



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Ebru Nalan SÜLÜN

TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANAT KOLEKSİYONCULUĞU
(1990-2010)

Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı
Doktora Tezi

Antalya, 2018



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Ebru Nalan SÜLÜN

TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANAT KOLEKSİYONCULUĞU
(1990-2010)

Danışmanlar

Prof. Dr. Yıldıray ÖZBEK

Doç.Dr. Zeynep YASA YAMAN

Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı

Doktora Tezi

Antalya, 2018

Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Ebru Nalan SÜLÜN 'ün bu çalışması, jürimiz tarafından Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı
Doktora Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan	: Prof. Dr. Aylin SEÇKİN	(İmza)
Üye (Danışmanı)	: Prof. Dr. Yıldırım ÖZBEK	(İmza)
Üye	: Prof. Dr. Mustafa DENKTAŞ	(İmza)
Üye	: Prof. Dr. Osman ERAVŞAR	(İmza)
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi Güler BEK ARAT	(İmza)

Tez Başlığı: Türkiye’de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu (1990-2010)

Onay : Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Tez Savunma Tarihi : 22/06/2018

Mezuniyet Tarihi : 09/08/2018

(İmza)
Prof. Dr. İhsan BULUT
Müdür

AKADEMİK BEYAN

Doktora Tezi olarak sunduğum “Türkiye’de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu (1990-2010)” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımca yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

İmza

Ebru Nalan SÜLÜN





T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
BEYAN BELGESİ



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Ebru Nalan SÜLÜN
Öğrenci Numarası	20128603003
Enstitü Ana Bilim Dalı	Sanat Tarihi
Programı	Doktora
Programın Türü	() Tezli Yüksek Lisans (x) Doktora () Tezsiz Yüksek Lisans
1. ve 2. Danışman Unvanı, Adı-Soyadı	Prof. Dr. Yıldıray ÖZBEK- Doç. Dr. Zeynep YASA YAMAN
Tez Başlığı	Türkiye’de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu (1990-2010)
Turnitin Ödev Numarası	981792089

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 306 sayfalık kısmına ilişkin olarak, 11/07/2018 tarihinde tarafımdan Turnitin adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları’nda belirlenen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan ve ekte sunulan rapora göre, tezin/dönem projesinin benzerlik oranı;

alıntılar hariç % 5

alıntılar dahil % 6 dır.

Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir:

(x) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu’nun doğruluğunu onaylarım.

() Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu’nun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esasları’nda öngörülen yüzdeler sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.

Gerekçe:

Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlerin ışığı altında tarafımda yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.

11/07/2018

(imza)

Danışmanın Unvanı-Adı-Soyadı
Prof.Dr.Yıldıray ÖZBEK

İÇİNDEKİLER

FOTOĞRAF LİSTESİ.....	iv
KISALTMALAR LİSTESİ	vii
ÖZET	ix
SUMMARY	x
TEŞEKKÜR.....	xi
ÖNSÖZ	xiii

BİRİNCİ BÖLÜM

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDAN TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NE KOLEKSİYONCULUK

1.1. Osmanlı İmparatorluğu ve Koleksiyonculuk (1453-1923)	1
1.1.1. Osmanlı Modernleşmesi ve Koleksiyonculuk	6
1.1.2. Osmanlı Modernleşmesi ve Müzayedecilik	22
1.2. Türkiye’de Erken Cumhuriyet Dönemi ve Koleksiyonculuk (1923-1950).....	27
1.3. Türkiye’de Çok Partili Dönem ve Koleksiyonculuk (1950-1990)	36
1.3.1. Türkiye’de Çok Partili Dönemde Siyasi, Kültürel ve Sosyal Gelişmeler	36
1.3.2. Türkiye’de Çok Partili Dönemde Sanat Piyasası ve Koleksiyonculuk	43

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANAT KOLEKSİYONCULUĞU VE SANAT PİYASASI (1990-2000)

2.1. Türkiye’de Siyasi, Ekonomik ve Toplumsal Gelişmeler (1990-2000)	69
2.2. Türkiye’de Sanat Piyasasının Gelişimi ve Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu (1990-2000)	77
2.2.1. 1990’lı Yıllarda Sanat Piyasası.....	77
2.2.2. TÜYAP Sanat Fuarı ve Koleksiyonculuk	83
2.2.3. Galeriler, Sergiler ve Koleksiyonculuk	88
2.2.4. Koleksiyonlar, Koleksiyoncular	100
2.2.4.1. Banka Koleksiyonları	101
2.2.4.2. Özel Koleksiyonlar	108
2.2.5. Müzayedecilik	114
2.2.5.1. Halil Bezmen Müzayedesini ve Tartışmalar.....	120

2.2.6. Müzecilik Tartışmaları	128
-------------------------------------	-----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANAT KOLEKSİYONCULUĞU VE SANAT PİYASASI (2000-2010)

3.1. Türkiye’de Siyasi, Ekonomik ve Toplumsal Gelişmeler (2000-2010)	133
3.2. Türkiye’de Sanat Piyasasının Gelişimi ve Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu (2000-2010)	139
3.2.1. 2000- 2010 Arası Sanat Piyasası	139
3.2.2. Sanat Fuarları.....	149
3.2.3. Koleksiyonlar, Koleksiyoncular	155
3.2.3.1. Banka Koleksiyonları, Sergiler	155
3.2.3.2. Özel Koleksiyonlar, Kurumlar, Müzeler, Sergiler	159
3.2.4. Müzayedecilik	182
3.2.5. Müzecilik Tartışmaları	190

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KOLEKSİYONLAR VE MÜZELER

4.1. Özel Koleksiyonlar	201
4.1.1. Nahit- Huma Kabakçı Sanat Koleksiyonu	201
4.1.2. Murat Balkan Koleksiyonu.....	213
4.1.3. Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu	221
4.1.4. Banu- Hakan Çarmıklı Koleksiyonu	230
4.2. Koleksiyonlardan Müzelere.....	234
4.2.1. Proje 4L- Elgiz Müzesi.....	234
4.2.2. Sabancı Müzesi.....	249
4.2.3. İstanbul Modern.....	269
4.2.4. Pera Müzesi	282

DEĞERLENDİRME	294
----------------------------	------------

SONUÇ	314
--------------------	------------

KAYNAKÇA.....	318
----------------------	------------

EK 1- Yahşi Baraz Röportajı 11 Nisan 2015	353
--	------------

EK 2- Yahşi Baraz Röportajı 23 Kasım 2017	356
--	------------

EK 3- Yahşi Baraz Röportajı 24 Kasım 2017	360
--	------------

EK 4- Özalp Birol Röportajı 10 Haziran 2015	362
EK 5- Özalp Birol Röportajı 23 Kasım 2017	366
EK 6- Levent Çalıköğlu Röportajı 8 Eylül 2015	374
EK 7- Beral Madra Röportajı 8 Eylül 2015	380
EK 8- Can Elgiz Röportajı 10 Aralık 2015	383
EK 9- Barış Kıbrıs Röportajı 23 Kasım 2017	389
EK 10- Betül Mardin Röportajı 25 Aralık 2017	393
EK 11- Prof. Dr. Aylin Seçkin Röportajı 27 Ocak 2018	396
EK 12- Murat Balkan Röportajı 04 Nisan 2018	401
ÖZGEÇMİŞ	411



FOTOĞRAF LİSTESİ

Foto 1.1. Maya Sanat Galerisi Açılış, Soldan Sağa: Tarık Temel, Ahmet Hamdi Tanpınar, Nuri İyem, Şair İlhan Şevket, 1950'ler. Kaynak: Galeri Baraz Arşivi, (Erten, 2012: 55)	44
Foto 1.2. Maya Sanat Galerisi'nde Bir Sergi Açılışı. Soldan Sağa: Sabahattin Ali, Adalet Cimcöz, Fikret Adil, Eren Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, ?, 1950'ler. Kaynak: Galeri Baraz Arşivi	45
Foto 1.3. İstanbul'da Toplanan AICA Toplantısından, Yıldız Şale Köşkü, 1954, Adnan Çoker Arşivi. Kaynak: Erten, 2012: 45	47
Foto 1.4. Büyük Sergi I, Ankara, 1989, soldan sağa: Halil Bezmen, İmren Aykut. Kaynak: Yahşi Baraz Arşivi	59
Foto 1.5. Büyük Sergi I Açılışı, Ankara, soldan sağa: Kenan Evren, Yahşi Baraz. Kaynak: Yahşi Baraz Arşivi	60
Foto 2.1. Halil Bezmen Müzayedesini, Yıldız Sarayı Silahhane Binası, 26 Şubat 1995. Kaynak: "Türk resim tarihine geçecek bir olay". Cumhuriyet Gazetesi, 27 Şubat 1995. Fotoğraf: Devrim Baran.....	120
Foto 4.1. Nahit-Huma Kabakçı. Kaynak: http://humakabakci.com/tr/ (erişim tarihi: 10.05.2018)	207
Foto 4.2. Huma Kabakçı, koleksiyon eserleri ile birlikte. Kaynak: http://humakabakci.com/tr/ (erişim tarihi: 10.05.2018)	212
Foto 4.3. Murat Balkan. Kaynak: http://www.kamuozeledernegi.org/yk-murat-balkan.html (erişim tarihi:17.05.2018)	213
Foto 4.4. 12. Aspat Heykel ve Resim Sempozyumu'ndan bir an, 20.09.2014. Kaynak: http://www.kenttv.net/haber.php?id=28593 (erişim tarihi: 17.05.2018)	217
Foto 4.5. Aspat Koyuna Genel Bakış. Kaynak: http://www.aspat.com.tr/galeri_9_1.html (erişim tarihi: 17.05.2018)	218
Foto 4.6. Aspat Koyuna Genel Bakış. Kaynak: http://www.aspat.com.tr/galeri_9_1.html (erişim tarihi: 17.05.2018)	219
Foto 4.7. Mustafa Taviloğlu. Kaynak: http://www.radikal.com.tr/yazarlar/muge-akgun/icinden-sanat-muzesi-gecen-depo-1196716/ (erişim tarihi: 17.05.2018)	221
Foto 4.8. Banu-Hakan Çarmıklı. Kaynak: https://deskgram.org/explore/tags/hakancarmikli , (erişim tarihi. 17.05.2018)	230
Foto 4.9. Banu Çarmıklı. Kaynak: http://www.banucarmikli.com/ , (erişim tarihi. 17.05.2018)	232

- Foto 4.10. Bir sergi açılışında Sevda- Can Elgiz Yahşi Baraz ile, soldan sağa: Yahşi Baraz, Can Elgiz ve Sevda Elgiz, 1995. Kaynak: Yahşi Baraz Arşivi 237
- Foto 4.11. Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, Dış görünüm.
Kaynak: <https://birbaskaistanbul.blogspot.com.tr/2012/12/proje-4l-eligiz-cagdas-sanat-muzesi-11.html>, (erişim tarihi: 18.05.2018) 240
- Foto 4.12. Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, İç Görünüm, Sürekli Koleksiyon Sergisi, Kaynak: http://eligizmuseum.org/tr/?page_id=174 (erişim tarihi: 18.05.2018) 242
- Foto 4.13. Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, İç Görünüm, Sürekli Koleksiyon Sergisi, Kaynak: http://eligizmuseum.org/tr/?page_id=174 (erişim tarihi: 18.05.2018) 248
- Foto. 4.14. Emirgan Atlı Köşk'e adını veren at heykeli, Fotoğraf: Cemal Emden.
Kaynak: Anadol, 2013: 62 250
- Foto 4.15. Türkan ve Sakıp Sabancı Emirgân Köşkü'nde. Kaynak: Anadol, 2013: 63 251
- Foto 4.16. Türkan ve Sakıp Sabancı Atlıköşk'te. Kaynak: Anadol, 2013: 3 254
- Foto 4.17. Atlı Köşk-İç Mekan, Fotoğraf: Cemal Emden. Kaynak: Anadol, 2013:153 257
- Foto 4.18. Atlı Köşk-İç Mekan, Fotoğraf: Cemal Emden. Kaynak: Anadol, 2013:155 259
- Foto 4.19. Güler Sabancı ve Sakıp Sabancı, Sabancı Müzesi'nin açılış töreninde, Sakıp Sabancı Müzesi Arşivi. Kaynak: Anadol, 2013:111 262
- Foto 4.20. Sabancı Müzesi, Süreli Sergiler Bölümü, Karanlıkla Işığın Buluştuğu Yerde...Sergisi (detay). Kaynak: <http://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/gecmis-sergiler> (erişim tarihi: 18.05.2018) 263
- Foto. 4.21. İstanbul Modern,boğazdan görünüm, Kaynak: http://www.istanbulmodern.org/tr/muze/tarihce/tarihce_6.html (erişim tarihi: 18.05.2018). 270
- Foto. 4.22. İstanbul Modern, Dış görünüm. Kaynak: http://www.istanbulmodern.org/tr/muze/tarihce/tarihce_6.html (erişim tarihi: 18.05.2018). 271
- Foto 4.23. İstanbul Modern, İç Görünüm, 'Çekim Merkezi' Sergisi, Richard Wentworth, Sahte Tavan, 1995, kitaplar ve çelik tel, değişken, Küratör: Rosa Martinez, 18 Eylül 2005 - 15 Ocak 2006. Kaynak: <http://www.istanbulmodern.org> (erişim tarihi: 18.05.2018) 273
- Foto 4.24. Sadberk Hanım Müzesi, dış görünüm.
Kaynak: <https://baharpaykoc.com/2016/03/05/tarihten-gunumuze-ulasan-isiltilar-sadberk-hanim-muzesinde/> (erişim tarihi: 18.05.2018) 284
- Foto 4.25. Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi, Tuval üstüne yağlıboya, 221.5 x 120 cm, 1906. Kaynak: <https://www.peramuzesi.org.tr/> (erişim tarihi: 23.03.2017) 287
- Foto 4.26. Pera Müzesi, dış görünüm. Kaynak: <https://www.peramuzesi.org.tr/> (erişim tarihi: 23.03.2017) 289

Foto 4.27. Pera Müzesi, İç görünüm, 'İmparatorluktan Portreler Koleksiyon Sergisi, 2005.

