ile başladım. Resim koleksiyonculuğum ise 1990'lı yıllarda başladı; ancak sanata ve koleksiyonculuğa olan ilgim çok daha eskiye dayanıyor. Avrupa sanatına ve Türk sanatına ilgim vardı. Bu konularda araştırarak kendimi geliştirdim. Ayrıca üniversiteden beri arkeolojiye ve Anadolu sanatına düşkünümdür. Hala da toplamaya devam ederim. Hatta bir dönem toprak altı arkeolojik eser de topluyordum, ama arkeolojik eserlerin çok fazla prosedürü olduğu için vazgeçtim. Özellikle Yapı Kredi'nin birçok sergisine nesne ve objelerimi ödünç vermişimdir. Benim en kötü huyum sevdiğim şey çok çabuk tutkuya dönüşebiliyor" (Serpil, 2006, s. 89).

Koleksiyonculuğa 1990'lı yıllarda başlayan Bilge'nin koleksiyonunda 1000'in üzerinde eseri bulunmaktadır. Koleksiyonunu oluşturmaya başlarken Cumhuriyet dönemi ressamların üç tür eserini almakla başlamış, zamanla bunun çok kapsamlı olduğunu anlayınca sevdiği ressamlar üzerinden her döneme ait eserlerini toplamaya başlamıştır. 1990'lı yıllarda sanat koleksiyonculuğunun tartışıldığı sanat gündeminde Muhsin Bilge'ye ait koleksiyon, barındırdığı içerik ve sistematik gelişim süreciyle dikkat çekmiştir. Bilge neredeyse koleksiyonundaki sanatçıların her döneme ait eserlerini toplamış, onun bu

yaklaşımı sanat eserlerinin tarihselleştirilmesinde oldukça önemlidir. İlk zamanlarda yüzüktaşı, bakır eserler toplamış, eşi Zeyno Bilge'nin desteği ile 1990'lı yıllardan sonra çağdaş sanat eserlerini de koleksiyonuna eklemiştir. Sanatçı sayısının sınırlı olduğu koleksiyonda sanatçıların farklı dönemlerine ait eserlerinin alınmasına dikkat edilmiştir. Bilge'nin 'sanatçı koleksiyonu' olarak isimlendirdiği koleksiyonunda ressamların eskizleri, çizimleri, desenleri de bulunmaktadır. Bu koleksiyonda Bedri Rahmi, Zeki Faik İzer, Celal Tutant, Şükriye Dikmen, Nedim Günsür, Sabri Berkel, Aliye Berger, Kemal Önsoy, Nejat Devrim, Fahrelnisa Zeid, Alp Tamer Ulukılıç, Kemal Ulusoy, Ergin İnan gibi sanatçıların farklı dönemlerine ait eserler yer almaktadır (Sülün, 2019, s.173).

Bilge, koleksiyonundaki bir kısım eserleri ofisinde, bir kısmını evinde, büyükçe bir kısmını ise özel deposunda muhafaza etmektedir. 1990'ların sonlarına doğru Murat Pilevleni'nin desteği ve katkılarıyla kendisine bir arşiv oluşturmaya başlamış fakat zamansızlıktan dolayı bu proje yarım kalmıştır. Muhsin Bilge, koleksiyonu için oluşturduğu ajandasına hangi resmi nereden, ne kadara ve neden aldığını kayıt altına almaktadır. Bilge, yeni açılan sergileri, sanat dergilerini yakından takip etmekte, koleksiyonu için bir katalog oluşturmayı ya da müzeye dönüştürmeyi ekonomik nedenlerden dolayı düşünmemektedir.

Sarp Evliyagil, Ankara'da sanat koleksiyonculuğunun önde gelen isimlerinden Sarp Evliyagil, çocukluk yaşlarında otomobil ve pul koleksiyonu yapmıştır. Evliyagil 30'lu yaşlarından itibaren çok sayıda eser satın almış, bu eserleri satın alırken de tanımış olduğu galericilerden özellikle de Deniz Artun, Beral Madra, Can Akgümüş gibi isimlerle fikir alışverişi yapmaktadır. Koleksiyonu ise 1950 ve sonrası çağdaş ve modern sanatın takip edilebileceği seçkin eserlerden oluşmaktadır. İlk zamanlar Nuri Abaç, Eşref Üren, Mustafa Ayaz gibi Ankara'lı sanatçılardan yapıtlar almış fakat zaman içerisinde koleksiyonun anlamına aykırı geldikleri düşüncesiyle elden çıkarmıştır (Erten, 2017, s.840).

Feyhaman Duran, Eşref Üren, Semiha Berksoy, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Abidin Dino, Ferruh Başağa, Seli turan, İbrahim Balaban, Nejad Devrim, Neşet Günal, Mübin Orhon, Lütfü Günay, Adnan Çoker, Abdurrahman Öztoprak, Erol Akyavaş, Burhan Doğançay, Fethi Arda, Yüksel Arslan, Kemal Önsoy, Mehmet Güteryüz, Komet, Utku Varlık, Seyhun Topuz, Ergin İnan, Mustafa Ata, Hayati Misman, Gülsün Karamustafa, Osman Dinç, İnci Eviner, Bedri Baykam, Ekrem Yalçınday, Murat Germen, Günnur Özsoy, Haluk Akakçe, Necla Rüzgar, Mehtap Baydu, Erdal Duman, Burcu Perçin, Fırat Ergin, Eda Gecikmez, Mehmet Ali Uysal, Zeynep Kayan, Can Akgümüş, Gülşah Bayraktar, Ali Elmacı

koleksiyondan bir kesit sunan sanatçılar olarak sıralanmaktadır. Evliyagil'in koleksiyonu içerisinde günümüz Türk sanatının güçlü isimlerinin eserleri de yer almaktadır (Seyhan, 2021) (Bkz. Görsel 46).



Görsel 46. Ali Elmacı, “Onu Öldür Beni Güldür IV”, 200 cmx160 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 200x160 cm, 2014

Kaynak: <http-46>

Can-Sevda Elgiz koleksiyonu, 1980’li yıllarda oluşmaya başlayan bir koleksiyondur. İlk zamanlarda Türk ressamların eserleriyle oluşan koleksiyon kısa zaman içerisinde Elgiz ailesinin çağdaş sanata olan ilgileriyle yabancı sanatçıların eserleri de koleksiyona dahil edilmiştir. Bu sayede koleksiyon uluslararası niteliğe sahip olmuştur. Can-Sevda Elgiz Türk sanatçıları galerilerden takip ederken yabancı sanatçıları uluslararası sanat fuarlarından takip etmektedirler. Elgiz’lerin koleksiyonunun bir bölümü Proje 4L isimli kendilerine ait bir müzede sergilenmektedir. Can Elgiz’in yaptığı proje 4L aynı zamanda güncel sanatçıların dönemsel sergilerine de ev sahipliği yapmaktadır. Sevda Elgiz (2006) koleksiyonculuğa başlamalarını ve Türk resminde tercih ettikleri isimleri biriktirme sürecini şöyle aktarır:

“Evde duvarlarımız boş değildi aileden kalan eserler vardı. Sanatı izlemekten mutlu olduğumuz için toplamaya satın almaya başladık. Türk çağdaş sanat piyasasını Yahşi Baraz’la iletişime girdikten sonra daha iyi tanımaya başladık. Tamamen duvara asmaktan öte her sevdiğimizi beğendiğimizi almaya başladık, dolayısıyla bir koleksiyon oluşmaya başladı. Bu dönemde özellikle Türk resminin yağlı boya örneklerinden çok fazla eserimiz olmaya başladı. İlk olarak

görsel açıdan bize hitap eden bilinen ustalara yöneldik. Bedri Baykam, Erol Akyavaş, Doğançay, Zaid, Kemal Önsoy ve Abdurrahman Öztoprak gibi... Özellikle Öztoprak'ın eserlerini kendimize çok yakın bulduk, sanatçıyla da tanışarak da ilişkimizi güçlendirdik. Hemen hemen bütün eserlerini satın aldık. Sanırım bugün Türkiye'de en geniş Öztoprak eserlerine bizim koleksiyonumuz sahiptir (Elgiz: 2006).”

Koleksiyonları evin içine sığmamaya başlayınca Proje 4L adlı müzeyi açmışlardır. Koleksiyon eserlerinin hepsi olmasa da büyük bir kısmı bu müzede sergilenmektedir. Elgiz Proje 4L'nin gelişimini anlatırken, koleksiyona kattıkları eserlerin sanatçılarına haber verdiklerini, böylelikle sanatçının ilerleyen dönemde düzenlenecek olan retrospektif sergileri için sanatçıya bir arşiv sağlandığını belirtir. Sanatçıya karşı verdikleri bu geri bildirimle yurtiçi ve yurtdışında birçok sergiye eser vermişlerdir. Elgiz ailesinin koleksiyonu güncel sanat çerçevesinde olduğu için eserlerin sahteliğiyle ilgili bir problem yaşamamaktadırlar. Koleksiyonun içinde yer alan sanatçılar arasında Kezban Arca, Devrim Erbil, Ömer Uluç, Tracey Emin, Ali Atmaca, Eric Fisch, Erol Akyavaş, Burhan Doğançay, Abdurrahman Öztoprak, Lea Pagenkamper, Fabian Marcaccio, Arca Batıbeki, Habib Aydoğdu gibi isimlere ait eserler bulunmaktadır.

Sevda-Can Elgiz sanat koleksiyonu olarak isimlendirilen koleksiyon 1980' li yıllarda öncelikli olarak türk ressamların eserleriyle oluşmaktayken daha sonra Gilbert & George, Cindy Sherman, Abdurrahman Öztoprak, Barbara Kruger, Tracey Emin, Peter Halley, Jan Fabre, Hiroshi Sugito, Bjarne Melgaard, Meriç Hızal, Sol LeWitt, Marcus Oehlen, Burhan Doğançay, Matthew Monahan, Azade Köker, Darren Almond, Mehmet (Dennis) Gün, Stepham Balkenhol, Danielle Buetti gibi uluslararası isimleri de koleksiyona dahil etmişlerdir. 1980'li yıllardan itibaren oluşmaya başlayan 1990 lı yıllarda gelişimini sürdüren Elgiz koleksiyonu da 2000 li yıllarda kurumsallaşarak sanat dünyasına büyük katkılar sağlamıştır.

Doğan Paksoy, akademide almış olduğu resim eğitimi ve kardeşi ressam Şahin Paksoy ile Türk resim sanatı içerisinde yetişmiş biridir. Koleksiyonculuğa 1970'lerin sonlarına doğru başlayan Paksoy, koleksiyonunda bulunan Deniz Hamamı ve Plajlar konusunun bir sergisini ve kataloğunu oluşturmayı planlamaktadır. Şahin Paksoy ile başladıkları galericiliğin yanında halen Teşvikiye Sanat Galerisi'nin yöneticiliğini devam ettirmektedir. Paksoy aynı zamanda 'Türkiye'de Sanat' ve 'Genç Sanat' isimli dergileri yayımlamaktadır. Aynı zamanda özel koleksiyon ve kurum danışmanlığı yapan Paksoy, Galerici Derneği'nin başkanlığını da yürütmektedir (Serpil, 2006, s.104).

30 yıla yakın koleksiyonculuk yapan Paksoy'un sayısı tam olarak net olmayan koleksiyon içerisinde alt konulardan oluşan tematik koleksiyonlar bulunmaktadır. Deniz hamamı ve plajları en sevdiği tema olmakla birlikte feraceli kadınlar, natürmort gibi alt başlıklarda eserler toplamıştır. Figür resimlerini daha çok tercih eden Paksoy'un bu konu için görüşleri şu şekilde özetlenebilir (Paksoy: 2006):

Paksoy'a göre kendisinin bireysel zevkine göre belirlediği tema üzerine topladığı eserler koleksiyonunda yer almaktadır. Bunlar arasında feraceli kadınlar, plaj resimleri, önemli ressamalara ait natürmortlar ve çiçeklerden oluşan yapıtlar bulunmaktadır. Paksoy'un koleksiyonunda bir çok tema bulunmakta fakat kendisi figür resmini ayrıca sevmektedir. Yalnızca bir sanatçıya ait daha iyi bir esere rastlarsa onu değiştirmiş, fakat son on yıldır yalnızca eser almaktadır. Koleksiyonunda Nazmi Ziya'dan Halil Paşa'ya İbrahim Çallı'dan Mehmet Gülerüz'e bütün sanatçıların belirlediği ve ilgilendiği tema çerçevesinde olan eserlerini toplamıştır. Paksoy koleksiyonunu oluştururken mümkün olduğunca genç sanatçılara da yer vermektedir. Paksoy galerisinde ve sahip olduğu dergilerde de genç sanatçılara yer vererek onların gelişmesine destek vermektedir.

Paksoy bu süreci şöyle aktarır:

"Türkiye'de genç sanatçılara en çok önem veren benim galerimdir. Temür Köran, Asaf Zeki Yüksel, Serdar Şencan, Mustafa Horasan, Altan Çelem, Hakan Gürsoytrak gibi birçok isim var sergilerini yaptığım. Hepsi sanat piyasası içinde önemli yerler edindiler. Şu an 40 yaşın altındakilere genç sanatçılar diyebiliriz. Bu saydığım isimlerin ve birçoğunun ilk sergilerini ben yaptım. Katalog ve broşürlerini bastım. Bana maddi bir dönüşü olmadı bu sergilerin ama manevi olarak bugün o sanatçıların adı Teşvikiye Sanat Galerisi'yle beraber anılıyor. Bu benim için çok gurur verici bir şey. Ben genç sanatçıların iyi yerlere geleceklerine inanıyorum." Paksoy, özel koleksiyonların açtıkları müzeleri sanat ortamının canlanması adına önemli gelişmeler olarak değerlendirmektedir. Galerilerin sayıca çok fazla olduğunu ve bunların çok azının gerçek anlamda galericilik yaptığının altını çizer. Galerilerin ticari kaygıların yanı sıra genç sanatçılara da destek vermesi gerektiği görüşündedir. Paksoy müzayedelerin sanat piyasasında dengesizlik yarattığını düşünmektedir (Paksoy, 2006, s.89)".

1980'li yıllardan itibaren edinilen Suna ve İnan Kıracı'a ait koleksiyonlar 'Oryantalist Resim', 'Anadolu Ağırlık ve Ölçüleri' ve 'Kütahya Çini ve Seramikleri' başlığında üç bölümden oluşmaktadır. Ülkemizin en zengin koleksiyonlarından biri olan Oryantalist Resim Koleksiyonu, 17. Yüzyıldan 20. Yüzyılın başlarına kadar olan dönemde, Avrupalı ressamların, özellikle Osmanlı dünyasını ve Türkiye coğrafyasını betimleyen resimlerin

yanında, yabancı sanatçıların Osmanlı sanatçılarıyla aralarındaki etkileşimi yansıtan eserler de koleksiyon dahilindedir (Sülün, 2019, s.224) (Bkz. Görsel 47, 48).



Görsel 47. Fausto Zonaro “Şehzade Abdürrahim Efendi”, 132 cm x 81 cm, Tuval üstüne yağlıboya, 132 cm x 81 cm, 1900

Kaynak: <http-47>

Pera Müzesi’nin 2004 yılında açılış hazırlıkları sırasında koleksiyona dahil olan Kaplumbağa Terbiyecisi resminin satış öyküsü Türkiye’de sanat piyasası ve koleksiyonculuk yaklaşımlarında o dönemde sanat yapıtlarının fiyatlarının artışına sebep olmuştur. Suna-İnan Kıraç Vakfı’nın kurduğu Pera Müzesi ve içerisinde bulunan Sevgi ve Erdoğan Gönül Galerisi’nde açılan uzun dönemli tematik sergilerle koleksiyon izleyicilerle ve kamuoyuyla paylaşılmaktadır (<http-8>).



Görsel 48. *Ressamı belirsiz (Fransız Okulu), , 112 cm x 101.5 cm Tuval üstüne yağlıboya, 18. yüzyılın ilk yarısı*

Kaynak: [http-48](http://48)

Nejat Eczacıbaşı, 1973 yılında oluşmaya başlayan Eczacıbaşı koleksiyonunu, 2000’li yıllardan önce resim-heykel alımı gerçekleştirirken İstanbul Modern Müze’nin kuruluşundan itibaren koleksiyona video ve fotoğrafın yanında çağdaş sanat eserlerinin de yoğunlukta olduğu bir anlayış benimsemiştir. Müzenin açılışının ardından zamanla yenilenen ve eser alımıyla zenginleşen koleksiyon, modern bir kimliğe bürünmüştür. İstanbul Modern’in genel direktörü Levent Çalıkoglu’na göre Eczacıbaşı’nın edindiği video art koleksiyonu 2000’li yıllardan sonra Türkiye’deki en büyük video art koleksiyonudur (Sülün, 2019, s.223) (Bz. Görsel 49).

Nejat Eczacıbaşı Milliyet Gazetesine verdiği bir röportajda eşi ve kendisinin koleksiyonculuğa olan bakış açısını şöyle anlatır:

“Resmi ve heykeli seviyoruz. Bu konularda okuyoruz. Türkiye’de ve yurtdışında olanak bulduğumuzda müzeleri, sergileri ziyaret ederek, son gelişmeleri izlemeye çalışıyoruz. Bu arada, Türk sanatçıların eserlerinden oluşan Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı’na ait kurumsal koleksiyonu ve yanı sıra, özel koleksiyonumuzu geliştirmeye çalışıyoruz. İkimiz de resmin sevildiği, duvarlarında yağlı boya tabloların bulunduğu evlerde büyüdük ve doğal olarak görsel sanatları sevdik diye düşünüyorum. Eczacıbaşı İlaç’ın resim koleksiyonu, Türkiye’nin ilk özel kurumsal

koleksiyonlarından biridir. Oya'nın ailesinde ise, amatör ressamalar bile var. Resim koleksiyonumuzu, yaşayan ve çoğunlukla genç sanatçıların eserlerine ağırlık vererek, belirli bütçeler içinde geliştirmeyi sürdürüyoruz. çeşitli vesilelerle, geniş bir izleyici kitlesini hedef alan özel sergiler düzenliyoruz. Bu kapsamda, 2001 yılında, New York'ta yaşayan ünlü sanatçımız Burhan Doğançay'ın bir retrospektif sergisini düzenledik. Serginin kapsamlı bir kataloğu da yapıldı. Dolmabahçe Kültür Merkezi'ndeki sergi, farklı toplum kesimlerinden gelen izleyicilerin büyük ilgisini çekti. Ayrıca, Vitra kuruluşumuzun gezici sergi olarak kullandığı TIR aracı içinde düzenlediğimiz sergiyi, Anadolu'nun çeşitli yerlerindeki okul ve üniversitelere gönderdik. Oradaki ilgi daha da büyük oldu. Okul yıllarında duvarımda asılı bir takvimde Van Gogh'a ait bir tablo vardı. "Yıldızlı Gece" tablosu. Benim için çok önemli bir tabloydu. Ancak yine de beni büyülen tek tablo var diyemem. Bu konuda ayırım yapmıyorum. Özellikle resim ve plastik sanatların çeşitli dallarıyla ilgileniyoruz. Modern resim koleksiyonumuz gibi klasik resim koleksiyonumuz da var. Hepsinin ayrı ayrı tadına varılabileceğini düşünüyorum. Nejat Eczacıbaşı Vakfı'nın koleksiyonu kurumsal koleksiyonlar arasında ön plana çıkıyor. Belli bir amacı var. Türk resminin zaman içinde gelişimini kapsayan önemli bir koleksiyon. Son senelerde daha fazla genç sanatçıları desteklemeye yönelik bir koleksiyon niteliğine büründü. Eşim Oya ile birlikte, içinde eski eserlerin de yeni eserlerin de olduğu kendi koleksiyonumuz da var. Yatırım aracı diyemem. Ancak bu konuda yapılan harcamanın iyi seçilmiş, sağlam bir yere yapıldığını bilmek, koleksiyonere ayrı bir haz verir. Bu da bir gerçek. Yoksa bu yatırımdan kar etmek değil amaç. Ne özel ne de kurumsal koleksiyonumuz için, paraya çevirmek, değerlendirilmesini bekleyip satmak gibi amaçlarımız yok. Ama harcamaların, kaybolmayan değerlere yapıldığını bilmek, tabii ki işadamları görüşüne uyar ([http-7](http://7))”.



Görsel 49. Hüseyin Bahri Alptekin, “Tremor, Rumour, Hoover”, Payetli reklam panosu, 270 x 445 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu

Kaynak: [http-49](http://49)

Banu-Hakan Çarmıklı çiftine ait koleksiyonun odaklandığı nokta Türkiye’den ve dünyadan çoğunlukla güncel ve politik meseleler olmuştur. Koleksiyonda Türk sanatçılar ve önemli işler arasında İpek Duben’in ‘Şerife’ resimleri, Şükran Moral’in ‘Bordello’ videosu ve Gülsün Karamustafa’nın ‘Sahne’ işi gibi 2000 öncesi üretilen eserlerin aslında günümüz sanatıyla derin ilintisi olan hatta 2000 sonrası üretilen eserler için belirleyici ve referans olan işlerdir (Bkz. Görsel 50) (<http-8>). Banu Çarmıklı koleksiyonculuğa başlaması ve koleksiyonculuğa olan ilgisini verdiği röportajında şöyle ifade etmiştir:

“Güzel sanatlara her zaman ilgim vardı. Bu tutku 23 sene evvel başladı diyebilirim. Koleksiyonculuğa başladığım ilk senelerde klasik ve oryantalist eserler topluyorduk. Antika eşyalar, klasik eserler... Seneler içerisinde bu konuda kendimi geliştirmek adına yurt içi ve yurt dışında çeşitli sanat tarihi konferanslarına katıldım, sergileri, müzayedeleri, müzeleri ve çeşitli sanat etkinliklerini takip ettim ve zamanla çağdaş sanata olan ilgim kaçınılmaz bir şekilde arttı. Daha sonra bu birikimimi daha büyük kitlelerle de paylaşma ihtiyacı duydum ama tabii tüm bunları yapabilmek için bir anne olarak önce çocuklarımın büyümesini bekledim ve 2005 yılında sanata olan tüm ilgimi Mac Art Gallery’i açarak bir çatı altında toplamış bulundum. Şimdi galeriyi kapattık ama sürekli güncel tutmaya çalıştığımız çağdaş sanat ağırlıklı bir koleksiyonumuz var ve bu eserleri sürekli değiştirerek evimizin bir bölümünde sergiliyoruz diyebiliriz (<http-9>)”.



Görsel 50. Şükran Moral, ''Bordello'', 1997 Video (Performans kaydı), 8' 24'', İstanbul, Yüksekaldırım, Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu / Uzun Süreli Ödünç

Kaynak: <http-50>

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. TÜRKİYE’DE 1980 SONRASI ÖZEL MÜZECİLİK HAREKETLERİ

3.1. Özel Müzecilik Girişimleri

Türkiye’de 1980 sonrası kurumsallaşan müzecilik oluşumlarına değinilerek bu başlıkta özelleşen müzeler, kişilere ait koleksiyonların müzeleşmesiyle başlıklar halinde özel müzelerin kuruluş hikayeleri ve koleksiyonları anlatılmaya çalışılmıştır.

Geçmişten günümüze Türkiye’de müzecilik alanında pek çok değişim yaşanmıştır. Türkiye’de köklü bir geçmişe sahip geleneksel müzecilik anlayışı ekonomik, teknolojik ve küresel dünyadaki gelişmelere bağlı olarak yerini yeniliklere açık ve katılımcı çağdaş müzecilik anlayışına bırakmıştır (Ateşoğulları, 2022, s.39). Yaşanan gelişmelere bağlı olarak dünyada da, Türkiye’de de çağdaş müzecilik yerini ‘Yeni Müze’ ardından ‘Post Modern Müze’ ekseninle ilerlemiştir.

1990’lı yıllarda gelişimini sürdüren koleksiyonculukla, sanat galerileri ve piyasa algısı, müzecilik girişimlerini ve tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. 1990’lı yıllarda bu tartışmaların öncelikli konusu Türkiye’de özel müzelerin açılmaması, çağdaş müzecilik anlayışının bir türlü gelişmemiş olması olmuştur. Çağdaş sanat müzelerinin gerekliliğinin savunulduğu bu dönemde eleştiri metinleri 2000’li yıllara uzanan sanat piyasasında bir çağdaş sanat müzesinin kurulması gerekliliğine vurgu yapar niteliktedir (Giray, 1998, s.25).

Sanat piyasası ve uluslararası etkileşimin arttığı bu dönemde çağdaş sanat müzesi açma fikri tartışılmaya başlanmış, ilk fikrin oluşması süreci 1989 yılına denk gelmiştir. Feshane’de kurulması planlanan ‘Çağdaş Sanatlar Müzesi’ 1989 yılında Bedri Baykam’ın Ramada Otel’de düzenlemiş olduğu bir toplantıyla oluşmaya başlamıştır. Adnan Çoker, Tomur Atagök, Özdemir Altan, Beral Madra, Yahşi Baraz, Vasıf Kortun, Bedri Baykam ve dönemin Kültür Bakanı Tınaz Titiz’in katılmış olduğu toplantının sonrasında 1989 yılında Bedri Baykam, Vasıf Kortun ve Beral Madra tarafından ‘İstanbul Modern ve Çağdaş Sanat Müzesi Vakfı’ başlıklı bir vakıf senedi hazırlanmıştır. Bu müzenin kuruluşuna destek verecek olan iş adamları ve dernekler bir araya gelerek müzenin oluşturulması için öncelikle bir vakıf kurmaya karar verip bir kurul oluşturmuşlardır (Sülün, 2019, s.202).

Tınaz Titiz’in bakanlıktan ayrılmasıyla dosya İstanbul Büyükşehir Başkanı Nurettin Süzen’e sunulmuş sonuç alınmadan rafa kaldırılmıştır. 18 Nisan 1990’da yeniden gündeme gelen müze açma projesi çağrılan ekiple sözü edilen proje için çalışmalara başlanmıştır.

Vakıf, Feshane'yi restore ederek Çağdaş Sanat Müzesi'ne dönüştürecektir. Projenin hazırlanmasında 3 milyon dolar harcadığını belirten Madra iş adamlarının yaşanan bu olayların ardından müze girişimine artık cesaret edemedikleri yorumunu getirmiştir (Madra, 1997, s. 95). Gerçekleşemeyen müze açma girişimleri ardından, müze açma ve müzecilik yöntemleri hala tartışılmaya devam etmiş, sanat dergilerinde müzeciliği tartışan sayılar bile yayınlanmıştır. Türkiye'de olası müze projeleri öneri olarak yazılarda sunulmuştur. Tomur Atagök, bu açılmamış müze projesi ardından 1990'lı yıllarda Türkiye'de yoğunlukla var olan çağdaş müze açma çabalarına katkı sağlayan önemli bir isimdir. Atagök, koleksiyon oluşturma ve müzeleşme sürecine dair değerlendirmesinde müze açmak için en iyi yöntemin vakıflar olduğunu belirtmiştir. Koleksiyonların açılacak olan müzeye anlam yükleyeceğini ifade eden Atagök, bu aşamada küratörlüğe de vurgu yapmıştır. Uluslararası yöntemlerin kullanıldığı küratörlük yaklaşımlarının gelişmesi gerektiğini vurgulamıştır. “Edinilen koleksiyonlar, sanatçının müzedeki konumlarını belirler. Küratöryel yaklaşımlar ise artık müzeleri de kavramsal boyutları kullanılan, yeni, interaktif, farklı interdisipliner eğilimlerin benimsendiği bir niteliğe kavuşmaktadır. Çağdaş yaşam için çağdaş müze şarttır” (Atagök, 1997, s.90-91).

1990'lı yıllarda etkinliğini gösteren çağdaş müzecilik tartışmaları ve girişimlerinde müzecilik yaklaşımlarının eskiden beslenen değil, modern müzecilik biliminin uygulandığı müzelerin açılması önerilmektedir. Bu dönem içerisinde sanatsal dinamikler ve yaşam arasındaki etkileşimin ancak halkla iletişim kurabilen müzeler sayesinde sağlanacağı görüşü yaygınlaşmıştır (Koçan, 1997, s.93).

Yayınlanmış makalelerde koleksiyonculuk ve müzeciliğin dünyadaki örneklerine yer verilmiştir. Gündem yaratan müzecilik ve koleksiyonculuk tartışmalarının sanat piyasasının daha farklı bir bilinçle gelişmesine katkı sağlamıştır (Sülün, 2019, s.117). Amerika Birleşik Devletleri'nde 1950 ve 1980 yılları arasında yaklaşık 2500 müze açılmış, İngiltere de aynı tarihlerde haftada iki müze açılmıştır.

3.2. Özel Müze Girişimleri

1980'lerden günümüze kamusal varlıkların özelleştiği bir dönem yaşanmaktadır. Aynı zamanda kültür de özelleşmektedir. Müzelerin kurumsallaşmasıyla ortaya çıkan en önemli deneyim, geç kalınmış olmasına rağmen 2000'lerden bu yana kayda değer bir ivme kazanılmış olmasıdır. Kültürel değere katkı sağlayan projelerle anılmak ve yaratılan fark sanatın evrenselliği bilinciyle kültür girişimlerini yaygınlaştırmıştır. Özel müzelere dair ilk örnekler imkan sahibi kurum ve kişileri özendirmiştir. 1980 yılında Sadberk Hanım Müzesi'nin açılmasının ardından varlıklı çevrelerin koleksiyonculuğa olan ilgisinin artması bu durumu kanıtlar niteliktedir (Turan, 2011, s.47).

Türkiye'de 1980'li yıllardan bu yana özel müzecilik girişimleri başlamıştır. Türkiye'de bu dönemde insanları özel müze kurmaya davet eden önemli bir olgu daha yaşanmaktadır. Bu olgu da koleksiyon yapma eğilimidir. Aynı dönemde koleksiyoncu sayısı hızla artış göstermiş, bu talebi karşılayabilmek için birçok müzayede evi ve antikacı ortaya çıkmıştır. İlk özel müze olarak bilinen Sadberk Hanım Müzesi Vehbi Koç tarafından 1980 yılında Sarıyer'de kurulmuştur. Burçak Madran açılan ilk özel müze olarak bu müzenin önemine şu şekilde vurgu yapmıştır;

“Ülkemizde son 30 yıl içinde açılmaya başlayan özel müzeler Türk müzeciliğine bir hareketlilik getirmiştir. Bu müzelerin ilki 1980 yılında açılan Sadberk Hanım Müzesidir. Özel müzeler kurgu olarak devrimci bir yenilik getirmemekte birlikte müze türlerinin çeşitlenmesi, tarihsel süreçlerin farklı alanlarda sunumlara yönelmesi açısından önemlidir. Bu sayede Türk müzeciliği antik dönem klasikliği ve Selçuklu-Osmanlı bazlı resim tarih söylemi görsellerinin ötesinde de müze koleksiyonlarından söz edebilecek duruma gelinmiştir (Madran ve Önal, 2000, s.83)”.

2000'li yıllar açılan özel müzelerin ve koleksiyonların sorunlarının tartışıldığı bir dönem olmuştur. 1998 yılında açılan Sabancı Müzesi ardından, aileye ait Emirgan Köşkü 2002 yılında galerilerinde eklenmesiyle modern bir sanat müzesine dönüşmüştür. 2005 yılında büyütilen mekanlara ile 24 Kasım 2005'te 'Picasso İstanbul'da' sergisi ile müze toplumsal bir farkındalığa neden olmuştur. Sabancı Müzesi ilerleyen zaman süresince de Monet, Dali, Rodin ve Rembrant gibi önemli sanatçıların sergilerine de ev sahipliği yapmıştır. Tüm bu gelişmeler 2000'li yılların başında müzecilik ve sergilemeler ile büyük sanatçılarla halkın karşılaşması anlamında önemli bir gelişimdir. 11 Aralık 2004 tarihinde Tophane'de Eczacıbaşı Holding tarafından İstanbul Modern Müze açılmıştır. Eski gümrük binalarının düzenlenmesi ile açılan müze birden fazla sergiyi ağırlayacak şekilde tasarlanmış yapısıyla güncel sanatın dinamiklerini Türkiye'ye getiren bir misyon edinmiştir. Ardından

Suna- İnan Kır    Vakfı; 8 Haziran 2005 tarihinde Pera Müzesini açmıştır. Müze var olan kalıcı koleksiyonlarının yanı sıra Chagall, Dubuff  t, Picasso, Botero, Goya, Diego Rivera ve Frida Kahlo gibi sanatçıların eserlerini de sergilemiştir. Açılan   zel müzelerin etkisiyle sanat kurumları ve galerileri toplumda gelişen kültürel yapını bir parçasına dönüşmüştür. Özellikle de   a  da   sanat eserlerinin bulunduğu özel koleksiyonlar m  zele  mi  , bu müzeler ise gelişen yeni müzecilik yaklaşımlarında otorite olgusunu ve özelliklerini değiştirmiştir. Müzeler artık koleksiyon içerikleriyle ve tarihsel yaklaşımlarıyla toplumun sanat gelişimine katkı sağlayan kurumlara dönüşmüştür bununla birlikte müzeler artık bilgi akışı sağlayarak bakmanın ötesinde izleyicilerini görmeye ve eğitmeye başlamıştır (Atagök, 2007, s.47).

2000 sonrasında açılan özel müzeler arasında Proje 4L Elgiz Güncel Sanat Müzesi (2001), Sabancı Müzesi (2002), İstanbul Modern Müze (2004), Doğançay Müzesi (2004), pera müzesi (2005) Süleyman Sami Tekcan tarafından açılan Grafik Müzesi İMOGA'nın açılması (2004), Santral İstanbul (2007), Rezan Has Müzesi (2007), Perili K    k (2007), ARTER (2010), Baksı Müzesi (2010) bulunmaktadır (Sülün, 2019, s.256).

21. yüzyılda ardı ardına açılan müzeler Türkiye'de   a  da   müze oluşumları çağına girildiğini gösterir nitelikte olmuştur. 21. Yüzyıla birlikte tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de müze algısı değişmeye başlar ve müzeler kültür kurumları olarak sosyal hayatın bir parçası olur.

3.2.1. Sadberk Hanım Müzesi (1980)

Sadberk Hanım Müzesi, yapı olarak Avrupa halk mimarisinden örnek alınarak yapılmıştır. 1950 yılında Koç ailesi tarafından alınan yalı, 1978 yılında müzeye dönüşene kadar aile tarafından yazlık olarak kullanılmıştır (Bkz. Görsel 51).



Görsel 51. *Sadberk Hanım Müzesi*

Kaynak: <http-51>

Osmanlı dönemine ait cam, gümüş, porselenden yapılmış kap, kacak, çeyiz eşyaları 16. Ve 18. Yüzyıl dönemine ait Türk işleme sanatının özelliklerini barındıran giysi ve kumaş örnekleri bu müzenin ilk koleksiyonları arasında yer alır. Türkiye'nin ilk özel müzesi olan Sadberk Hanım Müzesi, Osmanlı dönemi kadın kıyafetleri, tekstil ve sanat eserlerinin yanı sıra İznik çini koleksiyonu ve arkeolojik eser koleksiyonuna da sahiptir (Bkz. Görsel 52). Müzenin hedefi çağdaş müzecilik anlayışına uygun ve üreten bir kültür merkezi yaratmak olmuş, bu sebeple nitelikli sergi katalogları ve akademik çalışmalar yayımlanmıştır. Yanı sıra çocuklara yönelik Türk kültür ve mirasını onlara tanıttak düzenli eğitim çalışmaları da yürütülmektedir (Turan, 2011, s.54).



Görsel 52. *Sadberk Hanım Koleksiyonu “Maziyi Korumak!” sergisinden*

Kaynak: <http-52>

Sadberk Hanım Müzesine önemli katkıları bulunan Sevgi Gönül, bir müzenin dünya çağında bilinirlik kazanması ve dünya çapında adı geçen müzeler arasına kabul edilmesinde bir politikanın gerekli olduğunu savunmuştur. Ona göre Anadolu ve büyük Osmanlı imparatorluğunun sanat eserlerini sergileyen devlet müzeleri ile yarışmak için İznik seramiklerine ağırlık verdiğini ve kıyafet toplayarak bu noktaya gelmeyi planladığını ifade etmiştir. Gönül, izlemiş olduğu bu politikayla da bunu başarmıştır. Bu politika sayesinde müzenin isminin ve Türk kültürünün dünya ülkeleri arasında tanınmasını sağlayan Sevgi Gönül’ün bu müzede gerçekleşen bazı sergiler için yorumu şöyledir;

“Dünya gelinliklerinin tanıtıldığı 1985 yılında Köln’deki sergide dünya, Türk gelinliklerine hayran kaldı. Türk kadınının değerini ve Türk kültürünü yurt dışında da yansıtan bu sergi büyük ilgi görmüştür. Boğaziçi Saraylarının Kadınları başlıklı, Paris Printemps’de 374 parçadan oluşan tarihi eserler sergisi 250.000 kişi tarafından ziyaret edildi. ‘Türkiye Kültür Hazine’lerinden Seçme Eserler’ Sadberk Hanım koleksiyonundan oluşan eserler sergisi Japon halkıyla buluşarak Shizuoka, Iwaki ve Okazaki gibi önemli müzelerde Türk kültürünü Japon halkına tanıttı. Bu eserlerin Japonya’da sergilenmesi ise Türkiye’nin kültürünün tanıtımına büyük katkı sağladı. Bu sergi sayesinde bu iki ülkenin halkı da birbirine yakınlaştı. Tokyo, Osaka gibi büyük şehirlerden Sadberk Hanım Müzesi koleksiyonlarının sergilenmesi için müracaatlar yapıldı (Turan, 2011, s.55)”.

Büyük başarılarından dolayı dünya basınında yer alan Sadberk Hanım Müzesi’nin ardından Türkiye’de açılan özel müzelerin sayısı 2000 yılında toplam 20’ye ulaşmıştır.

3.2.2. Proje 4L Elgiz Güncel Sanat Müzesi (2001)

Proje 4L, ‘Elgiz Güncel Sanat Müzesi’ ismiyle 2001 yılında Türkiye’deki güncel sanatı ve sanatçıları desteklemek amacıyla kurulmuştur. Bir müze olarak tasarlanan bina 2000 metrekarelik alanı içerisinde sanatçılara üretim yapabilecekleri imkanı da sunmaktadır (Bkz. Görsel 53). Müze kısa sürede uluslararası standartlara ulaşmıştır. 2005 yılından itibaren müze özel koleksiyon müzesi kimliğiyle faaliyetine devam etmektedir.



Görsel 53. Elgiz Müzesi Binası

Kaynak: <http-53>

Sevda ve Can Elgiz’in koleksiyonculuk tutkusu 1980’li yıllarda başlamıştır. Can Elgiz’in ailesinin sanata ilgi duyması, onun da sanat yapıtlarına ilgi duymasını sağlamıştır. Ailesine ait koleksiyon yurtdışı seyahatlerinden elde edilen yabancı ve Türk ressamların eserlerinden oluşmaktadır. Can Elgiz ise Türkiye’deki sanat etkinliklerinin görünür olduğu, sermayenin sanat içerisine dahil olduğu dönem; 1980’li yıllarda koleksiyonculuğa başlamıştır. Sergiler sanatçı atölyeleri ve sanat fuarlarından edindikleri eserleri evlerinde muhafaza eden çift, zaman içerisinde yeterli alan olmadığından koleksiyonlarını depolarda saklamaya başlamıştır. Danışmandan yardım almadan oluşturdukları koleksiyonlarında yalnızca kişisel beğeni olgusuyla hareket etmişlerdir. Elgiz ailesi bir tema, milliyet ya da sanat tarihinin belli bir dönemine yönelik bir koleksiyon oluşturmayı tercih etmemişlerdir. Can Elgiz bu konuda Sülün ile gerçekleştirdikleri söyleşide; koleksiyoncuların satın alacakları eserleri kendilerinin seçmeleri gerektiğini alım yaptıkları eserler arasında bir uyum ya da tarihsel bağlamda bir düzene gerek olmadığını zaten ileride gerçekleşecek

küratöryel sergilerle eserlerin tek tek görünür olacağını belirtmiş, Elgiz, koleksiyonculuğun çok kişisel bir şey olduğunu, koleksiyoncunun daha çok kitap karıştırmasını, okumasını ve daha çok gezmesi gerektiğini söylemiştir (Sülün, 2019, s.270).

Can Elgiz'in satın aldığı ilk eser, Mehmet Gün'e ait soyut bir resimdir. Aldığı bu eser ardından sanatçının New York dönemine ait resimlerini ve baskılarını da satın alır. 1980'li yıllarda koleksiyoncuların soyut eserlere ilgileri oldukça azdır. O dönemde Türkiye sanat piyasasında koleksiyoncular popüler olan izlenimci eserler yerine güncel sanat eserlerini tercih etmişlerdir. Elgiz 1990'ların başında Yahşi Baraz ile tanışmış, onun tavsiye ettiği resimleri inceleme fırsatı bulmuştur. Elgiz, koleksiyonuna aldığı ilk yabancı eseri yine Baraz'ın önerisi ile almıştır. Bu dönemde dünya sanatı hakkında önemli araştırmalar yapılan Peter Halley'in eserini satın alan Elgiz'in, uluslararası sanat piyasasına duyduğu ilgi de artmış, uluslararası sanat fuarlarını da gezerek koleksiyonlarına uluslararası isimleri de dahil etmiştir.

“1990'lı yılların ortalarına kadar Mehmet Gün, Güngör Taner, Bedri Baykam, Erol Akyavaş, Kezban Arca Batıbeki, Adnan Çoker, Abdurrahman Öztoprak, Nejat Devrim, Fahrelnisa Zeid, Mehmet Güleriyüz, Alaattin Aksoy, Peter Hallwy, Gilbert & George, Barbara Kruger, Jan Fabre, Tracey Emin gibi sanatçıların eserleri Elgiz koleksiyonuna dahil edilmiştir” (Sülün, 2019, s. 272) (Bkz. Görsel 54)”.



Görsel 54. Tracey Emin, ‘Bazen’, Fotoğraf, 123 x 100 cm, 2004 Koleksiyona Giriş Tarihi: 2004

Kaynak: <http-54>

Sevda-Can Elgiz koleksiyonu incelendiğinde, çağdaş yaşamın her ülkede ve kültürde farklı algılandığı dikkat çekmektedir. Kendi hikayesini anlatma eğiliminde olan sanatçılar arasında koleksiyonda yer alan isimler; Darren Almond, Doug Aitken, Tracey Emin, Nan Goldin, Cindy Sherman’dır. Aynı kategori altına alınabilecek Barbara Kruger, Paul McCarthy, Paul Morrison gibi isimlerin farklı üslupları olduğu gözlemlenmiştir. Koleksiyon içerisinde son derece güçlü konuma sahip çağdaş Alman sanatı, Thomas Struth, Andreas Gefeller gibi fotoğraf tekniğini kullanan sanatçılarla Gerard Richter, Jonathan Meese, Jonathan Wahnseifer gibi tuval resmi yapan sanatçılarla temsil edilmiştir. Bu çeşitlilik, koleksiyon içindeki Türk sanatçılar için de geçerlidir. Zeki Faik İzer, Nejad Devrim, Fahrelnisa Zeid, Adnan Çoker, Abdurrahman Öztoprak gibi soyut ressam, Ergin İnan, Bedri Baykam, Tomur Atagök, Azade Köker gibi figür ressamlarının da eserlerinin bir arada olduğu koleksiyon bu yaklaşımla çeşitliliğini göstermektedir.

3.2.3. Sakıp Sabancı Müzesi (2002)

Özel müze, koleksiyonların yönetimi kişilere bağlı, fakat devlet kurumları tarafından denetlenebilen müzelerdir. Türkiye’de bu işlevi yerine getiren ilk özel müze 1980 yılında kurulan Sadberk Hanım Müzesi’dir. Ardından buna Sait Faik Abasıyanık Müzesi ve Sabancı Müzesi dahil olmuştur. İstanbul’da boğaziçinin en eski yerleşim yerlerinden olan 9 Haziran 2002’de İstanbul Boğazının ‘Atlı Köşk’ olarak bilinen Emirgan’da yer alan Sakıp Sabancı Müzesi ziyarete açılmıştır. Yeşillikler içerisinde ve geniş bahçe içinde yer alan müze, hat, resim ve dekoratif sanat eserlerinin yer aldığı köşk bölümüyle geçici sergilere ev sahipliği yapan galerilerden oluşmaktadır (Bkz. Görsel 55). Giriş kapısında üç aile odasında 18 ve 19. Yüzyıl sanat eserleri ve mobilyaların kalıcı olarak sergilendiği bir alan bulunmaktadır. Sakıp Sabancı’ya ait odada ise kişisel eşyalar, karikatürler, fotoğraflar sergilenmektedir. Günümüzde de Sakıp Sabancı Müzesi uluslararası sergiler, etkinlikler ve eğitim programlarıyla her yılın bir döneminde izleyicilere ve sanatseverlere keyifli ortam sunmaktadır (Aydal, 2009, s. 21).

Günümüzde de sanata ev sahipliği yapan müze, birçok sergiyi de bünyesinde gerçekleştirmiştir. Zengin hat ve resim koleksiyonu bulunan Sakıp Sabancı Müzesi’nin temelini bu koleksiyonlar oluşturmuştur. Biriktirdikleri bu eserleri bir süre sonra sergileme ihtiyacı duyarak müze oluşturma fikrine varmışlardır. Sabancı Müzesi’nin açılışı, sanat açısından yeni bir dönemin başlangıcına da işaret etmektedir. Çünkü bu müze, ilk kişisel koleksiyonun müzeye dönüştürülmesinde ilk adım olmuştur. Bu öncü hareket sanata yeni bir ivme kazandırmış, özel müze oluşumlarının örneği olarak arkasından gelen bir çok müzeye de yol göstermiştir (Giray, 2002, s.10).



Görsel 55. *Sakıp Sabancı Müzesi günümüz hali*

Kaynak: <https://istanbeautiful.com/tr/sakip-sabanci-muzesi-emirgan/>

Sabancı Müzesi resim koleksiyonu içerisinde Osman Hamdi, Nazmi Ziya, Fikret Mualla, Hüseyin Zekai Paşa, gibi Osmanlı ve Türk sanatçıların eserleri bulunmaktadır (Bkz. Görsel 56-57). Koleksiyon aynı zamanda Osmanlı sınırları içerisinde yaşamış ve çalışmış, ya da yaşadıkları dönemde imparatorluk tarafından görevlendirilen Fausto Zonaro ve İvan Ayyvazoski gibi Avrupalı sanatçıların eserlerini de içermektedir.



Görsel 56. *Osman Hamdi Bey , ‘Kur’an Okuyan Hoca’*, 72,5 cm x 53 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1910

Kaynak: <http-56>



Görsel 57. Hüseyin Zekâi Paşa, “Karpuzlu Natürmort”, , 81,5 cm x 117 cm, Tuval üzerine yağlıboya

Kaynak: <http-57>

Sabancı resim koleksiyonu aynı zamanda Türk Resim sanatının tarihsel sürecini gösteren bir kaynaktır. Çağdaş Türk resim sanatının isimlerinden Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabri Berkel, Özdemir Altan, Burhan Doğançay, Mehmet Güler yüz, Komet, Alaatin Aksoy, Mustafa Ata’ya ait farklı eğilimleri barındıran yapıtlar Sabancı koleksiyonunu önemli kılmaktadır (Giray, 2002, s.13) (Bkz. Görsel 58, 59, 60).



Görsel 58. Komet “İsimsiz” 60 cm x 92 cm ,Tuval üzerine yağlıboya

Kaynak: <http-58>



Görsel 59. *Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Otoportre” Karton üzerine yağlıboya, 64,5 x 49,5 cm, 1938*

Kaynak: <http-59>



Görsel 60. *Sabri Berkel “Otoportre”, Tuval üzerine yağlıboya, 53,5 x 39 cm, 1931*

Kaynak: <http-60>

Sabancı koleksiyonlarını halka açık müzeye dönüştürme fikri aslında yeni ortaya atılan bir düşünce olmamış, 1980’li yılların başından beri Sakıp Sabancı, koleksiyonlarını sosyal bir hedefle kamu kuruluşuna dönüştürmeyi amaçlamıştı. Koleksiyonlar aynı zamanda Sabancı ailesinin geçmişi ve yakın tarihte kaydettikleri gelişmeleri bir yandan da Türk toplumunun sanayileşme sürecindeki gelişimini gözlemlemeyi mümkün kılmıştır. Avrupa ve Amerika 1950’lerde müzelerde uygulanan eğitim programlarına benzer programlar Türkiye’de sadece özel ve bireysel girişimlerle yürütülmeye başlanmıştır. Avrupa’da devlet desteği ile gerçekleştirilen sanat çalışmaları Türkiye’de özel kuruluşların çabalarıyla sınırlı kalmıştır. 1980 yılında Arkeoloji Müzesi Derneği’nin müze eğitimiyle ilgili çalışmalar yaptığı bilinmektedir. Bu açıdan Sabancı Müzesi bünyesinde gerçekleştirdikleri eğitim programlarıyla da eğitime katkıları açısından ilk örneklerdendir. Sabancı Müzesi hem kendisi açısından hem de Türkiye açısından bir dönüm noktası sayılabilecek Picasso sergisi ile en çok sayıda ziyaretçi kabul etmiş, ilk kez bir sergi için ziyaretçi kuyrukları oluşmuştur (Doğan, 2009, s.65).

Güler Sabancı Milliyet Sanat Dergisi'nin yaptığı bir röportajında müzede gerçekleşen Picasso Sergisi için şunları söylemiştir;

“Picasso Sergisi, İstanbul'da önemli sanat olaylarını tetikleyen bir ilk olmuştur, yol açmıştır, örnek olmuştur. Sonuçları hâlâ aşılammıştır; Türkiye'de, Picasso İstanbul'da sergisinin ziyaretçi sayılarına ulaşabilen bir sergi hâlâ yapılamamıştır. O sergi hakikaten nasıl bir müze sergisi yapılır, nasıl bir ritüelle, saygıyla sergi gezilir; buna örnek olan bir sergiydi. Standartları yükseltti ve set etti. Sakıp Bey'in anısına yaptığımız bu sergi bize ilham verdi. O günden beri dünya sanatının en büyük ustalarını en iyi şekilde Türk halkıyla buluşturmak misyonunu üstlendik (http-10)”.

3.2.4. İstanbul Modern Müze (2004)

İstanbul Modern müzesi ülkemizin ilk çağdaş sanat müzesidir. Karaköy limanında, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve Tophane-i Amire arasında yer almaktadır. İlk olarak T.C. Denizcilik İşletmeleri için kuru yük deposu olarak inşa edilmiş 4 nolu antrepo binasında faaliyete geçmiştir (Bkz. Görsel 61). 2003 yılında 8. Uluslararası İstanbul Bienali'ne ev sahipliği yapan bina 11 Aralık 2004'te açılmıştır. İstanbul Modern Müze küresel sanat dünyasında bir referans noktası olmayı hedeflemiştir. Çağdaş ve modern sanat yapıtlarını, fotoğraf, mimari, sinema alanındaki etkinlik ve üretimleri koleksiyonunda toplamış, korumuş ve sergilemiştir. Müzenin diğer hedefi ise Türkiye'nin kültürel kimliğinin global sanat ortamında paylaşılması ve görülmesine aracılık etmektir. Sanatçıların üretimlerinde uluslararası iş birliklerine dahil olabilmeleri için destek olmaktadır. Ayrıca sanatı izleyicisine kolayca erişilebilir kılmak için her yaştan izleyicisine eğitim programları sunmaktadır (Çelik, 2012, s.29).

Uluslararası standartlarda bir müze olarak izleyiciyi merkezine alan İstanbul Modern'in yeni binası, sergi salonları, eğitim atölyeleri, sinema, kütüphane, tasarım mağazası, etkinlik alanları, kafe ve restoranıyla sanatseverleri yakın bir zamanda ağırlamaya hazırlanıyor. İstanbul Modern'in Karaköy'de kapılarını açtığı 4 numaralı Antrepo ile aynı konumda olan yeni binası, dünyadaki simgeleşmiş müze ve kültür-sanat kurumlarını tasarlayan Renzo Piano imzasını taşımaktadır (http-11).



Görsel 61. *İstanbul Modern Müze'nin yeni binası*

Kaynak: <http-61>

Türkiye’de bir modern sanat müzesi açma fikri, Nejat Eczacıbaşı’nın Türk resmi koleksiyonu yapmaya karar verdiği 1960’lı yıllarda başladığı söylenebilir. İstanbul Bienali’nin Türkiye sanat ortamında yaratmış olduğu dinamik Nejat Eczacıbaşı’nın koleksiyon oluşturma fikrini tetiklemiştir. Zaman içerisinde bu koleksiyonun müzeye dönüştürme fikri gündeme gelince Haliç’te yer alan Feshane Binası’nın müzeye dönüşmesiyle hayata geçmiştir. Bina, Gae Aulenti tarafından gerçekleştirilen restorasyon çalışmasıyla yenilenmiş ve 3. İstanbul Bienali’nde Feshane, sergi mekanı olarak kullanılmıştır. Fakat müzeye henüz dönüştürülemeden Nejat Eczacıbaşı vefat etmiş ardından bu sorumluluğu Oya Eczacıbaşı üstlenmiştir. Bu zaman içinde Eczacıbaşı Holding müze için bina arayışına devam etmiştir. Vakıf, 1999 yılında İstanbul Modern Müzesinin kuruluş çalışmalarından önce Eczacıbaşı Sanal Müze’yi kurmuştur. Bu platform içerisinde ‘Türk resim sanatı’ örneklerini içeren koleksiyon sergilenmiş, sanat yazılarına yer verilmiş ve bununla teorik, sanatsal bir dinamik oluşmuştur. Sanal ortamda gerçekleştirilen bu müze, yapıldığı dönem içerisinde bir ilk olmuştur. Oya Eczacıbaşı aynı zamanda İstanbul Bienali’nin danışma kurulunda yer almıştır (Sülün, 2019, s.309).

2003 yılında gerçekleştirilen 8. İstanbul Bienali kapsamında mekan için 4 numaralı Antepo binası kullanılmıştır. Bu bienalin küratörü Dan Cameron’un önerisiyle Eczacıbaşı Holding, bienalin ardından bu binanın modern sanat müzesine dönüşmesi için çalışmalar başlatmıştır. Binanın müzeye dönüşmesi için İstanbul Modern Yönetim Kurulu üyelik görevi devam eden Ak Parti İstanbul Milletvekili Egemen Bağış’ın desteği ile 2018 yılında

Eczacıbaşı Holding’e tahsis edilmiştir. Müze, 11 Aralık 2004’te Avea ve Hedef Alliance’ın ana sponsorluğunda, Eczacıbaşı Holding’in kurucu sponsorluğunda ziyarete açılmıştır. 2007 yılında İstanbul Modern-Ulusal Sergiler Şef Küratörü Levent Çalıkoğlu olmuş, müze Eczacıbaşı topluluğunun katkı sağladığı bir koleksiyonuyla açılışını gerçekleştirmiştir. Koleksiyonların müzeye dönüşmesi fikri anlamında oluşturulan koleksiyon modeli bu anlamda Türkiye’de bir ilk olmuştur. İstanbul Modern tek bir koleksiyonun müze olma sürecinden öte, Nejat Eczacıbaşı Vakfı koleksiyonu ve farklı özel, kurumsal koleksiyonların müzeye emanet ettikleri eserleriyle sergiler kurgulamıştır.

“Müzede Nejat Eczacıbaşı vakfı, Oya- Bülent Eczacıbaşı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, Deutsch Bank, Berlin Guggenheim Müzesi koleksiyonları ile ortak sergiler düzenlenme hedefiyle açılış gerçekleştirmiştir (Sülün: 2019, s.312)”.

Nejat Eczacıbaşı koleksiyonunda 1960’lı yıllardan sonra satın alınmış eserler, o yıllarda sanat eseri alan koleksiyoncu sayısının az olmasıyla özgün ve baş yapıt niteliğindeki eserlerden oluşmaktadır. 2000’li yıllarda müze açma projesinden önce edinilen eserler incelendiğinde, modern sanat üreten sanatçıların en başarılı eserlerinin koleksiyonda var olduğu gözlemlenmiştir. Bazı sanatçıların da belirli dönemlerine odaklanan eserlerin satın alındığı tespit edilmiştir. Müzenin politikası da bu yönde olmuş, koleksiyonlar belirli sanatçıların farklı dönemlerine odaklanılan eserlerden oluşmuştur (Bkz. Görsel 62-63). “Bu kapsamda müze, koleksiyonda olmayan fakat seçilen sanatçının sanatsal gelişimini temellendiren ve yan yana sergilendiğinde kendi aralarında referans kurulabilecek eserleri bir araya getirme kararı vermiştir” (Sülün: 2019, s.312).



Görsel 62. İrfan Önürmen , “Odada”, 175 cm x 210 cm, Gazlı bez üzerine karışık teknik, 2002, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu Uzun Vadeli Kredi

Kaynak: [http-62](http://62)



Görsel 63. İrfan Önürmen , “Polis Batonu” (İki Parçalı), 174 cm x 240 cm, Tuval üzerine yağlı boya ve tekstil malzemeleri, 2001, Özel Tahsilat / Uzun Vadeli Kredi

Kaynak: [http-63](http://63)

2000’li yıllardan sonra koleksiyona video eserlerde eklenmiştir. Levent Çalıkoğlu’na göre “‘Türkiye’de video örneği satın alınmış ilk kurum koleksiyonu Nejat Eczacıbaşı Koleksiyonu’dur”(Sülün, 2019, s.312) (Bkz. Görsel 64).



Görsel 64. Hüseyin Çağlayan, “Üzgünüm Leyla”, Heykel, İki kanallı video yerleştirme, renkli ve sesli, 180 x 52 x 52 cm, 7’ 17”, 2010, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu

Kaynak: [http-64](http://64)

Müze koleksiyonu, İstanbul Modern, Nejat Eczacıbaşı ve Oya- Bülent Eczacıbaşı’na ait sanat koleksiyonlarının aralarında bir bağ kurmasıyla düzenlenmiştir. Birbirinden farklı üç koleksiyon aralarında uygulanan sergilenme yöntemleriyle farklı bağlamlarda ilişkilendirilerek sunulmaktadır. “Müzenin sabit koleksiyonu içerisinde Erol Akyavaş, Burhan Doğançay, Balkan Naci İslimyeli, Ali Çelebi, Canan Tolon, Kezban Arca Batıbeki, Bedri Baykam gibi sanatçıların farklı dönemlerine ait çalışmaları ve Türkiye’de ilk fotoğraf sanatı koleksiyonu yanında video art koleksiyonu yer almaktadır (Bkz. Görsel 65). Müzenin iki kattan oluşan müze mekanında, sinema eğitim birimleri restoran, sergi alanlarıyla bir kültür kompleksi yaratılmıştır” (Sülün, 2019, s.315).



Görsel 65. Ferhat Özgür, ‘‘Şarkı Söyleyebilirim’’, Video, renkli ve sesli, 7', 2008, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, Genç Modern fonuyla koleksiyona kazandırılmıştır

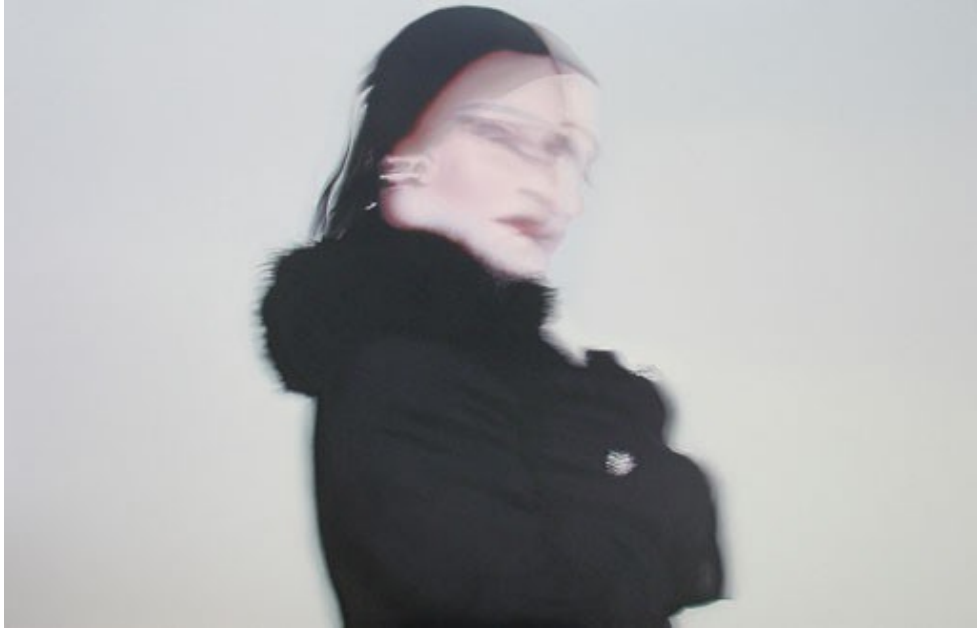
Kaynak: <http-65>

İstanbul Modern koleksiyonundaki eserleri düzenleyerek oluşturduğu sergileriyle, müze ve koleksiyon takipçilerine aslında koleksiyonunun izlediği vizyonu sunmaktadır. Böylelikle müze, Türkiye'nin sanat tarihini 19. Yüzyıldan günümüze değin koleksiyonlarıyla kurduğu diyalog sayesinde bu tarihi süreci izlenir kılmıştır. Bu yaklaşımıyla özel koleksiyonlarını farklı tema içeren sergilere dahil ederek eserlerin farklı anlamlara evrilmesiyle zenginleşmiş ve eserlerin sunumunda oluşan tarihsel boşluklar bu sergilerle tamamlanmıştır. İstanbul Modern Müze'nin Türkiye'nin sanat tarihi yazımına katkısı yanı sıra koleksiyoncuların müzelerle oluşturdukları ortaklıklarına ve sanat ortamına olan katkısı oldukça önemlidir. Metin içinde aşağıdaki görsellere atıf verilmeli



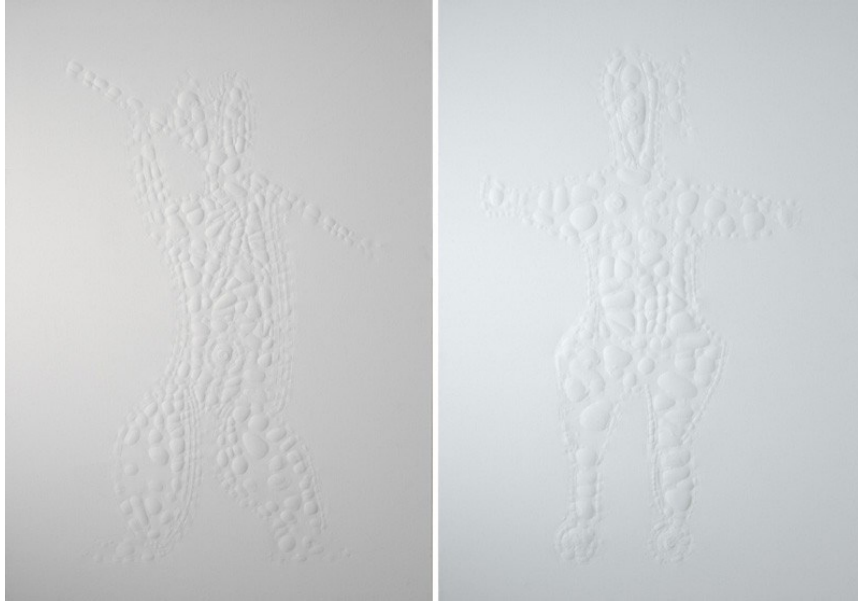
Görsel 66. Bedri Baykam, ‘‘İngres, Gérôme, Burası Benim Hamamım’’, 202 x 860 cm, Sunta üzerine kırık ayna ve karışık teknik, 1987 Özel Koleksiyon Uzun Süreli Ödünç

Kaynak: <http-66>



Görsel 67. *Taner Ceylan, ‘‘Beyaz Fonda Alp’’, 115 cm x 180 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2006, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu / Uzun Süreli Ödünç*

Kaynak: <http-67>



Görsel 68. *Hüsamettin Koçan ‘‘Körler için Resimler’’ Serisinden, , 140 cm x 100 cm, 2004-2005, Karışık teknik, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu ,Uzun Süreli Ödünç*

Kaynak: <http-68>

3.2.5. Doğançay Müzesi (2004)

Türkiye'nin ilk kişisel modern müzesi Doğançay Müzesi'dir. Müze Ekim 2004'te açılmıştır (Bkz. Görsel 69). Beyoğlu'ndaki müzede Doğançay'ın 79 eserinin yer aldığı bir retrospektifle, babası Adil Doğançay'a ait 18 resim de sergilenmektedir. Sanatçının müzede sergilenen eserleri erken dönem figür resimlerinden, kent duvarlarından ilham aldığı işleri ve fotoğraflarına kadar uzanan elli yıllık sanat gelişimini gösterir niteliktedir. Müze, Taksim'den Tarlabası'na doğru inerken, Kızılay Kan Merkezi'nin hemen yanında 150 yıllık beş katlı, 2. derece tarihi bir eserdir. Doğançay Müzesinde, ana görevlerinin başında eğitim ve sanat olması gerektiği rolünden hareketle çeşitli projeler geliştirilmiş, halkın özellikle de ilkokul çağındaki çocukların eğitim ve kültür ortamı içerisinde sanatla buluşmaları hedeflenmiştir. Kültürlü bir kuşak yetiştirme hedefinde olan sanatçı Doğançay, yalnızca kendi olanaklarıyla kurduğu müzenin açıldığı gün çevredeki ilköğretim okullarına faks çekerek "Okulunuzdaki yetenekli öğrencilerinizi getirin" çağrısında bulunmuştur (Demir, 2011, s.25). Paragraftan sonra hemen görsel gelsin

Avrupa ve Amerika'da uzun yıllar yaşamış olan Doğançay, örneklerini sıkça gördüğü 'özel kişisel müze' hayalini ülkesine gelerek gerçekleştirmiş, bu hareketiyle Türkiye'de bir ilke de imza atmıştır. Doğançay Müzesi, İstanbul Büyükşehir Belediyesi ve sponsor firmalarla iş birliği içerisinde 2005'ten günümüze temel eğitim okullarında jüri sanat yarışmaları düzenlemektedir (Bkz.Görsel 69). Doğançay Müzesinin kuruluş amaçlarından biri ve en önemlisi bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de gelecek nesillerin eğitim, kültür ve sanat alanında donanımlı olmalarına katkı sağlamaktır. Bir toplumun uygar olabilmesi için bu çok önemlidir. Kurulduğu tarihten bu yana özellikle de ilköğretim öğrencilerinin kültür ve sanatla buluşmalarını sağlayan müze, kültür ve sanatın Türkiye için önemli olduğunun bilincindedir.



Görsel 69. *Burhan Doğançay Müzesi*

Kaynak: <http-69>

3.2.6. Süleyman Saim Tekcan İMOGA (2004)

Süleyman Saim Tekcan tarafından kurulan müze (İMOGA), İstanbul Grafik Sanatları Müzesi'dir. Bu müze baskı sanatları eserlerini barındırmasıyla ilktir (Bkz. Görsel 70, 71). Tekcan, baskı üzerine kurmuş olduğu atölyesini bir müzeye dönüştürmüştür. 1974'te Süleyman Saim Tekcan öncülüğünde sanatçı atölyesi olarak temelleri atılması üzerinden geçen kırk senede dünya standartlarında nitelik ve nicelik kazanarak 2004'te müzeye dönüştürülmüştür.

Müze grafikeri Cihan Ferah'ın aktardığına göre, Müzede halen 2004 yılından bu yana İMOGA-İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi Kurucu Yönetim Kurulu Başkanlığını sürdüren Süleyman Saim Tekcan'ın yanı sıra Türk sanatçıların ve 100 ülkeden 2000'e yakın önemli sanatçının eserleri bulunuyor. Yaklaşık 15.000 eser; özgün baskı, gravür, çukur baskı, elek baskı, taş baskı, linolyum, serigrafî, litografî, ağaç baskı gibi tekniklerle ortaya çıkıyor (<http-12>).



Görsel 70. İMOGA Binası



Görsel 71. İMOGA müze içi

Kaynak: <http-70,71>

Süleyman Saim Tekcan müze kurmanın öneminden şöyle bahseder;

“Bugün sanat alanında yaşadığımız en büyük sıkıntılardan biri de büyük koleksiyonların sergileneceği mekânların, müzelerin olmayışıdır. Var olanlarda da alt yapı eksiklikleri var. Türkiye’de müzecilik alanında yapılan tartışmalar sergileme ve depolama teknikleri gibi çok kısıtlı bir çerçevede yürütülüyor. Bu noktada karşılıklı etkileşimi sağlayacak kanallardan yoksun oluşumuz bu tür yapıların hantallaşmasına ve toplumdan uzak kalmasına neden oluyor. Gerçekten toplumun ihtiyaçlarına cevap veren uluslararası standartlara uygun projelere ve kurumlara ihtiyacımız var (Tarlakazan, 2016, s. 533)”.

İMOGA hakkında ise;

“ Artess Çamlıca Sanat Evi’nde yaklaşık 35 yıllık bir zaman içerisinde oluşturduğumuz geniş bir özgün baskı resim koleksiyonunu, Türkiye’deki ilk özgün baskı resim müzesini açarak değerlendirmek istedik. Bunun Türkiye’deki en büyük, dünyadaki sayılı büyük ölçekli özgün baskı arşivlerinden olduğunu söyleyebiliriz rahatlıkla. Bu koleksiyonun sergilenebilmesi için gerekli donanım ve alt yapıya sahip mekânlar ve geleceğe de kalabilecek bir yapı gerekiyordu, bunu da ancak bir müze açarak gerçekleştirebileceğimizi düşündük. Koleksiyon oluşurken Türk sanatının önde gelen sanatçıları, aynı sanat ortamında üretim yaparak ortak bir paylaşım gerçekleştirdiler. Her biri kendi alanlarında bir sanat ustası olan bu kişiler sanatsal anlatımlarına uygun özgün baskı tekniklerinde resimler yaptılar. Bu sisteme benzer örnekler dünyada ya yoktur ya da birkaç örnek vardır, bilemiyorum. Bu yüzden bu ortak çalışmaya ve gün yüzüne çıkan birikime uluslararası anlamda da değer veriyoruz. İMOGA adıyla kurduğumuz ve düzenlediğimiz bu yeni müzede, özgün baskı tekniklerinin tümünü içeren ve Türk sanatının da en büyük ustalarının çalışmalarından oluşan koleksiyonu sergileyeceğiz (Tekcan: 2011, s. 40)”.

IMOGA, Türkiye'nin ilk baskı müzesidir. Bu özelliğinin yanı sıra müze Tekcan'a göre mimari yapısı ve Türkiye'de çağdaş sanat müzesi olarak inşa edilen ilk yapıdır. Genellikle kurulan müzelerin binalarının restore edilip müzeye dönüştürüldüğünü, IMOGA'nın ise bir proje olarak yapılan müze binası olduğunu belirtmiştir. Çağdaş Türk baskı resminde önemli isimler olan Adnan Çoker, Adnan Turani, Abidin Dino, Avni Arbaş, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Burhan Doğançay, Devrim Erbil, Eren Eyüpoğlu, Ferruh Başağa, Nedim Günsur, Mustafa Ayaz, Hasan Pekmezci, Hasip Pektaş, Hayati Misman, Hüsametdin Koçan ve Halil Akdeniz gibi eserleri üretimleri Tekcan'ın atölyesinde yapılmıştır. Sanatçıların ürettikleri çalışmaları atölyelere bırakmalarıyla Tekcan, oldukça zengin bir koleksiyon elde etmiştir. Onun için Çamlıca Sanat evinde yani atölyesinde edinmiş olduğu bu koleksiyon ona çağdaş özgün baskı müzesi yaratma fikrini verdiğini belirtir (Baloğlu 6 2011 ; Erten, 2009; Dönmez, 2008; Sönmez, 2019; Yıldırım ve Ayan, 2019).

3.2.7. Pera Müzesi (2005)

Pera Müzesi'nin içerisinde barındırdığı koleksiyonu karma bir koleksiyondur. Pera Müzesi dünya sanatını takip etmesi yanında Türk sanatçıların sergilerinde de bünyesinde yer vermektedir (Doğan, 2009, s.21).

Türkiye'nin önemli koleksiyoncularından Suna ve İnan Kıraç 2003 yılında kurmuş oldukları vakıf ile eğitim, kültür ve sağlık alanında gösterdikleri etkinlikler çerçevesinde 2005 yılında Pera Müzesi'ni açmışlardır. 1983 yılında mimar Achille Manoussos tarafından İstanbul Tepebaşı'nda inşa edilen, Bristol Oteli ismiyle tanınan tarihi yapı Mimar Sinan Genim tarafından müzeye dönüştürülmüştür (Baraz, 2010, s.357) (Bkz. Görsel 72).



Görsel 72. Pera müzesi binası

Kaynak: <https-72>

Pera Müzesi'nde Suna ve İnanç Kırac Vakfı'na ait 'Oryantalist Resim' 'Anadolu Ağırlık ve Ölçüleri' ve 'Kütahya Çini Seramikleri' koleksiyonları başlıklı üç koleksiyon mevcuttur. Bu koleksiyonlar çevresinde gerçekleştirilen sergilerle ve müzecilik etkinlikleriyle Türkiye'de unutulmaya yüz tutmuş kültürel ve sanatsal değerlerine ışık tutmaya çalışmaktadır. Diğer yandan düzenlediği önemli sergilerde Rembrant, Pablo Picasso, Fernando Botero , Akira Kurosawa, Marc Chagall, Diego Rivera, Ikuo Hirayama, Niko Pirosmeni, Joan Miro, Cartier- Bresson, Josef Koudelka ve Frida Kahlo gibi usta sanatçılara ait yapıtları ülkemizde sanatseverlerle buluşturmaktadır. Müze, Otto Mauer JpMorgan Chase gibi dünyaca bilinen koleksiyonlardan da önemli sergiler düzenlemiş, kişisel ve kurumsal sanat koleksiyonculuğu alanında ülkemizin gelişmesine önemli katkıda bulunmuştur. Pera Müzesi'ni Türkiye'deki önemli müzeler arasında yer almasının bir nedeni de 2005 yılında Avrupa Birliği Kültür Fonu ile AB ülkeleri bünyesinde gerçekleştirilmiş Gemini: Muse projesinde Türkiye'den davet edilen ilk özel müze olmasıdır. 2006 yılında Stockholm'deki Nordiska Müzesi Koleksiyonundan seçilen 350 yıllık resimlerle Avcı Mehmet'in Alay-ı Hümayunu isimli sergisi düzenlemiş sergi açılışına da İsveç Kralı Carl XVI Gustaf ve eşi Kraliçe Silvia'yı konuk etmiştir. Bu anlamda Avrupa ülkesinin kral ve kraliçesi tarafından bizzat ziyaret edilen ilk özel Türk müzesidir (Sülün, 2011, s.94) (Bkz. Görsel 73, 74, 75).



Görsel 73. Pera Müzesi “Avcı Mehmet’in Alay-ı Hümayunu” sergisi

Kaynak: <http-73>



Görsel 74. Pera Müzesi’nde “Picasso Sergisi”

Kaynak: <http-74>



Görsel 75. Pera müzesi “*Fernando Botero*” sergisi

Kaynak: <http-75>

Pera Müzesi, koleksiyonları ve bu koleksiyonların temsil ettiği değerleri, sergiler, yayıncılık ürünleri ve bilimsel çalışmalarıyla geleceğe kuşaklara aktarmayı hedeflemektedir. Dünya sanatının usta isimlerinin yapıtlarını, önde gelen sanat kuruluşlarıyla ortak çalışmalarla ülkemizde sanatseverlere sunmayı amaç edinmiştir. Müze, koleksiyon sergileme işlevinin yanında çok amaçlı sergi salonları, eğitim programları düzenlenen mekanlarıyla, kafesiyle ziyaretçilerine kapsamlı bir kültür hizmeti sunmaktadır. Eğitime önem veren müze, yetenekli öğrencilere ve yardıma ihtiyacı olan öğrencilere her türlü gerekli yardımı yapmakta, burs eğitim ve araştırma gibi imkanlar sağlamaktadır. 1970’li yıllarda resim sanatının koleksiyoncularla buluşmasında büyük katısı olan Yahşi Baraz’ın Suna-İnan Kıraç çiftine satmış olduğu İbrahim Çallı’ya ait resmi 75 bin 500 liraya satarak bu satışın galericilik hayatındaki en büyük satış olduğunu belirtmiştir. Müzede yer alan Oryantalist resimler arasında sanat tarihçilerinin tek 'yerli oryantalist' olarak gördüğü Osman Hamdi Bey'in eserleri ve ünlü Kaplumbağa Terbiyecisi tablosu da yer almaktadır (Bkz. Görsel 76).