Kaynak: <https://www.peramuzesi.org.tr/> (erişim tarihi: 23.03.2017)..... 290

Foto 4.28. Pera Müzesi, İç görünüm, 'Karşılaşmalar', Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar

Fakültesi Sergisi, Küratör: Ebru Nalan Sülün, 08 Eylül - 16 Ekim 2016.

Kaynak: <https://www.peramuzesi.org.tr/> (erişim tarihi: 19.04.2018)..... 292



KISALTMALAR LİSTESİ

AB	Avrupa Birliği
ABD	Amerika Birleşik Devletleri
AICA	Association Internationale des Arts Critiqués (Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği)
AKM	Atatürk Kültür Merkezi
AKP	Adalet ve Kalkınma Partisi
ANAP	Anavatan Partisi
A.Ş.	Anonim Şirketi
BDDK	Bankacılık Düzenleme ve Denetleme Kurumu
CHP	Cumhuriyet Halk Partisi
CSO	Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası
ÇAĞSAV	Çağdaş Sanatlar Vakfı
DSP	Demokratik Sol Partisi
DTP	Demokrat Türkiye Partisi
DYO	Durmuş Yaşar ve Oğulları Boya ve Vernik Fabrikaları A.Ş.
DYP	Doğru Yol Partisi
GAP	Güneydoğu Anadolu Projesi
GSMH	Gayri Safi Milli Hasıla
HEP	Halkın Emek Partisi
IMF	International Monetary Fund (Uluslararası Para Fonu)
İKSV	İstanbul Kültür Sanat Vakfı
İMKB	İstanbul Menkul Kıymetler Borsası
JTI	Japan Tobacco International
KİT	Kamu İktisadî Teşebbüsü
KÜSAV	Kültür ve Sanat Varlıklarını Koruma ve Tanıtma Vakfı
MGK	Millî Güvenlik Kurulu
MHP	Milliyetçi Hareket Partisi
MÜSİAD	Müstakil Sanayici ve İş adamları Derneği
PR	Public Relation (Halkla İlişkiler)
PTT	Posta ve Telgraf Teşkilatı
RP	Refah Partisi
SHP	Sosyal Demokrat Halkçı Parti

SSCB	Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
TBMM	Türkiye Büyük Millet Meclisi
TCMB	Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası
TEK	Türkiye Elektrik Kurumu
THY	Türk Hava Yolları
TMSF	Tasarruf Mevduatı Sigorta Fonu
TPAO	Türkiye Petrolleri Anonim Ortaklığı
TRİS	Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights (Ticaretle Bağlantılı Fikri Mülkiyet Anlaşması)
TRT	Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TÜRSAB	Türkiye Seyahat Acenteleri Birliği
TÜYAP	Tüm Fuarcılık Yapım A.Ş.
TV	Televizyon
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü)
UPSD	Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği
USD	United States Dollar
VKV	Vehbi Koç Vakfı
WIPO	World Intellectual Property Organization (Dünya Fikri Mülkiyet Örgütü)
YÖK	Yüksek Öğretim Kurumu

ÖZET

“Türkiye’de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu (1990-2010)” başlıklı tez konusunun kapsamını 1990-2010 yılları arasında kültür ve sanat olaylarını yönetmeye talip olan sermaye sahiplerinin sanat koleksiyonculuğu ve Türkiye’deki yansımaları oluşturmaktadır. Bu amaçla tezde, Osmanlı İmparatorluğu’ndan Türkiye Cumhuriyeti’nin 1990’lı yıllarına kadar gerçekleşen sanat yapıtı toplama pratikleri kısaca özetlenmiş, 1990’larda gelişen yeni anlayışın 2010’lara uzanan süreci özel olarak sorunsallaştırılmıştır.

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı’nın 1973’den sonra aralıksız düzenlediği uluslararası müzik festivalleri, devletin dışında özel sektörün de sanat alanında yer aldığı prestijli bir etkinlik haline gelmiştir. Özel galeriler ve banka galerileri, sergilerini ve sanatçıları küçük kataloglarla tanıtmaya başlamış, 1980’lere gelindiğinde sermaye sahiplerinin pek çoğu birer sanat koleksiyonuna sahip olmuşlardır.

1990’lı yıllar, siyasi istikrarsızlıkların yaşandığı, küresel ekonomiye uyum projelerinin geliştirildiği, ekonomik krizlerin, özelleştirme politikalarının, iç ve dış siyasette karmaşanın yaşandığı, koalisyon hükümetleri ile idare edilen bir dönem olarak nitelendirilmektedir. Bu süreçte koleksiyoncular paradigma değiştirmiş, koleksiyonlarının tutarlılığını önemsemiş, yapıtlarının bazılarını elden çıkarmışlardır. 1990’lı yılların sonuna doğru kültürün özelleşmesinden söz edilmeye başlanmıştır. 1990’ları 2000’li yıllara bağlayan süreçte en çok tartışılan konulardan biri de yeni “çağdaş sanat müzeleri” olmuş, 2001 yılında Sevda ve Can Elgiz tarafından kurulan Proje 4L Güncel Sanat Müzesi’ni aynı yıl açılan Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi izlemiştir. 2002 yılında Sabancı Müzesi açılmıştır.

2004’te yayınlanan Teşvik Kanunu’nun ardından açılan yeni sanat kurumlarından bazıları İstanbul Modern Sanat Müzesi (2004), Pera Müzesi (2005), Santral İstanbul (2007), ARTER (2010), SALT Beyoğlu ve SALT Galata (2011)’dir.

Tez kapsamında, özelde ise 1990-2010 sürecindeki koleksiyonculuk anlayışı ve sorunları ele alınacak, koleksiyonlarını müzeye dönüştüren ya da bu amacı vizyon edinen Nahit- Huma Kabakçı, Murat Balkan, Mustafa Taviloğlu, Banu-Hakan Çarmıklı koleksiyonları ile Elgiz, Sabancı, İstanbul Modern ve Pera müzeleri üzerinde ayrıntılı olarak durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Koleksiyonculuk, Müzecilik, Sanat Ortamı, Sermaye.

SUMMARY

CONTEMPORARY ART COLLECTING IN TURKEY (1990-2010)

The scope of the thesis with the title “Contemporary Art Collecting in Turkey (1990-2010)” consists of the art collection of capital owners aspiring to manage issues of culture and arts between the years of 1990 and 2010, and the reflections of collecting in Turkey. For this purpose, the practices of collecting artistic works from the Ottoman Empire to 1990’s of Turkish Republic are summarized, and the new understanding developed in the 1990’s reaching towards the 2010s is problematized.

International music festivals continuously held by Istanbul Foundation of Culture and Arts since 1973 has been a prestigious event where private sector participates along with the government in terms of arts. Private galleries and galleries of banks started to promote their exhibitions and artists with little catalogs, and most of the capital owners had owned an art collection by the 1980s.

1990’s are characterized as a period when political instabilities are experienced; alignment projects for the global economy are developed; economic crisis, privatization policies, and disorder in both domestic and foreign politics are experienced; and governed by coalition governments. During this process, collectors changed the paradigm, put emphasis on the consistency of their collections and sold some of their works out. Through the end of the 1990s, the privatization of culture began to be the subject of discussions. During the period between the 1990s and 2000s, one of the much-debated subjects was the “contemporary art museums”; and Proje 4L Güncel Sanat Müzesi (Project 4L Contemporary Art Museum) opened by Sevda and Can Elgiz in 2001 was followed by Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi (Platform Garanti Contemporary Art Center) which was also opened in the same year. Sabancı Museum was opened in 2002.

Among the new art institutions opened after the issuance of Promotion Law are İstanbul Modern Sanat Müzesi (Istanbul Modern Art Museum) (2004), Pera Museum (2005), Santral İstanbul (2007), ARTER (2010), SALT Beyoğlu and SALT Galata (2011).

Within the scope of the thesis, specifically the understanding and problems of collection in the period between 1990 and 2010 are to be discussed, and the emphasis is to be laid on collections of Nahit – Huma Kabakçı, Murat Balkan, Mustafa Taviloğlu, Banu – Hakan Çarmıklı, who turned their collections into museums or take this purpose as a vision, and the museums of Elgiz, Sabancı, İstanbul Modern, and Pera Museum in detail.

Keywords: Collecting, Museology, Art Environment, Capital

TEŞEKKÜR

Türkiye’de çağdaş sanat alanında çalışanların görsel değerlendirme kaynağı büyük ölçüde devletin elinde bulunan iki resim ve heykel müzesi ile sınırlı olmuştur: İstanbul Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi (1937) ile Kültür ve Turizm Bakanlığı Ankara Resim ve Heykel Müzesi (1980). Bu koleksiyonlar, geçmişe yönelik önemli bir birikim barındırmakla birlikte 1970’den sonra üretilen yapıtlardan büyük ölçüde yoksundurlar. 1970 sonrasını konu alacak sanat tarihi çalışmaları için koleksiyonculuk ve koleksiyonların önemli birer kaynak olduğunu düşünen hocam Doç.Dr. Zeynep Yasa-Yaman, tez konusu belirleme aşamasında bu tür bir çalışmanın toplanan eserler açısından olduğu kadar söz konusu aktörlerin sanat piyasasını ve ortamını belirlemedeki rolleri açısından da araştırılması gerektiğini belirttiğinde, karar vermem zor olmadı. Tez süresince araştırmalarımın katkıları, yönlendirmeleri, yardımları, eleştirileri ve yüreklendirmeleriyle hep yanımda hissettiğim ikinci tez danışmanım Doç.Dr. Zeynep Yasa-Yaman’a dostluğu ve yıllardır hayatıma kattığı tüm değerler için gönülden teşekkür ederim.

Doktoramı Akdeniz Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü’nde yapabilmem için olanak sağlayan, ikinci tez danışmanı olarak konusunda uzman bir öğretim üyesi belirlememi öneren ve önemseyen, iş yoğunluğu arasında kendinden her randevu istediğimde hemen talebimi kabul ederek çalışmalarımı sabırla okuyup takip eden, iyiyi başarmam için desteklerini esirgemeyen birinci tez danışmanım Prof. Dr. Yıldırım Özbek’in gösterdiği sabır, hoşgörü ve yaptığı katkılar bu çalışmamın sonlandırılmasında son derece önemlidir. Kendisine en içten teşekkürlerimi sunarım.

Tez İzleme Komitesi’nde yer alan Prof. Dr. Mustafa Denктаş; değerli eleştirileri ve önerileriyle önümü aydınlattı, ışık oldu. Kendisine katkıları ve önerileri için çok teşekkür ediyorum. Tez izleme jürimde yer alan Prof. Ferhat Özgür dostluğunu, arkadaşlığını, yardımlarını, desteğini esirgemedi. Tez savunma jürisi üyeleri, Prof. Yıldırım Özbek, Prof. Dr. Mustafa Denктаş, Prof. Dr. Osman Eravşar, Prof. Dr. Aylin Seçkin, Dr. Öğretim Üyesi Güler Bek-Arat tezimi sabırla okuyarak, kimi eksiklerimi tamamlamamı sağladılar. Öğretim görevlisi olarak çalıştığım Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı olan Prof.Dr. Osman Eravşar, araştırma yapabilmem, zamanımı tez yazımına ayırmam için derslerim dışında izin verdi, anlayış gösterdi, yolumu açtı.