Suna ve İnan Kıraç çiftinin oryantalist resim koleksiyonuna katılan eserler sadece onların beğenileri doğrultusunda koleksiyona dahil olmamışlardır. Bu koleksiyona dahil edilen eserlerin ortak özelliği, Osmanlı İmparatorluğu’nun yaşamını, tarihsel dokusunu ve gündelik yaşamını Batılı gözünden yansıtan eserlerinden oluşmuş olmalarıdır (Bkz. Görsel 77). Pera bölgesi aynı zamanda sergilendiği eserleriyle de uyum ve bir ilişki içerisinde.

Bu bölge Osmanlı'nın son döneminde Osmanlı'ya gelen oryantalist ressamların üretimlerini yaptıkları semttir. Mekan ve sanat yapıtı arasında kurulan ilişki bağlamında müze farklılık yaratmaktadır (Sülün, 2019, s.400).



Görsel 76. *Osman Hamdi Bey ‘‘Kaplumbağa Terbiyecisi’’, 221.5 cmx120 cm Tuval üstüne yağlıboya, 1906*

Kaynak: <http-76>



Görsel 77. *George Engelhardt Schröder, “Mehmed Said Efendi ve Maiyeti”, 113 cm x 142 cm, Tuval üstüne yağlıboya, 1733*

Kaynak: <http-77>

Pera Müzesi’ndeki koleksiyon eserlerinde dönem, bağlam, üslup, tema birliği sağlanması, sanat tarihi uzmanları yönetiminde hazırlanan koleksiyon sergilerine de yansımıştır. Bu kaygılar İstanbul Modern’in sanat politikasıyla benzerlik göstermektedir.

3.2.8. Santral İstanbul (2007)

Eylül 2007’de çağdaş sanat ve kültür alanı olarak kurulan Santral İstanbul eski bir elektrik santralinin müzeye dönüştürülmesiyle müze olmuştur (Bkz. Görsel 78). Türkiye’de önemli bir yere sahip olan müze, İstanbul’a disiplinlerarası ve çok katmanlı boyutuyla dinamik bir sanat ortamı kazandırmıştır (Baraz, 2010, s. 457).



Görsel 78. Santral İstanbul

Kaynak: <http-78>

Santral İstanbul'un bünyesinde eski makine dairelerinin korunarak dönüştürülmesinden oluşan Türkiye'nin ilk endüstriyel arkeoloji müzesi Enerji Müzesi'ni de barındırmaktadır.

Santral İstanbul günümüzde eğitim binaları, kütüphanesi, enerji müzesi, çağdaş sanatlar merkezi, galerisi, kafeteryaları, konser salonu, sanatçı atölyeleri ve konuk evleri ile yaratıcı ve yenilikçi dinamiklerden yola çıkarak ekonomik ve sosyal gelişime katkıda bulunan kapsamlı ve katılımcı uluslararası bir platform olmuştur (Topcuoğlu, 2015, s.544).

2005 yılında Silahtarağa Santrali'nin Santralistanbul'a dönüşme projesi Koruma Kurulu'ndan onay almış ve İstanbul Bilgi Üniversitesi tarafından projeye başlanmıştır. 2007'de İstanbul Bilgi Üniversitesi, Ciner ve Doğu Grubu birlikteliğiyle gerçekleşen projeye beraber kültür-sanat mekânına dönüştürülen bu alanda, tasarımı ve işlevlendirilmesi gerçekleşen yapılar kullanıma hizmete açılmıştır. Santralistanbul'un açıldığı dönemde bünyesinde "Çağdaş Sanat Müzesi'nin yanı sıra Enerji Müzesi, kütüphane, eğitim binaları ile konuklar için inşa edilen rezidans binaları yer almaktaydı (Kürkçüoğlu, 2008, s.157).

2012 yılında, dersliklerin kapasitesinin öğrenci sayısını karşılayamadığı gerekçesiyle Çağdaş Sanat Müzesi dersliklere dönüştürülmüştür. Günümüzde ise Santralistanbul'un boş kalan alanlarına yeni binaların yapımı sürmektedir (<http-13>).

Santralistanbul yalnızca çağdaş sanatın gerçekleştiği ve yer edindiği mekân değil, İstanbul'da çağdaş sanatın merkezlerinden biri olmaya aday bir mekân olarak sunulmaktadır.

Dönüştürülen bu mekânın İstanbul için bir değer olduğu ve Avrupa Kültür Başkenti olmaya aday İstanbul'un böyle bir mekânla dünya çapında kültür ve sanat ortamında güçlü olacağı belirtilmiştir. Santralistanbul bu bakımdan İstanbul'un ünlenmesine yardım eden bir 'cazibe merkezi' olarak sunulmuştur. Santral İstanbul'un koleksiyonu içerisinde, Abidin Dino, Alaatin Aksoy, Ergin İnan, Mehmet Günsur, Nil Yalter, Sarkis Zabunyan, Neşe Erdok, Burhan Doğançay gibi birçok Türk ressam bulunmaktadır (Bkz. Görsel 79, 80).



Görsel 79. *Burhan Doğançay, “ Kurdeleler”, imzalı serigrafî, 100x70, 1991*

Kaynak: <http-79>



Görsel 80. Neşe Erdok ‘‘Ressam ve Modeli’’, tuval üzerine yağlıboya, 140x170, 2000

Kaynak: [http-80](http://80)

3.2.9. Rezan Has Müzesi (2007)

Rezan Has Müzesi’nin kültür ve sanat dünyasına dahil olması 11. Uluslararası Doğu Halı Konferansı’nın açılış sergisi ‘Zamansız Sadelik’ ile Mayıs 2007’de gerçekleşmiştir. Müze bulunduğu konuma itafen, Bizans, Osmanlı ve Cumhuriyet döneminden izler barındıran Haliç’i kendine konu belirlemiş ve bu yönde sergiler hazırlamaktadır. Müze Kadir Has Üniversitesi’ne dönüştürülen Cibali Tütün Fabrikası içinde yer almaktadır (Bkz. Görsel 81, 82).



Görsel 81. Rezan Has Müzesi dış görünüm



Görsel 82. Rezan Has Müzesi iç görünüm

Kaynak: [http-81,82](http://81,82)

Müze içerisinde yer alan Bizans döneminde Karanlık Çeşme olarak bilinen sarnıç, bir eser konumundadır. Bu yapı, Haliç kıyısında bulunan sur yapıları dışında var olan ender

Bizans yapılarından biridir. Müze içerisinde yer alan başka bir unsur Osmanlı dönemine ait hamam kalıntısı müzenin diğer önemli mekanıdır (Turan, 2011, s.13).

3.2.10. Perili Köşk Borusan Contemporary (2007)

Perili Köşk Rumelihisarı'nda Baltalimanı caddesinde konumlanmıştır. Bina, otel, restoran, hastane, konut, prestij yapısı gibi çeşitli fonksiyonlara cevap verecek şekilde tasarlanmıştır. Gerek dış görünümü ve gerekse hikayesi ile İstanbul'un en dikkat çeken yapılarından (İnan, 2013, s.56) (Bkz. Görsel 83).



Görsel 83. *Perili Köşk Borusan Contemporary Bina görüntüsü*

Kaynak: <http-83>

Perili Köşk binası, Yusuf Ziya Paşa Köşkü olarak 1910 yılında yapılmaya başlanmıştır. 1995-2000 yılları arasında restore edilmiştir. Bina 10 katlı olup, bir yandan Karadeniz'i diğer yandan ise Marmara Denizi'ni görmektedir. Borusan Holding tarafından Perili Köşk 2030 yılına kadar kiralanmıştır. Boğazın incisi Rumelihisarı'nda Borusan Contemporary, Borusan Çağdaş Sanat Koleksiyonu'ndan beslenen, sergiler, etkinlikler, eğitici aktiviteler, yeni eserler ve mekana özgü yerleştirmeleriyle çeşitli programlara yer veren bir müzedir. Etkinlikler Borusan Holding'in Perili Köşk İstanbul'daki ofisinde yapılmakta, bu sayede, ofis içinde yer alan farklı bir müze yaratarak yeni bir model oluşturulmuştur. Müzeyi ziyaretçileri sergilenen eserleri görmek için her katı ve odayı özgürce gezebilmekte, tercihlerine göre yanında müze rehberi ile gezerek, eserler hakkında detaylı bilgi edinebilme imkanına da sahiptir. Çalışanlara müzede bulunan eserler ile ilgili

eğitimlerin verildiği bir sanat kulübü de bulunmaktadır. Borusan çalışanları aldıkları eğitimler sonucunda müzede haftasonları gönüllü olarak ziyaretçilere rehberlikte edebilmektedir. Çağdaş sanatı Türkiye de sevdirebilmek ve yaygınlaştırmak için yapılan uygulamalar hem yapının korunması hem de farklı etkinlik ve işlevleriyle geniş kitlelere ulaşması için güzel değerlendirilmektedir. Mevcut yapının orijinaline sadık kalınarak tasarlanması, özgün görüntüsünü ve tarihini gelecek nesillere aktarılmasında önemli rol oynamaktadır. (İnan, 2013, s56).

Borusan Çağdaş Sanat Koleksiyonu; video, yerleştirme, yeni medya, neon-LED, fotoğraf başta olmak üzere “dijital tekniklerle” üretilmiş olan yapıtları içeriyor. Brigitte Kowanz, François Morellet, Ola Kolehmainen, Edward Burtynsky, Rafael Lozano-Hemmer, Robert Mapplethorpe, Maurizio Nannucci, Doug Aitken, Peter Zimmermann, Gerwald Rockenschau, Liam Gillick, U-Ram Choe, Daniel Rozin, Daniel Canogar, Marina Zurkow ve Manfred Mohr gibi sanatçıların önemli eserleriyle kapsamlı olarak temsil edildiği koleksiyon, düzenli olarak yayınlanan kitaplarla belgelenmiştir. Koleksiyonda Türk Çağdaş Sanatı, Ayşe Erkmen’den Bülent Evren’e, Ali Kazma’dan Cevdet Ereke’e, Gülsün Karamustafa’dan Esra Ersen’e dek uzanan farklı kuşaklarla temsil edilirken, Burak Arıkan, Evrim Kavcar, Serkan Taycan, Lale Delibaş ve Erdal İnci başta olmak üzere, genç kuşak sanatçıların çalışmalarını destekleyen bir yapılanma çizgisine dikkat gösteriliyor. Borusan Çağdaş Sanat koleksiyonunda 800’ü aşkın eser bulunmaktadır (<http-14>).

Koleksiyonda Türk çağdaş sanatı, Abdurrahman Öztoprak’tan Bülent Evren’e, Ekrem Yalçındağ’dan Ardan Özmenoğlu’ya, Erol Akyavaş’tan Nuri Bilge Ceylan’a uzanan geniş bir yelpazede temsil edilmektedir (Bkz. Görsel 84).



Görsel 84. Ekrem Yalçındağ “195 Renk”, 220 cm × 160 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2007

Kaynak: <http-84>

3.2.11. Baksı Müzesi (2010)

Müzenin kurucusu Prof. Hüsamettin Koçan'dır. Müzenin kuruluş amacı, Baksı köyünde yaşayan insanların maddi imkansızlıklarından dolayı sürekli göç vermesi ve bu göçün sebep olduğu köy kültürünün yok olmasını engellemek ve kaybolan değerleri yeniden üretmeye başlamak olmuştur. Bu konuda yöresel seramik ve dokuma geleneğini yeniden canlandırmak, insanların yaşamlarını sürdürebilmeleri için maddi kaynak olarak kendi topraklarını kullanmalarına ve geleneksel sanatla çağdaş sanatı buluşturmak amacıyla, buluşma için alanlar yaratmak, yanı sıra sanatın büyük kentler dışında kırsal alanlara doğru ulaşmasını sağlamak için bu müze kurulmuştur.

Hüsamettin Koçan, 2 Ocak 2005 tarihinde Baksı Kültür Vakfı'nı kurmuş, ilk olarak bahsi edilen amaçları yerine getirmek ve sanatı yaygınlaştırmak için aynı yıl içerisinde müzenin ilk bölümü olan Baksı Müzesi Halk Sanatları Araştırma Uygulama Merkezi hizmete açılmıştır. Bu merkezin hedefleri ise yerel halk sanatlarını canlandırmak, eski, tezgahların yeniden kurulmasını sağlayarak sanatı toplumla ve doğayla bütünleştirmeyi sanatsal üretimlerin yanında kültür turizmine de teşvik etmektir. Baksı Müzesinin dış mimari yapısı ile çevredeki dağ silüetine benzetilen bir yükselişle doğal ortamla uyum içinde bir anlayışla özgün bir mimari yapı - heykel tasarımına sahiptir (Bkz. Görsel 85). Işık kaynağı yerel kökenli bir tasarım geleneğinden hareketle tasarlanmış, tepeden gelen ışık duvar yüzeylerine yansıtılarak sergilenme olanaklarının da içe dönük bir atmosfer kazanması sağlanmıştır (Çelik, 2012, s.45). Bölge mimarisinde rastlanılan toprak damlı yapı formunu modernize eden Hüsamettin Koçan, gelenekselden beslenerek ve koruyarak modern bir tasarım ortaya koymuştur.



Görsel 85. *Baksı Müzesi dış görünümü ve çevresi*

Müzenin 10 yıl süren inşaatının ardından 2010 yılında Baksı Müzesi resmi törenle ziyaretçilerine açılmıştır. Müze denilince akla gelen yapı ve görünüm karşısında özgünlüğünü koruyan Baksı Müzesi, büyük bir şehir merkezinde değil, farklı bir coğrafyada olan müzedir. Doğa ile iç içe olan bir ortamda bulunan müze binası, dağın başı olarak tabir edilecek bir alana kurulmuştur. Bunun elbette bir sebebi vardır ki ressam Hüsamettin Koçan'ın bu topraklarda dünyaya gelmiş olması ve doğduğu topraklara nesilden nesile aktarılacak olan bir sanat mirası bırakmak istemesidir (Çelik, 2012, s.40). Ressam ve müzenin kurucusu olan Koçan'ın, cam altı resimlerinden ve halk resimlerinden oluşan bir koleksiyonu bulunmaktadır. Bu koleksiyonunu da memleketinin insanıyla paylaşmak istemiştir. 2004 yılında projeye destek veren sanatçı sayısı 125'i bulmuştur. Proje 4L'de "Şaman Güncesi" sergisi açıldı. Baksı Müzesi'nin kurucusu Hüsamettin Koçan, 2005 yılında Galeri Artist'te düzenlediği sergisinde, bu 125 sanatçıya teşekkür amacıyla kendisine ait 125 resmi hediye etmiştir. Müze için katkıda bulunan sanatçılar şunlardır:

“Adem Genç, Ahmet Özel, Alev Ermiş Mavitan, Ali İsmail Türemen, Ali Candaş, Alp Tamer Ulukılıç, Altan Çelem, Arzu Başaran, Aydan Murtezaoglu, Aydın Ayan, Ayşegül İzer, Ayşen Urfalıoğlu, Bahar Kocaman, Barış Sarıbaş, Bedri Baykam, Berna Türemen, Bihret Mavitan, Bilge Alkor, Bubi, Bülent Şangar, Bünyamin Özgültekin, Can Göknıl, Canan Beykal, Cemil Ergün, Cengiz Savaş, Cevat Demir, Cihat Aral, Devabil Kara, Devrim Erbil, Doğan Paksoy, Ekrem Kahraman, Elif Ayiter, Elif Çelebi, Elif Tunak, Elvan Alpay, Emin Koç, Emre Okçuer, Emre Zeytinoğlu, Erdağ Aksel, Ergin İnan, Erkan Özdilek, Erman Özbaşaran, Ertuğrul Ateş, Fatma Tülin, Fatoş Beykal, Ferhat Özgür, Ferruh Başağa, Fevzi Karakoç, Filiz Başaran, Fuat Acaroğlu, Füsün Onur, Genco Gülan, Gülseren Südor, Gülsün Karamustafa, Gülveli Kaya, Güngör Taner, Günseli Kato, Gürbüz Doğan Ekşioğlu, Gürol Sözen, Habip Aydoğdu, Hakan Onur, Hale Tenger, Halil Akdeniz, Hanefi Yeter, Hasan Pekmezci, Haşim Nur Gürel, Hayati Misman, İbrahim Çiftçioğlu, İnci Eviner, İrfan Okan, İrfan Önürmen, İsmail Acar, Jale Erzen, Kemal Gürbüz, Kerim Kılıçarslan, Kezban Arca Batıbeki, Komet, Lütfi Özden, Mehmet Kavukçu, Mehmet Özer, Melih Görgün, Murat Morova, Murteza Fidan, Mustafa Altıntaş, Mustafa Ata, Mustafa Ayaz, Mustafa Karyağdı, Mustafa Pilevneli, Mürüvvet Türkyılmaz, Müşerref Zeytinoğlu, Nancy Atakan, Nazan Erkmen, Nevhiz Tanyeli, Nur Gökbulut, Oktay Anılanmert, Özcan Uskur, Resul Aytemur, Rüçhan Şahinoğlu, Selda Asal, Selim Birsal, Selma Gürbüz, Semih Zeki, Serhat Kiraz, Server Demirtaş, Sevil Saygı, Sinan Demirtaş, Süleyman Saim Tekcan, Şahin Paksoy, Şeyda Cesur, Tamer Akakıncı, Tangül Akakıncı, Tanju Demirci, Tayfun Erdoğmuş, Teoman Südor, Tomur Atagök, Turan Erol, Tülay Tura Börtecene, Tülin Onat, Yalçın Gökçebağ, Yusuf Taktak, Zafer Mintaş ve Zehra Aral (Çelik, 2012, s. 42)”.

Baksı Müzesi'ne ait koleksiyonda önde gelen sanatçıların eserlerinden oluşan nitelikli bir çağdaş sanat yapıtları yanında geniş bir halk resimleri koleksiyonu ve yerel el

sanatlarını yansıtan özgün örnekler bir arada yer almaktadır. Müze üç bölümden oluşmakta bu bölümler, daimi koleksiyon bölümü, dönemsel sergi mekânları, konferans salonu, kütüphanedir.

3.2.12. Evliyagil (2016)

Henüz çocukken biriktirme ve toplama ile tanışan Sarp Evliyagil'in lise çağlarında iken sanata olan ilgisi doğmuştur. 21 yaşına geldiğinde ilk resmini almıştır. Bu resim bir Nuri Ağbaç resmidir. Evliyagil'in zaman içerisinde biriktirdiği eserleri Ankara Kızılay'da bulunan Ajans Türk binasının bir bölümünü kapatarak depo olarak kullanmış ardından bu eserleri toplu olarak izlenmesini isteyerek bir müze fikri doğmuştur. Ekrem Yalçındağ Evliyagil'in müze açma fikrine destek olmuş, Evliyagil'in bu fikri Yalçındağ'ın desteğiyle beraber netleşmiştir (Kalyoncuoğlu, Güneş, Memikoğlu, 2021, s.290).

Müze Evliyagil binası, 2014-2015 yılları arasında kurulmuştur. Müze, dört kattan oluşmaktadır. Çalışma kapsamında incelenen ve Ankara'da bulunan ilk çağdaş sanat müzesi olan Müze Evliyagil, çeşitli sergileme alanlarının yanı sıra, önceden belirtilen farklı faaliyetlere hizmet eden alanları ve konser mekânları ile müzeyi gezmeye gelen çağdaş sanat ziyaretçilerinin sosyalleşmelerini sağlayarak müze içerisinde rahatlık ve hareketliliği sağlamaktadır (Bkz. Görsel 86). Müze mekânlarının artık sadece görmeye odaklı değil; görüp, yaşayıp, paylaşp ve bir parçası olunan mekânlara dönüşümü ile müze ziyaretlerinin ve dolayısıyla edinilen bilgi ve görgülerin artacağı düşünülmektedir. 2008 yılında ortaya çıkan Müze Evliyagil fikri, 2014-2015 yılları arasında, İncek'te, 'merkezden uzak bir merkez'de gerçekleşen inşaat ile Ankaralı sanat severlere, üç kata yayılan 750 m2'lik sergi alanı, heykel bahçesi, sinema salonu ve kütüphane kazandırmıştır (http-15).

2021 Haziran ayında açılan "İzleyen Yüzler" başlıklı sergide, Müze Evliyagil koleksiyonunda yer alan 38 sanatçının eserleri sergilenmiştir. Sergi, Müze Evliyagil koleksiyonuna 1950'lerden itibaren dahil edilmiş sanatçılar ve eserleri arasından portre türüne odaklanmıştır. Sergide; Abidin Dino, Ali Elmacı, Anıl Saldıran, Asya Tok, Avni Arbaş, Bedri Baykam, Burcu Perçin, Burhan Doğançay, Çınar Eslek, Eda Gecikmez, Ercan Akın, Erdal İnci, Ergin İnan, Ezgi Ecem Okşın, Fethi Arda, Feyhaman Duran, Gözde İlkin, Gülsün Karamustafa, Gülşah Bayraktar, Güneş Terkol, Haluk Akakçe, Hakan Gürsoytrak, Hayati Misman, İbrahim Balaban, İnci Eviner, Kemal Önsoy, Levent Morgök, Mustafa Karasu, Necla Rüzgar, Rasin Arsebük, Roland Topor, Selim Cebeci, SENA, Semiha

Berksoy, Tunca Subaşı, Ümmühan Yörük, Valerio Adami, Yüksel Arslan'ın eserleri yer almıştır (<http-16>).



Görsel 86. Müze Evliyagil binası

Kaynak: <http-86>

3.2.13. Odunpazarı Modern Müze (2019)

8 Eylül 2019'da Polimeks Holding Yönetim Kurulu Başkanı ve koleksiyoner Erol Tabanca'nın kurmuş olduğu OMM'un açılış sergisinde, 1950'lerden günümüze çağdaş Türk sanatının önemli temsilcilerinin eserlerinden oluşan Erol Tabanca koleksiyonundan özel bir seçki sunulmuştur. 60'ın üzerinde sanatçının yaklaşık 200 eserinin görüldüğü bu sergide yer alan sanatçılar arasında Bedri Rahmi Eyüboğlu, Canan Tolon, Erol Akyavaş, İlhan Koman, Ramazan Bayrakoğlu, Sinan Demirtaş ve Tayfun Erdoğan'ın eserleri yer almıştır. Küratör Haldun Dostoğlu bu sergiyle ilgili olarak:

“OMM'un ilk sergisi için çalışırken üç kavuşma sahnesinden ilham aldım. Bunlardan biri Eskişehir ilk kez bir özel modern sanat müzesine sahip oluyor; Erol Tabanca uzun yıllardır büyük emek ve özveri ile bir araya getirdiği sanat eserlerini müzede sergileyerek, koleksiyonunu sanatseverlerle buluşturma hayalini gerçekleştiriyor ve son olarak satın alındıkları andan itibaren depolarda saklı kalan, ya da sadece sınırlı sayıda izleyiciye ulaşan eserler ilk defa halka açılıyor. Bu üç kavuşma sahnesi açılış sergimizin içeriğini oluşturmamıza yön verdi” şeklinde ifade etmiştir (<http-17>).

Müzenin açılışında bambuyu adeta dantel gibi işleyen büyük ölçekli enstelasyonlarıyla bilinen, dünyaca ünlü sanatçı Tanabe Chikuunsai tarafından OMM'un dokusuna uygun üretilmiş ve özel bir performans ile tamamlanmış eseri de sergilenmiştir. Müzenin mimari tasarımı Odunpazarı bölgesinin sivil mimarisinden, Osmanlı kubbe mimarisinden ve geleneksel Japon mimarisinde öğelerden alınan referanslarla tasarlanmıştır. 4500 m2'li bir alanda yer alan müze, farklı büyüklükteki sergileme alanı, kafesi, müze dükkanı ve atölye alanlarıyla dinamik bir müze politikasına sahiptir (Bkz. Görsel 87).



Görsel 87. *Odunpazarı Modern Müze binası*

Kaynak: <http-87>

OMM'da koleksiyon sergileri dışında farklı disiplinlerden üretilmiş çağdaş sanatın ünlü isimlerine ait eserler de müze programına dahil edilmiştir. Müzenin, sanata karşı merak uyandırması ve birleştirici gücü şehirle entegre olarak müzecilik anlayışına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Müze ayrıca sahip olduğu koleksiyonu koruma ve genişletme misyonu ile eğitim programları, seminerler, sanatçı buluşmaları ve atölye çalışmalarına ev sahipliği yapmaktadır. Erol Tabanca 15 yılı aşkın süre zarfında 1950'lerden günümüze Türkiye ve dünyadan modern ve çağdaş sanat tarihine iz bırakan isimleri koleksiyonunda bir araya getirmiştir. Aynı zamanda genç sanatçılara da destek veren müze koleksiyonu sanatçıları arasında Burhan Doğançay, Azade Köker, Melih Devrim, Erol Akyavaş, Haluk Akakçe, Taner Ceylan, Canan Tolon, İnci Eviner, Gülsün Karamustafa ve Erdağ Aksel gibi önemli isimlerin eserleri yer almaktadır. Koleksiyondaki yurtdışından sanatçılar arasında Peter Zimmerman, Jaume Plensa, Marc Quinn, Robert Longo, Aron Demetz, Julian Opie, Sarah Morris, Stephan Kaluza, Hans Op De Beeck, Massimo Giannoni, Seon Ghi Bahk ve Alfred Haberpointner dahil olmak üzere birçok isim bulunmaktadır (<http-17>) (Bkz. Görsel 88, 89).



Görsel 88. Azade Koker, “Yaz Sabahı”, 130 cm x200 cm tuval üzerine karışık teknik

Kaynak: <http-88>



Görsel 89. Taner Ceylan, “Satir II”, 84 cm x27 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2015

Kaynak: <http-89>

Erol Tabanca müzenin kuruluş hikayesini anlatırken şu ifadeleri kullanmıştır:

“Koleksiyondaki eserlere evde ve ofiste yer veriyorduk. Zamanla eserler eve ve ofise sığmaz oldu. Bir sanat deposu oluşturduk; ancak eserlerin gözden uzakta kalmasının bir anlamı olmadığını düşündüm. Aslında sanatı paylaşmanın güzelliğini, Polimeks ofisinde sergilenen eserlere çalışma arkadaşlarımızın gösterdiği ilgi sayesinde tattık diyebilirim. Biraz da paylaşmanın güzelliğinden yola çıkarak farklı yollar aradık. Bunun için ilk fikir müze açmak değildi. Ben aynı zamanda doğup büyüdüğüm Eskişehir’in kültür ve sanat hayatına kalıcı bir katkıda bulunmak istiyordum. Tüm bunlar Odunpazarı bölgesinde uygun bir yer bulunmasıyla ortak paydada buluştu ve müzenin ilk adımı atıldı (http-18)”.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. 1980 SONRASI İSTANBUL'DA SANAT GALERİCİLİĞİ VE MÜZAYEDECİLİK

4.1. 1980 Sonrası İstanbul'daki Galeriler ve Önemli Müzayedelerden Örnekler

1980'lerden sonra liberalleşmeyle ve dışa açılmayla Türkiye'nin çok yönlü gelişime girdiği dönem içerisinde her geçen gün resim sanatı piyasası da gelişmiştir. Bu yıllar içinde sergiler artmış, piyasa içinde eser ve sanat alıcısı, koleksiyonerler ve sanat severler rahatlıkla bir araya gelmeye başlamıştır. Resim piyasasının içerisinde bir pazar oluşmuş, galeriler ve müzayedeler aracılığıyla sanat eseri alıcılarına ulaşmıştır. Bu durumla beraber artık sanat eseri bir yatırım aracı olarak görülmeye başlamıştır. Türk resim sanatı piyasasındaki önemli gelişmeler tam olarak 1990'lardan sonra ivme kazanmıştır.

Galeriler, Türk sanat piyasasına olumlu katkıları açısından önemlidir. Sanatçıların tanıtımı, sanat eserlerinin teşhiri ve alıcıyla bir araya getirilme konusunda galerilere ihtiyaç duyulmaktadır. Galerilik bir anlamda sanat işletmeciliğidir. Galeriler, ellerindeki olanakları kullanarak sanatçıyı topluma tanıtmakla hem sanatçıya hem sanat piyasasına hem de kendisine maddi kazanç sağlamak konusunda bir görevi üstlenir. Galeriler aynı zamanda bir sanat eseri dükkanıdır. Galeriler sanatçı ve eserlerinin tanıtımını yaptıkları için sanatçı ile iş birliği içinde çalışırlar. Özel galeriler genellikle maddi kazancını arttırmak için kimi zaman belirli müşterilerinin isteklerine göre hareket ederek olaya daha ticari bir boyuttan yaklaşmaktadırlar (Anıl, 1997, s.64-66).

Sanat piyasasında önemli bir diğer kuruluş ise müzayedelerdir. Türkiye'nin müzayedelerle tanışması 1850'li yıllara dayanmaktadır. 1980'li yıllarda müzayecilik; galerilerin ortaya çıkması, devlet bankalarının resim satın alarak koleksiyon oluşturmaya başlamaları, özel galerilerin koleksiyon oluşturmalarıyla Türk resim sanatı piyasası içinde yer edinmiştir. Tezin önceki bölümlerinde de ele alınan 16 Aralık 1990 tarihinde Maçka Mezat tarafından düzenlenen müzayede içerisinde Osman Hamdi Bey'e ait Kaplumbağa Terbiyecisi' resminin yüksek fiyata alıcı bulması Türkiye'de müzayecilik tarihinde en önemli olay olarak kabul edilmiştir. Sanat severler ve sanat piyasası içinde koleksiyoncular sanat müzayedeleri ve galerilerde bir araya gelirler. Bir yandan müzayede öncesi ve galerideki sergi açılışı öncesinde sergilenen eserleri, sanatçıları ve müzayede evi yöneticileri tanıyarak yeni sanatsal deneyim elde ederler. Alıcı ve satıcı çoğunlukla müzayede içinde izleyici konumundadır. Düzenlenen müzayede etkinliklerinde, aslında ticari olan bu etkinlikte müşteri ve yatırımcıya ulaşmak ve alım-satım işlemini gerçekleştirmek için

düzenlendiği ortadadır. Fakat kendine özgü doğası içinde sanatsal deneyimler ve faaliyetler barındırdığı söylenebilir. Bu kitle içerisinde izleyici grubu arasında medya da bulunmaktadır. Medya potansiyel alıcı, satıcı ya da yatırımcı olabileceği için çoğunlukla gerçekleştirilen ticari faaliyetlerde gerçekleşen alım-satım, alıcının bu deneyiminin duyulması konusunda önemli bir rol oynar.

Günümüzde müzayecilik, galeri işletmeciliği arasında paralellik vardır. Hatta önde giden müzayede evleri kendi galerilerini de işletmektedir. Müzayede etkinlikleri içinde galerileri, alıcı satıcı ya da aracı olarak görülmesi mümkündür. Zaman içerisinde müzayede gerçekleşmeden önce eserlerin incelenmesi için düzenlenen sergiler galeriler ve müzayede evleri iken artık lüks otel salonları ve tarihi değeri olan mekanlarda yapılmaktadır. Müzayedelerin tanıtımları ise kataloglar ile gerçekleşmektedir ayrıca bu kataloglar tarihi belge olarak nitelendirilmektedir. Günümüzde ise teknolojik gelişmelerin paralelinde çok çeşitli mecralarda müzayedeler gerçekleştirilirken Artık çevrimiçi kataloglar ön plana çıkmış internet ortamında satışlar gerçekleşmektedir (Demirdöven, Ödekan, 2009, s.65).

Tezin dördüncü bölümünde, 1980 sonrası İstanbul’da önemli sanat galerileri ve önemli müzayedelerin gelişimine değinilecek ve örnek galeri ve müzayedeler incelenecektir.

4.1. 1. İstanbul’da Galerilik

Sanat galerileri, İstanbul’da oluşmaya başlayan sanat piyasasında önemli bir yere sahip olan elemanlardan birisidir. İstanbul’da galerilik aşağı yukarı kırk yıllık bir süreci kapsamakta, bu süreç içinde bazı galeriler hala varlığını devam ettirirken bazıları piyasa ve sanat ortamındaki bazı etmenlerden dolayı varlığını koruyamamıştır. 2000’li yıllarla değişmeye başlayan galerilik ortamı, çağın kurallarına uyarak küresel piyasalara açılmıştır. Galeriler aynı zamanda çağdaş sanatın içerisindeki eğilimlere yönelip politikalarını yenilemişlerdir (Şöhret, 2013, s.66).

Teşvikiye Sanat Galerisi sahibi Doğan Paksoy, İstanbul’ da gelişim gösteren sanat galericiliğinin başlangıcı için şunları söylemiştir:

“Galeriler dönemi 70’lerden sonra başlar, daha öncekiler tek tüktü. 80’li yıllarda çok büyük bir patlama oldu. 70’lerde Cumalı, Baraz, Artisan gibi önemli galeriler açıldı, 80’li yıllardan sonra biz açtık, Lebriz Sanat Galerisi vardı önceden, Nev, Tem, Artist gibi önemli galeriler kuruldu. Bu işi hobi için yapanlar değil, kendine meslek edinenler hep kaldılar, mesela Tem duruyor, Nev duruyor, biz buradayız, Galeri Artist duruyor (Şöhret, 2013, s. 66-67)”.

Sanat galerileri kuruluş amaçlarına göre sıralandığında; Türkiye’de özel kişi galerileri, resmi galeriler, kurumsal galeriler ve yakın tarihte yaygınlaşan sanal galeriler olarak sınıflandırılabilir. Bu bölümde yalnızca İstanbul’daki galerilere değinilmesinin sebebi; megakentte insanların gelirinin yüksek olmasına, beğenileri biçimlendiren sanatçıların ve galerilerin bu şehirlerde olmasına, dolayısıyla bu durumun galerilerden alışveriş etmek isteyen koleksiyonerler için kolaylık sağlamasıdır. Yalnızca özel galerilerin ele alınması ise kurumsallaşan sanata vurgu yapmak ve kişilerin, galericilerin, alıcıların artık günümüz sanat piyasasında sanatçı ve eserin önüne geçebildiği algısını görünür kılmaktır.

Maçka Sanat Galerisi, 1974 yılında İstanbul’da Rabia Çapa ve Varlık Çapa iki kız kardeş, bir galeri açma fikri ile yola çıkmış, bu fikirlerini 1976 yılında Maçka Galeri ile gerçeğe dönüştürmüşlerdir. Bu galeri ile 1970’lerden itibaren çok yönlü gelişim gösteren sanat piyasası ve sanat ortamı içinde önemli bir konuma sahip olmuştur. Maçka Sanat Galerisi ilk sergi etkinliğini ‘Beş Gerçekçi Türk Ressamı’ ile gerçekleştirmiş, bu galerinin potansiyelini ve etkileşimini görünür kılmak adına önemli bir sergi olmuştur. Galeride 1976’dan 90’ların sonuna kadar İstanbul’daki edebiyat ve sanat camiasından önemli isimler çalışmış ve pek çok sergi gerçekleşmiştir. Maçka sanat galerisi bu yıllar arasında Türk resim sanatına yön vermesinin yanı sıra ev sahipliği yapma rolünü de üstlenmiştir. Maçka Galerisi, Maçka semtinin Mimar Kemal Öke caddesi üzerinde mütevazı bir apartmanın, üç ayrı salondan oluşan bir galeriyle dönüştürülmesiyle yaklaşık 40 yıldır aktif bir galeridir ([http-19](http://19)).

Düzenlediği ilk sergiden itibaren ileriki dönemlerde de sürdüreceği tavrın göstergesi olarak, sanatta eleştirel ve sorgulayan tavırlarıyla tanınan sanatçıların eserlerini sergilemeye ağırlık vermiş, Türkiye’de ilk kavramsal sanat başlığı altında üretilen işlerin izleyiciyle bulunduğu galeri özelliğine sahiptir. Sanat üzerinde tartışmaya ve düşünmeye açık olan bir kurum olarak Türkiye’de çağdaş sanat ortamında kendine özgü bir yer edinmiştir. Zamanın ana akım sanat eğilimlerinin dışında olan ve günümüzde tanınan sanatçılar ilk defa Maçka Sanat Galerisi’nde açmış oldukları sergilerle sanat piyasasında görünürlük kazanmışlardır. İstanbul’daki sanat çizgisiyle çoğu zaman uyumlu olmayan galeri, bu idealinden ödün vermeden 40 yıl boyunca izleyiciyi ve sanat eserini buluşturmuştur ([http-20](http://20)).

Galeri Baraz, 1975 yılında Yahşi Baraz tarafından açılmıştır. Türk resim sanatı ve piyasası içinde önemli bir isim olan Yahşi Baraz, 1978 yılından sonra sermaye sahibi kişiler ve kurumlarla ilişkiler kurarak sanat ortamı ve sermaye arasındaki ilişkiyi oluşturmada

etkinlik göstermiştir (Kıyar, 2007). 14 Kasım 1975 tarihinde açılan galeri, sayısız etkinliklerle, Türk resim sanatı adına geniş kapsamlı arşiv niteliğinde bir koleksiyona da sahiptir. 250’den fazla kişisel ve karma sergi gerçekleştiren galeri, 19. Yüzyıldan günümüze değin Türk ve yabancı ressamalara ait eserleriyle çok sayıda koleksiyoncuya katkı sağlamıştır. Yayınları sayesinde de dünya resim literatüründen örneklerle araştırmacıların yararlanabileceği bir kitaplık oluşturmuştur.

Türk resim sanatına uluslararası bir kimlik ve yer edinme çabasıyla yurt dışında Amerika Birleşik Devletleri’nde Chicago (1978), Bulgaristan’da Sofya (1981), Almanya’da Düsseldorf (1982)’ de ‘Çağdaş Türk Ressamları’ başlıklı sergiler düzenleyen Yahşi Baraz, özellikle de Avrupa ve Amerika’da sanat galerileri, müzeleri ve sanat hareketlerini yakından izleme fırsatı bulmuş, yabancı sanat galericilerini ve eleştirmenleri sık sık Türkiye’ye davet ederek Türk resim sanatını bu kitleye tanıtmıştır. Bugün galerinin son derece özverili bir çabayla oluşturduğu arşiv, gelecek kuşaklara ışık tutacak çok değerli bilgi ve belgeleri bünyesinde barındırmaktadır. Galerinin zengin sanat kitaplığı Türk, Avrupalı ve Amerikalı sanatçıların değerli yapıtlarından oluşan koleksiyonu ile bir kültür merkezi niteliği taşımaktadır. Yahşi Baraz’ın yazmış olduğu kitaplar arasında ‘Sanat Müzeleri’, Oğuz Erten’in 3 ciltlik ‘Türk Sanatına Yön Veren Sergiler ve Yahşi Baraz’ın Büyük Sergileri’ ve ‘Özel Koleksiyonlardan Örneklerle Türkiye’de Sanat Koleksiyonculuğu’ ile ilk Türk avangardı olarak kabul edilen Tosun Bayrak’a ait kitabı Yahşi Baraz’ın kaleme aldığı ‘Sanatçılar Galericiiler Koleksiyonerler’ önemli kitaplarıdır ([http-21](http://21)).

Teşvikiye Sanat Galerisi, 1985 yılında Doğan Paksoy ve Şahin Paksoy tarafından kurulmuştur. Galeri özellikle figüratif resim yapan ressamlarla çalışmayı kendisine ilke edinmiştir. Galeri, çıkarmış olduğu yayın ve kataloglarla gelişen sanatsal yapılanmayı desteklemektedir. Aynı zamanda “Türkiye’de Sanat” ve “Gençsanat” dergilerini de yayın hayatına kazandırmıştır. Komet, Mehmet Gülyüz, Ergin İnan, Utku Varlık, Mustafa Ata, İbrahim Örs, Yavuz Tanyeli, Yunus Tonkuş, Mahir Güven, Yasemin Şenel, Altan Çelem gibi Türk resim sanatının önemli isimlerinin eserlerini Teşvikiye Sanat Galerisi’nde izlemek mümkündür (Okutur, 2011).

Pi Artworks, 1998 yılında Yeşim J. Turanlı tarafından kurulan Pi Artworks sanat dünyasında yaklaşık 20 yıldır etkinlik göstermektedir. Kuruluş tarihinden bu yana İstanbul çağdaş sanat piyasasında önemli rol oynayan galeri yenilikçi ve özgün üretimlere olan yaklaşımıyla bilinmektedir. Pi Artworks Türkiye’de İngiltere’de ve dünyanın farklı

yerlerinde yaşayan sanatçıları son on yıldır düzenli olarak katılım gösterdikleri Art Basel Hong Kong, Frieze New York, Artissima Torino’unda içlerinde yer aldığı küresel sanat fuarlarında Türkiye’yi ve sanatçıları temsil etmektedir. Pi Artworks sanat galerisi yenilikçi ve özgün yaklaşımları dönemlerine ait koşullardan bağımsız olarak temsil etme ve küresel olanı ortak paydada buluşturma hedefinin yanı sıra kadın sanatçıları desteklemeye de önem vermiştir. Galeri gelecekte de aralarında Nancy Atakan, Gülay Semercioğlu, Nezaket Ekici, Fatma Bucak, İz Öztat, Ana Čvorovic ve Susan Hefuna gibi birçok ismin bulunduğu farklı kuşaklardan kadın sanatçılarla uzun soluklu iş birliklerini sürdürmeyi ve söz konusu amacıyla devam etmeyi hedeflemiştir ([http-22](http://22)).

Galerist, 2001 yılında İstanbul’da kurulan Galerist güncel sanat alanında yeni yetenekler keşfetmek ve sanatçılarına farklı ifade olanakları sunma amaçındadır. Türk sanatçıları ulusal ve uluslararası alanda temsil eden İstanbul’da öncü sanat galerileri arasındadır. Dünyada gerçekleştirilen sanat etkinliklerine sanatçıları ile katılım sağlayan galeri uluslararası sanat ortamındaki konumunu ve ilişkilerini güçlendirme hedefinde çalışmalar yapmaktadır. Galeri kendi bünyesinde Türkiye’nin gelişen sanat ortamını ve piyasasını destekleyici bir amaçla kurulan ArtUnlimited dergisi ise 2006 yılından bu yana Türkiye’nin önde gelen kültür sanat yayınları arasında kabul edilmektedir. Galerist’in yayın evinden çıkan diğer kitaplar arasında Elif Uras Monografisi (2018), Yusuf Sevinçli: Oculus (2018), Semiha Berksoy Catalogue Raisonné (2017), Nil Yalter Monografisi (2013), Taner Ceylan: 1997-2009 (2011), Haluk Akakçe: Reincarnation (2009) ve Leyla Gediz Monografisi (2008) sayılabilir ([http-23](http://23)).

Dirimart Galeri, Şubat 2002’de Zihni ve Hazer Özil tarafından İstanbul Nişantaşı’nda kurulmuştur. Galeri önce gelen uluslararası sanatçılarla kalıcı ilişkiler kurarak İstanbul’un küresel sanat dünyasındaki yerini güçlendirmiştir. Dünyada bilinen ve beğeni gören önemli sanatçılardan Thomas Bayrle, Hermann Nitsch, Bernard Frize, Shirin Neslat, Nasan Tur, Nuri Bilge Ceylan, Peter Zimmermann, Sarah Moris ve Ghada Amer’in sergilerini ilk kez Türkiye’de gerçekleştirmiştir. Dirimart aynı zamanda Türkiye’den uluslararası tanınan sanatçıları da dünyada temsil etmektedir. Bu önemli sanatçılar arasında, Sarkis, Güçlü Öztekin, Ayşe Erkmen Özlem Günyol-Mustafa Kunt ve 20. Yüzyılda aktif olan Fahrelnissa Zeid, Yüksel Arslan ve Abidin Elderoğlu gibi isimler vardır.

Dirimart’a ait ilk galeri İstanbul’un moda ve eğlence semti olan Nişantaşı iken 2019 yılından itibaren etkinlik ve sergilerini Dolapdere’deki galerisinde yürütme kararı almıştır.

Galeri 2002-2018 yılları arasında 100'den fazla sergi yapmıştır. Mayıs 2016'da açılan Dolapdere'deki Dirimart'ın ikinci mekanı olan Dirimart Dolapdere, Türkiye'nin çağdaş sanat ortamına kayda değer ölçüde katkı sunmuştur. Beyoğlu'na bağlı Dolapdere sanat anlamında gelişen bir bölgedir. Galeri'nin Dolapdere şubesinin açılış sergisi Heinz Peter Schwerfel küratörlüğünde gerçekleşmiştir. Sergide Franz Ackermann, Ayşe Erkmen, Isaac Julien, Sarah Morris, Haluk Akakçe, Eva Rothschild, Tomas Saraceno ve Ebru Uygun'un eserleri sergilenmiştir. İstanbul'un en büyük galerilerinden olan Dirimart Dolapdere, Studio MDA'nin kurucusu mimar Markus Dochantschi tarafından tasarlanmıştır. Galeri geniş sergi alanı dışında ek bir ofis alanına sahiptir, ayrıca açık hava heykel bahçesi bulunmaktadır (http-24).

Galeri Zillberman, 2008 yılında İstanbul'da açılan Galeri Zilberman, İstanbul ve Berlin'deki ana sergi mekanları ve proje mekanlarıyla her yıl toplam 12 sergi açmaktadır. Galeri binası, İstanbul' un Art Nouveau mimarisinin en ünlü örneklerinden olan Mısır Apartmanı'nda iki ayrı katta bulunmaktadır. Zillberman Galeri aynı zamanda uluslararası sanat fuarlarında da güçlü bir konuma sahiptir. Koleksiyoncu, küratör ve eleştirmenlerle yakın ilişkiler kuran galeri kendi sanatçılarına yeni imkanlar yaratmaktadır. Ticari bir galerinin olmanın yanı sıra izleyici kitlesine eğitim verme misyonuyla, sanatçı sohbetleri, konferanslar ve çeşitli etkinlikler düzenlemektedir. Konuk sanatçı programı ile de sanatçılara Berlin'de yaşama ve çalışma fırsatı sunmaktadır. Zilberman Galeri, Türkiye genelinde yapılan açık çağrı ile duyurduğu, bağımsız jüri tarafından seçilen her yıl sezonun son sergisi olarak düzenlediği Genç Yeni Farklı projesiyle genç sanatçılara da destek vermektedir (http-25).

Babası ressam olan Moiz Zilberman, 35 yaşında aktif olarak koleksiyonculuğa başlamıştır. Zamanla Türkiye'deki güncel sanatın geleceği adına yapmak istediği katkıyı galeri kurarak sağlamıştır. Zilberman bugün, bünyesinde 20'ye yakın ulusal ve uluslararası sanatçısıyla ortaya çıkardığı sergiler dışında, uzman tarihçi, küratör ve sanat eleştirmenleriyle kültür-sanat yönetimi alanında yaptığı katkılarla ön plandadır (http-26).

Mixer Sanat Galerisi, kariyerinin başında olan genç sanatçıların gelişmesine olanak sağlayan bir galeridir. Türkiye'den genç sanatçıları keşfederek bu sanatçıları ülke içinde ve yurtdışında aktif olarak desteklemeyip koleksiyoncuların bu sanatçıları keşfetmesi amacıyla sanat piyasasına hizmet etmektedir. İstanbul'daki diğer galeriler gibi Mixer Art Galeri de

büyük boyutlu sergi projelerinde yer alması ve kamusal alanda sanat projelerine imza atmasıyla bilinen galeriler arasındadır.

Galerinin Karaköy’de bulunan mekanında sergilerin yanı sıra eğitim programları ve sanat atölyeleri de gerçekleştirilmektedir. 2012 Kasım ayında İstanbul’da açılan galeri yurt dışında ve yurt içinde sanatçılarıyla fuar ve sergilere katılım göstererek Türk sanatının görünürlüğünü sağlamaktadır. Mixer Art Galerisi aynı zamanda çağdaş sanatta yeni olanakların oluşmasını destekleyen ve kar amacı gütmeyen kuruluş NADA (New Art Dealers Alliance) nın da üyesidir ([http-27](http://27)).

Bozlu Art Project, Türkiye’de sağlık ve teknoloji alanında faaliyet gösteren Bozlu Holding çatısı altında 2013 yılında kurulan Bozlu Art Project sanat yapıtına alışılmış bakış açısı dışında bakılmayı amaçlayarak bu bağlamda yeni literatür yazını, tartışma, panel, sergi gibi birçok etkinlik üreterek sanatın tüm alanlarına yönelik farklı bir söylem gerçekleştirmeyi hedeflemektedir. Sergileme yöntemleriyle de var olan bakış açılarına sanatsal anlamda farklı yorum getirmeyi amaçlamıştır.

Çalışmış olduğu sanatçılarının yurt içi ve yurtdışındaki görünürlüklerini arttırmaya yönelik yeni projelerin üretilmesi ve sanatın daha geniş kitlelere ulaşmasını amaçlayan Bozlu Art Project, basılı kitapların yanı sıra düzenlediği sergi, panel, sanatçı konuşmalarına ait kataloglar ve belgeselleriyle de sanat piyasasına katkı sağlamaktadır. 2018 Aralığına kadar Nişantaşı ve Şişli olmak üzere iki ayrı mekanda faaliyet gösteren galeri Nişantaşı’nda sürdürdüğü faaliyetlerini Ocak 2019’dan itibaren Şişli Mongeri Binası’nda devam ettirmiştir. Türkiye Cumhuriyet dönemi mimarlığında önemli isimleri arasında yer alan İtalyan asıllı Giulio Mongeri’nin 1920’li yılların ortalarında inşa etmiş olduğu Mongeri Binası, Bozlu Art Project’in arşiv, kütüphane, sergi ve sanat konuşmaları gibi etkinliklerinin gerçekleştiği mekandır. Bu binada düzenlenen retrospektif sergiler ve kısa süreli sergiler Türkiye’de modern sanata dair isimlere ait eserlerin yanı sıra gelecek vadeden genç sanatçıların da yapıtlarına yer vermektedir. İzleyicisine çoğu zaman farklı disiplin ve jenerasyona ait sanatçılarıyla geniş bakış açısı sunmaktadır. Bozlu Holding’in kurucusu Dr. Şükrü Bozluolçay’ın modern ve çağdaş Türk sanatının önemli isimlerinden bir araya gelen ve geçmişi 1970’li yıllara kadar giden sanat koleksiyonunu yılın belirli dönemlerinde farklı temalar halinde Mongeri Binası’nda sergilenmektedir. Bu koleksiyonun önemli bir bölümü olan “Sanatçı Atölyeleri” klasiklerden günümüze kadar birçok önemli sanatçıya ait palet, fırça, önlük ve boya tüpleri gibi sanatsal üretimleri sırasında kullandıkları malzemeleri

sergileyerek sanatçı ve atölyesi ilişkisine dair yeni okumalara olanak sağlamış ve Türkiye’de koleksiyon mantığına karşı yeni bir bakış açısı geliştirmeyi amaçlamıştır (http-28).

Sevil Dolmacı Art Gallery, daha yakın tarihlere gelindiğinde sanata olan ilginin artmasıyla sanat profesyonellerine olan ihtiyaçta artmıştır. Bu ihtiyaçtan hareketle kurulduğu savunulan Sevil Dolmacı Sanat Galerisi ilk olarak danışmanlık hizmeti veren bir şirket olarak, 2015 yılında çağdaş sanatla ilgili tüm sorunlara çözüm ortağı olmak üzere kurulmuştur. Otuz kişilik uzman ekibiyle Türkiye’nin ilk sanat danışmanlığı şirketi olma özelliğindedir. Sanat danışmanlığı firmasına ek olarak 2020 yılında galeri binası olarak “Villa İpranosyan”ı ekleyerek Sevil Dolmacı Sanat Galerisi kurulmuştur. Galerinin küratörlüğünü Dr. Kathy Battisa yapmaktadır. Galeri, Türk sanatçıların dışında uluslararası profesyonel sanatçı profiliyle de çalışmaktadır.

2015 yılında Sevil Dolmacı Danışmanlık şirketi olarak kurulan yapı, galeri ve rezidans programları ile büyüyen bir sanat kurumu olarak etkinliğini sürdürmektedir. Galeri ve sanat danışmanlığı şirketi Türkiye’de müze sayısının artacağı ve koleksiyonların kurumsallaşacağını öngördüğü belirterek bu anlamda oluşturdukları uluslararası ekibiyle faaliyet göstermektedir (http-29).

Beyoğlu’nda bulunan Anna Laudel galerisi yaklaşık 1000 m2 nin üzerinde bir alanda yer almaktadır. Galeri, 2012 yılında kurulmuş, İstanbul’un kültür sanat haritasında aktif rol oynayan uluslararası bir güncel sanat mekanı olmayı hedeflemiştir. Galataport’tan başlayarak Atatürk Kültür Merkezi’ne uzanacak olan Beyoğlu Kültür Yolu rotası üzerinde konumlanan Anna Laudel’e Taksim Meydanı ve Fındıklı üzerinden ulaşılmaktadır. Galeri 2019 yılında Almanya Düsseldorf kentinde açtığı ikinci sergi mekanıyla çalışmalarına uluslararası boyut kazandırmıştır. Almanya’daki bu mekanda galeri, Türkiye ve yurtdışından sanatçılara ait eserlerin sergilenmesine olanak sağlamaktadır.

4.2. Türkiye’deki Sanat Galerilerinin Türk Resim Sanatı Piyasasındaki Yeri

1980’li yıllarda Türkiye’de birçok şehirde sanat galerileri sayısı artmaya başlamıştır. Galeriler ticaret ortamını öğrenmeye başlamış, hatta bazı galeriler sanatsal eğitimi ve yaklaşımı olmadan yalnızca ticari bir mekan gibi işletildiği iddiasıyla eleştirilere maruz kalmıştır. Günümüz Türk resim sanatı piyasasında sanatçı ve eserinin piyasada bilinmesini sağlamak ve sanat eserini pazarlayarak bu işin ticari boyutuyla ilgilenmek galerilerin görevi olarak görülmektedir. Sanat alanında da işin heyecanlı kısmı parasal yönüdür. Bu kısımda galeri gibi diğer kuruluşlar da sanatçıyı sanat ortamında görünür kılmak, eserlerinin

bilinirliğini arttırmak adına sanat eseri ve sanatçının taciri konumuna geçer. Galeri ve sanatçı ilişkisinde, sanatçının bilinir oluşu çalıştığı galerinin ününden bazen de sanatçının o galeriyi yüceltmesiyle karşılıklı çıkar durumlarından oluşmaktadır. Galeriler sanatçıların sergileriyle, tarihçi ve eleştirmenlere işlerini yapma olanakları sağlarlar. Çünkü bu uzmanları incelemeye mecbur oldukları nesneleri onlara sunarlar. İzleyicinin eserle yalnız başına kalabileceği, sonuna kadar bir resmin hissini duyumsayabileceği, yalın bir atmosfer oluştururlar. Galeriler, O'Doherty gibi postmodernizm severler tarafından sonradan beyaz küp olarak isimlendirilmiş sözde eleştirilen mekanlar olmuştur.

Bir resmin galeride sergilenmesi ve satışa çıkarılması herhangi bir metanın piyasaya arz edilmesinden farklıdır. Bu doğası itibarıyla piyasaya karşı olan bir 'ürün'ün piyasaya sunulması demektir. Bir sanat eseri, diğer tüm ürünlere yabancı biricik olmasıyla ve üretildiği ilişkilere meydan okumasıyla kendisini farklı kılar. Bu yüzden tam olarak avangard sanat, piyasayı beslemek için değil, yıkmak için 'üretir'. Manzoni'nin 'kaka konservesi' Tinguely'nin kendi kendini imha eden mobilleri ve Yves Klein'in boş galerisi hep satış olayını aşağılayan sanat üretimleridir. Galerilerin bir diğer görevi sanat eserlerini öncelikle topluma-kamuya sunmalarıdır. Galerinin sanat tarihiyle, eleştiriyle ve siyasetle olan bağı onu kamusal bir yükümlülük altına sokar 20. Yüzyıl sanatında iz bırakan galeriler bu yükümlülükleri ön planda tutan galerilerdir. Yalnızca pazarlamaya dönük, beğeniye hitap eden öteki galeriler 'ticari galeri' ya da 'piyasa galerisi' olarak adlandırılır ([http-30](http://30)).

Türkiye de sanat galerileri ise sanat piyasası zincirinde, piyasanın oluşumundan itibaren çok önemlidir. Sanat galerileri yalnızca sektörel ateşleyici değil, aynı zamanda güncel sanat belleğini oluşturan ve aktarımını sağlayan aktörler olarak faaliyet gösterir. Fakat Türkiye'deki sanat galerilerinin sayısı, çalışan sayısı, bütçe ve gelirleri sergi sayıları gibi istatistikleri tutan bir kurum bulunmamaktadır. Galeri sayısından çok galerilerin görünürlüklerinin artması önemli gelişimlerdenidir.

Feyza Kaya doktora tezinde galerist İbrahim Demirel ile yaptığı görüşmede İbrahim Demirel'in sanat galerilerini aşağıdaki şekilde tanımlamış, sanat pazarındaki yeri ve önemine şu şekilde değinmiştir:

"Birer kamusal mekân olarak sanat galerileri sanat piyasasının vitrinidir diyebiliriz. Sanatçıyı, sanatseveri, koleksiyoneri; kısacası sanat üreticisini ve alıcısını bir araya getiren mekânlardır. Ayrıca, pazarı belirleyen kıstaslar galerilerde oluşmaktadır. Sanat galerilerinde satışa yönelik sergiler açılmakta, koleksiyonlar sergilenmekte, kurslar verilmektedir. Henüz tanınmamış genç bir sanatçıyı sergisini açarak topluma tanıtmak, eğitim vererek yeni sanatçıların yetişmesine

katkıda bulunmak, karma sergilerle belki de bir araya gelemeyecek pek çok sanatçıyı bir araya getirmek, sürekli yayınlar çıkararak ve sergiler düzenleyerek toplumu eğitmek gibi sanatın teşhir, alım-satım, koleksiyonerlik ve eğitim gibi farklı yönlerini bir araya getirmek gibi bir işlevi vardır. Sanatla ilgili tüm kesimleri birleştiren mekânlardır (Kaya, 2013)”.

Sanat galericiliği, düzenleme kuralları çok değişmeyen ve alım satımın daha arka planda yapıldığı, kapalı ticari etkinlikler arasında kalan, belirli bir özgeçmiş veya sertifikaya sahip olmayı gerektirmeyen, sınav, onay, tecrübe gibi herhangi bir şart aranmadan birçok insan tarafından yapılabilmektedir. Türkiye’de yakın zamanda birçok kişi kendi galerisini açmakta piyasada yer edinmeye çalışmaktadır. Başarılı bir galerici için aracı olabilmek, tahmin edilmesi güç olan sanat piyasasının iniş ve çıkışlarında ayakta kalmayı başarmak için oldukça zordur. Sanat piyasasının belirsizliği içinde sanat galericiliği yapmak daha da zorlaşmaktadır. Alıcının zevklerinin değişmesi, sanatçının gelecek zamanda başarısının tahmin edilememesi, piyasadaki ve pazardaki birçok aktörün sanat eserinin değerini belirlemesinde etkili olması gibi belirsizlikler sanat galerisini etkileyen faktörler arasındadır (Peterson, 1997, s. 243).

Türkiye’de bazıları tarafında yıldız sanatçı ünvanı alan Ahmet Güneştekin, bir anda parlayan çevresini ve pazarlama stratejilerini iyi kullanan sanatçılar arasında incelendiğinde, 2018 yılında Contemporary İstanbul için düzenlediği kurgusu, imalatı ve çizimleri ile bir yılda gerçekleşen ve maliyeti bir milyon liraya mal olan bu eserin finansmanını Rixos otellerinin sahibi Fettah Tamince’nin karşılamış olduğu ‘Ölümsüzlük Odası’nı sergilemesiyle o dönemde dikkatleri üzerine çekmiştir. Sanatçı, Ayşe Arman’la yaptığı bir söyleşide, sanatın felsefe ile olan ilintisi çerçevesinde yer alan kurumsal kuramı işaret ederek, bunun aslında bir strateji olduğunu, dünyaca ünlü Mallborou Galeriyile de benzer bir strateji sayesinde çalışmaya başladığını dile getirmiştir. Sanatçının gerçekleştirdiği strateji ise Türkiye’nin ilk 100’e giren büyük sermaye gruplarından aldığı destekler gibi, gerçekleştirdiği “Yüzleşme” başlıklı sergisine New York Times’ın Türkiye muhabirlerini davet ederek, sergi yazısının gazetede çıkmasıyla galerinin dikkatini çekmiştir (Seçkin, 2021, s.93). Bu duruma göre söylenebilir ki dünyada ve Türkiye’de günümüz sanatçısı büyük galerilerin ya da sanat piyasasının dikkatini çekebilmek için sermaye sahiplerine yakın durarak bir ilişki ağı gerçekleştirmesi gerekmektedir. Sanatçı, kendi koleksiyoncularını eserlerinin pazarlanmasında yoğun olarak kullanmalı, sürekli yeni strateji ve fikirler geliştirmelidir. Bu anlamda başarılı denebilecek örnekler incelendiğinde, sanatçıların aslında günümüzde bunu sıkça kullandıkları görülebilir. Aslında piyasa içinde

var olmak adına tüm bu stratejileri geliştiren özne galeri olmalıdır. Tüm bunlar galerinin sorumlulukları arasında kabul edilmelidir. Günümüz Türkiye'sinde sanatçılar sanat piyasasında varlıklarını canlı tutabilmek adına çeşitli pazarlama yöntemlerini bizzat denemektedirler. Sanatçılar sanat için sanat yapıp yaşamı boyunca sürünen ve öldükten sonra kıymetli görülen romantik sanatçı klişelerini geride bırakmış durumdadır. Bugün sanatçılar yalnızca üreten değil, kendi eserini pazarlayan ve üretimini yöneten bir girişimciye dönüşmüştür.

4.3. İstanbul'da Müzayecilik

Türkiye'de ellerinde tarihi yapıt olan kişiler, 2863 sayılı kanuna göre eserlerini en yakınlarındaki müze uzmanına göstererek kayıt altına aldırarak zorundadır. Bu yasa kapsamına giren eserlere verilen belgelerle, bunlara sahip olan kişiler müzayedelere katılabilirler. 1990'lı yıllarda düzenlenmeye başlanan müzayedelerde antika objelerin yanı sıra tablolar da bu tarihi eser çerçevesine alınmaya başlanmıştır (Özsezgin, 1998, s.26). Müzayeciliğin başlangıcı da çağdaş sanat eserlerinin müzayedelerde yer alması da 1988 yılında Antik A.Ş. tarafından düzenlenen müzayedeyle olmuştur. Çağdaş sanat eserlerinin de müzayede eseri sayılması, resim piyasasına hareketlilik kazandırmıştır.

Müzayede kuruluşları resim piyasasının borsa niteliği taşıması uğraşı vermektedir. 1983 yılında Turgay Artam'a ait Antik A.Ş., 1987 yılında Raffi Portakal tarafından kurulan Portakal Sanat ve Kültür Evi, 1990 yılında Ahmet Utku tarafından kurulan Maçka Mezat önderliğinde gerçekleşen müzayedelerde resmin de satışa sunuluyor olması hem sanat ortamının hem de müzayede kavramının değişmesinde etkili olmuştur. Resim sanatı ve çağdaş sanat eserlerinin müzayedelerde yer almaya başlamaları sanat pazarında farklı girişimlere neden olmuştur. Sanat galerileri genç sanatçıları destekleyerek müzayedelerden farklı bir profil oluşmasında rol üstlenmiştir. 1991 yılında ve 1992 yılında müzayede satışlarında yer alan Türk resmi, müzayeciliğin de yönünü değiştirmiştir. Eser fiyatlarında görülen bu etkiler, Antik A.Ş., Portakal Sanat ve Kültürevi, Maçka Mezat iş birliğiyle geliştirilmiştir. Yurtdışında düzenlenen müzayedelerde genellikle nadir bulunan eserler satışa sunulurken Türkiye'de sanat piyasasında sıklıkla izlenen isimlerin eserleri müzayedede yer almaya başlamıştır. İçeriklerini değiştirerek tanınırlıklarını ve görünürlüklerini arttıran müzayeciler sanat piyasasındaki varlıklarını, çeşitli etkinlikler ve basında yer alan haberlerle arttırmışlardır. Müzayedeler, dünyada olduğu gibi Türkiye'de de ekonomik güce sahip kişi ve kurumların ilgi gösterdiği bir sahadır (Sülün, 2019, s.157-158).

Bir satış yöntemi olan müzayedelerin, devlet politikaları üzerinde etkili olduğu bilinmektedir. Başlangıcından bu yana incelendiğinde müzayede yönteminin kullanılması ve yaygınlaşması, en ilkel haliyle çokça ganimetli ve kurallarının ne şekilde işlediği belirsiz ortamlarda gerçekleştirilmiştir. Müzayedeler, kazanç arzusunun toplumların ruhunda uyanmasıyla beraber, en ilkel pazarlık yöntemlerinin rasyonel kurallara dayanan satış usulleriyle gerçekleşerek karşımıza çıkar. İlerleyen alt başlıklarda İstanbul'daki önemli müzayede evleri, kuruluşlarına değinilecektir.

4.3.1 Portakal Sanat ve Kültür Evi

Portakal Sanat ve Kültür Evi 1914 yılından günümüze müzayedeler düzenlemektedir. Yanı sıra antikacılık, ekspertiz hizmeti ve sanat danışmanlığı yapan bir kurumdur. Kurucusu Yervant Portakal (1981) antikacılığa ilk olarak Kapalıçarşı'da başlamış, ev ve saraylarda çok sayıda müzayede düzenlemiştir. Düzenlediği müzayedeler arasında Hicaz Valisi Ahmed Hatip Paşa, Prens Burhaneddin, Osman Hamdi Bey müzayedesini bulunmaktadır. Aile mesleğini benimseyen Raffi Portakal ise 1973'te kendi galerisini açmıştır. Portakal Sanat ve Kültür Evi'ni kuran Raffi Portakal, 1983'te aynı zamanda sanat seminerleri de vermeye başlamıştır. Bu müzayede evinin düzenlediği önemli sergiler arasında "Abdölmecid Efendi Resimleri", "Osmanlı Hat Sanatı", "Oryantalistler", "Osmanlı Şaheserleri" yer alır. Türkiye'de ilk kez 10 Aralık 2004 ve 12 Ocak 2015 tarihleri arasında düzenlenen Picasso, Monet, Renoir, Dali, Dufy, Laotrec, resimleri ile "Batı Resminin Büyük Ustaları" başlıklı sergi Portakal Sanat ve Kültür Evi'nde düzenlenmiştir. Portakal Sanat Evi'nin düzenlediği bazı müzayedeler arasında Satvet Lütfi Tozan, Samet Ağaoğlu, Salah Cimcoz, Ferit Edgü, Mesut Hakgüden ve Türkiye'de önemli koleksiyonerleri arasında olan Şevket Rado ve Emin Barın koleksiyonlarına da yer verilmiştir. Raffi Portakal, antikacılık, müzayecilik etkinliklerinin yanı sıra özel müze, kurum ve özel koleksiyonlara sanat danışmanlığı yapmaktadır, aynı zamanda Portakal, Sakıp Sabancı'nın resim ve hat eserleri koleksiyonunun oluşmasına katkı sağlamıştır. Bu koleksiyondaki seçkin eserlerden oluşan "Altın Harfler" sergisi New York Metropolitan, Paris Louvre, Los Angeles County Museum, Harvard Üniversitesi Arthur M.Sackler Müzesi, Deutsche Guggenheim Berlin de sergilenmiştir. Raffi Portakal Sakıp Sabancı Müzesi'nin kurucuları arasındadır ve yönetim kurulu üyeliği devam etmektedir ([http-31](http://31)).

4.3.2. Artam A.Ş.

İlk olarak 1981 yılında Nurcan ve Turgat Artam çifti tarafından Ankara’da kurulan Artam Antik A.Ş. Türkiye’de ilk kez profesyonel olarak müzayeciliği başlatan kurumdur. Bir şirket olarak zamanla yaşanan tecrübelerle oluşturulan müzayede özel şartları daha sonrasında müzayedelerin temelini oluşturmuştur. 1986 yılından beri müzayedeler düzenleyen Antik A.Ş. müzayeciliği kurumsal bir boyuta taşımış, bir kesim için sosyal yaşamın ayrılmaz parçası olmuştur. 1990’lı yıllar içinde kaliteli müzayede katalogları, tanıtım kokteylleri ve saray salonlarında düzenlenen büyük müzayedelerle alanında önemli bir yer edinmiştir. 1986 yılında Yıldız Sarayı’nda gerçekleşen Türkiye’nin ilk “Antika Fuarı”nı düzenleyerek bir ilki gerçekleştirmiştir. Artam A.Ş.’de ayrıca ilk kez gerçekleştirilen müzayede temaları arasında klasik otomobil, değerli şaraplar ve ilk saat müzayedesini Antik Hünkar Salonu’nda gerçekleştirmiştir. Artam’ın satış rekorları arasında 1995 yılında Halil Paşa’ya ait ‘Peyzaj’ konulu eseri 9 milyar’a satılmıştır. Bu durum sanatçıya ait diğer eserlerinde daha fazla değerlendirilmesine neden olmuştur. Artam, 1997 yılında “Picasso’nun Modelleri, Matisse’in Odalıkları” isimli sergiyi Türkiye’de izleyiciye sunmuştur bu sergi halkın da dikkatini çekmiştir. Artam’ın kendi internet sayfasından edinilen bilgiler üzerinden düzenlediği önemli sergi ve müzayede satışlarına örnek verilecek olursa; Nedim Günsür’ün “Sokaklar ve İnsanlar” temalı resimlerini bir araya getirildiği retrospektif niteliğinde bir sergi düzenlenmiştir. 2001 yılında Hikmet Onat’a ait ‘İstanbul’ konulu resim 85.000.00 TL’ye alıcı bulmuş , “Osmanlı Tombak Kubbe Alem” düzenlenen müzayedede 100 milyar liraya satılmıştır aynı yıl içerisinde Meral İkizler’in “Çiçekler Senfonisi” ve Türkan Kıran’ın seçme eserlerinden oluşan iki sergi ardından “Hat Sanatı Sergisi” ile önemli koleksiyonlardan seçilmiş elli eseri görkemli bir sergi ile bir araya getirilmiştir (Bkz. Görsel 90).



Görsel 90. Hikmet Onat, “İstanbul”, 53.00 x 71.00 cm., 1976

Kaynak: [http-90](http://90)

2003 yılında Yakut İbn-i Abdül Mustasımi tarafından Hicri 648 (M.S 1232) yılında yazılmış Kuran-ı Kerim 130 milyara satılarak bugüne dek açık artırmaya sunulan en değerli ve önemli Kuran-ı Kerim olmuştur (Bkz. Görsel 91). Süleyman Seyyit’in Natürmort çalışması ise 390.000 TL, Halil Paşa’nın ‘Hatmi Çiçekleri’ 200.000 TL ve Fikret Mualla’nın ‘Cazcılar’ isimli yapıtı 105.000 TL’ye müzayedede alıcı bulmuştur. 2004 yılına gelindiğinde rekor satışlarıyla bilinen Artam A.Ş. Sami Yetik’in “Koçlar” isimli eserini 250.000 TL’ye, Nazmi Ziya’nın “Sokak Manzarası” isimli eseri 500.000 TL’ye Felix Ziem’in “Küçük Su” isimli eseri ise 150.000 TL’ye Burhan Uygur’a ait “Kapı” eseri 125.000 TL’ye satılmıştır. Fahrel Nissa Zeid’in 20 adet resmi 800.00.00 TL’ye satılmış, sanatçıya ait eserlerin sonraki satışlarında bu durum fiyatlarının rekor değerlere yükselmesine neden olmuştur. Artam’ın gerçekleştirdiği müzayedelerde en önemli satışlardan örneklerden devam edilecek olursa; 2005 yılında ise Osman Hamdi’nin Rüstem Paşa Camii önünde kendisini resmettiği otoportre resmi 850.000 TL, Halil Paşa’nın Interior çalışması 200.000 TL, Edwin Long’un Ancient Custom isimli çalışması ise 370.000 TL satış rakamına ulaşmıştır (Bkz. Görsel 92). “Boğaziçinde Piknik” çalışması ile Varnia Zarzecki 600.000 TL ye ait bu resim 2005 yılı içinde Türkiye’de satılan en yüksek değerli eser olmuştur. 2006 yılında ise İbrahim Çallı

"Ada'da Gezinti" 400.000.00 TL'ye, Nuri İyem "Anadolu Kadınları" 130.000 TL'ye, Hidiv Murassa Gümüş Çay takımı 125.000 TL'ye satıldı. Rekor fiyatlara satılan bu eserler Türk Sanat Piyasası tarihinde yerlerini aldılar (<http-32>) (Bkz. Görsel 93).



Görsel 91. Artam'da satışı gerçekleşen Kuran-ı Kerim

Kaynak: <http-91>



Görsel 92. *Osman Hamdi Bey, "Rüstem Paşa Camii Önünde Otoportre", 210 x 120 cm ,1905*

Kaynak: <http-92>



Görsel 93. *İbrahim Çallı "Ada'da Gezinti", , 130x90 cm, tuval üzerine yağlıboya*

Kaynak: <http-93>

Artam A.Ş.'ye ait daha birçok müzayede rekoru kıran resim satışları bulunmaktadır. Artam A.Ş. günümüzde koleksiyonerlerin büyük ilgi gösterdikleri bir müzayede kuruluşu olmakla birlikte, 2020 yılında Covid-19 salgını nedeniyle müzayedelerini internet üzerinden gerçekleştirmeye devam etmiştir. Düzenlenen bu online müzayedelerde de Artam 25.000 izleyici ve 6500 aktif kullanıcı katılımıyla müzayede gerçekleştirmiş ve geliştirdikleri özel yazılımla müzayedeciliği internet ortamına taşımıştır.

4.3.3. Bali Müzayede

Türkiye’de resim sanatının ve antikanın önem kazanması ile birlikte, 1993 yılında açılan Bali Müzayede, Cihangir de uzun süre faaliyet gösteren binasına taşınarak hizmet alanını ve kalitesini arttırmıştır. İlk zamanlarında Osmanlı ve Avrupa antikalarının yer aldığı üç katlı sanat ve antika galerisi olarak hizmet veren Bali, kurucusu İsmail Bali’nin ölümünün ardından oğulları Hakan ve Serkan Bali’nin yönetimine geçmiştir. Hakan ve Serkan Bali 2002 yılında Türkiye’de sanat ve antika alanında önemli bir yere sahip olan Bali Müzayede’yi Nişantaşı’nda bir şube olarak açmış, yollarına yalnızca müzayede şirketi olarak devam etmişlerdir. Müşteri memnuniyetinin ön planda olduğu, eser ve prezantasyon kalitesini önemseyen, yüksek kalitede kataloglarıyla beş yıldızlı otellerin davet salonlarında düzenledikleri görkemli müzayedeleriyle, Türkiye’nin antika ve sanat eserleri konusunda lider müzayede şirketleri arasındadır. Çok sayıda gerçekleştirilen nitelikli müzayede ve sergilerin ardından Bali Müzayede, 2007 yılında Avrupa’nın sayılı antika ve sanat galeri arasında olan Maçka’daki yeni mekanına taşınmıştır. Türk resim sanatını ve Osmanlı el sanatlarını dünyaya tanıtarak, Türkiye’nin sanatsal vizyonunu dünyada saygı duyulur bir pozisyona getirmek için çabalayan Bali Müzayede, düzenlemiş olduğu çalışmalarını uluslararası platformlara da taşıyarak, bu etkinliklerini internet ve yazılı medya ile Avrupa’nın birçok ülkesinde yayınlayarak uluslararası sanat ve antika dünyasında takip edilen bir müzayede konumunu almıştır (<http-33>).

4.3.4. Beyaz Müzayede

Beyaz Art Müzayede, Modern ve çağdaş Türk sanatını dünyada ve Türkiye’de yaygınlaştırmak ve Çağdaş ve modern dünya sanatını Türk sanatsever ve koleksiyoncularla buluşturmayı hedeflemiş 2006 yılında kurulmuştur. AŞADA Karadeniz Yatırım Holding A.Ş. kuruluşu olan Beyaz Müzayede, Türkiye’de müzayedecilik adına ilklere imza atan kurumlar arasındadır ve 2008 yılında Türkiye’de ilk online müzayede örneğini gerçekleştiren kurumdur. Düzenlenen salon müzayedelerine ek olarak Türk müzayedeciliği

anlayışına yenilik getirmiştir. Yayınladığı kitaplarla Türk Çağdaş sanatı ve sanatçıları dünyaya tanıtmaya misyonu edinmiştir. Her sene üç adet salon müzayedesini ve eş zamanlı online müzayedeler düzenleyen Beyaz Müzayede Aziz Karadeniz tarafından yönetilmektedir ([http-34](http://34)).