Galeri Baraz’ın sahibi ve koleksiyon danışmanı Yahşi Baraz, Suna ve İnan Kırac Vakfı Kültür ve Sanat İşletmesi Genel Müdürü, Pera Müzesi ve İstanbul Araştırmaları Enstitüsü yöneticisi Özalp Birol, İstanbul Modern Sanat Müzesi Şef Küratörü Levent Çalikoğlu, Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi kurucusu ve koleksiyoncu iş adamı Can Elgiz, Halkla İlişkiler uzmanı,

duayen Betül Mardin, sanat eleştirmeni, yazar ve çağdaş sanat küratörü Beral Madra, Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi Koleksiyon Sorumlusu Barış Kıbrıs, İstanbul Bilgi Üniversitesi İşletme Fakültesi Ekonomi Bölümü öğretim üyesi Aylın Seçkin, Ankaralı iş adamı, koleksiyoncu Murat Balkan araştırmalarım sırasında görüşme taleplerimi kabul ettiler. Sabancı Müzesi koleksiyon yöneticisi Ayşe Aldemir Kilercik, Pera Müzesi Süreli Sergiler Sorumlusu Begüm Akkoyunlu, Pera Müzesi İletişim ve Kamusal Programlar Yöneticisi Fatma Çolakoğlu arşivlerden yararlanmamı sağladılar. Sundukları destek, yardım, gösterdikleri dostluk ve hoş görü için hepsine ayrı ayrı teşekkürlerimi sunarım.

Hiç kuşku yok ki araştırmanın çeşitli aşamalarında adlarını tek tek sayamadığım birçok kişinin sevgisini, desteğini, anlayışını gördüm. Bu zorlu süreçte bana dokunan tüm dostlarım ve arkadaşlarım beni dik tuttunuz zenginleştirdiniz.

Ayrı kentlerde yaşasak da hep yanımda olduklarını hissettiren, pozitif enerjileri ile yolumu aydınlatan annem Sabiha Serin, babam Yaşar Serin, ağabeyim Emin Serin, kardeşim Emeç, canım Ebrucuğum; sizin evladınız ve kardeşiniz olmaktan mutluluk ve onur duyuyorum. Tezin araştırma ve yazım süresinde en büyük sabrı, özveriyi eşim Burak Sülün, oğlum Kerem Sülün gösterdi. Onları çok seviyor, teşekkür ediyorum.

Ebru Nalan SÜLÜN

Antalya 2018

ÖNSÖZ

Türkiye’de koleksiyonculuğun tarihi oldukça eskiye dayanmaktadır. Toplamak, biriktirmek her dönemde var olan bir olgu olmakla birlikte süreç içinde içerik ve biçim değiştirmiş, 1990’lardan itibaren belli bir disiplin ve anlayışla bilinçli bir seçime dönüşmüştür. Osmanlı İmparatorluğu’nda sarayın, Erken Cumhuriyet Dönemi’nde devletin oluşturduğu koleksiyonlar, büyük ölçüde yönetim erkinin elinde oluşturulmuştur. Dolayısıyla kültür ve sanat olaylarına yön veren devlet, en büyük sanat koleksiyonlarının da sahibi olmuştur. Her iki dönemde düzenlenen sergilerden devlet erkani, yöneticiler, bürokratlar, teknokratlar, askerler, saraya, hükümetlere yakın, eğitilmiş ve varlıklı kişiler sanat eseri almışlarsa da 1970’lere kadar en büyük sanat koruyucusu her zaman devlet olmuştur. Dolayısıyla bugün hala eser sayısı açısından en büyük koleksiyonlar devletin elinde bulunmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu’nda sarayın himayesinde olan koleksiyonlar, Cumhuriyet’in ilanından sonra milletin malı sayılmış ve müzelerde kamu ile paylaşılmaya başlanmıştır. 1923-1950 yılları arasında Ankara hükümetleri, payitaht İstanbul gibi Ankara’nın da bir kültür ve sanat başkenti olması ile çalışmış ve 1960’lara gelindiğinde artık İstanbul’dan sonra bir kültür ve sanat kenti olarak Ankara da varlığını hissettirmeye başlamıştır.

Konu

“Türkiye’de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu (1990-2010)” başlıklı tezin konusunu 1980’lerden itibaren güçlenen küreselleşme politikaları ekseninde kültür ve sanat olaylarını yönetmeye talip olan sermaye sahiplerinin 1990-2010 yılları arasında sanat koleksiyonculuğunu önemsemesiyle ivme kazanması, bu olgunun Türkiye’deki yansımaları ve yarattığı dönüşümler oluşturmaktadır. Uluslararası ilişkilere dayalı olarak yurtdışı küratörlü sergiler, bienaller, galeriler, fuarlar, müzayede evleri ve sanat yayınlarının artmasıyla 1990-2010 yılları arasında kurumlara bağlı olmayan bağımsız sanatçılar, inisiyatifler küresel sanat piyasasında görünürlük kazanmış, iş adamları sanat koleksiyonculuğunun kendilerine saygınlık kazandırdığının farkına varmışlardır. 1970’lere kadar kişisel beğenilere bağlı yapıt satın alımları bu tarihten sonra bilinçli bir yatırıma dönüşmüş, 1990’larda koleksiyoncular koleksiyonlarını düzenledikleri sergiler ve yayınlarla kamuya paylaşmaya başlamışlardır. 2000’li yıllar ise Türkiye’de özel müzeciliğin geliştiği, devletin sunduğu teşvik yasalarının da etkisi ile özel sermayenin sanat yatırımına kültür kurumları ile de yöneldiği bir dönemi temsil etmektedir. Özel sermaye tarafından açılan müze ve kurumlar; 2000’li yıllarda sanat piyasasını,

koleksiyonculuğun gelişimini edindikleri koleksiyonlar ve gerçekleştirdikleri kurumsal etkinlikler ile dönüştürmüşlerdir.

Amaç

1990'lı yıllarda bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de çağdaş sanat koleksiyonculuğu artış göstermiş, iç piyasadaki tarihe mal olmuş, tanınan sanatçılara yönelen ilgi, genç sanatçılar ile yurtdışındaki sanatçılara kaymıştır. Bu dönemde koleksiyonculuk anlayışı büyük ölçüde değişmiş, yalnızca beğeniye dayalı eser satın alımları yerini galerilerle ve danışmanlarca yönlendirilen yeni bir koleksiyonculuğa bırakmış ve artık bir sanat piyasası ve borsasından söz edilir olmuştur. Müzeleşmeyi talep eden bu birikim giderek görünürlük kazanmış, sergilerle, kataloglarla kamuya paylaşılmış ve sanat tarihi yazımında da önemli bir kırılmaya neden olmuştur. Kataloglarla, birkaç gazete haberi ya da makaleyle sınırlı kalan bu yeni birikimin neye karşılık geldiği, sanat ortamını nasıl dönüştürüp değiştirdiği yeterince incelenmemiştir. “Türkiye’de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu”nu (1990-2010) inceleyen bu tezde; özellikle 1990- 2010 yılları arasındaki “koleksiyonculuk” ve “müzeleşme” sorunlarının ele alınarak araştırılması amaçlanmıştır.

Kapsam

Erken Cumhuriyet Dönemi’nde 1950'lere kadar kültür ve sanat hareketlerine yön veren iki önemli kurum Türk Ocakları ve Halkevleri olmuştur. Bu kurumlar, 19. yüzyıldan bugüne dek pek çok eseri toplamış¹, devlet dairelerine sanat eserleri asılması özendirilmiş; devlet ve bankalar, İstanbul’da ve Ankara’da açılan Güzel Sanatlar Birliği ve Devlet Resim ve Heykel sergilerinden eser satın almışlardır. Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti' nin 1933’de açtığı Sergi Evi² projesini kazanan Mimar Şevki Balmumcu’nun 1933-34 yılları arasında tamamlanan binası, ulusal ve uluslararası sergiler için kullanılmaya başlanmıştır. Bugün de düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergileri 1939 yılında başlatılmış, öte yandan Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) tarafından düzenlenen Yurt Gezileri ve Sergileri (1938-1945) kapsamında sanatçılar tüm masrafları karşılanarak ülkenin değişik şehirlerine gönderilmiş, bu yörelerden yapılan resimler Devlet Resim ve Heykel ve Sergileri ile aynı zamanda halka gösterilmiş ve koleksiyona dahil edilmiştir. Türk Tarih Tezi'nin uluslararası platformda savunulacağı, yabancı bilim adamlarının katılımlarıyla 20-25 Eylül 1937 tarihlerinde İstanbul’da düzenlenen Türk Tarih Kongresi sırasında Dolmabahçe Sarayı'nın Veliht Dairesi Resim ve Heykel Müzesine dönüştürülerek

¹ Örneğin Osman Hamdi'nin bugün Ankara Resim ve Heykel Müzesi'nde teşhire sunulan “Keskin Kılıç” adlı eseri, döneminde de Türk Ocakları Merkezi olan aynı binada bulunuyordu.

² Sergi Evi, 1948 yılında duyulan ihtiyaç üzerine Paul Bonatz tarafından Opera Binası'na dönüştürülmüştür.

modern Türkiye'nin sanat birikimi halkla paylaşılmaya başlanmıştır. Müzenin teşhiri için İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi sanatçı hocalarından oluşturulan bir seçici kurul Ankara'ya gelerek teşhirde yer alacak eserleri belirlemiş ve eserler iki vagon halinde İstanbul'a gönderilmiştir (Yasa Yaman, 2002b: 226).

1939 yılında gerçekleştirilen 1. Neşriyat Kongresi'nde Maarif Vekili olarak konuşan Hasan Ali Yücel bu konuda; "Hususi teşebbüs ve teşekküllerle vücut bulması temenniye çok layık olan bu kültür davasının Devlet eliyle intikali bir zaruret olmuştur" ifadelerini kullanmıştır (akt. Kösemen, 2012: 149). Hasan Ali Yücel'in talep ettiği destek, kongrenin ardından gerçekleşmiş, kamu ve özel kuruluşların devletin kültür politikasına destek, teşvik faaliyetlerinde bulunmasına karar verilmiştir. 1939 yılında 1. Neşriyat Kongresi'nde Maarif Vekili olarak konuşan Hasan Ali Yücel'in çağrısı müzecilik ve koleksiyonculuk gelişimini etkilemiştir. Bu dönemin ardından genellikle gayrimüslimler tarafından talep gören sanat müzayedelerine müslüman Türklerin de itinayla katılmaya başladıkları ifade edilmektedir (Kösemen, 2012: 149).

1939'da İstanbul Taksim Meydanı'nda Taksim Dâimi Resim ve Heykel Galerisi ile İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi hocası İsmail Hakkı Oygur'ın 1949'da İstanbul'daki Karlman pasajının karşısındaki atölyesinden dönüştürdüğü Oygur Sanat Galerisi bu dönemin iki özel galerisidir (Üstünipek, 1998: 92). Koleksiyonculuğa bu yıllarda başlayan ve dönemin anlayışına göre büyük ölçüde sanatçılarla kurdukları dostluk sayesinde eser biriktirmeye başlayan ilk koleksiyoncular arasında sayılabilecek iki aktör ise; İlhan Devrim ve Fikret Adil'dir. 1950'de Demokrat Parti (DP)'nin seçimleri kazanarak iktidara geçmesiyle yeni bir dönem başlamıştır. Tek Parti Döneminin sonlanıp çok partili demokratik bir sürece geçildiği bu dönemde DP, CHP'nin "yeni Türkiye, milli kimlik" özdeyişine yaslanan kültür ve sanat politikaları yerine liberal politikalar benimsemiş, tarımsal faaliyetler önem kazanmış, ekonomi öne çıkmıştır.

Öte yandan bu yeni dönem yeni girişimcilikleri de beraberinde getirmiştir. 1951'de Halk Evleri'nin kapatılması, çağdaş Türk sanatında yaşanan kırılma; özel sanat piyasasının hareketlenmesini sağlamıştır. Çeşitli dernek salonlarında, yabancı kültür merkezlerinde, okullarda ve farklı mekanlarda sergiler açan sanatçılar, 1950 yılında Beyoğlu Kallavi Sokak 20/1 adresinde Adalet Cimcoz tarafından açılan Maya Sanat Galerisi ile özel bir galeriye kavuşmuşlardır, ancak Maya, dört yılın sonunda satışların yetersiz olması nedeniyle 1955'de kapanmıştır. 1950'lerde açılan önemli bir diğer özel girişim de 1950'de Munis Faik Ozansoy tarafından Ankara'yı sanatın ve kültürün başkenti haline getirmek amacıyla kurulan ve faaliyetini halen sürdüren Sanatseverler Derneği Galerisidir. (Yasa Yaman, 1998:120). 1952'de

Fethi Karakaş'ın Beşiktaş'ta açtığı Galerici Mimar İrfan Ertem'in 1956'da açtığı Ertem Galerisi bu yıllarda açılan sınırlı sayıdaki özel galeri arasında sayılabilir. 1954 yılında açılan Beyoğlu Şehir Galerisi ise Belediye'nin yönetiminde hizmet vermiştir. 1952'de kurulan Helikon³ Derneği, 18 Ocak 1953'de Yenişehir, Mithatpaşa Caddesi, 25 numarada ilk sergisini Hasan Kaptan Sergisi ile açtı (Atagök, 1987: 14). Etkinliklerin yetersizliğinden yakınan Bülent-Rahşan Ecevit, Bülent-Selma Arel, İlhan Usmanbaş, Suna Kan, Faruk Güvenç, Rasin Arsebük, Nilüfer-Aydın Yalçın, Cemal Bingöl gibi bir grup genç aydının kurduğu “Helikon Derneği”nde açılan sergilerde taksitle satılan resimler memurların da sanat eseri almalarına olanak sağlıyordu. 1955'de yaşanan 6-7 Eylül Olaylarının ardından ülke çapında ilan edilen sıkıyönetim sırasında soruşturmalar başlamış, adının Yunanca olması nedeniyle dernek kapatılmış, yöneticileri sorgulanmış, bir süre sonra tekrar kurulmasına izin verilmişse de hevesleri kaçan gençler derneği tekrar faal hale getirmek istememişlerdir⁴.