4.4.Müzayedelerin Türk Resim Sanatı Piyasasındaki Yeri

Türkiye’de müzayede evlerinin tarihçesi çok kısadır. 20. yüzyılın başlarından bu yana, dört kuşaktır Türkiye’nin sanat ve kültür hayatına katkıda bulunan Portakal Kültür ve Sanat Evi, antikacılık ve müzayedelere ilk kez Kapalıçarşı’da başlamış, ev ve saraylarda çok sayıda müzayedeler düzenlemiştir. Ardından 1981 yılında Nurcan & Turgay Artam çifti tarafından Ankara’da Antik A.Ş. kuruldu. Maçka Mezat Müzayede Evi ise tanınmış antikacı Ahmet Utku ve eşi Ayşe Utku tarafından 1990 yılından beri faaliyettedir. Çağdaş sanat üzerine olan Beyaz Müzayede ise 2006’da Aziz Karadeniz tarafından kurulmuştur ([http-35](http://35)).

Sanat piyasasının Türkiye’de ekonominin parasal büyüklüğü oranında büyümediği düşünülürse müzayedelerin ekonomik bir canlılık getirdiği söylenebilir. Son yirmi yılda sanatçı ve müzayede lotlarının sayısı büyük ölçüde artmıştır. Bu artışlar pazarın büyüdüğünü de göstermektedir. Mehmet Gülyüz, Devrim Erbil, Ergin İnan gibi sanatçıların resimlerinin fiyatları ve bu resimlerin toplam gelirleri ile Burhan Doğançay, Erol Akyavaş veya Fahrelnisa Zeid gibi merhum sanatçıların resimlerinin gelirleri hala çağdaş sanatçıların eser fiyatlarının üzerindedir. Çağdaş sanat piyasası içinde erkek sanatçı hakimiyeti dikkat çekmekteyken en pahalı 100 sanatçı arasında yalnızca 17 kadın bulunmaktadır. Çağdaş sanat pazarında sanat disiplinleri arasında en çok resme ilgi gösterilmektedir ([http-36](http://36)).

Barış Soydan’ın bir internet sitesindeki “Bir balon daha var: Resim piyasasındaki balonun patlama hikâyesi” başlıklı yazısında müzayede ve Türk resim sanatı piyasasını dönemsel olarak yaptığı eleştirisini özetleyecek olursak;

2005-2006 yılında piyasada resimlerin fiyatları müzayelerde oldukça yükselmiştir. Ünlü ressamların, Fikret Mualla, Fahrelnisa Zeid ve diğerlerinin eserlerinin sayıda olup koleksiyoncularda ya da müzede yediler. O dönem içinde piyasayı hareketlendirmek için yeni “starlar” gerekiyordu. Resim piyasasına yön veren aktörler, kişiler genç sanatçıları destekleyerek resim fiyatlarını arttırmışlardır. Güzel sanatlar fakültelerinden birkaç sene önce mezun olmuş ressamlar 10-20 bin dolara resim satmaya başlamış, tıpkı emlak sektöründeki gibi fiyatlar gerçek değerlerinin çok üzerine çıkmıştır. Bu yükseliş ardından bir duraklama ve resim piyasasının düşüşü 2012’de başlamıştır. Bu yıl içinde gerçekleşen müzayelerde el değiştiren resimlerin tutarı 59 milyon dolara inmiştir. 2014 yılına gelindiğinde ise Amerika Merkez Bankası dünyayı

ucuz olan dolara piyasaya para akışını sağlamayı bırakacağını açıklamıştır. Amerikan Merkez Bankası genişlemeyi durdurmasıyla Türkiye'nin de aralarında bulunduğu gelişmekte olan ülkelere sıcak para akışı durmuştur. Kolay para kazanma yöntemi sona ermiş, resim fiyatları da düşüşe geçmiştir. Sanat piyasasına yansıyan bu düşüşle koleksiyoncular müzayede ve galerilerden aldıkları eserlerin fiyatlarındaki düşüşle de karşılaşınca piyasadan çekilmişlerdir. Bu süreçle birçok müzayede evi ve galeri kapanmıştır. Bankalar ve kurumsal koleksiyonerler piyasadan çekilmiş sanatçılarda bu durumla büyük bir darbeye maruz kalmışlardır. Piyasayı yalnızca yatırımcılarla değil sanatseverlerle büyütmek gerekmektedir. Yapılması gereken 1 milyon dolarlık 10 adet resim satmak yerine 10 bin dolarlık 100 resim satmak aslında sanatı tabana yaymaktır sanata ilgi duyan insanların resim almasına yönlendirmektir. Ancak bu şartlarda piyasa canlılığını kaybetmeyecektir ([http-37](http://37)).

Türkiye'de 1970'lerden itibaren müzayede evlerinde antika eserler dışında artık Türk resmine daha fazla yer vermeye başlanmıştır (Demirdöven ve Ödekan, 2008, s.6-9). Baraz'a göre müzayede evleri büyük otellerin büyük davet salonlarında yapılarak Türkiye'deki resim pazarının basın yoluyla tanınmasına ve gelişmesine katkı sağlamıştır. Yervant Portakal, Raffi Portakal, Aret Portakal, Maksut Varol, Ahmet Keskiner, Ahmet Utku, Behruz Büyükoğlu, Can Has, Duran Tantekin, Dikran Masis, Erdem Ersoy, Hakan Bali, Nurcan ve Turgay Artam, Rüştü Sungur ve Yalçın Denizyılmaz gibi isimlerle müzayede evleri pazarı günümüze kadar ilerlemiştir. Günümüz Türk resim sanatı piyasasında Portakal Sanat ve Kültür Evi ve Antik A.Ş. gibi büyük müzayede evleri resim sanatı piyasasına yön verebilen kuruluşlardır. İstanbul'da toplam 13 müzayede evi faaliyet göstermektedir. Sanat galerileri sanat sektörünü besleyen ve hareketliliği sağlayan aktörler arasındadır. Müzayede evleri ise sanat galerilerine kıyasla daha az sayıda olmasına rağmen çok yüksek ciroya sahiptirler (Açıkgöz, 2011, s.72). Müzayede evleri ile galeriler konsinye eser ve alıcılar için rakip halindedir. Konsinye eserler açısından ikinci el pazarında müzayede evleri avantajlı iken birinci el pazarında durumlar galeriler açısından avantajlıdır (Wang, 2009, s.98).

Galeriler sanat dünyasında aktif bir parçayken müzayedeler değildir. Bu anlamda denilmek istenen galeriler sanatçılar ve koleksiyonerler ile sıkı ilişkiler kurabilirler fakat müzayede evlerinde böyle bir durum söz konusu değildir. Alıcıyı elde tutmak için genelde çaba harcamazlar. Bu nedenle galeriler gözünde müzayede evleri yalnızca kar odaklıdır. Aralarındaki bu rekabete rağmen günümüzde müzayede evleri ve galeriler arasında bir paralellik söz konusudur. Türkiye'de ve dünyada da büyük müzayede evlerinin kendilerine ait galerileri vardır. Aynı şekilde galeriler de alıcı ya da satıcı olarak müzayedelere katılmaktadırlar. Türkiye'de ekonominin yavaşlamasıyla TL'nin Dolar ve Euro karşısındaki

değer kaybı sanat piyasasında önümüzdeki yıllarda daha sert etki edeceği öngörülmektedir. Her ne kadar Türk resim sanatı piyasasında galerici ve müzayedeci çekişmesi bir olgu olarak var olsa da müzayede evlerinin arz ve talebi buluşturma ve bir fiyat hafızası oluşturmadaki rolü bilginin değişken olduğu sanat piyasası gibi piyasalarda ayrı bir önem taşımaktadır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. TÜRK RESİM SANATI PİYASASI'NIN AKTÖRLERİ

Günümüzde sanatı, sanat piyasasından ayrı düşünmek neredeyse imkansızdır. Sanat piyasası son yıllarda kendi aktörlerini oluşturmuş ve bu aktörlerle pazara dahil olmuştur. Bu aktörlerden en önemlisi sanatçı iken; diğer aktörler sanat galerileri, müzayedeler, bienaller, sanat fuarları, müzeler, koleksiyonerler, küratörler, sanat eleştirmenleri, sanat kurumları ve vakıflar olmuştur. Önceki bölümlerde değinilen aktörler müzeler, müzayedeler iken bu bölümde diğer aktörlere yer verilecektir. Bu bölümde sanat piyasası içinde yer alan; sanatçı, küratör, bienaller, sanat fuarları, sanat eleştirmenlerine değinilecektir.

5.1. Sanatçılar

Sanat, hiçbir dönemde bulunduğu çağın dışında kalmamış, sanatçı da her dönemde içinde bulunduğu ortamın ve çağın kültüründen etkilenerek üretimlerinde bunu yansıtmıştır. Sanatçının toplum içindeki konumu zamana, kültüre, topluma göre farklılık gösterir. Günümüz dünyasında sanatçı artık başka bir konuma gelmiş, sanatçının starlaşması, sanatın ise ticari halinin ön plana çıkmasıyla 2000'li yılların İstanbul'unun küresel piyasalara ayak uydurarak geçirdiği evrim bunun en büyük göstergesi olmuştur. Sanat eseri sanatçısından bağımsız düşünülmemelidir. Dushamp'a göre; bir sanat eserine yargılayıcı olmadan yaklaşıldığında eserin sanatçısının kişiliği ve yaratıcılığı ortaya çıkar. Ona göre sanatçı, gelecek nesillerin kendisini alkışlaması için kısıtlamamalı, zevkli olmaya da çalışmamalıdır çünkü zevk daima değişmektedir. İyi olmaya da çalışmamalı, malzemesiyle yaşadığı duygu, tutku ve acılarını mümkün olduğu kadar aktarmalı sonrasında da kendini akışa bırakmalıdır (Şöhret, 2013, s.5).

Günümüz koleksiyonerleri ve sanat alıcılarının görüşü de Dushamp'ın bu düşüncesiyle benzerlik göstermektedir. Esinlenmeden ve taklitten uzak, sanatçının kendi ruh dünyasını yansıttığı resimler piyasada çağdaş eserlerden farklı olarak öne çıkmaktadır. Geleneksel sanatta görsel sanatlar eğitimi gerekirken, güncel sanatta şart olan algılama, duyuş ve bunu özgün bir ifade yöntemiyle ifade edebilmek olmuştur. Sanat eserini gerçekleştiren kişi bu kadar önemli konumdayken, güncel sanat piyasasında maalesef eski yerini koruyamayan sanatçı söz sahibi olmaktan çıkmış, sanat eserinin pazarlama sürecine dahil olan tacirler ön plana geçmiştir. Günümüz sanat piyasasında sanatçılar yalnızca üretim sürecinde rol oynamakta, eserin pazarlama sürecinde sanat tacirleri yer almaktadır. Hatta sanatçının üretimleri sayesinde bazen etik olmayan yollarla da sanatçıdan daha fazla kazanç

sağlayabilmektedirler. Günümüzde sanatçı kimliğinin son durumu, sanat tacirlerinin elindedir. Sanatçılar yalnızca üretim yapar, eserler tüketim kültürüne ait birer nesne olarak pazara dahil olurlar. Sanatçı ise bu pazarda yalnızca bir üretim aktörüdür. Sanatçının bu platformda ayakta kalabilmesi için ve yaşamını devam ettirebilmesi için kendisine bir dağıtım-pazarlama aktörü bulmak zorunda kalmaktadır. Bu durum sanat tacirleri için istenilen, arzu edilen bir durumdur. Sanatçı sanat piyasasına ilk girdiğinde, eserleri düşük fiyat grafiğindedir. Eğer sergi sayısı artar, iki sergi arasındaki zaman dilimi azalır, sanatçı da kendisini tekrar eden üretimlerde bulunmazsa satış grafiği yükselişe geçer. Sanatçının son sergisindeki fiyatı öncekinden daha yüksek olmalıdır ki, sanat alıcıları sanatçının piyasada kalıcılığı konusunda bir şüpheye düşmesinler. Günümüz çağdaş sanat piyasasında büyük bir rekabet ortamı vardır. Bir sanatçının star sanatçı konumuna geçebilmesi için belirli maddeleri gerçekleştirmesi sayılabilir bunlar arasında; sanatçının marka bir galeriyle çalışıyor olması, uluslararası fuar ve bienallerde eserlerinin sergilenmiş olması, yine ulusal ya da markalaşmış bir müzede eserlerinin sergilenmesi, aynı şekilde markalaşmış bir müzayede de eserlerinin sunulması, koleksiyonlarda yer alabilmesi, sanat yarışmalarında derece almış olması, sanat yayınlarında yer alması ve son olarak da sanat tacirleri arasında isminin sıkça anılıyor olması söylenebilir (Şöhret, 2013, s.8). Bu maddeler dışında bir sanatçı aykırı tavrıyla da piyasada dikkat çekebilmektedir. Türkiye’de bu durumla isminden bahsettiren sanatçılar arasında Bedri Baykam, Şükran Moral, Taner Ceylan ve birçok başarılı sanatçı aykırı tavrı ve üretimleriyle gündemde kalıcılığını sürdürmüşlerdir.

Dünyada ismi markalaşmış sanatçı ve eserlerinden örnek verilecek olursa bu örnek Pop Art akımının büyük ismi Andy Warhol olur. Bugün Andy Warhol ve Marilyn Monroe dendiğinde birçok kişinin gözünün önünde canlanan renkli Monroe pop-art öğeleri, her yerde karşılaşılmaktadır. Pop-art sayesinde popüler kültür ürünü haline gelen sanatın biricikliği kaybolmuştur. Bu eserler tüketim için üretilmiştir. Sanatın gelmiş olduğu bu durum elbette sanatın sosyal, ekonomik ve kültürel ortamında değişimlere sebep vermiştir. New York Stable Galeri’de düzenlenen sergide galeri adeta bir markete çevrilmiş, kapitalizmin yarattığı dev güçlere ait markaların kutuları özenle galeriye yerleştirilmiştir. Markete gittiğinde de sahip olabileceği eserleri satın alan alıcılar, sanatçının ‘sanat eseri’ olarak konumlandığı kutuları yüksek fiyatta sahip olup evlerine götürebilmenin mutluluğunu yaşamışlardır. Bu sergiyle herkesin markette bulabileceği bir ürün, galeri de sanat eserine dönüşmüştür. Kitle gözüne göre röpröduksiyon ve eserin kendisi birdir. Çünkü o popüler sanatı anlayan ve seven göz, sanat eserinin biricikliğine önem vermek yerine eserin

popülerliğine değeri vermektedir. Bugün Türk resim sanatı piyasasında bir Devrim Erbil resminin baskıları bile ciddi paralara alıcı bulmakta, sanatçının imzasını taşıyan bu baskılardan bir tane değil, birçok olması sanat eserinin değerini azaltmamaktadır. Devrim Erbil'in İstanbul resimleri artık çok ünlüdür ve kitlelere hitap etmektedir. Baskısını alan kişi bile kendisini koleksiyoner hissedebilmektedir. Çünkü replodüksiyon ve gerçek eser artık özdeş hale gelmiştir (Gürses, 2021, s. 61-62) (Bkz. Görsel 94-95-96).



Görsel 94. Devrim Erbil, “Ulu Camii”, 130 x 180 cm, tuval üzerine yağlı boya, 2018

Kaynak: <http-94>



Görsel 95. Devrim Erbil, “Ağaç Soyutlaması”, 70 cm x 70 cm, Serigrafi, 2016

Kaynak: <http-95>



Görsel 96. Devrim Erbil, “İstanbul Galata”, 70 cm x 100 cm, Serigrafi, 2014

Kaynak: <http-96>

Amerikan soyut sanatının temsilcilerinden Frank Stella'ya göre sanatın topluma mal edilmesi sanatı zehirlemiştir. Sanat üst sınıfların eğlencesine hizmet ederek sıradanlaşmış, toplumsal sermayeye dönüşmüştür. Sanat eseri de benzersizliğini yitirmiştir. Sanat bu şekilde bozulurken sanatçı da aşınmış, yaratıcılığını kaybetmeye başlamıştır (Gürses,2021,s.63). Sanatın piyasalaşması ve sanat ortamının da şirketleşmesi, günümüzde sanatçıyı bir bakıma iş adamı gibi davranmaya itmiştir. Sanat bir kariyer olmuş sanatçı da bir kariyerist. Bu durumda sanatçılar arasında kutuplaşmalara neden olmaktadır. Markalaşmayı beceren sanatçı azınlığı, görilmemiş servetlere sahip olurken, çoğunluk ise kamusal rejimlerinin etkili olduğu dönemlere kıyasla yoksullaşmaktadır (Şöhret, 2013, s.9).

Artık çağdaş sanat piyasasında sanatçıların ustalıkları onların yapmış oldukları realist resimler, oryantalist resimler ya da olağanüstü çizim yetenekleri ya da fırça darbeleri ile ölçülmemektedir. Artık İstanbul'da da yıllar öncesinden başlayan çağdaş sanat rüzgarı esmektedir. Sanatçının aranan özellikleri, onun yaratıcı olması, yenilikçiliği, düşünülme-yeni düşünüp yapması onu ayrıcalıklı kılmaktadır. Sanatçının esere ayırdığı zaman ya da emeğin o eseri yükseltmesinde ya da dibe vurmasında hiçbir etkisi kalmamıştır. Durumun böyle olmasıyla artık sanatçıların kendilerini göstermeleri ve sivrilmeleri gerekmektedir. Sanat eğitimi alan yüzlerce öğrenci mezun olduktan sonra piyasanın içinde kendisine yer bulamamaktadır.

5.2. İstanbul Bienalleri

Türkiye'de bienal ortamına geçiş Ankara Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienalleri (1986-1992) ile başlamıştır. Türkiye'de ilk bienal düzenleme girişimi olarak Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü tarafından başlamıştır. Gerçekleştirilecek olan etkinlik için aralarında sanatçıların, Bakanlık ve Güzel Sanatlar Müdürlüğü görevlilerinin de bulunduğu bir danışma kurulu oluşturulmuştur. Bu kurul bienale çağırılacak sanatçıların seçimi konusunda diğer ülkelerle iletişim kurarak sanatçı ve eser seçimlerinde öncülük etmişlerdir. Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde yapılan bu bienaller daha sonra Türkiye'nin ikinci bienal etkinliği olarak İstanbul Bienalleri'ne temel olmuştur (Kaya Okan, 2012, s. 27).

1987 yılından bu yana devam eden İstanbul Bienalleri'nde ilk bienalin düzenlenmesinde İKSV'nin desteği ile danışma kurulu üyesi olarak Beral Madra küratörlük görevini üstlenmiştir. Bu konu ile ilgili Beral Madra şöyle der;

“Ülkemizde gerçek ve kalıcı sanatın ne olduğu konusunda açık seçik yargılar yok; gerçek sanat ile alt sanat arasındaki sınır bile kesin değil. Gerçek sanata yapılması gereken yatırımlar, yanlış yönlendirme ve bilgilendirme sonucunda, ikincil sanata yapılıyor. Bütün parasal gücümüzle usular arası ortama çıkış yapmamız gerekirken, biz hala doğa ve ölü doğa resimleri ile oyalanıyoruz. Başka bir yönden de İstanbul turistik ve çokuluslu şirketler açısından uluslar arası nitelik taşıyan 5 yıldızlı oteller, plazalar, gallerialar, iş merkezlerine inanılmaz boyutta yatırımlar yapılıyor. Biz kültür ve sanat açısından uluslararası olabilecek miyiz? Ve bu kentte ve bu kent için çeşitli ülkelerde sanatçılar, birşeyler yaratıyorlar mı? Sorularını gündeme getiriyoruz. Ayrıca da sanatçılarımız uluslararası sergi yapımcılarına tanıtmamızın gerekliliğini savunuyoruz (Kaya Okan, 2012, s.27)”.

İstanbul Bienalleri’nin her biri, uygulanan modelleri, seçici kurul üyeleri ve sergi mekanları, temalarıyla birbirlerine farklılık gösterir. İlk İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri’nde Aya İrini Klisesi ve Ayasofya Hamamı sergi mekanı olarak kullanılırken 2. İstanbul Bienali’nde Süleymaniye Kültür Merkezi ve Aya İrini sergi mekanı olarak kullanılmıştır (Bkz.Görsel 97). Bu iki bienalin küratörlüğünü Beral Madra yapmıştır. 3. İstanbul Bienali’nde bütün olarak sergi birçok pavyonlara ayrılmıştır. Küratörlüğünü ise Vasıf Kortun üstlenmiştir. Sanatçı seçimleri ise her ülkenin kendi küratörüne bırakılmıştır. Düzenlenen 3. İstanbul Bienali’nde Türk sanatçılarındaki enstelasyonlarının bulunması Türk sanatçıları arasında da yeni eğilimlerin etkisinin görülmeye başladığını göstermektedir. (Kaya Okan, 2012: 29)



Görsel 97. *Aya İrini Klisesi, İstanbul Bienali, 1987*

Kaynak: <https://arkeofili.com/turkiyenin-en-cok-ziyaret-edilen-10-muzesi/>

1995 yılında 4. İstanbul Bienali’nde Sarkis’in Antrepo’da hazırladığı ‘Pilav ve Tartışma Yeri’ çalışması, dairesel bir oturma düzeni ile alanın tam ortasında yer alan bir

pilav kazanı ve onun üzerinde neon ışıklarla “pilav yeme ve tartışma yeri” yazılı bir aydınlatmadan oluşur. Bu enstelasyonda sanatçılar pilav yiyerek sohbet etmişlerdir (Bkz. Görsel 100).



Görsel 98. *Sarkis, Pilav ve Tartışma Yeri, 1995*

Kaynak: [http-98](http://98)

Aynı bienalde Ayşe Erkmen kullandığı geleneksel yöntemlerin dışında bir dil kullanarak doğadan toplamış olduğu taşları farklı renklere boyayarak sergi mekanının içine ve dışına sanatçıların çalışmaları arasına serpiştirmiştir. Erkmen’e göre bu çalışmanın anlayışı ressamların gerçek dünyayı kopyalayarak yaptığı resimlerden farklı değildir. Erkmen yine sergi mekanı içerisinde bulunan yangın dolabını daha belirgin bir hale getirmek için kırmızıya boyamıştır, oysaki bu dolap görünmemesi için üzerine resim asılan işlevsel bir nesne olarak tasarlanmıştır. Sanatçı bu nesneyi boyayarak işlevi dışına çıkartıp bir tablo gibi görünmesini istemiştir.

Canan Beykal, müze ve galeri ortamlarının sanatı korur gibi göründüklerini fakat kar amacı gütmelerinden ötürü gerçek işlevinin dışına çıkan kurumlar olarak görmektedir (Atakan, 1998, s.121). Sanatçı, 1985 yılında “Osman Hamdi Beklemesi” isimli eserini gerçekleştirmiştir. Bu çalışmayla Osman Hamdi’nin resimlerinin arkasında bulunan envanter numaralarının fotoğraflarını çekerek, müzelerin eser envanterinde kullandıkları kodlama sistemine bir eleştiri getirmiştir (Bkz.Görsel 99).



Görsel 99. *Canan Beykal, Osman Hamdi Beklemesi, 1985*

Kaynak: <http-99>

1995 yılında İstanbul Bienali için yaptığı video ile dikkat çeken Şükran Moral, erkekler hamamı ve bir geneleve girerek performanslar gerçekleştirmiş bunları kayıt altına almıştır. Toplumda tabu olarak görülen kavramları ele alan Moral'ın oldukça tepki toplayan performansı o tarihte Türkiye için yeni ve öncü bir tavır olarak kabul görmüştür (Bkz. Görsel 100).



Görsel 100. *Şükran Moral, "Hamam", 1997*

Kaynak: <http-100>

İstanbul Bienalleri, 1980- 2000 yılları arasında yoğun biçimde görülen çağdaş sanat hareketleriyle, yeni sergi anlayışı ile uluslararası bir etkinlik olma niteliği taşımaktadır. Düzenlenen İstanbul Bienalleri, tarihi mekanların çağdaş yorumlarla yeniden sunulması, önerilen kavramlar ve önce çıkan sanatçılarla, seçici komisyon ve küratörlerden oluşan yapısı ile Türk sanatı ortamı ve piyasasını önemli derecede etkilemiştir. Dünyanın çeşitli yerlerinde düzenlenen bienallerin en önemli özelliği irdeledikleri kavramlardır. Bu kavramlar genellikle tüm dünyayı ilgilendiren ortak sorunlar olmaktadır.

Bienaller bir ülkenin politik amaçları için de önemlidir. İstanbul Bienali, yıllar önce Avrupa Birliği'ne girmek isteyen İstanbul için önemli bir vitrin oluşturmaktaydı. İstanbul Bienalleri ilk olarak 1987 yılında gerçekleşmeye başlamıştır. Bienal bir ülkenin ne kadar laik, modern ve neoliberal olduğunu göstermek için yaratılan kültürel olayların bir parçası olarak nitelendirilebilir. Türkiye Batılı bir sanat ortamına sahiptir fakat aynı zamanda geçmişinden gelen Doğulu otantik yapısıyla modern arasında bir köprü kurmaktadır. İstanbul'un ilk bienali "İstanbul Çağdaş Sanat Sergiler" adıyla düzenlenmiştir. Bu bienal "Tarihsel Mekanda Çağdaş Sanat" mesajını tüm dünyaya iletmeyi hedeflemiştir. Düzenlenen ilk dört bienal ile dünyaya karşı Türkiye'nin çağdaş Batılı ülkeler seviyesinde modern, aynı zamanda coğrafi konumu nedeniyle de Doğu- Batı kültürünü kendi içinde harmanlayarak İstanbul'un dünya kültür başkenti olabileceği gösterilmek istenmiştir.

İstanbul Bienali ilk yıllarında kıtaları birleştiren, doğu ile batının tam ortasında, Batılı oryantalist bir havaya bürünen İstanbul aslında Türkiye'nin o yıllarda Avrupa Birliği'ne girme çabasını göstermekteydi. Burada aslında politik bir amaç için kültür kullanılmıştır. Körfez Savaşı nedeniyle 1991 yılında gerçekleştirilmeyen bienal, 1993 yılında gerçekleştirilmiş bu 3. İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü Vasıf Kortun yapmıştır. Bu bienalin teması "Kültürel Farklılığın Üretimi" olarak belirlenmiştir (Gürses, 2021, s.101).

Bugün bienallere bakıldığında sanat eserinin öneminin yerini, gösterge, imge, fikir ne nesne almıştır. Artık bienaller nesne ve fikirden oluşmaktadır. Bu imge ve göstergelere de enstelasyon yani sanat eseri denilmektedir. Bienaller müzeler gibi sanatı tarihselleştirmezler. Tam tersi güncelleştirerek şimdiki zamana ait kırlarlar. Sanatın güncelleştirilmesi felsefesi bienal ve müzeyi ayıran en önemli farktır. İKSV'nin düzenlemiş olduğu Uluslararası İstanbul Bienali'nin geçmişine bakıldığında kurum yetkililerinin de dile getirdiği gibi bienalin oluşum felsefesinin en önemli noktalarından birisi halkı Batı kültürü ile tanıştırmaktır. Özellikle de bienalin ilk yılları olan oluşum sürecinde ulusal kültürün

küresel sanat piyasasına eklemlenmesi amaçlanmıştır. Bu nedenledir ki İstanbul Bienali'nin ilk dördü bu amaca hizmet etmiştir. Ayrıca İstanbul Bienali, İstanbul'un dünyaya küresel bir şehir, gösteri alanı olarak sunulmaya çalışılmıştır. Küresel sanat pazarıyla iletişime geçilmesiyle İstanbul dünyanın dikkatini çekmiştir. Hatta festivalin ilk yıllarında bienal daha çok yabancı izleyici ağırlamıştır. Sanat bienallerinin bir diğer amacı çok kültürlülüğü barındırmak, farklı kültürlerden gelen sanat eserlerini aynı alanda sergilemektir. Bir bienal bünyesinde birçok farklı eser, birçok farklı ülke, birçok kültür barındırır (Gürses, 2021).

2019 yılında gerçekleşen 16. İstanbul Bienali'nin teması “Yedinci Kıta” olmuştur. Bienal direktörü Örer bu temanın seçilmesinin nedenini şöyle açıklar;

“Yıllardır bilim insanları bu gerçekleri paylaşıyor. Birçok rapor yazılıyor. Ama bilimin dili, insanları karar mercilerini harekete geçirmek için yeterli olmadı. Sanat dilinin başka türlü bir katkı sağlayabileceğini düşündük.”(Gürses, 2021, s.252”).

İstanbul Bienali küratörü Nicolas Bourriard, bir ana mekana odaklanmayı seçmiştir. İlk başta tema ile çok örtüşen Haliç Tersanesi bienal mekanı olarak belirlenmiştir. Enstelasyonların yerleştirilmesi başlamışken, beinale 2 ay süre kaldığında asbesin hala açık alandan temizlenememiş olduğu ortaya çıkınca bienalin ana mekanının yeri değiştirilmiştir. MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi'ne taşınmıştır. Bu bienalin küratörü Nicolas Bourriard, birçok geçmiş bienalde olduğu gibi şehrin özne olarak ele alınmasına karşılık bu sefer İstanbul'u şehir olarak görüp onu otantik ve şehir olarak ele almadığını belirtmiştir.

Sanat bienalleri bir ülkede sanata para yatırılmasını sağlayan organizasyonlardır. Çünkü sıradan sergi olmaması nedeniyle, bienale destek olan markanın görünürlüğün daha fazla olacağı şüphesiz bir gerçektir. Bir ülkede bienallerin maddi olarak desteklenmesi, o ülkede sanatın ve kısmen bazı kurum ve sermaye sahiplerinin de gelişmesi demektir.

5.3. İstanbul'daki Sanat Fuarları

Fuar kelimesi dilimize Fransızcadaki foire sözcüğünden dilimize geçmiştir. Her ne kadar sanat eserine bir ‘ticari mal’ tabiri pek yakışmasa da küresel piyasa şartları dolayısıyla bu durum kaçınılmaz hal almıştır. Fuarların ilk amacı ‘ticareti geliştirme’ olmakla birlikte bu durum sanat fuarları açısından farklı yorumlanmaktadır. Diğer fuarlarda üretkenlerin kar amacı ön plandayken, sanat fuarlarında sanatsal paylaşım ön plandadır. Sanat fuarları sanatçıların bilinirliklerini arttırma, diğer sanatçılarla iletişim halinde olma, fikir alışverişini sağlama ve sanatsal ortamı kaynaştırma görevi üstlenmektedir. Türkiye’de 2000’lerin başından itibaren sanat fuarcılığı giderek gelişmekte, binlerce sanatseveri aynı ortamda bir

araya getirip sanat üzerine düşünmeye ve tartışmaya davet etmektedir (Sağbaşı,2013:35). Önceleri bienaller ve büyük sergiler sanat fuarlarının görevini üstlenirken, artık sanat eserinin satış fiyatı ve sanatçının eser fiyatının niteliğini belirlemesiyle fuarların sanat piyasasındaki belirleyiciliği de artmıştır. Sanat eserlerinin dünyada dolaşımı ve sanatçı adının küreselleşmesinde fuarlar ayrıca önemlidir. Pek çok sanat eseri fuarlar sayesinde görünürlük kazanıp alıcıya ulaşmış ve sanatçılar da farklı coğrafyalarda bilinirlik kazanmıştır.

Sanat piyasasının gelişimi ve hareketliliği açısından bienallerden sonra sanat fuarları piyasadaki hareketliliği canlı tutmakta önemli rol üstlenen aktörlerdendir. Sanat fuarı ve bienal arasındaki farklar arasında sanat fuarlarının bienallere oranla daha ulusal çapta gerçekleşmesi sayılabilir. Sanat fuarları aynı zamanda sanatçılarla birlikte galerilerin de tanıtımlarını yapabildikleri etkinliklere yer vermektedir. Bu durumla aslında sanat fuarları galeriler için bir pazarlama alanıdır. Hatta galeri kimlikleri fuarlarda birer marka halini alarak sanatçı ve sanat eserinden daha ön planda tutulmaktadır. Galerilerin fuarlarda bahsedildiği gibi markalaşması, sanatsever ve alıcı tarafından sanatçının niteliğini ve izlenimini belirler olmuştur.

Sanat eseri alıcısı tarafından galeri ve fuar karşılaştırılması yapıldığında fuarlarda daha fazla seçenek arasında yapılan seçim onlar için daha caziptir. Bunu sağlayan farklı bir neden de fuarların daha çok bir parti havasında geçen açılışlarla görsel kültüre de hizmet ediyor olmasıdır. Fuarlar, galerinin soğuk atmosferinde yapılan eser seçimleri ve birebir pazarlık yapılması yerine, kalabalık arasında dolaşarak alıcının yapacağı bir pazar araştırmasına da fırsat veren ortamı sağlamaktadır.

Fuarlar sanat alımında bir kültür değişimini temsil eder. Sanatı, modayı ve partileri bir araya getiren fuarlarda, galerilerdeki sessiz tartışmaların yerini, alışveriş merkezlerindeki benzer bir süreç alır. Koleksiyoncular düşünceleştiren satın alan tüketicilere dönüşür genellikle bir sanatçının sadece bir eserini satın alırlar. Fuarda eser aldıkları bir tacirin galerisine hiç uğramayabilirler. Her fuarla, koleksiyoncular alışveriş merkezi ortamında sanat satın alma fikrine daha da alışırırlar (Thompson,2008,s.260).

Fuarlar koleksiyonculara ciddi bir rahatlık sağlamaktadır. Fuarlarda sürü psikolojisi hakimdir. Bir alıcı makul bir karar vermek için yeterli donanım ve bilgiye sahip değilse, aradığı güveni sürü davranışına uyum sağlayarak bulur. Tacirler de bir fuardaki performanslarını doğru yönetirlerse kendi açılarından büyük bir reklam yapmış olurlar. Bir galeri kendi standına önceden satmış ya da ödünç alınmış birkaç eser koyarsa

koleksiyoncuları etkiler hem de açılışın ilk on dakikasında ‘satıldı’ etiketleriyle donanıverdiğini söyleyerek medyada yer alabilir. Satılan ya da ödünç alındığı söylenen bu eserlerin ön plana yerleştirilmesi, satışa gerçekten sunulan daha az önemli eserleri görmeleri için koleksiyoncuya bir davetiye görevi görür.

Türkiye’de 2000 yılına dek özellikle Ankara ve İstanbul’da gelişen sanat ortamında, 2000 sonrasında da yine bu kentlerde açılan sanat fuarlarıyla bir dinamik yaratılmaya çalışılmıştır. Ankara ve İstanbul’da diğer kentlere oranla daha fazla sanat galerisi ve sanat yatırımcısı olması bu şehirlerin geçmişten gelen sanat dinamizmine sahip olması ile ilişkilendirilebilir. Bu dönemde açılan fuarlarla, sanat galerileri, sanatçılar ve koleksiyoncuların bir araya gelmeleri sağlanmıştır. Sanat galerisi sahipleri de kurulan ilişkiler vasıtasıyla daha fazla sanatçı keşfetme imkanı bulmuştur (Sülün, 2019, s.233).

Yurtdışındaki çoğu fuarda sanat eserine daha erken ulaşmak amacıyla fuar bilet satışlarında saatlere göre farklı fiyatlar sunulmaktadır. Örneğin, “Newyork’taki Armory Show bu uygulamanın en uç örneği olmuştur. Sergiye giriş saat 17.00’da bin dolar, 17.30’da beş yüz dolar, 19.00’da iki yüz elli dolardır.”(Thompson,2008:264). Türkiye’de ise buna benzer bir uygulama Contemporary Sanat fuarında ilk açılış gününde iki kademeye ayrılarak yapılmıştır. Saat 14.00’da koleksiyonerlere özel bir açılış yapılmış ardından saat 16.00’da bir vip açılış daha yapılmıştır (Sağbaş,2013, s.37). Türkiye’de düzenlenen fuarların açılış tarihlerine bakıldığında hepsi farklı mevsimlerde yapılmıştır. Bu durum yurtdışından fuarlara katılım gösteren sanat izleyicileri için olumsuz bir etkidir. Doğan Paksoy’un konu ile ilgili görüşü şu şekildedir:

“Mesela Londra da bir hafta içinde yedi sekiz tane çok önemli sanat fuarı düzenleniyor. Onların hepsini birbirine çok yakın tarihlerde yaparak kenti bir nevi sanat dünyasının çekim merkezi haline getiriyorlar. Bu gibi organizasyonlar tüm dünyada benzer şekilde bir iki tane olsa belki o kadar çok rağbet görmeyebilir. Bizde ise tersi işliyor. Tekelci zihniyeti benimseyen büyük bir fuar şirketi, yasalar çıkarttırarak aynı kapsamdaki bir fuarın, ancak bir ay arayla yapılmasını sağlıyor, ancak tüm bunlara rağmen hem Art İstanbul hem Contemporary İstanbul’un buna rağmen kalitelerini artırarak yollarına emin adımlarla ilerleyeceğini düşünüyorum (Paksoy,2011, s.92)”.

Fuarlar, sanat alımında bir tür kültür değişimini temsil etmektedir. Günümüzde galerilerde yapılan sessiz alım-satım tartışmalarının yerini; sanat etrafında, modanın vepartilerin bir araya geldiği fuarlar almıştır. Fuarlar bir nevi alışveriş merkezlerinde yaşanan hızlı tüketim algısını hissettirir. Koleksiyoncular fuarlarda düşüncesizce satın alan

tüketicilere dönüşür. Genellikle de yalnızca bir sanatçının eserini satın alırlar. Her fuarla koleksiyoncular bir alışveriş merkezi ortamına dönüşen fuarlarda satın alma fikrine daha da alışırlar. Fuarlarda teklif verenlerin mevcudiyeti nasıl müzayede teklifçisine fiyatın artmadığı konusunda güven verirse, sırf bir fuardaki insanların ve “satıldı” etiketlerinin sayısı bile koleksiyoncuya güven vererek tereddütlerini hafifletir. Fuarlarda “sürü” psikolojisi geçerlidir. Bir alıcı makul bir karar verebilmek için yeterli değilse, aradığı güveni sürü davranışına uyarak bulur. Tacirler bir fuardaki performanslarını doğru yönetirlerse güçlü reklam yapmış olurlar. Bir galeri fuar alanındaki yerine daha önceden satılmış ya da ayrılmış birkaç eser koyarsa, koleksiyoncuları etkiler hem de eserlerin fuarın ilk on dakikasında satıldığını söyleyerek medyada yer alabilir. Bu ve bunun gibi taktikleri kullanan galeri ve tacirler elbette dünyada olduğu gibi Türkiye’de de bulunmaktadır. Günümüz sanat piyasasında fuarlar da tıpkı müzayede evleri gibi sanatın ticarileştirilmesinde başlıca görev üstlenen aktörlerdir. Sanat her anlamıyla ikinci plandadır, eser ise tıpkı borsa senetleri gibi yatırım aracı halini almıştır. Sanat fuarları türlü manipülasyonların yapıldığı, türlü satış oyunlarının oynandığı bir mekana dönüşmüştür. İstanbul’da düzenlenen sanat fuarları çağdaş sanatçıların eserlerini sergileyebilecekleri bir mekan olmanın dışında bir “Pazar” algısıyla alım-satımın ön planda tutulduğu ortamlardır. Güncel sanat ortamında sayıları artan fuarların kalitesine bakıldığında özgün değerlere sahip olan eserler yerine para kazanmaya yönelik üretilen eserlerin çoğunlukta olduğu görülmektedir. Bunun nedeni olarak fuar izleyicilerinin, katılımcıların, organizatörlerin aslında sanat üzerinden prestij ve para kazanma hırsları olduğu söylenebilir. Sanat fuarları, gerçekte samimiyetin ve inandırıcılığın olmadığı bir tür alım satım için düzenlenen bir nevi gösteriye dönüşmüştür.

5.3.1. Artist Sanat Fuarı

Artist Sanat Fuarı, TÜYAP ve Plastik Sanat Derneği’nin iş birliğiyle, ilk defa 1991 yılında, İstanbul Tepebaşında gerçekleştirilmiştir. Hüsamettin Koçan’ın başkanlığını yaptığı fuarda Türkiye’de ilk olan bu sanat fuarına katılım gösteren galeri sayı ilk yıl yalnızca 39’dur. Bu sayı 2001 yılında 69’a, 2011’de ise 111, günümüzde 150’den fazla olmuştur. Fuarın kurulduğu yıl ziyaretçi sayısı 10.000 iken, bu rakam 2011’de 415.000’a ulaşmıştır. 1995 yılında fuarı düzenleme ve yürütme görevi Yahşi Baraz’la galericilere teslim edilmiştir. O yıllarda sanatçının hem üretim yapıp hem de pazarlama yapması sakıncalı görülmektedir. 2002 yılında TÜYAP’ın Beylikdüzü’ne geçmesiyle beraber, fuar artık Tepebaşı’ndan taşınmış, bunun sonucunda da galericiler Lutfi Kırdar Sergi ve Kongre

Merkezi'nde alternatif bir fuar olarak Artİstanbul'u düzenlemişlerdir. Artistanbul uzun süren bir fuar olmamıştır, zaman içinde farklı fuar oluşumları da ortaya çıkmıştır (Şöhret, 2013, s.40).



Görsel 101. *Artist Sanat Fuarı'ndan bir fotoğraf*

Kaynak: <http-101>

2002 yılından beri fuarı ziyaret eden sanatsever sayısında artış gözlemlenmiştir. Bu artışın nedeni olarak Artist Sanat Fuarı'nın eş zamanlı olarak kitap fuarı düzenlenmeye başlanmasına bağlanmaktadır. Artist Sanat Fuarı, günümüzde ana akım sanat galerilerinin rağbet göstermediği bir fuar halini almıştır. Bunun nedeni ise fuar mekanının İstanbul'un kültür-sanat etkinliklerinin gerçekleştiği mekanlara olan uzaklığı ve alternatif sanat fuarlarının piyasada var olması gösterilmektedir. Örneğin Contemporary Sanat fuarı gibi güçlü bir fuarla eş zamanlı olarak düzenlenmesi, ana akım galerilerin haklı olarak bu fuardan geri çekilmek zorunda kalması olabilir. Günümüzde Artist Sanat Fuarı basında kitap fuarı kadar yer almamakta onun gölgesinde varlığını sürdürmektedir.

5.3.2. Artistanbul

Sanat Galerici Derneği ve İkon Fuarcılık tarafından 2002-2005 tarihleri arasında "Sanat Buluşması" başlığı ile düzenlenmiş fuarlardır. 2006 ve 2007 yıllarında Sanat Galerici Derneği ve dDf (Dream Design Factory) tarafından "Artistanbul Uluslararası Çağdaş Sanat Günleri" olarak düzenlenmiştir (Şöhret, 2013, s. 43).

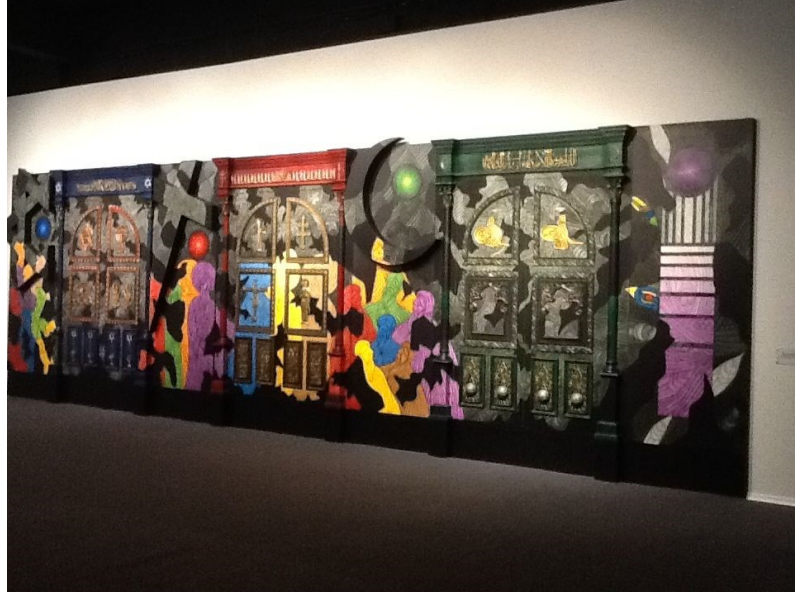
5.3.3. Contemporary İstanbul Sanat Fuarı

“Contemporary” sözcüğünün anlamı İngilizce’de “çağdaş” demektir. Kelimenin anlamında tam karşılığının “de modern” olduğunu savunan bir kesim de vardır. “Çağdaş” kelimesine çağın sonunda yitip gidecek olarak bakılabilmektedir. Türkiye’de ilk çağdaş fuar olma özelliğini taşıyan Contemporary İstanbul, yurtiçi ve yurtdışından galerilerin katılımıyla gerçekleştirilen uluslararası bir fuardır. Fuarların düzenlenmeye başlandığı 2006 yılından bu yana kadar İkon Fuarcılık tarafından tüm organizasyonu yapılmıştır. Bu fuarla başlayıp süren etkinlikler yalnızca İstanbul’da değil Türkiye’nin diğer şehirlerinde de gerçekleşmektedir. Düzenlenen paneller çağdaş sanatın geniş kitlelere ulaşması benimsenmesi amacıyla her yıl farklı şehirlerde organize edilmektedir. Contemporary İstanbul’un direktörlüğünü 2006 yılında Orhan Taner yapmıştır. Lutfi Kırdar Kongre ve Sergi Sarayı’nda gerçekleştirilen fuarın sergi alanı, 4,486 m2’dir. Fuara 40 tanesi yurtiçinden 9’u yurtdışından olmak üzere 49 galeri katılmıştır. Bu yıl fuarın izleyici sayısı 37. 500’dür (Şöhret, 2013, s. 44). 2021 yılında ise 16. Contemporary İstanbul Fuarı 5-10 Ekim tarihleri arasında Tersane İstanbul’da gerçekleşmiştir. 9500 m2 kapalı ve 10.000 m2 açık alanda, 47 galeri, 11 kurum, 436 sanatçı ve 1240 sanat eserine ev sahipliği yapmıştır. 2022 yılında Contemporary İstanbul’un yeni fuarı CI Bloom ise yalnızca 23 sanat galerisi ile 4-5 Mayıs VIP izleme, 6-9 Mayıs’ta genel izleyici için açılmıştır.

2006 yılından günümüze gerçekleştirilmiş olan Contemporary İstanbul Fuarları, Türkiye’de eksik olan çağdaş sanat fuarı açığını kapatmada öncülük eden bir organizasyon olmuştur. İstanbul Bienallerinden sonra İstanbul’un sanat ortamına hareketlilik getirmiş, İstanbul’u uluslararası düzeyde öne çıkarmıştır. Her yıl ziyaretçi sayısının artması Contemporary İstanbul’un giderek dünyadaki önemli sanat fuarlarıyla yarışabilecek hale gelmesinin göstergesidir.

Contemporary Fuarı’nda satışa sunulan ve yüksek meblağlarla satılan eserlerden yıllarına göre örnekler verilecek olursa; 2008 yılında Burhan Doğançay’ın o dönemde en büyük ebatlarda yaptığı resimlerinden “Stonewall” 1 milyon USD bedelle alıcı bulmuştur. 2009 yılında satılan en pahalı eser ise Bedri Baykam’ın “This has been done before” isimli eseri 2 milyon dolara fuarda satılmıştır. O yıl en çok eseri satılan sanatçı ise Devrim Erbil olmuştur. 2010 yılına gelindiğinde fuarda bulunan en pahalı eser, 3,5 milyon TL değerinde

Ahmet Güneştekin’e ait “Güneşe Açılan Kapılar” eseridir, satışı gerçekleşen eser ise yine Ahmet Güneştekin’e ait “Çağ Tufanı” olmuştur (Şöhret, 2013, s. 47-48) (Bkz. Görsel 102).



Görsel 102. Ahmet Güneştekin “Güneşe Açılan Kapılar”

Kaynak: <http-102>

Contemporary İstanbul açıldığı günden itibaren yurtdışı galeri sayısını yükseltmeyi hedefleyerek sanat piyasasında önemli bir değişime neden olmuştur. Fuarın yanı sıra gerçekleştirilen paneller ve sergilerle uluslararası galeriler ve koleksiyoncularla ilişkilerin gelişmesine katkı sağlamıştır (Görsel 103). Contemporary İstanbul 2019 yılı kataloğunda fuarın kurucusu ve Yönetim Kurulu Başkanı Ali Güreli’nin Contemporary İstanbul hakkında yorumu şöyledir;

“Bugüne kadar düzenlediğimiz her fuar, o yılın genel olarak Dünya’da, özel olarak da Türkiye’de öne çıkan olaylarından etkilenmiştir. Contemporary İstanbul olayları yeniden yorumlamış ve fuarın düzenlenmesinde hakim olan küresel ortamın izi görülür hale gelmiştir. Bu hassasiyet, fuar düzenlerken ve yönetirken dayandığımız ana ilkelerden biridir. Gene bu ilkeye dayandığımız içindir ki CI bugüne kadar Türkiye’de yol açan, ufuk genişleten yeni oluşumları başlatan öncü bir kurum oldu. CI’nın bu özelliği sadece kendisi ve büyük sevgilimiz İstanbul’u değil, yakın coğrafyamızı da etkilemeyi başardı. 14. yılımızı da aynı anlayış doğrultusunda gerçekleştirirken çevremizi saran kültürel ve onu hazırlayan toplumsal ve siyasal iklimin koşullarını ayrıntılarıyla ele aldık ve düşündük. Bu yılın en çarpıcı olgusu İstanbul’un bir kültür kenti olarak yakın ve uzak coğrafyalarda yeniden şekillenmesidir. 2000’lerin başında ilk büyük müzelerin açılışına tanıklık eden İstanbul uzun bir aradan ve pek çok sınavdan sonra yeni bir dönemin başlangıcına tanıklık ediyor. Özel ve kamu müzelerinden yeni galerilere,

büyük ve önemli sanatçıların sergilerine kadar İstanbul çağdaş sanat alanında bir kere daha dünyada bir büyük, görkemli ve çekici merkez olmaya yöneliyor(http-38)”.



Görsel 103. *Contemporary İstanbul, 2021*

Kaynak: http-103

5.3.4. Art Bosphorus Sanat Fuarı

Art Bosphorus Sanat Fuarları, 2007 yılından bu yana İstanbul’da düzenlenmektedir. İlk fuar Feshane binasında düzenlenmiş, Sanat Galerici Derneği, İstanbul Büyükşehir Belediyesi ve Ariyel Fuarcılık birlikteliğiyle yedi adet sponsorluğun daha desteğini almıştır. Fuarda ulusal galerilerin yanı sıra farklı ülkelerden galeriler de katılım göstermiştir. Bu ülkeler arasında Fransa, Amerika, Hollanda, Bulgaristan ve İtalya gibi ülkelere yerli yabancı galeriler yer almıştır. 2011 ve 2012 yıllarında fuarın direktörlüğünü günümüzde küratörlük yapan sanatçı Denizhan Özer yapmıştır (Şöhret, 2013, s. 51).

5.3.5. Artshow

Artshow Sanat Fuarı Beşiktaş Belediyesi tarafından aslında bir yerel yönetim tarafından organize edilen ve plastik sanatlar alanında düzenlenen ilk çağdaş sanat festivali özelliğine sahiptir. Bu fuar Beşiktaş Çağdaş ismiyle de anılmaktadır. Fuar ilk olarak 2010 yılında düzenlenmemiştir.

5.3.6. Art Beat Sanat Fuarı

Proje direktörlüğünü Arhan Kayar’ın yaptığı, Papko’nun desteği ile gerçekleştirilen Yıldız Holding’in de ortaklığıyla, Kültür ve Turizm Bakanlığı ve TÜRSAB’ın katkılarıyla

Art Beat Sanat Fuarı, ilk kez 14- 18 Eylül 2011 tarihleri arasında Lütfi Kırdar Kongre Merkezi'nde gerçekleştirilmiştir. Bu fuar İstanbul'daki yeni fuar oluşumları içinde değerlendirildiğinde, Contemporary Sanat Fuarı'ndan sonra ikinci sırada yer alabilir (Şöhret, 2013, s.53). Art Beat Sanat Fuarı küresel piyasadaki değişimlere adapte olarak ilerleyen yıllarda da düzenlendiği takdirde İstanbul Sanat piyasasını yönlendiren önemli bir etkinlik olabilecektir.

5.4. İstanbul'da Küratörlük

“Küratörlük kavramı Latince ‘curara’ den türemiştir. Sanat filozofu Boris Groys küratörlüğün ‘curara’den yani iyileştirmek kökünden türemesini çok mantıklı bulur. Çünkü sanat eseri kendi kendini sergileyemez, varlığını ortaya koyamaz. Bu nedenle eserler bir küratöre ihtiyaç duyar. Onların kendilerini en iyi nasıl ifade edebileceklerini bilen, sanat eserinin hak ettiği değeri bulmasını sağlayan bir küratör, tıpkı bir doktorun hastayı iyileştirmesi gibi sanat eserini sergileyerek iyileştirmiş olur (Groys,2009, s.50)”.

Bu tanım üzerine İşvecan Nur Gürses'in bakış açısı şöyle özetlenebilir;

Küratör bu sebeple izleyici ve sanat eseri arasında gidip gelen öznedir. Onu davet eden ve serginin içinde ona bir yer belirleyen küratördür. Yalnızca sanatçıyı seçmekle kalmayan, eserlerin sergilenmesi, açıklamasının yazılması yani anlamlandırılması da küratörün sanatçı ile ortak bir iş çıkardığı noktadır. Küratör izleyici-sanatçı ve kurum arasında da bir bağ kurar. Her ne kadar resim sanatçının tek başına yaptığı bir sanat olsa da bir sergi içine girip, diğer eserlerle bir araya gelince, kalabalık içerisinde bir düzenlenme ihtiyacı duymaktadır. Nereye asılacağı, nasıl sergileneceği düşüncesi küratör ihtiyacını ortaya çıkarmaktadır. Her sanatçı kendi eserini kafasına göre sergileyip öne çıkarmak isteyebilir bu durum bir sergi hazırlığında karmaşa yaratır. Gürses bu durumu bir senfoniye benzetmiş, her sanatçı kendi enstrümanını çalabilir ama hep birlikte çaldıklarında onları birbirleri ile uyum içinde tutacak bir şefe ihtiyaç duyulur ve bu orkestrayı yöneten şef bir küratördür (Gürses, 2021,s.182).

Tam da bu noktada küratörlere yöneltilen en önemli eleştiri, sanatçının bireysel üretimine ve sanatına müdahale etmeleridir. Küratör sanatçının üretimine müdahale eden bir diktatör halini almamalıdır. Bugün çağdaş sanat üretiminde ve sergilenmesinde aslında küratör önemli bir ajan konumunda olmakla birlikte serginin odak noktası değildir. Onun görevi sanatçıların ve eserlerin bir uyum içinde bir araya gelmesi ve sergilenmesidir. Sanatçı ve sanatına karışıp, diktatör benzeri müdahalelerde bulunan küratörlerin sanatçılar tarafından kabul görülmedikleri tanık olunan bir durumdur.

Türkiye’de küratör olarak anılan ilk kişiler, Vasıf Kortun ve Beral Madra’dır. 1985-1995 yılları arasında zaman zaman birlikte çalışmışlardır. Küratörlüğü Türkiye’de profesyonel meslek olarak yapan ilk kişilerdir. Beral Madra, 56. Venedik Bienalinin küratörü olan Okwui Enwezor’u örnek alarak bir küratörün kişisel gücünün, politik görüşünün ve neo-kapitalizm karşısındaki duruşunun bienal ve sanatçı açısından çok önemli olduğunu ifade eder;

“Okwui Enwezor, 56. Venedik Bienali’nde Marksizm’i öne koydu. Bienal metnini okuduğum zaman, ‘kapitalizmin sonu geldi’ diyor. Dünyadaki önemli ekonomistler yaşadığımız neo-kapitalist dönemin bütün göstergelerine baktıklarında, kapitalizmin sonunun geldiğini söylüyordu. Okwui Enwezor da bu piyasadaki, yani sanat piyasasının neo-kapitalizmle olan sıcak ilişkisinin herkesi rahatsız ettiğini düşünerek Das Kapital’i genç kuşaklara hatırlatıyor, önceki kuşaklara bellek tazelemesi yapmaya çalışıyor. Aynı zamanda küresel entelektüel gelişmelere koşut bir kavramsal çerçeve oluşturuyor(Ötkünç, 2016, s.80)”.

Sanatçı seçimi elbette küratörlerin en çok eleştiri aldıkları noktadır. En imkansız nesneyi bile paraya dönüştürmenin hedeflendiği küresel sanat piyasasında, en çok eleştiri alacak konu sanatçı seçimidir. Küratör de bu seçimi yaparken, aynı zamanda sanat dünyasının maddi getirisini düşünen kesimle mücadeleye giren, önceki ve sonraki bir iktidarla ilgisi olmayan ve olmaması gereken, dünyada gerçekleşen bütün sanat olaylarını takip edip izleyen bir güç odağıdır.

Günümüzdeki anlamıyla Türkiye’deki ilk küratörlü sergilerin 1987 yılında gerçekleştirilen, genel koordinatörlüğünü Beral Madra’nın üstlendiği birinci İstanbul Bienali ile başladığı, ardından sergi serisi şeklinde tasarlanan ve ilki 1991 yılında Vasıf Kortun tarafından düzenlenen Anı / Bellek sergisiyle devam ettiği, aynı süreçte 1992’de Madra’nın küratörlüğünü yaptığı “10 Sanatçı 10 İş: C” sergisiyle küratörlü sergiler yaygınlık kazanmıştır (Pelvanoğlu, 2015, s.8, 12). Ancak Madra’ya göre ilk üç bienalin organizasyon şemasında küratör kelimesi yer almıyor olsa da bu sergiler Türkiye’de düzenlenen ilk küratörlü sergilerdir. Bu bienallerde küratörlerin yaptığı iş Madra ve Kortun tarafından yapılmıştır. Buna rağmen Türkiye’de küratörlük kavramının anlaşılmadığını belirten Madra, bütün işlevlerin yerine getirilmiş olmasına rağmen adının konmadığını belirtmiştir. Bu sebeple de küratörlüğe başladığı ilk yıllarda daha geniş kitlenin anlaması adına küratör kelimesi yerine ‘sergi yapımcısı’ ifadesini tercih ettiğini belirtmiştir (Öztürk Ötkünç, 2017, s.13).

Türkiye'nin küratörlük kavramı ile tanışması bienallerin sayesinde olmuştur. İlk üç bienalde küratör kelimesi kullanılmazken Rene Block'un küratörlüğünü yaptığı 4. İstanbul Bienali ile Türkiye küratörlük kavramı ile tanışmıştır. İstanbul Bienali'nde ilk defa tek küratörle çalışılmıştır. Bu bienal Venedik Pavyon usulünden vazgeçilerek, tek küratörün seçtiği sanatçı ve eserlerle yapılan ilk bienaldir. Bu deneyim Türkiye'nin ilk kez küratörle tanışmasıdır. İstanbul Bienali'nin ilk küratörlerinden olan Beral Madra küratörlüğün çıkışını en eski bienal olan Venedik Bienali üzerinden anlatır. 'Bu bienalde ülkelerin sergilerini getiren kişilere 'comissario' yani komiser/sergi komiseri deniyordu. Hala kullanılıyor fakat bunun işlevi artık farklı. Sergi komiseri dendiğinde ulusal pavyonun (...) koordinatörüne verilen isim oluyor' (Ötkünç, 2016, s.79). Küratör kavramından önce kullanılan komiser sıfatı, aynı küratör gibi sanatçı ile iletişime geçiyor, onları organize edip çalışmalarını toparlıyor ve her türlü nakliye gibi diğer işlemleri hallediyor, eserleri sergiye hazır hale getiriyordu.

1996-2005 yılları arasındaki dönem sosyal bilimler ve sanat alanı daha iç içe olduğu ve çoğullaşmanın yaşandığı bir süreç olmuştur. Bu dönem içerisinde Ali Akay, Ahu Antmen, Hasan Bülent Kahraman, Zeynep Yasa Yaman, Levent Çalıkoglu, Necmi Sönmez gibi sosyal bilimler alanında çalışan akademisyenlerin sanatsal ve toplumsal çerçevede sergiler düzenledikleri görülmüştür. Aynı dönem içerisinde Fulya Erdemci, Başak Şenova, Ferhat Özgür, Halil Altındere, Marcus Graf, Haşim Nur Gürel, Borga Kantürk gibi isimler de bağımsız ya da bir kuruma bağlı küratörlüğünü yaptıkları sergiler düzenlemişlerdir. Türkiye'de küratörlük alanında çoğullaşma eğilimlerinin yanı sıra 90'lı yılların ikinci yarısında sanat piyasasına hakim olan yönetim biçimlerine sponsorluk ilişkileri, galeri sistemi ve sanatçı üzerindeki baskılar ve yönetilen eleştiriler sanatçı gruplarının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bilinen küratörlük sistemi dışında da farklı bir küratörlük olabileceği tartışmalarını gündeme getirmiştir. Örneğin, 1996'da kurulan Hafriyat gibi kolektif sanatçı grupları kolektif sergiler düzenlemiş, sanatçıların ortak ve eleştirel projeler üretmesine olanak sağlamıştır. 2007'de Karaköy Hafriyat isimli mekânlarını kuran inisiyatif, kapılarını tüm sanatçılara -özellikle de gençlere- açarak tekelleşmiş piyasa karşısında, demokratik ve katılımcı alternatif pratikler üretmeye çalışmıştır (Öztürk Ötkünç, 2017, s.14). Bir başka deneyim ise yine 1996'da kurulan Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği'dir. Bu grupta iki yıl dernek olarak çalıştıktan sonra, bir dönem Disiplinlerarası Genç Sanatçılar İnisiyatifi olarak birçok proje üretmiştir. Bu ve bunun gibi sanatçı birliği örnekleri kurumsal bağlılığı reddetmiş, sponsorsuz bir şekilde üretim yapmışlardır. Küratörlük yaklaşımlarının artması

aslında 1990'lı yıllarda artan sanatçı inisiyatifleri-kolektif -grup üretimleriyle katılımcılığı teşvik eden daha demokratik ve hiyerarşiden uzak işlerin önünü açan bakış açısının yaygınlaşmasıyla olmuştur.

Günümüz çağdaş sanat ortamında küratörlüğe ilişkin yaşanan sorunlara Çağdaş Sanat Bienalleri ve Küratörlük kitabında değinen İşvecan Gürses'in yazımına göre, bugün küratörlerden belli bir tema etrafında bir sergi oluşturmaları beklenmektedir. Küratör de bu tema çerçevesinde işler üreten sanatçıları seçerek olanların var olan projelerinden seçerek veya sıfırdan yaratacakları yeni projelerini sergisine koymak ister. Fakat bu doğrultuda küratörün sanatçıyı sınırlaması söz konusu olabilmektedir. Bir tarafta belirlediği temaya uygun aklında projelendirdiği sergiyi oluşturmaya çalışan küratör, diğer tarafta sınırlandırılmak istemeyen bir sanatçı ile bir bienal oluşturmaya çalışan küratörün işinin ne kadar zor olduğunun bir göstergesi denebilir. Küratörün arabulucu olması durumu elbette küratörün kim olduğu/bienalin hangi bienal olduğu bu tarz problemlerin olmasında ya da olmamasında önem teşkil etmektedir. Fakat artık küratörlerin işinin eskiye oranla daha zor olduğu gözlemlenmektedir (Gürses, 2021, s.277).

Küratörden küratöre geçişse de o da yaptığı işle ve sanatçıyla kurumlar-kişiler arasında gördüğü köprü göreviyle sanat piyasasına ve pazarına hizmet eden bir aktör olmuştur. Ortaya çıkardığı bienale, sanat kurumunu, sponsorunu dahil etsin ya da etmesin bir şekilde köprü görevi görmek bir bakıma bienalin reklamını yapan yüz olmak durumundadır. Dolayısıyla küratör de sanatçı gibi bu piyasaya hizmet eden organizasyon yapısının bir taşıdır. Küreselleşme, sanatı ve sanatçıyı etkilediği gibi elbette küratörü, küratörün sanat ve sanatçı ile olan ilişkisini de etkiledi. Artık küratörler, bienaller, sanat fuarları gibi büyük ve dünyada ses getiren sanat organizasyonları ile daha da güçlendi. Yıldız küratörler ile çalışan bienaller, dünya sanat ortamında daha başka parladı.

5.5. Sanat Eleştirmenliği

Eleştirmenler, sanatçı, tacir ve sanat fuarı çevreleriyle yakın ilişki içindedir ve sanat dünyası içinde büyük oyuncular olması beklenir. Ama günümüz sanat dünyasında böyle değildir. Müzayede evi uzmanlarının, tacirlerin, koleksiyoncuların ve eleştirmenlerin çağdaş sanat dünyası üzerindeki etkisi, sanatçı başarısındaki etkisi ve fiyatlar üzerindeki etkisinin çok az olduğu vurgulanabilir.

Türkiye'de sanat yayıncılığı ve eleştirmenliği plastik sanatlar alanında tam olarak oturmamış konumdadır. Bunun nedenlerinden biri plastik sanatlar alanındaki yayınların

diğer yayınlara oranla belirli bir kitle tarafından takip edilmesinden dolayı yayıncılara cazip gelmemesidir. Meselenin maddi boyutu dışında, eleştiri okuyan kesimin az olmasının doğurduğu sonucun dışında, eleştiri yapabilen kısmın da azlığı ayrı bir tartışma konusudur. Sezer Tansuğ'un eleştiri ile ilgili düşünceleri şöyledir;

“Eleştiri, insanın kendi kendisini kavrama ve açıklama yöntemidir. Sanat eseriyle kurulan doğal, vazgeçilmez ilişkide daima kişisel eğilimler, öz yansımaları belirir. Sanat eseri bu kişisel yorum ve açıklama çabası önünde hiçbir zaman vazgeçilebilir bir vesile olamaz. Dolayısıyla en kişisel, en öznel yorum sanat eserinin bütün somut ve asli değerleri içindir. Kısaca temel eleştirel eğilim insanla sanat eserinin iç içe kaynaşması sürecini kapsar. Eleştirel yapıların ve sonuçların kitleye iletilmesindeki temel amacı da insanlarda sanat eseri karşısındaki kişisel eğilimleri uyandırmak, onların kavrama ve açıklama çabalarına yardımcı olmaktır. Eleştiri kendi yargılarını çevreye kabul ettirmeye çalışan bir yöntem değildir (Sağbaş, 2013, s.108)”.

Türkiye’ de plastik sanatlar alanında yazı yazan yazar ve eleştirmen sayısı oldukça azdır. Bu durum diğer ülkelerle kıyaslandığında hiç iç açıcı değildir. Türkiye’de bazı sanat muhabirleri sanat tarihi eğitimi almıştır ya da sanatçı olarak çalışmaktadır. Eleştirmenler ise genellikle üniversite profesörü, müze küratörü ya da sanatçı olmaktadır. Muhabirler sanat camiasına karşı mesafeli davranırken eleştirmenler çoğunlukla hakkında yazı yazdıkları sanatçılarla kişisel ilişki içinde olmayı tercih ederler. Eleştirmenler rollerinin sanatçının eserini açıklamak olduğunu iddia etmektedirler (Thompson, 2012, s. 312). Eleştirmen niteliğini kişiye kendisi değil önce okuyucu koymalıdır. Sanat piyasasında eleştirmen sıfatına uymayan ancak kendisini eleştirmen olarak adlandıran çok sayıda yazı yazan kişi vardır. Eleştiri yazısının eleştiri özelliğine sahip olduğunu ancak zaman gösterebilir. Yazılan eleştiri metninin üzerinden geçen zamanla yazı hala kalıcılığını koruyabiliyorsa eleştiri o zaman tam anlamıyla eleştiri yazısı olarak kabul edilebilir. Eleştirmen yazısını yazarken farklı disiplinlerden beslenmeli, sanatçı ya da küratör kadar da bilgili olmalıdır. Belirli bilgi birikimine sahip aynı zamanda kendine özgü bakış açısına sahip olmalıdır ki yapmış olduğu analizlere dayalı etkileyici metinler yazabilmelidir. Bir ressamın eseri için ya da sergisi için yazı yazacak kişi, o sanatçının o güne kadarki yaşamını ve kendine özgü dünya görüşünü bilmek ve yaratma sürecinden haberdar olmak durumundadır.

“Sanatın bir pazarlama mecrası olarak kullanıldığı ortamlarda, eleştiri işlevsizdir. O da ister istemez piyasa değerinin oluşmasına hizmet eden bir dile dönüşür. Bir reklam metninden pek bir farkı kalmaz.²⁴⁹ Günümüz sanat piyasasında sanat yayınlarının büyük bir bölümü sanat galerileri tarafından çıkarılmaktadır. Hal böyle olunca taraflı bir yayın akışı izlemek de sıradan oluyor. Galeriler çıkarttıkları sanat yayınlarında, kendi galerileri ile anlaşmalı olan sanatçılara ve galerilerinde düzenlenen sergilere öncelik ve ağırlık vermektedirler. Eleştiri yazısında

süregelen krizin kaynağındaki etkenlerden biri, kurumsallığın tavsiyesi ve kültürün özelleştirilmesidir (Artun, 2011, s.112)”.

İstanbul’da sanat yazarları; dergi, blog ve internet sitelerinde, galerilerin çıkardığı sanat gazetelerinde, sergi ve müzayede kataloglarında ve ulusal gazetelerde sanat için ayrılan köşelerde yazılar yazmaktadırlar. Türkiye’de plastik sanatlar odaklı sanat yayıncılığında sınırlı sayıda dergi çıkmaktadır. Bu dergiler tamamen plastik sanatlar üzerinden oluşmamasına rağmen plastik sanatlar izleyicilerinin dikkatlerini çekmeyi başarmıştır. Türkiye’de sanat dergiciliğinin çıkış yaptığı 1990’lı yıllarda, Sezer Tansuğ, Kaya Özsezgin, Kemal İskender gibi önemli isimlerin yazarlık yaptığı bilinmektedir. 2000’lere gelindiğinde Ali Artun, Ayşegül Dönmez, Neslihan Uçar, Nusret Polat, Beral Madra, Hasan Bülent Kahraman, Ahu Antmen, Burcu Pelvanoğlu gibi isimler plastik sanatlar alanında sanat eleştirisi üzerine başarılı olmuş isimlerdir.

2000’li yıllardan sonra internetin hayatın her alanına girmesiyle sanat yazıları internet siteleri ve kişisel bloglarda yayımlanmaya başlamıştır. Artık sosyal medyada Facebook ve Twitter’da bile sanat eleştirmenliği ve yazarlığı yapmak mümkün hale gelmiştir. Günümüzde basımı yapılmayan sanal yayıncılık yapılmaya başlamıştır. Basılı bir dergi ve yayın gibi yazar kadrosu olan sanal sanat dergileri de artık Türkiye’de varlığını göstermektedir. Sanal dergi alanında istikrarlı başarı elde eden dergilerden birisi www.lebriz.com’dur. Lebriz aynı zamanda sergi ve müzayede duyurularına da yer vererek sanatçıları üyelik sistemine dahil ederek portfolyolarını sergilemektedir. Bir diğer sanal sanat tarihi ve eleştiri metinleri yayınlayan dergi; www.e-skop.com’dur. Bu site akademisyenlerin makalelerinin yayınlandığı, sergi duyurularının ve kitap tanıtımlarının yapıldığı bir internet sitesidir. Ayşegül Dönmez’in kurmuş olduğu www.sanatak.com ise yine bu amaçla kurulmuş umut vadeden bir sitedir (Sağbaş, 2013, s.118).

Günümüzde yazar ya da eleştirmenlerin piyasadaki yönlendiricilikleri diğer sanat piyasası aktörlerine göre azalmıştır. Bunun yerini farklı aktörler almış, sanatçının eserinin müzeye girmesi ya da müzayedelerde yüksek fiyatlara alıcı bulması, sanatçının büyük tanınmış galerilerle çalışması, ulusal bienal ve fuarlara katılmış olması sanat tacirlerinin sanatçının adını sürekli anıyor olması sanatçı hakkında yazılan yazılardan daha fazla etkili olmaktadır.

5.6. İstanbul’da Kültür-Sanat Kurumları

5.6.1. ARTER

Bir Vehbi Koç Vakfı projesi olan "ARTER, - Sanat İçin Alan"ın aslında müze olmadığı, sergi ve etkinlikler için mekân olduğu savunulmaktadır. Arter aslında Vehbi Koç Vakfı'nın ileride kurmayı planladığı müze için bir hazırlık, araştırma ve laboratuvar ortamı sağlamak amaçlı kurulan bir merkezdir. Sergilerin küratörlüğünü Emre Baykal yapmaktadır (Sağbaş, 2013, s.85) (Bkz.Görsel 104).



Görsel 104. *ARTER Dolapdere binası*

Kaynak: <http-104>

Eğitim, sağlık ve kültür alanlarında etkinliğini gösteren ve 1969 yılında kurulan Vehbi Koç Vakfı'nın 2010 yılında hayata geçirdiği sanat merkezi ARTER,  ağdaş sanat alanında etkinliklere imza atan bir merkez ve  ağdaş sanat galerisi olmak amacıyla kurulmuştur. Sanatsal  retimi desteklemeyi ve sanatçılara ve onların üretimlerinde sunum imkanlarına katkıda bulunmayı amaçlayan ARTER’de ise “yeni üretimlere destek vermek ve bu üretimleri sergilemek, sanatçılara ve yapıtlarına görünürlük kazandıracak yeni bir platform oluşturmak” hedefiyle, yeni üretimlere odaklanan sergilerin yanı sıra uluslararası kurumlarla birlikte düzenlenecek ortak yapıtlara da yer verilmektedir. Müzeye dönüştürülmesi planlanmayan ARTER’in, küratörlüğünü Rene Block’un yapmış olduğu açılış sergisi, Vehbi Koç Vakfı  ağdaş sanat koleksiyonundan seçilmiş yapıtlarla, sergide

Türkiye’den ve diğer ülkelerden 87 sanatçının 160’ı aşan sayıda yapıtı yer almıştır (Rastgeldi, 2019, s.84).

Arter’in 2007’den bu yana oluşturduğu ve uluslararası bir nitelik taşıyan koleksiyonuyla yeni fikir, söylem ve eğilimlerle ilgilenmekte; alışılmış sınırların dışında kabul edilebilecek biçim ve yaklaşımları kapsamayı önemsemektedir. 2021 yılından itibaren 400’e yakın sanatçıya ait 1300’den fazla sanat yapıtını barındıran Arter Koleksiyonu, çağdaş sanatın farklı ifade biçimlerini ve pratiklerini yansıtan eserleri bir araya getirir. Arter koleksiyonunda 1960’lardan bu yana beri resim, fotoğraf, heykel, baskı, film yerleştirme ve videonun yanı sıra ses, ışık ve performans alanlarında üretilmiş eserler bulunmaktadır. Konu, kavram ve tutum açısından geniş bir çeşitlilik sağlayan Arter Koleksiyonu, sergilerinin yapımı için ilham verici kaynak sunarak programına önemli katkı sağlar. Arter programı yalnızca koleksiyondan düzenlenen sergilerle sınırlı değildir. Arter bu anlamda koleksiyondaki eserler ve dışarıdan eserleri bir araya getirip farklı bağlamlar içinde buluşturmayı önemser ve koleksiyondan tamamen bağımsız kişisel ve grup sergilerini de programına dahil etmektedir (http-39).

5.6.2. SALT

Garanti BBVA tarafından 2011 yılında kurulan SALT, araştırma, sergi yayını ve dijitalleştirme projeleri yanı sıra söyleşi, panel, atölye, konferans gibi etkinlikler gerçekleştiren bir kültür kurumudur. Belirli bir söylem, dönem ya da disipline bağlı kalmayan SALT, kullanıcı ve bileşenleriyle karşılıklı olarak öğrenmeye, tartışmaya açık olmayı amaçlamaktadır. SALT’ın çok disiplinli üretimleri, İstanbul’da SALT Beyoğlu ve SALT Galata’da yürütülür. İstiklal Caddesi üzerinde yer alan SALT Beyoğlu, sergi ve araştırma mekanlarından oluşmaktadır. SALT Galata ise Bankalar Caddesi’nde yer almakta, bina Alexandre Valluri tarafından tasarlanmış, 1982 ile 1999 yılları içinde Osmanlı Bankası’nın genel müdürlük binası olarak kullanılmıştır. SALT’ın yapılarına giriş ve kurumun oluşturmuş olduğu proje ve kaynaklarına dijital ve mekansal erişim ücretsizdir (http-40) (Bkz. Görsel 105).