Helikon Derneği'nin ardından Demokrat Parti'nin seçim propagandası için hazırladığı “Yeter, söz milletindir” afişi ile tanınan mimar Selçuk Milar'ın 1957'de açtığı Milar Mobilya ve Dekoratif Sanatlar Galerisi olmuştur. Sanat eserlerinin yanı sıra Milar'ın tasarladığı mobilyaların da sergilendiği ve geçimini bu mobilyaların satışından sağlayan galeride sergi yapmak dönemin sanatçıları için mekânsal açıdan büyük önem taşımıştır.

Özetle; 1950'lerde az sayıda olsa da özel girişimler, mimarlık büroları, bazı banka ve dernek mekanları sergiler için kullanılmıştır. 1950'li yıllardan sonra sayıları artmaya başlayan banka faaliyetleri, özel galeriler ve belediye galerileri sanat yapıtlarının satışını sağlayan mekanlar olmuşlarsa da yine de 1970'lere kadar gerçek bir sanat piyasasından söz edilemez. Bununla birlikte 1950'lerde koleksiyonculuğa başlayan ilk isimler arasında Kemal Erhan ve Sabahattin Ergi yer almaktadır (Özsezgin, 1975: 28). 1950'lerde sanata bir anlamda sponsorluk yapan ilk banka; Yapı Kredi Bankası olmuştur. 9 Eylül 1954'de kuruluşunun onuncu yılını kutlayan bankanın yıldönümü faaliyetleri, Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği (AICA)'nin aynı yıl İstanbul'da yapacağı yıllık kongresi ile aynı zamana rastlamıştır. Banka tarafından açılan “İş ve İstihlal” konulu yarışmalı serginin Paul Fierens, Lionelle Venturi, ve Herbert Read'den oluşan uluslararası jürisinin seçimleri, yaptığı ödüllendirme de Türk sanat tarihinde yarattığı tartışmalar da 1950'ler Türkiye'si'nin değişen sosyo-politik ve ekonomik kararlarının kültür hayatına yansımaları göstermesi açısından önemli bir etkinlik olmuştur (Elvan, 2005b:19).

³ Bir çok anlamları bulunan “helikon”, bu dernekte Yunanca'da “şiiresel ilham kaynağı” anlamı ile kullanılmıştır.

⁴ <https://lavarla.com/1950lerde-bir-kultur-evi-helikon-dernegi/> (erişim tarihi: 09.06.2018).

Demokrat Parti iktidarının sonlandırıldığı 1960 Askeri Müdahalesinin ardından 1961 Anayasası'nın 21 maddesi bilim ve sanat hürriyetini güvence altına almış, yeni bir dönemin başlangıcına işaret etmiştir: “*Madde 21- Herkes, bilim ve sanatı serbestçe öğrenme ve öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahiptir.*” Bu dönemde Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nce sanat galerilerinin yaygınlaştırılması amacıyla başta Ankara olmak üzere yirmiyi aşkın kentte Devlet Güzel Sanatlar Galerileri açılmış, İş Bankası, Ziraat Bankası, Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası gibi devlet katkılı bankaların koleksiyonları görünür olmaya başlamıştır (Bek Arat, 2012: 373). Diğer yandan; DP politikalarının etkileriyle yavaş da olsa Türkiye'de holdingleşme süreci de başlamıştır. Birkaç örnek vermek gerekirse; Durmuş Yaşar'ın kurduğu Yaşar Holding tarafından 1967'de düzenlenmeye başlanan DYO Resim Yarışması; yapıldığı dönemden itibaren koleksiyonculuğu teşvik eden bir sanat ortamının oluşmasını sağlamıştır (Rodoplu, 2015: 87). Her yıl açılan sergilerde; sanat yapıtlarının serigrafisi, resim, özgün baskı gibi kategorilere ayrıldığı, seçici kurullarla geliştirilen sergi düzenlemeleri ile de DYO Resim Yarışması; sanat ortamına yenilik katmıştır. Zeynep Yasa Yaman'a göre (2011: 82-83); sergi bu yapısallığı içerisinde Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ni anımsatmaktadır. Ayrıca; Hacı Ömer Sabancı, 1968 yılında Adana'da Sakıp Sabancı Holding'i kurmuş, 1934'de işe Beyoğlu'nda küçük bir şapkacı (Şen Şapka) dükkânı ile işe başlayan Vitali Hakko 1968'e geldiğinde Merter'de 36.000 m² toplam ve 29.000 m² kapalı alana sahip Vakko Fabrikası'nı inşa ettirerek holdingleşme sürecine girmiştir. Fabrikasını ünlü Türk sanatçıların tablo ve heykelleriyle süsleyen Hakko, zaman içinde hem geleneksel sanatları hem de modern sanatçıların eserlerini toplayarak kapsamlı bir sanat koleksiyonuna sahip olmuş, Vakko mağazalarında sanat galerileri açmıştır (Üstünipek, 1998 :150).

Türkiye'nin en zengin 500 iş adamı listesine giren Ali Koçman da 1966 yılında gemicilik, otomotiv, gıda sanayii, madencilik, ihracat ve ithalat konularında faaliyet gösteren aile şirketlerinde yönetici olarak çalışmaya başlamıştır. Ali Koçman'ın 1960'ların sonunda oluşturmaya başladığı koleksiyonu usta isimlerin yapıtlarını barındırmış ve onun koleksiyon merakı çevresindekilerin de koleksiyonculuğa başlamalarında etkili olmuştur. Aynı şekilde MUDO' nun sahibi Mustafa Taviloğlu da iş hayatına 1964 yılında atılmıştır. 1970'lerin başında sanat eseri alımlarına başlayan Mustafa Taviloğlu'nun giderek kapsamlı hale gelen koleksiyonunun önemli bir kısmı Tuzla'daki MUDO deposunda korunmaktadır. İş adamı, koleksiyonunu müzeye dönüştürme çabalarını sürdürmektedir⁵.

⁵ Yahşi Baraz ile Türkiye'de sanat koleksiyonculuğu üzerine söyleşi, 11 Nisan 2015, Galeri Baraz, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 1., Tezin 1.3. bölümü.

Sakıp Sabancı ise; hat ve Türk sanatçılarının eserlerini toplamaya biraz daha geç başlamış ancak bugün koleksiyonu Sabancı Üniversitesi'ne bağlı Sakıp Sabancı Müzesi'nin temelini oluşturmuştur. Türkiye'de sanatın gelişimi için yirmi dört yıldan bu yana birçok alanda çalışmalar yapan Akbank Sanat da Akbank'ın en büyük hissedarı olan Sabancı ailesine aittir. 1960'lar bazı koleksiyonların da görünürlük kazandığı yıllar olmuştur. Örneğin; Erken Cumhuriyet Dönemi'nin gazete ve dergilerinde sanat ve sergi yazıları yazan, sanat dergileri yayınlayan Fikret Adil, sanatçılarla dostlukları sonucu biriktirdiği koleksiyonunu ilk kez 1969'da Darüşşafâka Sanat Galerisi'nde sergilemiştir. Jale Yasan'ın koleksiyonu ise 1970 yılında sergilenmiştir (Üstünipek 1998b: 151).

1970'lerde de 1960'ların hareketliliği devam etmiştir. 1970'lere gençlik hareketleri, ekonomik kriz ve 12 Mart 1971 Askeri Muhtırası ile girilmiştir. Kıbrıs Barış Harekâtı'nın karartma geceleri, evlere giren televizyonlar, ekonomik sıkıntılar, süregelen sağ-sol kavgaları, kutuplaşmalar ve koalisyon hükümetleri ile yönetilen bu süreçte yatırım malı üreten sanayii kuruluşlarının kurulmasına da öncelik verilmiştir.

Sponsorluk ve sanatta girişimcilik açısından önemli bir gelişme olarak görülebilecek Nejat Eczacıbaşı tarafından 1973 yılında kurulan İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın düzenlediği İstanbul Uluslararası Müzik Festivali, periyodik sergiler ve etkinliklerle iş adamlarının kültür ve sanat alanına girmesine katkı sağlamıştır. Ekonomik krize karşın iş adamlarının artmasıyla 1970'lerde, artık bir resim piyasasının oluşmaya, koleksiyoncuların ve galeri sayısının çoğalmaya başladığından söz edilebilir (Yardımcı, 2005: 75-78).

1970'ler boyunca İstanbul'da Galeri Baraz, Künmat, Ertem, Cumalı, Melda Kaptana, Maçka Sanat, Hobi Sanat, Galeri 1, Ankara'da Doğu, Artisan, Akdeniz, Evren, Leonardo, Or-An gibi galerilerin açılışları gerçekleşmiştir. Özel galerilerin dışında İş Bankası, Akbank gibi kimi bankalar da galericilik faaliyetlerini ve koleksiyon oluşturma çabalarını sürdürmüşlerdir. İş Bankası galerileriyle, sergileriyle en çok öne çıkan banka galerisi olmuştur. Örneğin; Ertem Galerisi'nin sahibi İrfan Ertem, bu dönemde Türk sanatçıların eserlerini 9. Basel Sanat Fuarı'na da taşımıştır. 1970'li yılların sonu, özel galeri sayısının arttığı, banka koleksiyonlarının oluşmaya başladığı, sermaye sahibi isimlerin taleplerinin belirginleşmeye başladığı bir dönem olarak nitelendirilmektedir. Bu süreçte oluşan koleksiyoncu sayısı yaklaşık elli kişi dolayındadır. Rastgele resim alanların sayısı ise beş bini bulur (Köksal, 1978: 20'dan akt. Üstünipek, 1998: 178).

1970'li yılların en önemli gelişmelerinden birisi ise, İstanbul dışında Ankara'da bir 'Resim Heykel Müzesi' açma gerekliliğinin gündeme getirilmesidir. 1980 yılında açılacak olan Ankara Devlet Müzesi'nin çalışmalarına 1970'lerde başlanmış, açılacak müzenin bir ön örneği

olarak 1975'te daha sonra müze binasına dönüştürülecek Türk Ocakları Merkez Binası/Halkevleri Binası'nda bir açılış gerçekleştirilmiştir (Yasa Yaman, 2012a:36).

1980'li yıllara gelindiğinde devletin kontrolündeki kültür ve sanat yönetiminin büyük ölçüde el değiştirmeye başladığı, gelişmekte olan ülkelerin yeni bir dünya görüşüne uyumlanmaya çalıştıkları, devlet ekinliklerinin kapsamının sınırlandığı görülmektedir. Neoliberalizm, devlete minimalist rol biçmiş, piyasaya destek vermiş, kültür ve sanat alanlarını yönetmeye talip olmuş, devletin bu alandaki etkisi giderek azaltmıştır.

Türkiye siyasi gündemi 6 Kasım 1983 tarihinde Turgut Özal'ın hükümeti ile farklı bir çehreye kavuşmuştur. Türkiye'deki siyasi ve ekonomik dönüşüm sürecinde devletçi ekonomi yerini pazar ekonomisine bırakmış, fiyat kısıtlamaları kaldırılarak rekabet desteklenmiştir (Yılmaz, 2015: 32). İstanbul Menkul Kıymetler Borsası'nın kurulmasıyla küresel ekonomi politikaları başlatılmış, Türkiye'deki girişimcilerin, yatırımcıların cesareti artırılmış, çeşitli alanlarda teşvikler sağlanmıştır (Erten, 2012: 289). Bu yıllarda; dünya ve Türkiye ekonomisinde yaşanan değişimler küreselleşme-yerelleşme, dünya kentleri, Türkiye ekonomisindeki ve sanayi üretimindeki payları dikkat çekici ölçüde ve hızla artan bölgeler, yeni sanayi odakları, "Anadolu kaplanları" gibi başlıklar altında yürütülen tartışmaları beraberinde getirmiş, bu durum uluslararası iş birliklerini ve holdinglerin sayısını artırmıştır. Hızlanan holdingleşme eğilimleri, uluslararası ticaretin de hızlanmasını ve sermaye sahiplerinin daha rahat hareket etmesini sağlamıştır (Kazgan, 2002: 456).