Görsel 105. *SALT Beyoğlu binası*

Kaynak: <http-105>

5.7. Vakıflar

5.7.1. Vehbi Koç Vakfı

Türkiye’de ilk özel vakıf olan Vehbi Koç Vakfı, 17 Ocak 1969’da Vehbi Koç tarafından kurulmuştur. Eğitim, sağlık ve kültür alanlarında faaliyetler gösteren vakıf kuruluşundan bu yana yapmış oldukları etkinliklerle örnek kurumlardandır. Vakıf yönetimi 1980’li yılların başında faaliyet gösterdiği alanlarda kaynağı sağlanmış ve iyi organize edilmiş projeler gerçekleştirmektedir. Vehbi Koç Vakfı, yaşamın temel gereksinimleri olan eğitim, sağlık ve kültür alanlarında yönetimi üstlendiği kurumlarla ve desteklediği projelerin yanı sıra düzenli programlar aracılığıyla Türkiye’nin daha hızlı gelişmesine destek olmayı kendine misyon edinmiştir.

5.7.2. İstanbul Kültür Sanat Vakfı

İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV), kar amacı gütmeyen kamu faydası için çalışan bir kültür kurumudur. 1973 yılından günümüze İstanbul’un kültür-sanat ve Caz Festivalleri, İstanbul Bienali, İstanbul Tasarım Bienali, Leyla Gencer Şan Yarışması ve Filmekimi’ni yıl boyunca gerçekleştiren diğer etkinliklerle vakıf Nejat Eczacıbaşı Binası’nda bulunan Salon İKSV’

de farklı disiplinlerdeki etkinliklere ev sahipliği yapmaktadır. Venedik Bienali'nde dönüşümlü olarak Uluslararası Mimarlık ve Sanat Sergilerindeki Türkiye pavyonunun organizasyonunu üstlenen İKSV, kültür politikalarını geliştirilmesine katkı sağlayacak projeler ve araştırmalar üretmektedir. Vakıf ayrıca festivallerde sunduğu ödüller ve verdiği eser siparişleriyle ulusal ve uluslararası ortak yapımlarla sanatçı atölyelerinde yürüttüğü misafir sanatçı programının yanı sıra birçok teşvik edici ödüller ile güncel kültür-sanat üretimini desteklemektedir (Bkz.Görsel 106).



Görsel 106. *İKSV binası*

Kaynak: <http-106>

5.7.3. Suna ve İnan Kırac Vakfı

Suna ve İnan Kırac Vakfı, Suna Kırac, İnan Kırac ve İpek Kırac tarafından 2003 tarihinde kurulmuştur. Kurulma amacı Türk toplumuna yararlı ve yardımsever vatandaşlar yetiştirilmesi için kişi ve kurumlara manevi ve maddi destek sağlamaktır. Bunların dışında eğitim, kültür, sanat alanında faaliyetlerde bulunmaktadır. Vakıf, kültür ve sanat alanında sergi mekanları, araştırma ve uygulama merkezleri, kütüphaneler açmaya ve bunları işletmeye oluşturduğu koleksiyonlarla bunları sergilemeye yönelik faaliyetlerde

bulunmaktadır. Vakıf, sanat alanında dünyadaki çeşitli müzeler, vakıflar ve sergi merkezleriyle iş birliği yapmaktadır.

5.8. Dernekler

5.8.1. UPSD (Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği)

Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği, UNESCO'nun bünyesinde 1989 yılında İstanbul'da kurulmuştur. Derneğin kurulma amacı; son yıllarda yaşanan politik, sosyal, ekonomik hareketliliğin plastik sanatlara yansması ve bunun sonucunda Türkiye'deki sanatçıların örgütlenmesini sağlamak, sanatçıların haklarını savunmalarına katkıda bulunmaktır. Dernek aynı zamanda küreselleşen dünyada Türkiye'nin dışa açılma sürecini sanat ve kültür desteğiyle hızlandırma amacı taşımaktadır. 2012 yılından itibaren derneğin başkanlığını ressam Bedri Baykam yapmaktadır.

5.8.2. Sanat Galericiileri Derneği

Sanat Galericiileri Derneği 1999 yılında 12 galerici ile birlikte kurulmuştur. Derneğin kuruculuğunu ve başkanlığını; Türk resim sanatı piyasasında ressam, dergi sahibi, galeri sahibi, koleksiyoner ve sanat fuarları organizatörü gibi sıfatları bulunan Doğan Paksoy yapmıştır. Dernek, plastik sanatların ve Türk resminin gelişmesi, yayılması, üyeler arasında dayanışma ve iş birliği sağlama amacıyla kurulmuştur. Bunun dışında dernek galerilerin birbirleriyle daha fazla yardımlaşmaları ve ortak kararlar alıp bu kararlara uyulması, birlikte etkinlik ve fuarlar düzenlemek, dergi çıkartmak gibi amaçlar da edinmiştir. Dernek iki yılda bir genel kurul toplantısı yaparak yeni yönetim kurulunu belirlemektedir. 2006 yılına kadar derneğe bağlı olan galeriler fuarlara katıldıklarında belli oranda bir indirimden yararlanmışlardır. Doğan Paksoy'a göre yalnızca bu amaç için derneğe üye olan birçok galeri bulunmaktaydı. Bu nedenle bu uygulama sonradan kaldırılmış bu uygulamanın kaldırılmasıyla da üye galeri sayısında azalma yaşanmıştır. Bu dernek dışında İstanbul'da pek çok dernek bulunmaktadır bu oluşumlara zaman zaman yenileri eklenmiş fakat çeşitli nedenlerden dolayı dağılmışlardır.

ALTINCI BÖLÜM

6. YAPITLAR

Andy Warhol 1975 yılında “para yapmak sanattır” demiş ve eklemiştir: “En müthiş sanat ticarettir” (Artun, 2011, s.103). Andy Warhol’un bu sözünden ve sanat felsefesinden yola çıkılarak sanatçının parayla sanatı özdeşleştirdiği söylenebilir. Günümüzde dünyada ve Türkiye’de sanatın iş dünyası ile anılması, hızla örgütlenen bir yeni bir eğitim alanına açılması ve profesyonel bir disiplin olarak değerlendirilmesi göz ardı edilemez. Bu noktada üniversitelerde “sanat yönetimi” gibi bölümler ve konuya dair dersler peş peşe açılmaya başlamıştır. Bu nedenle; araştırmada sanatın yönetilerek, kişi ve kurumlarca örgütlenmesi ve Türk sanatı ve Türk resim sanatının bu global sanat anlayışından nasıl etkilendiği ve ne gibi değişimlere uğradığı araştırılmak istenmiştir.

Türk resim sanatı ve dünyada sanatın özerkliğini kaybetmesi, örgütlendiği ortamlarda geçirdiği yapısal değişim sayesinde gerçekleşmiştir. Demek oluyor ki, postmodern dönemde hayatı ve siyaseti kuşatan finans ve ona en aykırı ve karşı olan sanattı. Fakat artık finans sanatı da içine çekmiştir. Sanat paraya direnmek yerine onunla uzlaşmış, sonunda aklın dili haline gelen para, hayal dünyası ve arzuları fethetmiştir. Bunun sonucunda estetik modernizm ve avangardın hakimiyeti azalarak sanat özerkliğini kaybetmiş duruma gelmiştir (Artun, 2011, s.146)

Sanat artık müze, müzayede, galeri, akademi ve atölye gibi “disiplin mekanları” na, bienallere, fuarlara kısaca finans piyasalarına açılmıştır. Artık kişiler, kurumlar, koleksiyonerler ve büyük tacirler sanatın ve sanat eserinin metalaşmasıyla, onun finans değeri üzerinden kendilerine itibar ve ün kazandırmayı amaçlayarak sanata yatırım yapmışlardır. Bu anlamda “Veblen etkisine” değinmek gerekir. Günümüz sanat piyasasında kimi koleksiyonerler ve sözde sanat severlerin gösteriş için para harcayan, bir eser ne kadar pahalıysa o kadar değerlidir, güzeldir, bakış açısıyla hareket etmektedirler. Bazı kesim satın aldıkları ürün ya da burada bahsedilen sanat eserinin değerini ona ödediği para ile ölçmektedir. Yani bir eserin pahalı olması aslında onun pahalı olması anlamına gelir. Veblen etkisiyle¹ anlatılmak istenen ve bu hisle hareket eden sanat yatırımcılarının, koleksiyonerlerin, pahalı bir resimden bekledikleri yarar, onun özsel niteliğinden çok ona

¹ 19. yüzyıl sonlarında tüketim alanında incelemeler yapan Amerikalı ekonomist ve sosyolog Thorstein Veblen tarafından ileri sürülmüştür.[1] Veblen malları, fiyat arttıkça talebi artan mallardır. [2] https://tr.wikipedia.org/wiki/Veblen_etkisi erişim tarihi 17/05/2022

ödenen paranın göstergesidir. Ona göre sanatı anlamının bir manası yoktur. Bu yüzden günümüzde marka sanatçılar doğmuştur. Dünyaca ünlü isimlerden bu duruma örnek verilecek olursa, Kim Kardashian ve eşi hiphop şarkıcısı Kanye West sanatı ve sanatçıyı destekleyen –onlara göre desteklemek- koleksiyonerliktir. Hatta kendisinin de müzik, resim ve heykel gibi farklı disiplinleri bir araya getirerek Vincent Desiderio’nun resimlerine modern bir yorum getirdiği çağdaş sanat çalışmaları bulunmaktadır. West, Taylor Swift, Rihanna, Chris Brown, Kim Kardashian ve Donald Trump gibi ünlülerin hiperealist heykellerinden oluşan yerleştirmesiyle birlikte aynı yatakta görüntülendiği video çalışması ve Vincent Desiderio’nun 2008 tarihli tablosu “Sleep”den esinlenerek yaptığı çalışmaları olmuştur (Bkz. Görsel 107, 108). Sanatçı Desiderio New York Times’a verdiği röportajında eserinin West’e ilham vermesinden onur duyduğunu söylemiştir. Times’la yaptığı röportajda da videonun yayınlandığı gün West’le tanışmaya gittiğini hatta kendisi için ufak bir sürpriz parti verildiğini de açıklamıştır (http-41).



Görsel 107. Kim Kardashian Kanye West’in enstelasyonunun önünde poz veriyor

Kaynak: https-107



Görsel 108. Vincent Desiderio “Sleep”, tuval üzerine yağlı boya, 2004-2008

Kaynak: http-108

Görsel 109 da verilen ‘İsimsiz’ adlı eser araştırmacının sanata kişisel yaklaşımı, sanatı algılayış ve gösterme biçimi olarak günümüz sanatını, sanatın sunulduğu ortamı ve tüm aktörlerle oluşan bu sanat piyasasını görünür kılmakla birlikte abartılı olmayan bir eleştirel bakış açısını da beraberinde sunmaktadır. Kolaj tekniğinden yardım alınarak oluşturulmuş olan kompozisyonundan yola çıkarak tuval üzerine yağlı boya yapılmış pentürde günümüzde popüler kültürün temel unsurlarını sembolleyen dünyaca ünlü Kardashian ailesi bireyleri ve yine dünyaca ünlü sanatçı Jeff Koons’un eserinin aynı ortamda bulunmaları içeriğin en temel ögesidir. Sanatçının iştret ettiği sanat piyasasının içinde bulunduğu koşulların ünlü olmakla ünlü eser olmak ve bu değerlerin bir arada gösterilmesi arasındaki ince ironiyi temsil etmektedir. Koons’un sergisinde heykelinin önünde, o an orada bulunuyor olmaktan duydukları haz ile objektife poz verdikleri anı ölümsüzleştirmek resmin üretilme sebebi olurken, aynı zamanda resme konu olan karakterlerin durum analizlerinin tespitinde önemsenmiştir (Bkz. Görsel 109). Benzer şekilde aynı hazzı içinde barındıran Kris Jenner’in fotoğrafı da bu duruma örnek gösterilebilir. Jenner, geçen yıl evinin kapılarını Architectural Digest dergisine açtığında, dergide basılmış olan fotoğrafa verdiği pozuna Genç İngiliz Sanatçı heykeltıraş Tracey Emin’in neon bir çalışması eşlik etmektedir (Bkz.Görsel 110). Günümüz sanatında sanatı ikinci plana öteleyen, isimleri birer marka olmuş ünlü ya da hami kişiler -bu bazen sanatçı da olabilmektedir- sanat eserinin önünde ona sahip olmanın ya da onunla aynı ortamda bulunuyor olmanın verdiği haz ve yarattığı imajla aslında kendilerini ön planda görmek ve göstermek istemektedirler. Trend bir statü göstergesi olarak kabul gören sanat eseri ile aynı ölçekte değerlendirilme/değerlendirilmek beklenen ve arzulanan durumun tam da kendisidir. Yaklaşık üç yüz yıl İtalyan sanatına yön veren Medici ailesinin sanat hamiliği rolüyle üstlendiği sınıfsal ve ekonomik gücü elinde tutan ve bundan nemalanan misyonu günümüz sanat piyasasında sadece biçim değiştirmiştir. Popüler olan ya da değeri yüksek olan statünün kendisidir. Sahip olmak bu gücü elinde tutmaksa, aynı yerde ya da aynı sahnede yer almak da trendin kendisidir ve dolayısıyla popüler olmanın yolunu açar.

Sanat koleksiyoncuları değerinin çoğu zaman neye göre belirlendiğini anlayamadıklarından kendi yargılarına güvenemezler. Çareyi sık sık markaya güvenmekte bulurlar. Koleksiyoncular markalaşmış tacirden alım yapar, markalaşmış müzayede evlerinde açık arttırmalara katılır, markalaşmış sanat fuarlarını gezer ve marka sanatçı ararlar. Burada kastedilen “marka” bir Coco Cola, Prada, Nike gibi tüketim ürünlerini akla getirebilir sanat için de bu kavram üzerine benzer yorum yapılabilir. Marka, bir şirketin

müşterileriyle ve medyayla birlikte uzun zaman diliminde oluşturduğu deneyimlerin ve bu deneyimlerin güçlendirilmesi sırasında yürütülen halkla ilişkiler ve pazarlama faaliyetlerinin bir ürünüdür.



Görsel 109. Şeyma Başaran, “İsimsiz”, 80x100cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2018

Kaynak: Şeyma Başaran, 2018



Görsel 110. *Kris Jenner, Tracey Emin'e ait bir eser ile*

Kaynak: [http-110](http://110)

MoMa'nın yaptığı ölçümlere göre sanat hamilerinin bir resme bakma süreleri ortalama yedi saniyedir (Artun, 2011, s.150). Ana akım ekonomi içerisinde sanat "lüks mallar" ya da sosyal statüye, mevkiye bağlı "pozisyonel mallar" kategorileriyle sınıflandırılır. Türkiye'de ve dünyada medyada, erişilmez olan sanatçılar ile cemiyet hayatından sorumlu koleksiyonerlerin şöhret dünyasını nasıl paylaştıklarının ısıltılı görüntüleri gösterilmektedir. Sanatın kişiler tarafından özelleştirilmesi kimi zaman yadsınamayacak bir katkı sağladığı kadar sanatın özerk oluşuna ters gelmektedir. Örgütlenen resim sanatı artık kurum ve kişilerin ellerindedir. Ve bu öznelere tarafından zaman zaman değişkenliklere maruz kalan bir piyasaya dönüşmüştür.

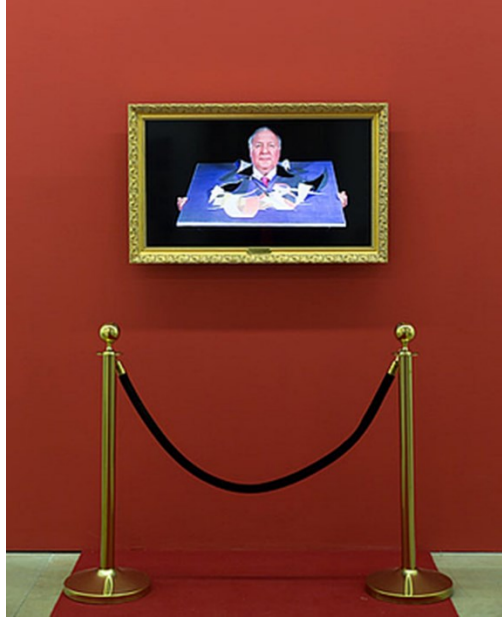
Türkiye'de ve dünyada sanat piyasasında insanlar artık yeni ve trend olan işleri önemsemektedir. Dönem içinde ünlü ve önemli kabul edilen bir koleksiyoneri takip eden birçok isim bulunmaktadır. Sanata olan ilgisini yalnızca belirlediği bir koleksiyoner üzerinden değişkenlik gösterdiği bu durumda sanatı orada o kişi yönetir demektir. Türkiye'den örnek verilecek olursa Cem Yılmaz'ın sanata olan ilgisi ve Instagram üzerinden yayınladığı sanatçılar birer star sanatçı olmaktadır. Kimse Basquiat ismini bilmiyorken Cem

Yılmaz sayesinde herkes Basquiat hayranı oluvermiştir. Bunun gibi isimlere örnek verilecek olursa Çağatay Odabaş'ta Türkiye'de star popüler sanatçı konumuna yine bu şekilde geçmiştir. Yıldız kaleci Volkan Demirel'in sanata olan ilgisi spor camiasından sanat öncüsü olarak anılmasına neden olmuştur (http-42). Bir sanatçı halihazırda tüm bu zincirleri doğru kurduysa, kendi içinde fiyat skalası, üretim tekniği, stili, malzeme kalitesi, dönemi, eserin boyutu, hatta konusu ve durumu/kondisyonu gibi özellikleriyle değişiklik göstermektedir. Kurumsallaşmış isim dediğimiz grup ki bunlar sanat tarihine girmiş isimlerdir. Söz konusu isimler için (ki bazıları hayatta değiller) ek kriterler vardır. Örneğin; Ömer Uluç'un 80'li yılları daha pahalıdır, Burhan Doğançay'ın 80'lerde yaptığı Kurdela Serisi az olduğu için daha yüksek fiyatlara alıcı bulur. Restorasyon görmüş bir çalışmanın değerinin düşmesi yüksek ihtimaldir. Özellikle çağdaş sanatta büyük boyutlu işler çok daha tercih edilir ve fiyatları yüksektir. Tuval işlerin fiyatları (bazı istisnai durumlar dışında) her zaman kağıt işlere göre daha yüksektir. Eserin sertifikalı olması orijinallik ve değer belgesidir/göstergesidir ve rakamsal önemli bir araçtır. Provenance/eserin önceki sahibi eserin kalitesini ve fiyatını belirlemede etkili bir diğer mevzudur. Kısacası günün sonunda tüm bu kriterleri hakkıyla yerine getiren çoğu eser yatırım değeri olan bir meta durumuna geçer. Bazı isimler her zaman likidite olarak görülür ve bu da yüksek talebi doğurur. Arz kıtlığı da (yaşamayan sanatçı için özellikle) sanat eserlerinin fiyatlarını yukarıya çeken/yukarıda tutan en önemli mevzudur.

Sanat eleştirmenleri ve küratörler çoğu zaman eser fiyatlarının etkisinde kalırlar. Pahalı bir eser kısmen pahalı olduğu için değer kazanır. Eleştirmenler, örneğin Jeff Koons, Tracey Emin ve Damien Hirst'in eserlerini yorumlayan pek çok yazı yazarlar, bu yazılarda hiçbir zaman eserin çok para ödendiği için değerli ve anlamlı olduğunu ifade etmezler. Sanatçılar 18. Yüzyıldan beri sanat-para ilişkisine olumsuz gözle bakarlar. Bugün sanat eserlerinin yalnızca üstünlükleri nedeniyle değil, sanatın bir statü ifadesi haline gelmesinden dolayı ediniliyor olması ve piyasa ekonomisi birçok sanatçıda tepki yaratmaktadır. Ama sanat dünyasına bir yerlerden de para girmesi gerekmektedir. Tek alıcısı kamu olmadığı için tacirlerin ve koleksiyoncuların parayla sanata dahil olmaları kaçınılmazdır. Türkiye'de ve dünyada sanatçılar, bir eserin önemini ve değerini koleksiyoncunun banka hesabının büyüklüğün göre ölçüldüğünü, statü getiren ya da yatırım odaklı sanat tercihlerini artık kabullenmelidirler (Thompson, 2012, s.271).

Halil Altındere'nin 2010 yılında Contemporary İstanbul Fuarı'nda adeta Rönesans dönemi resmiymiş gibi sergilenen resmi "Portrait of Dealer"da galerici Yahşi Baraz'ın

kafasına, Türk sanatının yaşayan en pahalı ressamı olan Burhan Doğançay’ın bir tablosunun geçirilmiştir (Bkz. Görsel 111).



Görsel 111. Halil Altındere, “Portrait of Dealer”

Kaynak: <https://universes.art/en/nafas/articles/2015/halil-altindere/img/03>

Altındere ortaya koyduğu bu eseri ile sanatçı-sanat eseri, para-sanat-galerici ilişkilerine eleştirel bir yaklaşım sergilemiştir. Eserin yapıldığı dönemde sanat piyasasında hakim olan galericilerle ilgili durumu ve sanat eserinin metalaşması sorgulanmıştır. Altındere, bu çalışmasıyla Türk sanatında yaklaşık 2-3 yıldır hâkim olan para ve sanatın yan yana olduğu düzene işaret etmiş:

“Sanatçılar artık galerilerle değil direkt müzayede evleriyle hareket etmek istiyorlar. Burada Yahşi Baraz ya da Burhan Doğançay’a karşı bir küçümseme kesinlikle yok. Onları onurlandıran bir jest bu bence. Türkiye’deki sanatın parayla olan imtihanına işaret ediyorum(http-43)”.

Altındere’nin eserinde Doğançay’ı kullanmasının nedeni de çok açıktır. Çünkü Doğançay’ın “Mavi Senfoni”sinin 2.2 milyon TL’ye satılmasının ardından sanat artık, gazetelerin kültür sanat sayfalarından ekonomi sayfalarına taşınmış oldu. Baraz ise Altındere’nin eseri için Türk sanat tarihine mal olacak” demiştir. Yahşi Baraz’ın bu eser için yorumu ise şöyle olmuştur:

“...Sanat çok lüks bir şey dünyanın haline bakılınca. İnsanlar açlık çekiyor; 1 milyar insan sabah kalktığı zaman o gün ne yiyeceğini bilmiyor. Böyle bir dünyada sanatın esamesi bile okunmaz. Birçok insan hayatında sanatla tanışmadan yaşayıp ölmüştür. Sanat, gelişmiş toplumların

geliştirdiği bir olay. Biz ne yapıyoruz, diyoruz ki bir konu eleştirilirse ancak oradan ileri gidilir. Biz de sanatı eleştiriyoruz. Nasıl eleştiriyoruz? Sanat daha nasıl geliştirilebilir diye eleştiriyoruz.

...Markalaşma evet. Böyle bir suni Pazar yaratıldı Türkiye’de. Biz de dedik ki, yeni bir dönem başlatalım. Bu yeni dönemde de piramidin en üstündeki adama bir sataşma gibi oldu, yani Doğançay’ı aldık. Çünkü en pahalı ressam o. Dedik ki buraya kadar bazı şeyler. Doğançay’ı durduruyoruz, yeni bir sayfa açılıyor Türkiye’de. Paranın daha başka isimlere gitmesini, daha gençlere doğru inmesini temin etmek gibi. Doğançay’ı onore ettik, ama onu şimdi böyle kötülüyormuş gibi bir imaj da çıkabilir. Öyle olmasını da istemem tabii. Çünkü bir sembol olarak biz onu kullandık. Şimdi parçalıyoruz yani, o dönemi bitiriyoruz. Yeni bir döneme başlıyoruz (http-44)”.

Görsel 112 ile araştırmacı, Halil Altındere’nin yapmış olduğu eseri öndeki figürün arka planına yerleştirerek Altındere’nin bu eserini destekler ve anlamı üzerinden onun da eleştirdiği ya da yücelttiği fikirden yola çıkarak sanat piyasasındaki figürleri eleştirmiştir. Yahşi Baraz ve öndeki kadın figür köpeğiyle birlikte eser önünde poz vermiştir. Satış fiyatıyla dikkat çeken Burhan Doğançay’ın Mavi Senfoni isimli eserini parçalayan Baraz, Doğançay’ın eserinden de ön plandadır. Tıpkı günümüz sanat piyasasında kişilerin, sanatçıların ve kurumların bilinirliğinin zaman zaman sanat eserinden daha değerli ve önemli bulunduğunu vurgulamıştır.



Görsel 112. Şeyma Başaran, “Baraz Kafası” 80 cm x 90 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2018

Kaynak: Şeyma Başaran, 2018

Jeff Koons'un "Seyir Topu" isimli eserinde Monet'in Olympia'sının tam ön kısmında Koons'un heykellerinin renginde bir daire yer almaktadır. Koons bu daireleri çocukluğunda yaşadığı evin terasında bulunan süslemelerden esinlenmiştir. Pentür resmin önünde bulunan bu top heykeller boyanın değişkenliği ve doğallığının yanında keskin ve parlak yansımalarıyla bir tezatlık oluşturmaktadır. Resimlerde klasik resimlerin seçilmesi ve önündede gerçek dünyayı ve izleyiciyi yansıtan top ile eski-yeni, klasik ve sıradan arasındaki diyaloga değinilmiştir. Araştırmacının "İsimsiz" (Bkz. Görsel 114) çalışmasında da Koons'un bu eserini kullanmasıyla sıradan olan ve top yüzeyine yansıyan izleyiciyi resmin en önünde asıl izleyiciye bakacak şekilde yerleştirmiştir. Yine bu resimde de sanatsever ya da alıcı konumundaki bireylerin ilgisiz ve kopuk görüntüsüne yer verilmiştir. Jeff Koons'un isminin günümüz çağdaş sanat dünyasındaki bilinirliğini göz önüne alarak eserlerini resimlerinde kullanan araştırmacı, geniş kitlelerin beğendiği, rekor fiyatlarıyla sanat gündeminde adının sık geçtiği Koons'u sanat piyasası içerisinde popülerliği üzerinden fayda sağlayan bazen galeri, müzayede, sanat kurumu ya da kişileri resimlerinde figürlerle temsil etmiştir.



Görsel 113. Jeff Koons, "Seyir Topu" tuval, cam ve alüminyum üzerine yağlı boya, 140,3 cm x 206 x 37,5 cm, 2014-2015

Kaynak: <http-113>



Görsel 114. Şeyma Başaran, “İsimsiz” 80x100cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2018

Kaynak: Şeyma Başaran, 2018

Günümüzde moda markaları da sanatın içerisinde strateji geliştirerek aslında sanata müdahale edebilecekleri bir güç elde etmişlerdir. Moda markaları karşılıklı yarar sağladıkları, estetik avangard bir anlayış benimsemiş bunu çağdaş sanatla ilişkilendirmişlerdir. Moda her zaman sanat ve sermaye arasında kendine yer bulmuş, bu kısmı gölgelemek adına da kültürel tarafa ağırlık vermişlerdir. Jeff Koons, Damien Hirst, Stephan Sprouse gibi sanatçılar kendi istekleriyle kendi şöhretlerini lüks markalarla birleştirerek bu sisteme hizmet etmişlerdir. Lüks moda markalarının sanata olan ilgilerinin artmasıyla son on yılda Louis Vuitton ve Prada gibi en prestijli markalar, daha iddialı sanat projelerine girişmişlerdir. Fransız modaevi Louis Vuitton çağdaş sanatçılarla iş birliği içine girmiş, onlara ürünlerini özellikle ikonik çantalarını tasarlatmışlardır. Buna örnek olarak gösterilecek sanatçılar arasında Stephen Sprouse, Takashi Murakami ve Yayoi Kusama'nın ardından Amerikalı sanatçı Jeff Koons Gazing Ball serisiyle dahil olmuştur. Jeff Koons'la yapılan bu iş birliğinde moda ve sanat bir araya gelmiş tüketim fetişizmine hizmet ederken sanat tarihinin klasik başyapıtları kullanılmıştır. Koons'un Gazing Ball başlıklı eserlerinde Leonardo da Vinci, Tiziano, Rubens, Fragonard ve Van Gogh'un hem yapıtlarını hem isimlerini kullanarak onları *kitsch*'leştirmiştir. Zaten Koons'un sanattaki becerisi sıradan,

bayağı, ucuz nesneleri sanatsallaştırmak, diğeri de yüksek kültüre ait imgeleri bayağılaştırmaktır. Günümüzde yaşayan bir sanatçının eserine ödenen en yüksek fiyat rekorunun sahibi olan Koons, kimilerine göre şarlatan kimilerine göre dahi olarak görülmektedir. Louis Vuitton ile yapılan proje için 51 parçalık bir koleksiyon oluşturulmuş, beş ünlü sanatçının birer tablosundan detaylar çantalara basılmıştır. Bu baskılar orijinal resimlerden alınmamış Jeff Koons'un 2013 yılında yaptığı Gazing Ball serisinden seçilmiştir. Batı sanatının 35 yapıtından oluşan aslında Jeff Koons'un atölyesinde çalışan resamlara yaptırdığı orijinallerinden birkaç misli daha büyük tuval üzerine yağlı boya röpröduksiyonlarından oluşmaktadır. Ürünlerin arasında markanın birer arzu nesnesi haline gelen çantalarında deriye basılmış resim fragmanları üzerinde altın ya da gümüş renkli iri ve parlak harflerle asıl sanatçının isimleri yazmaktadır. Bir köşede ise Louis Vuitton'un logosu bulunmaktadır. Koons bu logoyu taklit ederek kendi isminin baş harflerini de çanta zeminine yerleştirmiştir. Ayrıca çantaların mavi ya da pembe sapında Koons'un alameti farikası haline gelen tavşan figürü bulunmaktadır (Bkz. Görsel 115).



Görsel 115. *Jeff Koons ve Louis Vuitton iş birliğiyle çanta tasarımı*

Kaynak: <http-115>



Görsel 116. Şeyma Başaran, “İsimsiz”, 25cm x 30 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2018

Kaynak: Şeyma Başaran, 2018

Bu iş birliğinde sanat dünyasının usta isimleri bir moda markası ve çağdaş sanatçı imzasıyla aynı zeminde bir araya gelmiştir. Burada marka sansasyon yarattıkça isimlerinden daha da söz ettirecek ve satışlarının artacağını farkındadır. Koons’a göre ise bu çantalar sokağa yayılıyor, onun eserlerini alamayacak olan insanlar için bu çantalar oldukça ucuzdur. Aslında burada marka kendi kazancı için sanatı istismar ederken, iş birliği içine girdiği sanatçının işlerinin de satışlarını arttırmıştır. Karşılıklı fayda olan bu projelerde sanat sanki kullanılıp atılacak bir şeymiş gibi sunulmuştur. Marka ve sanatçı ise bu durumu kurtarmak için kamuya hizmet ediyorlarmış gibi çantaların içine ressamların portrelerini ve onlar hakkında kısa bilgi yerleştirmişlerdir. Müze dükkanını andıran sergileme biçimiyle Louvre Müzesi’nde ulaşılmaz bir seçkinlik ve gösterişle 2014 yılında tanıtım davetiyle açılmıştır. Tasarlanan bu çantalar Louvre salonlarında sergilenmiş gerçek sanat eserleri önünde kaidelere yerleştirilmiştir. Aralarında Jeff Koon’un atölyelerinden çıkan devasa röpröduksiyonlar yer almış, Batı sanatının ünlü resimleri bu iş birliğinin ve çantaların aslında arka planda bir dekor olarak kullanılmıştır. Araştırmacının çalışmasında Jeff Koons’un bu işbirliğiyle üretilen çantalara sahip bir figür yer almaktadır (Bkz.Görsel 116). Arkada Leonardo Da Vinci’nin Mona Lisa resmi ve köpeği ile resmin önünde poz veren kadın figür çantasını göstermektedir. Arkada yer alan sanat eseri ile kadının elindeki çanta aslında

kadının lüks düşkünlüğü ve sahip olma isteğiyle sanat içerisinde ona göre en bilinen ve en popüler olan ile aslında kendisini ortaya koymak, kanıtlamak istemektedir.

Türkiye’de bu duruma benzer bir iş birliği Burçak Bingöl ile gerçekleştirilmiştir. Markanın ilk kadın direktörü Maria Grazia Chiuri, üç yıldır bu ikonik modeli dünyanın dört bir yanından kadın sanatçıların yorumuna sunmuştur. 2019 yılında ise Türkiye’den Burçak Bingöl ile gerçekleştirilmiştir. Dior ise bu projeyi “Dior Lady Art” olarak isimlendirmiş, sanatçı Iznik Enchanted ve Cobalt Course adlı iki çanta tasarlamıştır (Bkz. Görsel 117).



Görsel 117. *Burçak Bingöl ve Dior iş birliği çanta tasarımı*

Kaynak: <https://vogue.com.tr/haber/diorun-birlikte-calistigi-ilk-turk-kadin-sanatci-burcak-bingol>

Son 20 yıldır büyük sanat fuarlarında boy gösteren Alman Eva ve Adela çifti kendilerini bir sanat eseri olarak tanımlamakta nereye giderlerse orasının bir müzeye dönüştüğünü savunan performans sanatçılarıdır (Bkz. Görsel 118). Gerçek isimlerini, kökenlerini, kimliklerini, ve cinsiyetlerini reddeden çift “gelecekte gelen hermafrodit ikizler” olduklarını söylerler. İkili adeta birer performans edasıyla, sanat galerilerinde, fuarlarda ve çeşitli sanat etkinliklerinde bulunarak tarzlarıyla ve özgünlükleriyle dikkat çekmeyi başarır.



Görsel 118. *Eva ve Adele*

Kaynak: <http-118>

Hirst'ün Yaşayan Bir İnsanın Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı isimli eserinin şimdiki sahibi milyarder Steev Cohen'dir (Bkz. Görsel 119). Piyasayı bu büyük eserler ve onların alıcı koleksiyoncuları belirler ve onların açtığı yoldan diğer zengin isimler ilerler. Sanat piyasası içinde sıra dışı kişilik olarak görülen Hirst ve sanatının popülerleşmesiyle doğru orantılı olarak eserlerinin pahalılaşması ve çağdaş sanat yatırımcılarının sanatı bir yatırım aracı olarak görmeleri birleşir. Çağdaş sanatın tezin diğer bölümlerinde değinilen etmenlerle birlikte yatırım aracına dönüşmesi, sanat pazarının spekülasyona açık yapısına hizmet ederek bu karmaşık durumu daha da karmaşıktırır.



Görsel 119. *Damien Hirst "Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı", kaplan köpek balığı, cam, çelik,% 5 formaldehit çözeltisi, 213 cm × 518 cm × 213 cm, 1991*

Kaynak: <http-119>

Görsel 120 de araştırmacının çalışmasında Damien Hirst'ün eseri önünde Eva ve Adela çifti yer alır (Bkz. Görsel 120). Çift ve arka plandaki köpek balığı heykelinin sahibi sanat dünyasında birer markadır. Galeriler, müzayede evleri ve müzeler yatırımlarını dolayısıyla gelir akışlarını korumak zorundadırlar. Hirst'ün eserlerinin değerlerini korumakta en büyük çıkar sağlayacak olanlar koleksiyonculardır. Bu koleksiyoncular arasında dünyanın en büyük spekülörleri de yer almaktadır. Araştırmacı bu çalışması ve diğerleriyle dünyada sanat piyasasında içerisinde yer alan aktörlerin kendi menfaat ve çıkarları için sanat dünyasında yer aldıklarını, sanat eserlerine verdikleri önem ve maddi manevi değer aslında bir çıkar amacıyla hissettiklerini göstermek istemiştir. Burada sanat eseri ve sanatçıdan fayda sağlayarak kendilerini marka yapmak isteyen figürler görülmektedir. Büründükleri rol ile birer sanat eseri olduklarını iddia eden çift, bienallerde ve müzayedelerde yer alarak ünlü eserler önünde poz vererek aslında kendilerine yatırım yapmaktadırlar. Araştırmacının resimlerinde kullandığı figürler sanat piyasasında yer alan tüm aktörlere ithafen yerleştirilmiştir.



Görsel 120. *Şeyma Başaran, Şeyma Başaran, “Adele and Eva” 100 cm x110 cm, Tuval üzerine yağlı boya 2018*

Kaynak:Şeyma Başaran, 2018

SONUÇ

1980 Sonrası Türk Resim Sanatın Örgütlenmesi başlıklı tezden ve yapıtlar üzerinden yapılan yorumlardan hareketle Türkiye’de ve dünyada hem resim sanatı için hem de çağdaş sanat için söylenebilecek genel bir durum söz konusudur. Bu durum, sanatçının ismi, sergiler, sanat tacirleri, koleksiyonlar, özel müzeler, galeriler ve müzayedeler gibi çeşitli sanat aktörlerinden etkilenen sanat piyasasının kurumsal ve ticari oyuncular tarafından kontrol edilmesidir. Devlet destekli müzeler gibi kurumsal oyuncular eserlerin korunması ve legal sistemlerin oluşturulması için çabalarırken; ticari amaç güden sanat aktörleri aslında sanat yapıtlarını seçerek sanat üretimini kısıtlamaktadırlar. Dolayısıyla müze ve galeriler de alıcıların tercihleri doğrultusunda çağdaş sanatı yönlendirmektedir.

Sanat ile ticaret, pazarlama ve para ilişkisi her zaman tartışılmış, bazı kuramcılar üretici ve alıcı arasında keskin bir ayrılık olduğunu savunmuştur. Schroeder bu farklılığın nedeni olarak markalaşan dünya ile sanat dünyasının iletişim ve kültürün alçak ve yüksek formlar biçiminde tanımlanmasından kaynaklandığını savunmaktadır. Hirschman’a göre ise pazarlama durumu sanat ile örtüşmez çünkü sanatsal üretim süreci kişisel değerlerden ve toplumun normlarından etkilenmektedir. Sanatçılar öznel düşünlerini ve algılarını ifade edebilmek için sanat üretimi yaparlar (Bayrak, 2012, s. 247).