Bu yıllarda yaşanan gelişmelere paralel olarak artan sergiler, yayınların da etkisi ile iş adamları koleksiyonculuğu keşfetmiş ve sanatın prestij sağladığının farkına varmışlardır. 1980'ler sosyal dengelerin değiştiği, sanat piyasasının özel şirketlere tasfiye edildiği bir dönemi de ifade eder. Bu dönemde, sanat yapıtlarının fiyatlarında liberal ekonomi politikalarına uygun olarak bir yükselme oluşmuştur. İş adamlarının kültür ve sanat ortamında görünür olmaları, sponsorluk yapmaları koleksiyonculuk isteğini artırmış, galericilik para kazanılacak bir meslek haline gelmiştir. Ayrıca; 1987'de İKSV tarafından başlatılan İstanbul Bienalleri, 1990'lara gelindiğinde Türkiye'li sanatçıların da küresel dolaşıma girmelerinin önünü açmıştır. Artık eser satın almak ya da bir koleksiyon oluşturmak yükselen sanat piyasası nedeniyle orta sınıfın hobisi olmaktan çıkmış, el değiştirerek sermaye sahiplerinin büyük koleksiyonlarına dönüşmüştür.

1983-1991 yılları arasındaki ticari yatırımları ile öne çıkan Ali Koçman, Feyyaz Berker, Aykut Hamzagil, Erol Aksoy, Mustafa Taviloğlu, Halil Bezmen, Barbaros Çağa, Şakir Eczacıbaşı, Can Elgiz, Nahit Kabakçı gibi sermaye sahipleri sanat eseri toplayarak koleksiyon

oluşumunu hızlandırmışlardır⁶. Nejat Eczacıbaşı, Halil Bezmen, Mustafa Taviloğlu ve Erol Aksoy, modern müze açma isteklerini ifade etmişler, sanatçılar, galericiler, eleştirmenler, uzmanlar bir araya gelerek “müzecilik”e ilişkin toplantı ve paneller düzenlemişlerdir⁷.

1975’de çalışmalarına başlanan Ankara Resim ve Heykel Müzesi de; Bakanlığın elinde bulunan koleksiyon, Milli Kütüphane koleksiyonu, devlet dairelerinden toplanan eserler, Sabahattin Ergi’nin koleksiyonu ve İş Bankası’nın geçici bir protokolle sergilenmesine izin verdiği eserlerle dönemin Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk’ün himayelerinde 2 Nisan 1980’de hizmete girmiştir (Köksal, 2012: 72).

14 Ekim 1980’de açılışı gerçekleşen ‘Vehbi Koç Vakfı Sadberk Hanım Müzesi ise; çağdaş sanat müzesi olmamakla birlikte Koç ailesinin sahip olduğu koleksiyonu barındırmaktadır. Koleksiyon; Sadberk Koç’a ait geleneksel giysi kültürü, gümüş, porselenler ve 1981 yılında vefat eden Hüseyin Kocabaş’ın koleksiyonunun satın alınması ile koleksiyona dahil edilen eserlerden oluşmuştur. Türkiye’de özel sermaye tarafından açılışı gerçekleşen ilk özel müze olan ‘Sadberk Hanım Müzesi’, özellikle 2000’li yıllarda sayıları artacak özel müze girişimlerinin de öncüsü olmuştur. Müzenin açılabilmesi için aile, özel kişilerin de müze kurabilmesine imkân veren yasanın çıkarılması için uğraşmış ve sonunda bu yasa kabul edilerek Türkiye müzecilik tarihindeki ilk özel müzenin açılmasına Koç ailesi öncü olmuştur (Akar, 2006: 223).

Türkiye’de 5 Nisan 1994’de yaşanan ekonomik krizin ardından gerçekleşen iflaslar, müzayedelerde görünür olan ve düşük ücretlere dağılan koleksiyonlara rağmen 1990’lar; eser alımına ilginin arttığı, koleksiyonculuğun enflasyon ve iflaslarda önemli bir ekonomik güce dönüştüğü ve bu düşüncenin yaygınlaştığı bir süreci temsil etmektedir. Yaygınlaşan Serbest Piyasa Ekonomisi’nin de etkisiyle 1990’lar; açılan yeni galeriler, özel sektör sponsorluklarıyla gerçekleşen büyük sanat sergileri ve kamu ile özel sermayeye ait koleksiyon kitaplarının yayınlandığı, sanat piyasasının hareket kazandığı bir on yılı temsil etmektedir. Bu dönem, Türkiye’de gelişen sanat birikiminin görünür hale gelip, sergiler yoluyla halkla buluşturulduğu; ilk sanat fuarının yapıldığı bir dönemi de temsil etmektedir. 1990’lı yıllarda yayınlanmaya başlayan koleksiyon kitapları ile koleksiyonlar görünür olmuş, gelişen ve dışa açılan sanat tarihi birikiminin yayımlar ve sergiler yolu ile izleyenlerle buluşturulması sağlanmıştır (Özsezgin, 1994a: 35).

5 Nisan 1994’de yaşanan ekonomik krizin ardından iflas eden Halil Bezmen’in müzayedede satışa çıkarılan tablolarının 1995’deki müzayedede satışlarından dönemin parasıyla

⁶ Yahşi Baraz ile sergiler ve koleksiyonculuk üzerine söyleşi, 23 Kasım 2017, Galeri Baraz, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 2.

⁷ bk. Anonim, 1983b.

toplam 34 milyar 25 milyon lira değerinde gelir elde edilmiştir. Bu olay, koleksiyonculuğun da dönüm noktası olmuştur. Bezmen koleksiyonu müzayedesini, sanatın finansallaşmasında bir eşik oluşturmuştur. Bu olayla müzayedeler dönüşüyor, koleksiyoncuların yerini spekülâtorler, antikaların yerini de çağdaş sanat eserleri alıyordu (Anonim, 1995a:197).

Türkiye’de 2001 yılında yaşanan ekonomik krizin ardından geliştirilen Avrupa Birliği çalışmaları ve yürürlüğe giren vergi kanunları, sanat ortamında bir değişime neden olmuştur. Yeni iletişim teknolojilerinin küresel kullanımıyla neo-liberal ekonomik politikaların benimsendiği “küreselleşme”, neo-liberal kültürleştirmeyi beraberinde getirmiştir. Bu kültürleşme eğilimi; özünde sisteme karşı bir ifade biçimi olan sanattan yararlanmış, önemli bir dünya sanat pazarı yaratılmasında etkin olmuştur. Sürece eklenen iş adamları, küresel burjuvazinin koleksiyon oluşturma, modern müze açma pratiklerini benimsemiş, çağdaş sanat müzeleri kapitalistleştirilerek özel sektörün yönetimine girmiştir.

Küreselleşme politikaları, sanat yapıtlarına değer kazandırmış, sanatın müzayedeleşmesine yol açmış, oluşan sanat borsasında sanata yatırım yaparak koleksiyon oluşturan iş adamları kârlı çıkmıştır. Öte yandan Erol Aksoy, Uzan’lar, Murat Demirel, Ali Balkaner gibi bankerlerin iflası üzerine tablolarına el konulan Tasarruf Mevduatı Sigorta Fonu (TMSF)’nin bu eserleri 2004 yılından başlayarak müzayedeye çıkarması ve eserlerin rekor düzeyde fiyatlarla el değiştirmesi de iş adamlarının sanata para yatırmada etkili olmuştur.

Yayınlar

Türkiye’de sanat piyasası, sanat ortamı, koleksiyonculuk üzerine farklı biçimlerde konuya odaklanan akademik çalışmalar bulunmaktadır. İncelenen akademik çalışmalarda özellikle 1990- 2010 yılları arasında Türkiye’deki çağdaş sanat koleksiyonculuğu ve özel müzelere dolaylı olarak değinilmektedir:

Mehmet Üstünipek tarafından hazırlanan ‘Cumhuriyetten Günümüze Türkiye’de Sanat Yapıtı Piyasası’ (Üstünipek, 1998) başlıklı doktora tezinde; 17. yüzyıldan 1990’lı yıllara uzanan detaylı bir sanat piyasası analizi gerçekleştirilmiştir.

Hale Özkasım’ın hazırladığı ‘İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyon Yönetim Politikası İçin Bir Model Önerisi: Türk Resminde 1950-1970 Dönemi’ (Özkasım, 2004) başlıklı doktora tezinde ise müzeler ve koleksiyonlar üzerinden müzeye odaklanılarak koleksiyon önerisi yapılmaktadır.

Seçil Serpil’in hazırladığı ‘Türkiye’de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi’ (Serpil, 2006) başlıklı yüksek lisans tezinde Türkiye’de görsel

sanat koleksiyonculuğu özel koleksiyonlar üzerinden incelenmiş, bazı tespitlerde bulunulmuştur.

İrem Konukçu tarafından hazırlanan ‘Özel Koleksiyonların Müzelere Dönüştürülmesi’ (Konukçu, 2007) başlıklı yüksek lisans tezinde özel koleksiyonlardan müzelere geçiş süreci sosyal, kültürel etkenler doğrultusunda incelenmiş, tespitlerde bulunulmuştur.

Aslı Canan Yılmazsoy tarafından hazırlanan ‘Corporate Investment in Art: A Critical Inquiry into art Collections of the Turkish Banks’ (Yılmazsoy, 2009) başlıklı yüksek lisans tezinde bankaların sanat koleksiyonculuğuna, sanatla ilişkilerin bankaların sektörel faaliyetlerine etkisine dair tespitlerde bulunulmuştur.

Burcu Pelvanoğlu tarafından hazırlanan ‘1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler’ (Pelvanoğlu, 2009) başlıklı doktora çalışmasında; Türkiye’de 1980 sonrasında yaşanan sanatsal dönüşümler ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Araştırmada 1980 sonrasındaki müzecilik ve koleksiyonculuk yaklaşımları tespit edilmiştir.

Begüm Kösemen tarafından hazırlanan doktora tezinde ‘Sosyal Sermaye Kuramı Çerçevesinde Türkiye’de Özel Sektörün Kültür ve Sanat Yatırımları’ (Kösemen, 2010) başlıklı doktora çalışmasında özel sektörün kültür-sanat yatırımları ekonomik boyutlu analiz edilmiştir.

Osman Erden’in hazırladığı ‘Türkiye’de Güncel Sanat Alanını Şekillendiren Unsurlar’ (Erden, 2011) başlıklı doktora tezinde de 1990 sonrasında güncel sanatı dönüştüren unsurlar incelenirken koleksiyonculuk ve özel müzelerden özetle söz edilmiştir.

Esin Kardeş’in hazırladığı ‘Türkiye’de Özel Sektörün Kültür Yatırımları ve Sosyal Sermaye: Yapı Kredi Örneği’ (Kardeş,2015) başlıklı yüksek lisans tezinde özel sektörün kültür sanat yatırımları Yapı Kredi Bankası yatırımları örneği üzerinden incelenmiş, tespitlerde bulunulmuştur.

Oğuz Erten (2017)’in Galeri Baraz Yayınlarından çıkan iki ciltlik *Özel Koleksiyonlardan Örneklerle Türkiye’de Sanat Koleksiyonculuğu-I ve II* başlıklı kapsamlı kitabında Osmanlı İmparatorluğu’ndan günümüze yaklaşık 1000’e yakın koleksiyoncu tespit edilmiştir. Bunların bir kısmının koleksiyonları yayınlardan ve belgelerden yola çıkarak tanıtılmış, yaşayan bazılarıyla da röportajlar gerçekleştirilerek koleksiyonlarını tanıtılmaları istenmiş, gerçekleştirilen röportajlar yayınlanmıştır. Kitapta koleksiyoncuların sahip oldukları yapıtlardan derlenen görsellere de yer verilmiştir.

Araştırma süresince birçok kaynaktan yararlanılmış ve kaynakçada ayrıntılı olarak yer verilmiştir.

Yöntem

Çalışmaya 1990-2010 tarihleri arasındaki siyasi, toplumsal, ekonomik, kültürel değişim ve dönüşümler araştırılarak başlanmış, post-modernizm, küreselleşme neo liberalizm ve özelleştirme politikaları, büyüyen Türk ekonomisi ve sanayii, ekonomik kriz üzerine belli başlı kaynaklardan okumalar yapılmış, koleksiyonculuğun dönüşen toplumsal koşullar içinde nasıl ve ne tarafa evrildiği anlaşılmasına çalışılmıştır.

Türkiye’de sanat piyasası, sanat ortamı ve koleksiyonculukla ilişkili olarak yapılan Mehmet Üstünipek’in ‘Cumhuriyetten Günümüze Türkiye’de Sanat Yapıtı Piyasası’ (Üstünipek, 1998), Burcu Pelvanoğlu’nun ‘1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler’ (Pelvanoğlu, 2009) başlıklı doktora tezleri, Seçil Serpil’in hazırladığı ‘Türkiye’de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi’ (Serpil, 2006) başlıklı yüksek lisans tezi, Begüm Kösemen’in hazırladığı ‘Sosyal Sermaye Kuramı Çerçevesinde Türkiye’de Özel Sektörün Kültür ve Sanat Yatırımları’ (Kösemen, 2010) başlıklı doktora tezi, Osman Erden’in ‘Türkiye’de Güncel Sanat Alanını Şekillendiren Unsurlar’ (Erden, 2011) başlıklı doktora tezi incelenmiş, yararlanılmıştır. Ayrıca; yayımlar bölümünde yer verilen ve burada yazılmayan yüksek lisans tezleri de incelenmiştir. Oğuz Erten (2017)’in *Özel Koleksiyonlardan Örneklerle Türkiye’de Sanat Koleksiyonculuğu-I ve II* kitabı, gerçekleştirilen röportajlar aracılığı ile koleksiyonları toplu olarak görmeyi ve tanımayı sağlamıştır.

Tez kapsamında; 1990-2010 yılları arasında yayınlanmış gazete ve sanat dergileri üzerinden süreli yayın taramaları gerçekleştirilmiş, döneme ilişkin bilimsel yayınlardan faydalanılmıştır. Müze ve sergi katalogları da araştırmanın ana kaynaklarını oluşturmuştur. Öte yandan tez kapsamında ele alınan kurumların ve özel müzelerin küratörleri, koleksiyon yöneticileri, sanat danışmanları, koleksiyon sahipleri ile röportajlar gerçekleştirilmiş, deşifre edilerek görüşme metinleri tez ekinde sunulmuştur. Bu kapsamda; Yahşi Baraz ile üç kez, Özalp Birol ile iki kez görüşme gerçekleştirilmiştir. Ayrıca; Levent Çalıköğlü, Can Elgiz, Betül Mardin, Beral Madra, Barış Kıbrıs, Aylin Seçkin ve Murat Balkan ile de görüşme sağlanmış, seçilen sorularda kurumun yapısına göre farklı konular üzerinde durulmuştur, bu görüşmeler tez kapsamında değerlendirilmiştir.

Ayrıca; 1990 yılından sonra sunulan eser fiyatlarının da dipnotlarda o yıl içerisindeki USD satış ortalamaları sunulmuştur. 1990 yılı öncesine ait fiyatlandırmaların USD karşılıklarını sunabilen bir çevirici bulunamaması nedeniyle USD karşılıkları 1990 sonrası kapsamaktadır.

Tezde veri toplamak için internet ortamından, konunun uzmanlarından da yararlanılmış ve kendilerine danışılmıştır.

Sorun ve Sorunsallar

1990’larda iş adamları, edindikleri koleksiyonlarını kamuyla paylaşmaya başlamış, bu süreçte koleksiyonların müzeye evrilmesi tartışmaları da hız kazanmıştır. Konuyu 1990-2010 yılları arasında ele almanın nedeni bu ivmenin sözü edilen zaman aralığında yaşanmış olmasıyla ilgilidir. Koleksiyonların açığa çıkması; 1990-2000, müzelerin açılması; 2000-2010 yılları arasında gerçekleşmiştir. Bu amaçla; koleksiyon yapma ve müze kurma aşamalarını, serüvenini daha iyi anlayabilmek için seçilen 8 koleksiyonun 4’ü henüz müze koleksiyonu hale dönüşmemiş ama müze çalışmaları sürenler arasından, diğer 4’ü ise müze koleksiyonu haline gelenler arasından seçilmiştir.

Müze haline gelmiş koleksiyonlar kurumsal bir yapıya sahip oldukları için, diğerleri de olası olumsuz yayınlara karşı tedbir almak için koleksiyonlarının envanterlerini araştırmacı ile paylaşmaktan kaçınmakta bu konuda titizlik göstermektedirler. Tek bir müzenin ya da koleksiyonun tanıtılmasına yönelik bir araştırmada bu sorunun daha kolay çözülebileceği düşünülmektedir.

Bu tezin ana sorunsalı koleksiyonları tanıtmak değil, koleksiyoncuyu koleksiyon yapmaya, koleksiyonunu müzeye dönüştürmeye iten nedenleri incelemek, zaman içinde değişen koleksiyonculuk anlayışının ekonomik, sosyal ve kültürel nedenlerini anlamaya çalışmak olmuştur.

Öte yandan konu çözümlenmesi (case study) yapmak için seçilen örneklemin belirlenmesi, bu denli zengin bir koleksiyon dünyasından seçme yapmak oldukça güç olmuştur.

İlk olarak sanata ve koleksiyonculuğa bilinçli olarak yaklaşan ve çevresindeki iş adamlarını da etkileyen Ali Koçman’ın koleksiyonunu tanıtmak istendiyse de koleksiyonun dağılmış olması buna imkân vermemiştir.

Tez kapsamında seçilen Nahit-Huma Kabakçı Koleksiyonu; Özal hükümetlerinin liberal ekonomi politikalarının Türkiye’ye yön verdiği bir dönemde başlayan sanat sevgisiyle şekillenmiştir. 10 yıllık bir galericilik serüveni de olan uluslararası iş adamı Kabakçı, 2000’lerin başında Avrupa’nın üç ünlü müze müdürüne gösterdiği 2000 yapıtlık koleksiyonundan 54 tanesinin beğenildiğini görünce yeniden düşünmeye başlamış ve 2003 yılından itibaren tam zamanlı bir koleksiyoncuya dönüşerek koleksiyonuna yeni bir yön vermiştir. Ölmeden önce koleksiyonuna kızının adını veren Kabakçı, iyi bir koleksiyon için üç dört nesil geçmesi gerektiğini düşünüyordu ve bugün bu koleksiyonu Huma Kabakçı yönetmektedir. Nahit-Huma Kabakçı Koleksiyonu babadan kızına devredilen tutarlı bir koleksiyon olarak seçilmiştir ve koleksiyonculuğun iç dinamiklerini görünür kılmaya açısından önemli görülmüştür. 1970’li yıllarda koleksiyonculuğa Nuri İyem’e ait bir resmi satın alarak başlayan Kabakçı’nın

koleksiyonculuğunda 1980’li yıllardan 1990’lara geçiş süreci; barındırdığı eserlerin tartışmaya açıldığı, danışmanlar ile çalışmaların gerçekleştirildiği bir dönemi ifade etmektedir. Koleksiyonundan seçkileri Avrupa’da da sergileyen ve koleksiyonunda Ferruh Başağa’dan, Ara Güler’e, güncel sanatçılardan Ardan Özmenoğlu ve Güçlü Öztekin’e uzanan bir sanat tarihsel seçki bulunan Kabakçı, özellikle genç sanatçılara sunduğu desteği, danışmanlara verdiği önem ile de önemli bulunmuştur. Nahit Kabakçı, edindiği sanat danışmanları ve küratörlerin yönlendirmesi ile 1990 yılından itibaren koleksiyonunu yenilemiş, zamana uyum sağlayan ve devamlı kendini yenileyen; ‘kaliteyi yükseltmek ama sayıyı azaltmak’ yaklaşımını benimsemiştir. Koleksiyonun iç dinamiklerinin analizi ile büyük bir koleksiyonun nesiller arasında, büyük satışlar ile kendi içinde yaşadığı dönüşüm bu kapsamda ele alınmıştır.

1960’larda giderek kültürel ve sanatsal varlığını İstanbul’a hissettiren Ankara’da ilk koleksiyoncuların da belirdiği görülür. Öte yandan bu durum birçok banka genel müdürlüklerinin ve şirketlerin hatta kültür ve sanat adamlarının 1990’ların ortalarından itibaren İstanbul’a göçleriyle bir ölçüde yoksullaşmıştır. Tez kapsamında ele alınan diğer koleksiyoncu iki müze açma hazırlığı içinde olan Ankaralı iş adamı Kurt & Kurt Holding Yönetim Kurulu Başkanı Murat Balkan olmuştur. Bu seçim bir ölçüde İstanbul ve Ankara iş çevrelerinin sanatla kurduğu ilişkideki beğeni ve seçim farklılıklarını da görünür kılacaktır. Bununla birlikte Ankara’da pek çok genç iş insanının çok değerli koleksiyonları bulunmaktadır. Murat Balkan’ın seçimi, koleksiyon oluşturmaya daha erken başlayan bir kuşağın temsilcisi olmakla da doğrudan ilgilidir. Murat Balkan’ın yıllardır edindiği koleksiyonundan hiç eser satışı gerçekleştirilmemiş olması da koleksiyonun seçiminde önemli olmuştur. Balkan; Ankara’da yaşayan bir koleksiyoncu olarak koleksiyonunda iki binin üzerinde eseri bir araya getirmiş, satın aldığı eserleri beğenileri doğrultusunda bir araya getirerek resimler yoluyla bir Ankara sanat arşivi oluşturmuştur. Türkiye’nin yaşadığı ekonomik kriz dönemleri de dahil olmak üzere satın aldığı eserlerini hiçbir zaman satışa çıkarmamış, sergilememiş ve yayınlamamıştır. Koleksiyonunda özellikle Ankara’da sanat üreten sanatçılara ait yağlıboya eserler, Aspat Koyu’nda gerçekleştirdiği sempozyum yoluyla edinilmiş resim ve heykel çalışmaları bulunmaktadır. Edindiği iki ayrı koleksiyondan Aspat Koleksiyonu’nda nadir bir yaklaşım olarak heykel çalışmalarından da bir koleksiyon oluşturmuş olması, 2000’e yakın bir resim sanatı arşivini hiç satış yapmadan istikrarla toplamaya devam etmesi ile koleksiyon önemli bulunmuştur. Eserlerini satın alırken sanat tarihinde yer alan ekollerin kronolojisine uyum sağlanmaya çalışılmış, ayrıca Ankara kenti üzerinden de kendi koleksiyonunda bölgesel bir sanat tarihi çizgisi yapmak önemsenmiştir. Büyük bir tarihselliği ve arşivi barındıran koleksiyonun tez aracılığı ile iç dinamiklerinin tanıtılması amaçlanmıştır. Murat Balkan’a göre;

“Her eserin bir özel anlamı vardır. Bu anlam maddi değerinden çok daha özel bir öneme sahiptir. Eserler satılmak için alınmaz”. Bu yaklaşımı ile de önemli bulunan Murat Balkan’ın koleksiyoncu yaklaşımı; tam aksi yaklaşımda olan ve yıllar içerisinde koleksiyonunu devamlı yenileyen Nahit- Huma Kabakcı koleksiyonu ile birlikte analiz edilmiştir.

Mustafa Taviloğlu’nun koleksiyonu da tez kapsamında incelenmiştir. 1971 yılında ilk resmini satın alan Taviloğlu; koleksiyonculuğunun ilk yıllarında Fikret Mualla, Cihat Burak, Orhan Peker, Ömer Uluç, Komet, Burhan Uygur, Neşe Erdok’un eserleri başta olmak üzere 1980’li yılların ortasına dek ağırlıklı olarak yerli ve yaşayan sanatçıları koleksiyonuna dahil etmiştir. Koleksiyonda 1980’li yıllarda bine yakın eser mevcuttur (Büyükcinal, 1988: 61). Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu’; zaman içerisinde çağdaş sanat eserlerini de barındıran bir yapısallığa sahip olmuştur. Taviloğlu; koleksiyonuna genç sanatçıları da dahil ederek sanat tarihine katkı sağlayan bir tarihselliği inşa etmeyi hedeflemiş, koleksiyona zaman içerisinde yabancı sanatçıları da eklemiştir (Osmanoğlu, 1995: 260). Mustafa Taviloğlu Sanat Koleksiyonu’nun en önemli özelliği; Türk resim tarihinin başlangıç döneminden günümüze dek var olan sanatsal üsluplardan bir seçkiyi barındırıyor olmasıdır. 'Klasik' ve 'Modern Dönem' olarak kendi içerisinde iki döneme ayrılan sanat koleksiyonunda; Osman Hamdi Bey, Süleyman Seyyid, Givanian, Maçkalı Tevfik, Halil Paşa, Muallim Şevki, Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut, Ahmet Münib, Sami Yetik, Mehmet Ali Laga, Nazmi Ziya, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Avni Lifij, Namık İsmail, Vecih Bereketoğlu, Naci Kalmukoğlu, Eşref Üren’den; Extramücadele, Fırat Neziroğlu, Fikret Atay, Genco Gülan, Gül Ilgaz, Halil Altındere, Hakan Gürsoytrak, Haluk Akakçe, Hande Şekerciler, Harun Antakyalı, İnci Eviner, İnci Furni, İrem Tok, İrfan Önürmen, Lebriz Rona, Mehmet Ali Uysal, Mehmet Güreli, Mert Yüksel, Murat Germen, Murat Tosyalı, Nalan Yırtmaç, Nazan Azeri, Nazif Topçuoğlu, Nejad Satı, Nihal Martılı, Nur Koçak, Özlem Şimşek, Seçkin Pirim, Serkan Özkaya, Servet Koçyiğit, Tayfun Erdoğmuş, Yaşam Şaşmazer gibi yeni-geç kuşağın eserlerine uzanan bir sanat tarihi çizgisi bulunmaktadır (Erten, 2017: 386). Ayrıca koleksiyonda; Angelo Accardi, Başhır Borlakov, Benjamin Appel, Charlie Swan, David Devary, David, Drebin, Dieter Mammel, Ed Pien, Elisabetta Fontone, Farley Aguilar, Guerra De La Paz, Island6, Ivan Loubenninov, Jonattan Callan, Joseph Ghin, Juan Botella Lucas, Judith Dragonette, Kaspar Oppen Samuelsen, Katharina Schücke gibi yabancı sanatçılara ait yapıtlar da mevcuttur. Mustafa Taviloğlu’nun koleksiyonundan bir seçki sunan, Ferit Edgü editörlüğünde yayınlanan ‘Taviloğlu Koleksiyonu Türk Resmi’ kitabı 1998 yılında yayınlanmıştır. Bir özel koleksiyonun sunulduğu ilk koleksiyon kitabı olma özelliğini taşıyan katalog içerisinde editör Ferit Edgü’nün (1996:126-127) Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu’na dair “Koleksiyonları anlamlı, hatta büyük

kılan başyapıtların sayısı değildir. Birbirine eklenen yapıtların tutarlılıkları ve çelişkileriyle bize koleksiyonun konusu, sanatla ilgili bir şeyler öğretip öğretmediğidir. Taviloğlu koleksiyonu bu yönüyle önemlidir, ayrıcalıklıdır” ifadeleri Taviloğlu Koleksiyonu’nun niteliğine vurgu yapmaktadır. Koleksiyon; hem yapıtlar arasında kurulan tutarlı ilişkisi hem de kendini yenileyebilen ve sanatsal dinamiklere uyum sağlayabilen yapısı ile Türkiye koleksiyonculuk tarihinde özel bir öneme sahiptir.