Günümüzde sanat eseri üzerinde çoğu zaman üreten sanatçılar değil, dağıtım aktörleri olan sanat tacirleri söz sahibidir. Resim sanatı da artık alıcıların elinde şekillenmekte, sanatçılar da üretimlerini bu kişilerin ya da kurumların, istek ve önerileri doğrultusunda oluşturmaktadır. Bu durum çoğu zaman apaçık gösterilmese de sanatçı bu durumda pasif kalmaktadır. Nedeni ise sanatçının ekonomik durumu ve piyasadaki konumunun sanat tacirinin elinde olmasıdır. 1980’lerle değişime uğrayan Türk sanat piyasası ve resim sanatı piyasasında bazı araçlar ve aktörler bazı sanatçılardan daha ön plandadır. Bilinirlikleri ve itibarları çoğu sanatçıdan daha fazla olmasına rağmen bu durum günümüz sanat piyasasında yadırganmayan bir durum haline gelmiştir. Sanatın üretilmesi değil pazarlanması daha önemli ve daha prestijli bir hal almıştır. Türkiye’de daha çok İstanbul’da gözlemlenebilecek olan bu durum ilk önce İstanbul’un galericilik sektörü üzerinden yaşadığı değişimle görülmüştür. Galerilerin ve koleksiyoncuların talebine yönelik üretimlere girişen sanatçıların çoğu çağdaş sanata yönelerek resim, enstelasyon, video-art,

fotoğraf gibi farklı üretimlere girmişler yeni piyasa koşullarına uyum sağlama sürecinden geçmişlerdir. Türkiye’de bu süreçte tutunup piyasada yer edinen ressam ve sanatçıların isimleri markalaşmış, müzayede, bienal, fuar gibi ortamlarda boy göstererek kendilerine marka galeri ya da koleksiyoner bulma çabası içerisine girmiştir. Araştırmacı tezinde ve resimlerinde Türkiye’de ve dünyada sanatın örgütlenmesinde yer alan aktörlerin içinde yaşanan toplumda prestijli, kalıcı yer elde etmek isteyen ve bu prestiji sahip olunan sanat eserlerinden fayda sağlayarak yaptıklarını belirtmeye çalışmıştır. Bu durum aslında dünyada ve Türkiye’de en büyük, köklü, zengin kişilerinin, uyguladığı yöntem bir yöntemdir. Rockefeller, Guggenheim, Koç, Eczacıbaşı gibi isimler ve aralarına yeni katılan kişi ve kurumlar sanata destek verirken aslında sanatın anlamına uymayacak olan onun bir örgüt halinde yönetilmesine neden olmaktadır. Tez kapsamında Türkiye’de ve İstanbul’daki sanat piyasasında bu örgütlenmenin görülebileceği, kurum, kuruluş ve aktörlere yer verilmiş resim sanatının da bu piyasa içerisinde geçmişten günümüze en önemli ve ayrılmaz bir parçası olduğu vurgulanmak istenmiştir.

KAYNAKÇA

- Ahmad, F. (1999). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. İstanbul: Sarmal Yayınları.
- Akay A. (1999). *Sanatın Sosyolojik Gözü İnceleme/Araştırma*. İstanbul: Bağlam
- Aksüğür Duben, İ. (1999). *Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri*. İstanbul: Tarih Vakfı
- Arpacıoğlu, H. (2013). *Türk Çağdaş Sanatın Devrim Yılları 80'ler*, İstanbul:
- Belge, M. (2008). *Tarihten Güncelliğe*. (3. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bilim Sanat Galerisi.
- Buyurgan, S., ve Mercin, L. (2005). *Görsel Sanatlar Eğitiminde Müze Eğitimi ve Uygulamaları*. Ankara: Güzel Sanatlar Eğitimi Derneği Yayınları.
- Erbay, F. Erbay, M. (2005). Cumhuriyet dönemi (1923-1938) Atatürk'ün Sanat Politikası. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Ergüven, M. (2002). *Yoruma Doğru*. (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'lere)*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- Erten, Oğuz (2012). Türk Sanatına Yön Veren Sergiler ve Yahşi Baraz'ın Büyük Sergileri. Cilt II, İstanbul: Galeri Baraz Yayınları.
- Gevgilili, A. (1989). Türkiye Kapitalizminin Gelişimi. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Birsen, G. (2004). *Türkiye'nin Toplumsal Yapısı ve Toplumsal Kurumlar*, Ankara: Savaş Yayınları
- İpşiroğlu, N. Ve İpşiroğlu, M. (1993). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Evrim Matbaası.
- Kahraman, H. B. (2013). *Türkiye'de Çağdaş Sanat*, İstanbul: Akbank Yayınları.
- Külahlıoğlu, C. E. (2014). *Türk Çağdaş Sanatının Devrim Yılları*. İstanbul: Piramit Film, Prodüksiyon Yapım ve Yayıncılık.
- Tansuğ, S. *Çağdaş Türk Sanatı, Remzi* Kitabevi, İstanbul, 1991.

- Seçkin, A. (2021). *Sanatın Ekonomisi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Sülün, E.N. (2019). *Türkiye’de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Tansuğ, S.(2014). *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yıldırım, D. (2009). *Akp Ve Neoriberal Popülizm*, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Yılmaz, A.N. (2015). *1980 Sonrası Türkiyede Sanat Ve Siyaset*. İstanbul: ÜtopyaYayınevi.
- Giray, K. (2002). *Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi ResimKoleksiyonundan Seçmeler*: Sabancı Üniversitesi, İstanbul: Sakıp SabancıMüzesi Yayınları.
- Kongar, E. (1999). *21. Yüzyılda Türkiye 2000’li Yıllarda Türkiye’nin Toplumsal Yapısı*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Thompson, D. (2008). *Milyon Dolarlık Köpekbalığı Çağdaş Sanatın ve Müzayede Evlerinin Tuhaf Ekonomisi: Sanat Mezat*, Çeviren: Renan Akman, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yardımcı, S. (2005).; *Kentsel Değişim ve Festivalizm; Küreselleşen İstanbul’da Bienal*, İletişim Yayınları, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı*, Bilim Sanat Galerî Yayınları, İstanbul: Bilim Sanat Galerî Yayınları.
- Tezcan, M. (2011). *Sanat Sosyolojisine Giriş*, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Özsezgin, K. (1998). *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Resmi*, İstanbul: İş Bankası Yayınları
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (1993). *Sanatta Devrim*. Evrim Matbaası, İstanbul.
- Kongar, E. (2002). *21. Yüzyılda Türkiye: 2000’li Yıllarda Türkiye’nin Toplumsal Yapısı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gevgilili, A. (1989). *Türkiye’de Kapitalizmin Gelişmesi ve Sosyal Sınıflar*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Erbay, F. (2003). Sanat Galerilerinin Değişen Boyutu, *Türkiye’de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi* 58, 64-67.

Demirdöven, J. B. ve Ödekan, A. (2008). Müzayedelerin Sanat Piyasalarındaki Rolü ve Türkiye’deki Yansımaları. *İtü Dergisi*, 5 (1), 55-66.

Bayrak, B. (2013). Çağdaş Sanatın Ticarileşmesine Küreselleşmenin Etkileri, Beykent Üniversitesi, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 6 (1), 123-137.

Güreşçi, E. (2011). Türkiye’ De Köyden Kente Göç Ve Düşündürdükleri. *Sosyo Ekonomi Dergisi*, (Özel sayı), 127-129.

Önel, E. (2007). 1980 Sonrası Modern Türk Resminde İslam Etkisi ve İki SanatçıErgin İnan ve Murat Morova, *Dergi Park Sanat Tarihi Yıllığı*, 0,(19), 15.

Burunsuz, M. (2018). Mehmet Güleriyüz Eserlerinde Figür Ve Mekân Çözümlemeleri, *İdil Sanat Dergisi*, 7, 51

Kalkanlı A., Altinkurt L. (2012).Günümüz Sanat Ortamında Çağdaş/Güncel Sanat Yaklaşımlarına İlişkin Sanatçı, Eleştirmen Ve Sanat Galericiilerinin Görüşleri. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (34), sayfa

Kösemen, B. (2012). Türkiyede Özel Sektörün Kültür Ve Sanat Alanındaki Artan Görünürlüğü. *Marmara Üniversitesi İktisadi İdari Bilimler Dergisi*, 33 (2), 145-172.

Toruk, İ. (2005). Türkiye’de 1990-2000 Yılları Arasında Sosyo-Ekonomik Ortamın ve Kültürel Hayatın Reklamlar Üzerinden Temsili. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 0 (14), 498-500

Bayrak, B. (2012). Çağdaş Sanat Pazarında Bir Marka Olmak: Bir Vaka İncelemesi Olarak Damien Hirst. *NEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 2, 242-243

Peterson, K. (1997). *The Distribution And Dynamics Of Uncertainty In Art Galleries: A Case Study Of New Dealerships In The Parisian Art Market, 1985-1990*. *Poetics*, 25 (4) 241-263

Okur, A.,Bozdoğan, N. (2017). Türk Sanat Ortamı Ve İstanbul Bienalleri. *İdil Dergisi*. 6 (39), 3308-3311.

Kalyoncuoğlu, M. Güneş E., Memikoğlu İ. (2021). Çağdaş Sanat Müzesi Yapılarında İç Mekân Tasarımı: Müze Evliyagil Örneği. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (28) 279.

Bek, G. (2002). *Çağdaş Türk Sanatında Bir Sergi Oluşumu ve Sanat Ortamına Etkileri: Bienaller. Sanat Yazıları 9*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, Güz: 41- 57

Ayda M. (2009). *Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu Ve Sabancı Müzesi'nin İlköğretim 6–14 Yaş Seviyesindeki Öğrencilerin Eğitimine Katkısı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bek, G.(2007). *1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Demir R. (2011). *Burhan Doğançay Ve Sergileri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Doğan, E. (2009). *Tüketim Toplumunda Müzelerde Yaşanan Değişimlerin Devlet Müzeleri Ve Özel Müzeler Bağlamında Değerlendirilmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ekin, Ö. E. (2012). *1980’den Günümüze Sanatta Postmodern Yönelimler Ve Çağdaş Türk Sanatına Etkileri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Elitsoy, Z. (2008). *Toplumsal Dönüşümler Bağlamında Teknoloji Sanat İlişkisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ertok, A. (1997). *Sanat Galerileri Ve Muzayedeler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnan Z. (2013). *İşlevini Yitirmiş Tarihi Yapıların Büro Yapılarına Dönüştürülmesindeki Mekansal Sorunlar*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Haliç Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü

Okutur, E. (2011). *Türkiye’de Sanat Galerilerinin Gelişiminin Sanat Yönetimine Etkisi* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Rodoplu, S. (2015). *DYO Resim Yarışmaları ve Sergileri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sağbaşı, Ş. (2013). *2000 Sonrası İstanbul'da Sanat Piyasasını Yönlendiren Etmenler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Yönetimi Yüksek Lisans Tezi.

Seyhan, S. (2021). *Ankara'da Sanat Koleksiyonculuğu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Turan E. (2011). *İstanbul'da 2000 Yılından Sonra Kurulan Özel Sanat Müzelerinin Sanat Ve Sosyal Ortama Etkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Turan E. (2011). *İstanbul'da 2000 Yılından Sonra Kurulan Özel Sanat Müzelerinin Sanat Ve Sosyal Ortama Etkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Üstünipek, M. (1998). *Cumhuriyet'ten Günümüze Türkiye'de Sanat Yapıtı Piyasası*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Üstünipek, M. (1999). *Cumhuriyet'ten Günümüze Türkiye'de Sanat Yapıtı Piyasası*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Wang, X. (2009). *Gallery's Role in Contemporary Chinese Art Market*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ohio: The Ohio State University.

Yılmaz, A.N. (2014). *1980'li Yıllarda Türkiye'de Sanat Ve Siyaset İlişkisi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Serpil, S. (2006). *Türkiye'de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gençel, Ö. (2014). *Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri: 1980-2011*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Anonim (1995). *Halil Bezmen in Tablolarına Bıçılan Fiyatlar Tartışma Yarattı*. Sanat Çevresi, Mart.

- Paksoy, D. (2003). *Türkiye’de Özel Galericiğin Sorunları*. Türkiye’de Sanat, Mart-Nisan (58),17
- Tanatay, E. (1995). “*Aydın Cumalı İle Bir Gün*”, Sanat Çevresi, 206, Aralık.
- Gürel, H. N. (1998). “*İMKB Mantiğı ve Sanat Pazarı*” Türkiye’de Sanat, Kasım/Aralık.
- Almelek, S. (2002) *Türk Resminin Resmi Geçidine Davetliyiz*. Sanat Çevresi, Eylül 287: 30-35
- Paksoy, D. (2011). *Çağdaş Sanata Koleksiyoner Yorumu*, Alem Art, Eylül 2011.
- Açıkgöz, A.(2011). *Güzel Sanatların Meslek Rehberi*. Milliyet Sanat, (39), 72-73.
- Paksoy, D. (2003). *Türkiyede Özel Galericiğin Sorunları* Türkiyede Sanat Mart Nisan (58):16-17
- Epikman R. (2011). "*Türkiye’de Artan Resim Sergilerinin Kısa Tarihi*", Sanat Dergisi, (19),8-12.
- Pilevneli, M. (2011). *Çağdaş Sanat Eleştirisi*, Alem Art, Eylül 2011.
- Gürel, H. N. (1995).*Homo HominiLupus*. Türkiye’de Sanat, Mayıs-Ağustos (19): 62-66.
- İskender, K. (1995).*Gelmiş Geçmiş En Gürültülü Müzayede Olayının Gerçekleri*. Genç Sanat, Nisan (8): 6-12.
- Gönül S. (1995). *Sadberk Hanım Müzesi*, İstanbul Kataloğu.
- Tarлакazan, E. (2016). *Türkiye ’De Özgün Baskı Resim Ve Bir Müze “Imoga”* Türkiye ’De Özgün Baskı Resim Ve Bir Müze “Imoga” 5. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu.

İnternet Kaynakları

http-1: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/598835>

(Erişim tarihi: 16.02.2021)

http-2 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1902663>

(Erişim tarihi: 22.04.2021)

http-3 <http://www.edebiyatsanat.com/turk-ressamlari/947-yuksel-arслан.html>

(Erişim tarihi: 14.06.2021)

http-4 <https://art50.net/batililasma-surecinden-gunumuze-turkiyede-sanat/>

(Erişim tarihi: 14.06.2021)

http-5 <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/taner-ceylan-roportaji-i-865>

(Erişim tarihi: 24.06.2021)

http-6 <https://www.nadirkitap.com/yahsi-baraz-roportaji-blog60.html>

(Erişim tarihi: 19.06.2021)

http-7 <https://www.peramuzesi.org.tr/koleksiyon/oryantalist-resim-koleksiyonu/1>

(Erişim tarihi: 19.04.2022)

http-9 <https://www.milliyet.com.tr/en/en-sevdigi-tablo-takvim-yapragindaki-van-gogh-5165424>

(Erişim tarihi: 15.03.2022)

http-10 <http://www.ilkrauntsergi.com/wp-content/uploads/2018/08/K%C3%BCltigin-Akbulut-ilk-raunt-sanat-d%C3%BCnyam%C4%B1z.pdf>

(Erişim tarihi: 21.04.2022)

http-11 Banu Çarmıklı ile Sanat Molası - Mutlu Mikrop | Hayatına Stil Kat!

(Erişim tarihi: 21.04.2022)

http-12 <https://t24.com.tr/haber/guzeli-estetigi-sevmek-ona-saygi-duymak-sakip-beyden-ogrenmeye-calistigimiz-seyler-oldu,272897>

(Erişim tarihi: 16.05.2022)

http-13 https://www.istanbulmodern.org/tr/muze/istanbul-modernin-yeni-binası_2983.html

Erişim tarihi: 15.05.2022)

http-14 <http://kultur.istanbul/arsiv/www.kultur.istanbul/tr/15inci-dogancay-muzesi-odulleri-sahiplerini-buldu-haber-1398.html>

(Erişim tarihi: 10.05.2022)

http-12 <https://haberuskudar.com/uskudarda-sanat-ruhu-imoga>

(Erişim tarihi:10.05.2022)

http-13 <https://sanathayatsanat.com/2019/02/02/santralistanbulun-kurulus-soylemi-uzerine-bir-analiz-silahtaraga-elektrik-santralinden-santralistanbul-projesine/>

(Erişim tarihi: 11.05.2022).

http-14 https://www.borusancontemporary.com/tr/koleksiyon-hakkinda_9

(Erişim tarihi: 11.052022).

http-15 <https://www.kolekta.com.tr/ozel-seckiler/sarp-evliyagil/>

(Erişim tarihi: 11.05.2022)

http-16 <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/muze-evliyagilden-yeni-sergi-izleyen-yuzler-i-23434>

(Erişim tarihi: 11.05.2022)

http-17 https://content.production.omm.art/media/press-releases/Bas%C4%B1n-B%C3%BClteni_Odunpazar%C4%B1-Modern-M%C3%BCze-Eski%C5%9Fehirde-A%C3%A7%C4%B1l%C4%B1yor_190904_123900.pdf

(Erişim tarihi: 12.05.2022)

http- 18 <http://www.raillife.com.tr/sanata-adanmis-bir-omur-erol-tabanca/>

(Erişim tarihi: 13.05.2022)

http-19

https://www.academia.edu/38036260/MA%C3%87KA_SANAT_GALER%C4%B0S%C4%B0N%C4%B0N_TANITIMI_VE_FAAL%C4%B0YET_YILLARI_%C4%B0%C3%87ER%C4%B0S%C4%B0NDEK%C4%B0_KONUMU

(Erişim tarihi: 14.05.2022)

http-20 <http://www.mackasanatgalerisi.com/Turkce/About>

(Erişim tarihi: 14.05.2022)

http-21 <https://www.galeribaraz.net/hakk%C4%B1nda>

(Erişim tarihi: 14.05.2022)

http-22 <https://www.kolekta.com.tr/sanat-alanlari/pi-artworks/#:~:text=%C4%B0stanbul%20%C5%9Fubesine%20benzer%20%C5%9Fekilde%2C%20%C5%9Fehrin,%C5%9Fah%C4%B1slar%20ile%20i%C5%9F%20birliklerinde%20bulunmaktad%C4%B1r>

(Erişim tarihi: 14.05.2022)

http-23 <https://www.galerist.com.tr/tr/galeristhakkında>

(Erişim tarihi: 14.05.2022)

http-24

https://dirimart.com/tr/dirimart/?gclid=EAIaIQobChMIppDj0PvR9wIVjLd3Ch0kOwQZEAAAYASAAEgLUF_D_BwE

(Erişim tarihi: 15.05.2022)

http-25 <https://sanatkritik.com/soylesi/7114/>

(Erişim tarihi: 15.05.2022)

http-26 <https://www.mixerarts.com/about-1>

(Erişim tarihi: 15.05.2022)

http-27 <https://www.bozluartproject.com/hakkimizda/>

(Erişim tarihi: 15.05.2022)

http-28 <https://sevildolmaci.com.tr/en/about/vision-mission>

(Erişim tarihi: 16.05.2022)

http-29 [10] <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-galerisinin-sonu/3477>

(Erişim tarihi: 16.05.2022)

http-30 <http://www.muzayededunyasi.com/muzayede-evleri/portakal-sanat-ve-kultur-evi/#.Ym7lddpBxPY>

(Erişim tarihi: 16.05.2022)

http-31 <https://artam.com/hakkimizda/tarihce>

(Erişim tarihi: 16.05.2022)

http-32 <http://www.muzayededunyasi.com/muzayede-evleri/beyaz-art/#.YnYkutipBxPZ>

(Erişim tarihi: 17.05.2022)

http-33 <https://www.muzayededunyasi.com/muzayede-evleri/bali-muzayede/#.YnYkb9pBxPY>

(Erişim Tarihi: 17.05.2022)

http-34 <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/sanat-piyasasinin-gorunmez-elleri-i-4858>

(Erişim tarihi: 17.05.2022)

http-35 <https://www.platinonline.com/dergi/marcus-graf-sanat-piyasasi-gelisiyor-ve-genisliyor-1075336>

(Erişim tarihi: 17.05.2022)

http-36 <https://t24.com.tr/yazarlar/baris-soydan/bir-balon-daha-var-resim-piyasasindaki-balonun-patlama-hikayesi,27225>

(Erişim tarihi: 18.05.2022)

http-37https://www.contemporaryistanbul.com/wp-content/uploads/2019/11/CI-19_Katalog.pdf

(Erişim tarihi: 18.05.2022)

http-38<https://www.artter.org.tr/hakkimizda>

(Erişim tarihi: 18.05.2022)

http-39<https://saltonline.org/tr/43/salt-hakkinda#:~:text=SALT%2C%20Avrupa%20m%C3%BCzeler%20konfederasyonu%20L,me%C3%A2nsal%20ve%20dijital%20eri%C5%9Fim%20%C3%Bccretsizdir>

(Erişim tarihi: 22.05.2015)

http-40<http://www.sanatatak.com/view/vincent-desideriodan-esinlenme-aciklamasi>

(Erişim tarihi: 22.05.2022)

http-41 <https://www.oggusto.com/business/sanat-eseri-piyasasi>

(Erişim tarihi: 23.05.2022)

http-42 <https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/dogancay-tablosu-baraz-in-kafasinda-1314187>

(Erişim tarihi: 23.05.2022)

http-43<https://www.evrensel.net/haber/46784/sanatin-diliyle-sorgulayan-sanatci-burhan-dogancay>

(Erişim tarihi: 23.05.2022)

http-44 <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-guncelligi-jeff-koons-louis-vuitton-ve-kitschin-sahikasi/3344>

Görsel Kaynakları

http-1 http://neseerdok.com.tr/buyut.asp?r_id=88&d=1

(Erişim tarihi: 12.04.2021)

http-2 <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=2&pg=5&lc=tr>

(Erişim tarihi: 12.04.2021)

http-3 Halit Yabalak, 2020

(Erişim tarihi: 21.04.2021)

http-4 <https://www.magnetmuzayede.istanbul/urun/3796454/ibrahim-ors-politikaci-imzali-tuval-uzerine-yagliboya-133-x-111-cm>

(Erişim tarihi: 22.04.2021)

http-5 <https://www.bedribaykam.com/tr/galeri/eylemler-performanslar-ve-enstalasyonlar>

(Erişim tarihi:22.12.2021)

http-6 <https://www.artiummodern.com/urun/1864990/ergin-inan-d-1943-ayni-iki-yuz-imzali-2017-baski-uzerine-yagliboya-tek-ed>

(Erişim tarihi:22.04.2021)

http-7

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=2&modPainters_artistDetailD=115

(Erişim tarihi: 23.04.2021)

http-8 <https://www.artiummodern.com/en/product/2457616/sanaticisindan-imzali-orhan-taylan-resim-albumu-metin-ugur-kokten-orhan>

(Erişim tarihi: 23.04.2021)

http-9 <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/51361>

(Erişim tarihi:21.05.2022)

http- 10 <https://m.bianet.org/bianet/kadin/133086-hayal-ve-hakikat-sergisinin-gosteremedikleri>

(Erişim tarihi:14.05.2021)

http-11 <http://www.nilyalter.com/works/99/turkish-immigrants-photos-drawings-n-il-yalter-1977.html>

(Erişim tarihi:14.05.2022)

http-12 <https://www.asfaltartgallery.com/sanaticidetay.php?id=21>

(Erişim tarihi:15.05.2022)

http-13 Zeynep Ünal, 2021

http- 14 <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190567?locale=tr>

(Erişim tarihi:20.04.2021)

http-15 <http://wvertical.com/W/daily-2/yuksel-ars%C2%ADlan/>

(Erişim tarihi:21.04.2022)

http-16 Aygöl Aykut, 2016

(Erişim tarihi:22.02.2021)

http-17 <http://istanbul365gun.com/fotografci/ipek-ebru-yildiz/24.html>

(Erişim tarihi:16.05.2022)

http-18 [//www.bedribaykam.com/tr/galeri/1986-1987-gec-kaliforniya-yillari](http://www.bedribaykam.com/tr/galeri/1986-1987-gec-kaliforniya-yillari)

(Erişim tarihi:15.05.2022)

http-19 <https://www.bedribaykam.com/tr/galeri/1980-1983-erken-kaliforniya-yillari>

(Erişim tarihi:16.05.2022)

http-20 <https://argonotlar.com/orada-olmayan-serife-ya-da-baskanin-icadi/>

(Erişim tarihi:16.05.2022)

http-21 <https://www.cornucopia.net/events/ipek-duben-the-skin-the-body-and-i/>

(Erişim tarihi:16.05.2022)

http-22 <https://saltonline.org/tr/2091/mutluluk-resimlerimiz>

(Erişim tarihi:16.05.2022)

http-23 <https://t24.com.tr/k24/yazi/mutluluk-resimlerimiz,2414>

(Erişim tarihi:16.04.2022)

http-24 <https://www.sarkis.fr/en/1986-caylak-sokak/>

(Erişim tarihi:05.05.2022)

http-25 <http://www.sanatatak.com/view/mehmet-guleryuz-son-calismalariyla-pariste>

(Erişim tarihi: 05.05.2022)

http-26 <http://www.mehmetguleryuz.com/index.php?lc=tr>

(Erişim tarihi:06.04.2021)

http-27 <http://www.sanatatak.com/view/sanatla-etkili-bir-sey-anlatabildigimi-dusunmuyorum/tomur-atagok-binbir-yuzlu-madonna>

(Erişim tarihi:05.05.2021)

http-28

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=168

(Erişim tarihi:06.05.2022)

http-29 <https://www.artsy.net/artwork/burhan-dogancay-s-walls-70>

(Erişim tarihi:06.05.2022)

http-30 <https://docplayer.biz.tr/51507866-Guncel-sanatta-kurgusal-kolaj-okumalari-gulfem-karsligil-yuksek-lisans-tezi-resim-anasanat-dali-gazi-universitesi-guzel-sanatlar-enstitusu.html>

(Erişim tarihi:08.05.2022)

http-31 <https://www.ntv.com.tr/turkiye/taner-ceylana-art-baselde-160-bin-euro,A0U96ogWYEqKYNEJ2KuaIg>

(Erişim tarihi:09.05.2022)

http-32 <https://www.magnet.istanbul/portrait---ismet-dogan-722>

(Erişim tarihi:10.05.2022)

http-33 <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-muzayedelesmesi/1996>

(Erişim tarihi:11.05.2021)

http-34 <https://www.istanbulmodern.org/en/photo-gallery/exhibition/cihat-burak-retrospective/32>

(Erişim tarihi:15.05.2022)

http-35

[https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0stanbul_Han%C4%B1mefendisi_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0stanbul_Han%C4%B1mefendisi_(tablo))

(Erişim tarihi:15.05.2022)

http-36 <https://www.finansgundem.com/foto-galeri/iste-murat-ulkerin-bilinmeyenleri-galeri/442615/4>

(Erişim tarihi:26.05.2022)

http-37 <https://artam.com/muzayede/260-cagdas-sanat-eserleri/erol-akyavas-1932-1999-kusatma-2>

(Erişim tarihi:26.05.2022)

http- 38 <https://artam.com/muzayede/258-cagdas-sanat-eserleri/fahr-el-nisa-zeid-1901-1991-londra>

(Erişim tarihi:27.05.2022)

http-39 <http://www.artnet.com/artists/nazmi-ziya-g%C3%BCran/langa-bostan%C4%B1-i3j3w9jKkLqbpHJovF7lZQ2>

(Erişim tarihi:27.05.2022)

http-40 <http://www.artnet.com/artists/sevket-dag/ayasofya-8xeWxj-n8uFgaSsQDn6lgg2>

(Erişim tarihi:27.05:2022)

http-41 https://www.gittigidiyor.com/kitap-dergi/hayat-dergisi-orta-sayfasi-yikanan-kadinlar-cezanne_pdp_356233281

(Erişim tarihi:27.05.2022)

http-42 https://www.gittigidiyor.com/kitap-dergi/hayat-dergisi-orta-sayfasi-paris-te-le-moulin-de-la-galette-kaberesi-jean-renoir_pdp_356233923

(Erişim tarihi:18.05.2022)

http-43 <https://artam.com/muzayede/257-degerli-tablolar-ve-antikalar/necdet-kalay-1932-1986-kagnilar>

(Erişim tarihi:19.05.2022)

http-44 <https://arhm.ktb.gov.tr/artists/detail/2129/nuri-iyem-1915-2005>

(Erişim tarihi:19.05.2022)

http-45 <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/10654>

(Erişim tarihi:20.05.2022)

http-46 <https://www.artxist.com/Sergiler/Onu-Oldur-Beni-Guldur/136>

(Erişim tarihi:21.05.2022)

http-47 <https://www.arthipo.com/tr-tr/fausto-zonaro-sehzade-abdurrahim-efendi.html>

(Erişim tarihi:22.05.2022)

http-48 <https://www.peramuzesi.org.tr/eser/kahve-keyfi/1/197>

(Erişim tarihi:22:05.2022)

http-49 https://www.istanbulmodern.org/dosya/2234/huseyin-bahri-alptekin_2234_7223527.pdf

(Erişim tarihi:26.05.2022)

http-50 <https://zeyneptutuncu.com/sukran-moral-bordello97/>

(Erişim tarihi:27.05.2022)

http-51 <https://istanbeautiful.com/tr/sadberk-hanim-muzesi-sariyer/>

(Erişim tarihi:29.05.2022)

http-52 <https://www.haberturk.com/mziyi-korumak-sadberk-hanim-muzesinden-bir-secki-mesher-de-2913457>

(Erişim tarihi:30.05.2022)

http-53 <https://gezilecekyerler.com/elgiz-cagdas-sanatlar-muzesi/>

(Erişim tarihi:29.05.2022)

http-54 http://elgizmuseum.org/tr/?page_id=12

(Erişim tarihi:29.05.2022)

http-55 <https://istanbeautiful.com/tr/sakip-sabanci-muzesi-emirgan/>

(Erişim tarihi:29.05.2022)

http-56 <https://artsandculture.google.com/asset/kuran-okuyan-hoca/5QH2oTQLBF7bUw?hl=tr>

(Erişim tarihi:28.05.2022)

http-57 <https://m.facebook.com/istanbulsanatkultur/photos/h%C3%BCseyin-zekai-pa%C5%9Fa-1860-1919-karpuzlu-nat%C3%BCrmort-tarihsiz-tuval-%C3%BCzerine-ya%C4%9Fl%C4%B1boya/496756060361494/>

(Erişim tarihi:28.05.2022)

http-58 <https://digitalssm.org/digital/collection/ResimKlksyn/id/1043>

(Erişim tarihi:17.05.2022)

http-59 <https://kumbaradergisi.com/icerikler/bedri-rahmi-eyuboglu/>

(Erişim tarihi:17.05.2022)

http-60 <http://theearthhistoryjournal.blogspot.com/2011/02/modern-turk-resmisabriberkel.html>

(Erişim tarihi:17.05.2022)

http-61 https://www.istanbulmodern.org/tr/muze/istanbul-modernin-yeni-binası_2983.html

(Erişim tarihi:17.05.2022)

http- 62 <https://atrahasisblog.wordpress.com/2010/07/06/kolaj-hayatları-resmeden-irfan-onurmen/>

(Erişim tarihi:17.05.2022)

http-63

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=163

(Erişim tarihi:18.05.2022)

http-64 <https://www.galerist.com.tr/tr/yakınlık-sensorleri>

(Erişim tarihi:19.05.2022)

http-65

<https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/%20koleksiyon/5?t=3&id=155>

(Erişim tarihi:20.05.2022)

http-66 <https://www.istanbulmodern.org/en/collection/collection/5?t=3&id=1195>
(Erişim tarihi:20.05.2022)

http-67 https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/sanatcilarin-izinde_2470.htm
(Erişim tarihi:21.05.2022)

http-68
<https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/%20koleksiyon/5?t=3&id=1176>
(Erişim tarihi:22.05.2022)

http-69 <https://tr.pinterest.com/pin/341710690449714534/>
(Erişim tarihi:23.05.2022)

http-70 <https://kulturenvanteri.com/yer/imoga-istanbul-grafik-sanatlar-muzesi/>
(Erişim tarihi:26.05.2022)

http-71 <https://kulturenvanteri.com/yer/imoga-istanbul-grafik-sanatlar-muzesi/>
(Erişim tarihi:26.05.2022)

http-72 <https://ansiklopedi.vkv.org.tr/Kategoriler/Kurumlar/Koc-Ailesi-Vakiflari/Pera-Muzesi>
(Erişim tarihi:27.05.2022)

http-73 <https://www.peramuzesi.org.tr/sergi/avci-mehmed%E2%80%99in-alay-i-humayunu-/73>
(Erişim tarihi:27.05.2022)

http-74 <https://www.peramuzesi.org.tr/sergi/picasso/45>
(Erişim tarihi:28.05.2022)

http-75 <https://www.peramuzesi.org.tr/sergi/fernando-botero/44>
(Erişim tarihi:29.05.2022)

http-76 <https://www.istanbulsanatevi.com/teknikler/resim/osman-hamdi-kaplumbaga-terbiyecisi-9741/>
(Erişim tarihi:29.05.2022)

http-77 <https://www.peramuzesi.org.tr/eser/mehmed-said-efendi-ve-maiyeti/1/41>
(Erişim tarihi:29.05.2022)

http-78 <https://www.santralistanbul.org/tr/hakkinda/>
(Erişim tarihi:30.05.2022)

http-79 <https://artam.com/muzayede/338-editions/burhan-dogancay-1929-2013-kurdeleler-serisi-22>

(Erişim tarihi:30.05.2022)

http-80 <https://artam.com/muzayede/283-cagdas-sanat-eserleri/nese-erdok-1940-ressam-ve-modeli>

(Erişim tarihi:30.05.2022)

http-81 <https://www.rhm.org.tr/>

(Erişim tarihi:18.05.2022)

http-82 <https://www.rhm.org.tr/>

(Erişim tarihi:17.05.2022)

http-83 <https://www.borusancontemporary.com/tr/>

(Erişim tarihi:17.05.2022)

http-84 <https://www.artsy.net/artwork/ekrem-yalcindag-195-renk-slash-195-colours>

(Erişim tarihi:04.05.2022)

http- 85 https://tr.wikipedia.org/wiki/Baks%C4%B1_M%C3%BCzesi

(Erişim tarihi:19.05.2022)

http-86 <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/ankara/gezilecekyer/muze-evliyagil>

(Erişim tarihi:19.05.2022)

http-87 <https://www.omm.art/tr/detay/omm-binasi>

(Erişim tarihi:20.05.2022)

http-88 <https://independent-collectors.com/collections/odunpazari-modern-museum-omm/>

(Erişim tarihi:21.05.2022)

http-89 <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/taner-ceylanin-satyri-ilk-kez-sergilenecek-i-3452>

(Erişim tarihi:21.05.2022)

http-90 <https://artam.com/muzayede/264-degerli-tablolar-ve-antikalar/hikmet-onat-1882-1977-istanbul>

(Erişim tarihi:21.05.2022)

http-91 <https://artam.com/muzayede/265-degerli-tablolar-ve-antikalar/kuran-i-kerim-20>

(Erişim tarihi:21.05.2022)

http-92 <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-rustempasa-camii-onunde-11166/>

(Erişim tarihi:21.05.2022)

http-93 <https://artam.com/muzayede/300-degerli-tablolar-ve-antikalar/ibrahim-calli-1882-1960-adada-gezinti>

(Erişim tarihi:22.05.2022)

http-94 <https://www.devrimerbil.com/yagli-boyalar/devrim-erbil-ikili-bakis-ulu-camii-mavi-yesil-tuval-uzerine-yagli-boya-130-x-180-cm-30-mart-2018-16/>

(Erişim tarihi:23.05.2022)

http-95 <https://www.sanatgezgini.com/devrim-erbil-ozgun-baski-serigrafı-agac-soyutlamasi-18879>

(Erişim tarihi:25.05.2022)

http-96 <https://www.sanatgezgini.com/devrim-erbil-ozgun-baski-serigrafı-istanbul-galata>

(Erişim tarihi:12.05.2022)

http-97 <https://arkeofili.com/turkiyenin-en-cok-ziyaret-edilen-10-muzesi/>

(Erişim tarihi:15.05.2022)

http-98 <https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi>(Erişim tarihi:

/4-uluslararası-istanbul-bienali

(Erişim tarihi:16.05.2022)

http-99 <http://erentastan58.blogspot.com/2011/06/canan-beykal.html>

(Erişim tarihi:19.05.2022)

http-100 <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/sukran-moralin-hamami-rio-de-janeiroda-i-385>

(Erişim tarihi:20.05.2022)

http-101 <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/pandemi-tedbirleriyle-artankara-basliyor-1823059>

(Erişim tarihi:20.05.2022)

http-102 <https://tr.foursquare.com/mevlutoguz/list/istanbul-k%C3%BClt%C3%BCr-sanat-mek%C3%A2nlar%C4%B1>

(Erişim tarihi:21.05.2022)

http-103 <https://www.aa.com.tr/tr/turkiye/contemporary-istanbul-ziyaretci-anketi-sonuclari-aciklandi/1371636>

(Erişim tarihi:22.05.2022)

http-104 <https://www.arter.org.tr/bina>

(Erişim tarihi:22.05.2022)

http-105 <https://tr.wikipedia.org/wiki/SALT>

(Erişim tarihi:23.05.2022)

http-106

https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0stanbul_K%C3%BClt%C3%BCr_Sanat_Va_kf%C4%B1

(Erişim tarihi:23.05.2022)

http-107 <https://www.artfulliving.com.tr/neler-oluyor/kanye-west-ve-kim-kardashianin-unlu-heykeli-sergileniyor-i-7881>

(Erişim tarihi:23.05.2022)

http-108 <http://www.sanatatak.com/view/vincent-desideriodan-esinlenme-aciklamasi>

(Erişim tarihi:23.05.2022)

http-109 Şeyma Başaran, 2018

http-110 <https://theartgorgeous.com/7-artists-made-way-kardashian-jenner-art-collections/>

(Erişim tarihi:23.05.2022)

http-111 <https://universes.art/en/nafas/articles/2015/halil-altindere/img/03>

(Erişim tarihi:23.05.2022)

http-112 <https://universes.art/en/nafas/articles/2015/halil-altindere/img/03>

(Erişim tarihi:24.05.2022)

http-113 <http://www.jeffkoons.com/artwork/gazing-ball-paintings/gazing-ball-manet-olympia>

(Erişim tarihi:24.05.2022)

http-114 Şeyma Başaran, 2018

(Erişim tarihi:24.05.2022)

http-115 <https://vogue.com.tr/haber/louis-vuitton-x-jeff-koons-isbirliginde-2-tur>

(Erişim tarihi:25.05.2022)

http-116 Şeyma Başaran, 2018

http-117 <https://vogue.com.tr/haber/diorun-birlikte-calistigi-ilk-turk-kadin-sanatci-burcak-bingol>

(Erişim tarihi:25.05.2022)

http-118 <https://www.collectorsagenda.com/in-the-studio/eva-adele>

(Erişim tarihi:25.05.2022)

http-119 <https://www.diken.com.tr/the-physical-impossibility-of-death-in-the-mind-of-someone-living-damien-hirst/>

(Erişim tarihi:26.05.2022)

http-120 Şeyma Başaran, 2018

http-121 http-1. http://neseerdok.com.tr/buyut.asp?r_id=88&d=1

(Erişim tarihi:11.06.2022)