Hakan- Banu Çarmıklı Koleksiyonu; görece genç bir kuşağın koleksiyonudur. Çarmıklı Holding CEO’su olan Hakan Çarmıklı ve eşi Banu Çarmıklı’nın yerli, yabancı dünya sanatına katkıda bulunan sanatçıların eserlerinden oluşan ve Türkiye’nin önemli ilk 50 koleksiyonu içinde yer alan koleksiyonları, Banu Çarmıklı’nın yönettiği MAC sanat galerisi, sanat yazıları ve kitapları; koleksiyonun tez kapsamında değerlendirilmesinde belirleyici olmuştur. Banu ve Hakan Çarmıklı’nın koleksiyonculuğu⁸; satın alınan çağdaş sanat eserlerinde belirlenen temasal başlıklar, farklı mecraları içeren yapıtların ilişkisel bir estetik ile bir araya getirilmesi ile geleceğin çağdaş sanat koleksiyonculuğuna yeni bir öneri sunmaktadır. Koleksiyonda bulunan eserlerin ulusal ve uluslararası sanatçıların ürettiği eserlerden oluşması, eserlerin; bireysel varoluş mücadelesi, cinsiyet ve kimlik politikaları, aile içi şiddet, erk iktidarı, kadın hakları, namus, geleneksel çağdaşlık ikilemi gibi teorik bağlamlar düşünülerek satın alınmış olması, güncel sanat eserlerini barındırıyor olması ve bu kapsamda bir koleksiyon öneri sunması nedeniyle de koleksiyon incelenmeye değer bulunmuştur.

2001 yılında Türkiye’nin ilk çağdaş sanat müzesi olarak koleksiyoncu Sevda ve Can Elgiz tarafından Türkiye’nin ilk küratörlerinden Vasıf Kortun yönetimindeki Proje 4-L Güncel Sanat Müzesi; 4. Levent’te Türkiye’deki güncel sanatı ve sanatçıları desteklemek amacıyla kurulmuştur. Müzede; çok sayıda genç sanatçı ve küratörün projesine yer verilmiştir. Giz İnşaat Yönetim Kurulu Başkanı olan Can Elgiz’in müzesi bugün Proje 4L -Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi

⁸ Tez kapsamında; Banu-Hakan Çarmıklı Koleksiyonu’nun bir koleksiyon örneği olarak ele alınmasına Çarmıklı Koleksiyonu’nun 14 Şubat- 12 Mayıs 2018 tarihleri arasında Galata Özel Rum İlköğretim Okulu’nda gerçekleşen koleksiyon sergileri “İlk Raunt” dan sonra karar verilmiştir. Bu sergi ile ilk kez koleksiyonlarını sergileyen Çarmıklı çifti; sergileme sırasında koleksiyonlarının barındırdığı temasal uyumu da göstermeyi hedefleyen bir sergileme yaklaşımını edinmişlerdir. Koleksiyona dair sergi hakkında yazılan yorumlar da koleksiyonun barındırdığı temasal başlıkları ifade etmektedir: “toplumsal travmalarımıza her gün bir yenisinin eklendiği bu yoğun gündemde; bireysel varoluş mücadelesi, cinsiyet ve kimlik politikaları, aile içi şiddet, erk iktidarı, kadın hakları, namus, geleneksel- çağdaş ikilemi gibi meselelerde sözünü sakınmayan 70’ten fazla sanatçının yapıtları, serginin baş rol oyuncuları olarak taçlandırılıyor” <https://www.istanbul.net.tr/etkinlik/sergi/ilk-raunt/108606/15> (erişim tarihi: 04.07.2018). Detaylı bilgi için bk. Altuğ, E., <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/ziller-sanat-icin-caliyor-i-15047>, (erişim tarihi: 14.04.2018).

adıyla Maslak'taki binasında etkinliklerini sürdürmektedir. 2002 yılında kurulan Sabancı Müzesi'nin kuruluş öyküsü, koleksiyonculuktan müze olma sürecine geçişi de tez kapsamında incelenmiştir. Koleksiyoncu bir aileden gelen Sakıp Sabancı'nın müzayedeci Raffi Portakal danışmanlığında koleksiyonunu yönlendirmesi ve dağılmak üzere olan özellikle Ali Koçman, Halil Bezmen koleksiyonlarından toplu alımlar ile koleksiyonunu genişletme ve kurumsallaşma süreci; 2000'li yılların müzecilik ve koleksiyonculuk yaklaşımlarını etkilemiş ve değiştirmiştir. Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne katılım sürecinde 2000'li yıllarda, müzeciliğin gelişiminde hızlanma gözlenmiştir. Türkiye'nin katılım müzakerelerinin ivme kazandığı 2004 yılında İstanbul Modern, 2005 yılında Pera Müzesi açılmıştır. Bir ay içerisinde hazırlanarak açılışı gerçekleşen İstanbul Modern; temelde, bir araya getirilen üç koleksiyonun farklı bağlamlar altında sunulduğu bir modern sanat müzesi olmasının yanında uluslararası süreli sergilere de ev sahipliği yaparak müze vizyonunu uluslararası bir bakış açısı ile kurgulamıştır. 2005 yılında açılan Pera Müzesi ise; 2005 tarihine dek edinilen koleksiyonların müzeleşme sürecindeki tarihselleştirilme yöntemi ile önemli bulunmuştur. Müze; koleksiyon sergileri ile yetinmeyerek genç sanatçıların desteklendiği ve güncel-çağdaş eserlerinin sergilenmesine olanak tanıyan bir vizyonu inşa etmiştir. Bu bakış açısı ile düzenlediği ulusal-uluslararası çağdaş sanat sergileri aracılığıyla güncel sanat vizyonunu müze vizyonuna taşıyan Pera Müzesi'nin koleksiyonculuktan müzeleşme sürecine geçişi tez kapsamında incelenmeye değer bulunmuştur.

Türkiye Sanayii'nin iki önemli ailesinin koleksiyonlarını barındıran bu iki müze, bugün de müzecilik faaliyetleriyle dünya müzeleri içinde saygın bir yere sahiptirler, İstanbul'u cazibe merkezi haline getirmekteki rolleri büyüktür, hemen tüm kültür ve turizm rehberlerinde de yer alırlar.

Bu tez kapsamında;

- *İş adamlarının sanatla kurdukları ilişki ve bu ilişkinin gerekçeleri,
- *Türkiye'deki koleksiyoncuların eser seçimlerinde etkili olan faktörler,
- * Türkiye'de çağdaş sanat müzesi ve koleksiyonların teşhirinde yeğlenen kriterler,
- *Kültür ve sanatın özelleştirilmesinde koleksiyonların ve iş adamlarının etkileri,
- *Çağdaş Sanat Tarihi yazımına koleksiyonların ve koleksiyoncuların etkileri, gibi soru ve sorunlara cevap aranmıştır.

Ayrıca; 1990 – 2010 yılları arasında koleksiyonculuğun problemleri, koleksiyonculuktan müzeciliğe geçişte yaşanan sorunların ekonomik, siyasi, sanatsal gelişmeler içerisinde tespit edilmesi amaçlanmıştır, Türkiye'de 1990 sonrası gerçekleşen kültür-

sanat ortamının koleksiyonculuk ve müzecilik sorunu üzerinden incelenmesi ve bu kapsamda tez oluşturulması da hedeflenmiştir.

Tezin Bölümleri

Bu yaklaşımdan hareketle, “Türkiye’de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu (1990-2010)” başlıklı tez çalışmasına Osmanlı İmparatorluğu’nda Türkiye Cumhuriyeti’nde koleksiyonculuk anlayışına genel bir bakış sunan I. Bölüm ile başlanmış, 1453-1990 yılları arasındaki koleksiyonculuk, müzayedecilik, müzecilik gelişmeleri kısaca özetlenmiştir. Bu kapsamda; sanat fuarları, galeriler, sergiler, koleksiyoncular, banka koleksiyonları, özel koleksiyonlar, müzayedecilik ve müzecilik çalışmaları incelenmiştir.

“Türkiye’de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu ve Sanat Piyasası 1990-2000” başlıklı ikinci bölümde; oluşan yeni sanat piyasasının ve çağdaş sanat koleksiyonculuğunun genel değerlendirmesi yapılmıştır. Bu kapsamda; sanat fuarları, galeriler, sergiler, koleksiyonlar ve koleksiyoncular, banka koleksiyonları, özel koleksiyonlar, müzayedecilik ve müzecilik çalışmaları incelenmiştir.

Tezin üçüncü bölümü, ikinci bölümde yaşanan gelişmelerin devamı niteliğindedir. “Türkiye’de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu ve Sanat Piyasası 2000-2010” başlıklı bölümde ise; 2000’li yıllarda yaşanan siyasi, ekonomik, toplumsal gelişmeler incelenmiş ve bu gelişmelerin koleksiyonculuğa etkisi dönem tartışmalarına da yer verilerek analiz edilmiştir. Bu bölümde ayrıca; koleksiyonların oluşmasında etkin olan sanat fuarları, müzayedeler, sanat galerileri, sanat ve kültür kurumları/merkezleri, müzeler ele alınmıştır.

“Koleksiyonlar ve Müzeler” başlığını taşıyan dördüncü ve son bölümde koleksiyonlar ve müzeye dönüştürülen koleksiyonlar üzerinde durulmuş, seçilen örnekler üzerinden koleksiyoncuların koleksiyon oluşturma serüvenleri, koleksiyonlarını müzeye dönüştürme, müze kurma kararları, bu kararı almalarına neden olan değişkenler, tartışılmış ve çözümlenmeye çalışılmıştır.

Bu kapsamda; henüz müze kurmamış dört koleksiyon incelenmiştir. Ele alınan koleksiyonlardan ilki aileden çocuklara kalan ikinci kuşak koleksiyonculuğuna örnek olarak seçilen Nahit-Huma Kabakçı Sanat Koleksiyonu’dur. Türkiye’nin az sayıdaki bilinçli ve sürekliliği olan koleksiyonunu Nahit Kabakçı, 1980’lerden itibaren yaptığı satın alımlarla başlatmış, onun ölümünden sonra koleksiyonu kızı Huma Kabakçı devralmıştır. Birbirini takip eden iki kuşak tarafından yeni alımlarla büyüyen koleksiyon, 28 ülkeden 196 sanatçının eserlerini içerir. Ele alınan diğer koleksiyon; 1972 yılından itibaren sanat eseri almayı sürdüren Ankaralı iş adamı Murat Balkan’a aittir. Balkan, Ankara ve Bodrum’da çağdaş sanat müzesi açma girişimlerini

sürdürmektedir. Üçüncü koleksiyon; 1970'lerde başladığı koleksiyonculuğu 2000'li yıllara dek kesintisiz sürdüren iş adamı Mustafa Taviloğlu'nun koleksiyonudur. Dördüncü koleksiyon örneği ise; Hakan ve Banu Çarmıklı Koleksiyonu'dur. Hakan ve Banu Çarmıklı Koleksiyonu; oluşturdukları koleksiyonun yanı sıra 2005 açtıkları Mac Art Gallery ile sanat pazarına da adım atmışlardır. İkilinin seçtikleri sanatçılar, galericilik yaklaşımları, edindikleri kuramsal bilgiyi koleksiyona yansıtmaları ve Banu Çarmıklı'nın sanat yazarlığı yapması koleksiyonda farklı bir boyut kazanmış, belirlenen temalar doğrultusunda bilinçli bir satın alma stratejisi sürdürülmüştür.

Bu bölümde ele alınan diğer dört örnek, 2000'li yıllara dek edindikleri koleksiyonlarını açtıkları özel müzeler ile görünür kılan koleksiyonculara aittir. Bu kapsamda, Sevda ve Can Elgiz Sanat Koleksiyonu'nun kurumsal yapısı olan Proje 4L- Elgiz Müzesi; Sakıp Sabancı Koleksiyonu'nun sunulduğu Sabancı Müzesi; Eczacıbaşı Vakfı tarafından açılan ve Eczacıbaşı Holding Koleksiyonlarının sunulduğu İstanbul Modern ve son olarak Suna-İnan Kırac Sanat Koleksiyonu'nun sunulduğu Pera Müzesi'nin koleksiyonculuktan müzeciliğe uzanan gelişim süreçleri incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDAN TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NE

KOLEKSİYONCULUK

1.1. Osmanlı İmparatorluğu ve Koleksiyonculuk

Osmanlı sultanlarının politik hedefleri arasında coğrafi olarak sınırları genişletmek yer almakta idi. Padişahlar, devlet yöneticiliğinin yanında aynı zamanda sanat hâmililiği de yaparak medeniyetin de gelişmesini sağlamayı hedeflemişlerdir. Osmanlı sultanlarına çocukluk dönemlerinde verilen eğitim programlarında sanat ve estetik duygularını geliştirecek dersler de yer almakta idi. Sultanlar, gençlik dönemlerinde şairlerden esinlenerek şiir okumaya başlayan, aldıkları yazı derslerinin sonucunda iyi yazı yazabilen, hat ve diğer sanat dallarının inceliklerine hâkim bireyler olarak yetiştiriliyorlardı. Örneğin; Fatih Sultan Mehmet'in resim, II.Bayezid'in hât, Kanuni Sultan Süleyman'ın kuyumculuk sanatı ile ilgilendiği bilinmektedir. Saraylarında destekleyecekleri sanatçıları seçerken padişahlar, bu nedenle özenli ve seçici davranıyorlardı. Sanatını beğendikleri sanatçıları saraya davet ederler ve onların iyi koşullarda sanat üretmelerine katkı sağlıyorlardı. Sultan ve şehzadelerin sanatçıları desteklemeleri, sanatçıların da hayat şartlarının iyileşmesini sağlamıştır. Sultanlar sanatçılara maddi destek verirken aynı zamanda onların sanat üretecekleri mekânları da tahsis ederlerdi. Örneğin; Fatih Sultan Mehmet yazdırdığı kitapların kâğıt ihtiyacını gidermek amacıyla Haliç'te 'Kâğıthane' semtini oluşturmuştur¹ (Kazan, 2007: 50-51).

1453 yılında İstanbul'un fethi ile başlayan yeni kültürel süreçte Fatih Sultan Mehmet (1451-1481), İstanbul'u eğitimin ve sanatın merkezi yapmayı hedeflemiştir. Stratejik coğrafi konumu ve tarihinde sahip olduğu kültürel zenginliği ile İstanbul, Fatih Sultan Mehmet'in kültür politikalarının önemli bir parçasını oluşturmuştur. Şehzadelik yıllarından başlayarak antik tarih ve batı kültürüne ilgi duyan Fatih Sultan Mehmet, Topkapı Sarayı Kitaplığı için farklı dillerde yazılmış coğrafya, tıp, tarih, din ve felsefe kitaplarını imparatorluk sarayına getirtmiştir. Fatih; batı'da gelişen bilim ve sanat alanındaki gelişmeleri takip ederek incelemiş, portre sanatına ilgi duymuş, özellikle Venedik ile 1479 Barış Antlaşması'nı imzaladıktan sonra Batı ile kültür alışverişine daha fazla önem vermiştir. Bu ilişkilerin sonucunda Sultan, Venedik Docu'ndan madalya ustası ve heykel sanatçısı istemiştir. Doc'un emriyle İstanbul'a gelen ressam Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmet'in portrelerini yapmıştır. Sanatçıya Osmanlı Sarayı tarafından duvar freskoları ve İstanbul manzaraları da sipariş edilmiştir. Fatih'in en

¹ XV. ve XVI. Yüzyılda Osmanlı sarayının sanat himayesi hakkında detaylı bilgi için bk. Kazan, 2007.

önemli resmi, Bellini'nin yaptığı Londra'da National Gallery'de bulunan yağlıboya portresidir² (Renda, 2009: 91).

Fatih Sultan Mehmet'in Gentile Bellini'yi İstanbul'a davet etmesi, Batı'da sanat üreten sanatçıların, gezginlerin İstanbul'a daha fazla ilgi duymaları ve ziyaretleri, Osmanlı'nın Batı ile devam eden askeri diyalogunu kültürel boyuta taşımıştır (İgüs, 2015: 367). Günsel Renda'ya göre (2009: 88), Fatih Sultan Mehmet Batı'yla kültür alışverişine giren ilk Osmanlı hükümdarıdır.

Fatih Sultan Mehmet Dönemi'nin ardından Osmanlı sarayına gelen Avrupalı sanatçıların sayısında artış olmuştur. II. Bayezid (1481-1512) ve Yavuz Sultan Selim Dönemi'nde (1512-1520) devam eden bu kültürel etkileşimin sonucunda Leonardo da Vinci, II. Bayezid döneminde Haliç'e bir köprü yapmak isteğini bildiren mektup göndermiştir. Osmanlı sarayı ile ilişki kurmayı amaçlayan bu mektup, Topkapı Sarayı arşivinde bulunmaktadır. Bu mektupta Leonardo da Vinci 1502 yılında II. Bayezid'e Haliç ve İstanbul Boğazı üzerinde kurulmak üzere iki köprü önerisi sunmuştur. Mektup gönderimden dört ay sonra Osmanlıca'ya çevrilerek sultana sunulmuştur (Sönmez, 2006: 105).

Tasarlayacağı köprünün tüm detaylarının yer aldığı mektup Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'ya dek ulaşan kültür etkileşiminin de kanıtıdır. Köprünün inşaatı gerçekleşmemiştir fakat bu karşılıklı temas ve ilişkiler Avrupa'da da Osmanlı'ya dair kültürel bir merakın oluşmasına sebep olmuştur.

Batı'nın 15. yüzyıldaki günlük yaşam tarzına da yansıyan Osmanlı etkileri matbaanın keşfinin ardından basılmış kıyafet albümlerinde de görünür olmuştur. Bu dönemde Batı'da basılan ve Osmanlı kültürünü yansıtan giysi albümleri ve yayınları Batı ile sağlanan etkileşimin gücünü artırmıştır. Fransız şair ve koleksiyoncu Jean Jacques Boissard'ın Frankfurt'ta 1596 yılında Latince bastırıldığı "Vitae et Icones Sultanorum Turcicorum" isimli, Osman Gazi'den III. Murad'a uzanan Osmanlı sultanlarının, padişahların ailelerinden önemli isimlerin, Memlük ve Safevi hükümdarlarının illüstratif portrelerini içeren kitap, basıldığı dönem içerisinde Batı'da var olan Doğu imgelerine merakı ve ilgiyi arttırmıştır (İgüs, 2015: 368-369).

Toplumlar arasındaki kültür alışverişinin ve ekonomik ilişkilerin oluşumunda sanat patronlarının da bu dönemdeki etkisi önemli olmuştur (Renda, 2009: 88). Sanatı bu yıllarda yönlendiren en önemli güç saraydır. Osmanlı sarayında Batı ile fetih sonrası başlayan ticari ve kültürel ilişkiler koleksiyonculuk konusunda farklı eğilimlerin oluşmasına da ortam hazırlamıştır. Örneğin; Avrupa'daki çağdaşlarının aksine, 15. yüzyılın ortalarından itibaren saray Çin porselenlerine ilgi duymuştur. Çin porseleni 9. yüzyıldan itibaren İpek Yolu

² Gentile Bellini, saray hayatı ve diğer detaylar için bk. Renda, 2009: 91-95.

üzerinden batıya doğru taşınmıştır. Yeşil (seladon), beyaz-mavi porselenlere ilgi gösteren saray, tarihi derinliği ve çeşitliliği ile Batı'da bulunmayan özellikte bir koleksiyon oluşturmuştur. Topkapı Sarayı'nda satın alınmaya 15. yüzyılda başlanan Çin Porselen koleksiyonu, 16. yüzyılın ilk yarısında zenginleştirilerek 17. yüzyılın sonlarında aynı renklere sahip görkemli Japon porselen malzemeleriyle tamamlanarak Topkapı Sarayı Koleksiyonu'nun en önemli koleksiyonlarından birisi olmuştur. Özellikle iki prensesin, Büyük Hatice Sultan (1658-1743) ve onun yeğeni Küçük Hatice Sultan'ın (1768-1822) sahip olduğu varlıklar saray ekonomisi için önemli olmuştur. 1675 yılında çeyizinin bir parçası olarak verilen büyük miktardaki Çin porselenine ek olarak Büyük Hatice Sultan kendine ait parçaları toplamaya devam etmiştir. 18. yüzyılın ilk yarısında Saksonya'da ilk kez üretilen sert porselenlere de ilk ilgiyi yine Osmanlı Sarayı göstermiştir. Günümüzde Topkapı Sarayı Müzesi, beş bin parça Avrupa menşeli porselenin yanı sıra on bin parçadan daha fazla Çin ve Japon porselenini koleksiyonunda barındırmaktadır (Artan, 2011: 116-117).

Osmanlı hanedanlığına ait Topkapı hazineleri, dönemi içerisinde sahip olduğu koleksiyonu ile Avrupa'da aynı yıllarda var olan koleksiyonlara eşdeğer öneme sahiptir. Rönesans'ın önemli koleksiyonları bu dönemde incelendiğinde kategorilere ayrılmaktadırlar. Koleksiyonlar bu dönemde; 'naturalia', 'artificialia', 'scientifica', 'mirabilia' ve 'bibliotheca' olarak sınıflandırılmaktadırlar. Avrupa'da var olan bu sınıflandırma, Topkapı Sarayı Koleksiyonu için de yapılabilmektedir. Sarayın koleksiyonunda önemli eserlerin yanında zengin bir zooloji koleksiyonu da mevcuttur³. Ali Artun'a göre; Topkapı'da 15. yüzyılda Kutsal Roma İmparatorluğu'nun hanedanı Habsburglar'a ait büyük koleksiyonlarla boy ölçüşecek görkemde bir koleksiyon oluşturulmuştur⁴.

16. yüzyılda Avrupalılara tanınan ticari haklar Fransa, Hollanda, İngiltere ve Venedik'le ilişkileri güçlendirmiş ve Osmanlı'da üretilen çini, ebru, cilt, halı ve dokuma ürünleri Avrupa'da alıcı bulmuştur (Renda, 2009: 98). Bu gelişim Avrupa'daki koleksiyoncuların Osmanlı üretimlerine ulaşmasını kolaylaştırmıştır. Zamanla Avrupa'daki yerel atölyelerde de Osmanlı seramik ve halıları kopyalanmıştır.

Fransızların Osmanlı ile kurduğu temas da bu dönemde, 16. yüzyılda başlamıştır. Bu yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun mimari faaliyetleri, siyasi ve askeri alanlardaki üstünlüğü Fransızların ilgisini çekmiştir. 16. yüzyılda Fransızlar ve Osmanlılar birbirlerini tanıma isteği

³ Koleksiyon içeriği ve detaylı bilgi için bk. <http://www.aliartun.com/yazilar/halil-edhemin-modern-istanbul-muzesi/> (erişim tarihi: 22.07.2016).

⁴ Bk. <http://www.aliartun.com/yazilar/halil-edhemin-modern-istanbul-muzesi/> (erişim tarihi: 22.07.2016).

ile sanat yapıtları ürettirmeye başlamışlardır. Osmanlı sarayında Kanuni Sultan Süleyman Nigâri'ye, Fransa kralı I. François'ın daha önce üretilmiş portrelerinden esinlenerek portresini yaptırmıştır. Aynı şekilde Fransız seyyahlar da Kanuni portrelerini incelemişlerdir (Yenişehirlioğlu, 1993: 61).

16. yüzyılın ikinci yarısında; gelişen koleksiyonculuk, sanatçı ve hami ilişkisi ile ilgili olarak Gelibolulu Mustafa Ali'nin sunduğu bilgiler de önemli olmuştur. Gelibolulu Mustafa Ali, 16. yüzyılın en önemli tarihçisidir. Kitap ve kâğıt sanatlarına olan ilgisi yaşadığı dönem içerisinde bilinmektedir. Gelibolulu Mustafa Ali, 1580'li yıllarda kendi imkanları ile kitaplar hazırlatmıştır. Mustafa Âli'nin bu ilgisinin en önemli nedenleri arasında dönemin padişahı III. Murat (1574-1595) sarayının en önemli isimlerinden Darüssaade Ağası Gazanfer Ağa'nın (ö.1603) el yazma kitaplara olan ilgisi yer almaktadır. Gelibolulu Mustafa Âli'nin sarayın beğenilerini takip ettiği ve dönemi içerisinde yüksek bütçeler ödediği tespit edilen kitap siparişleri, Osmanlı'da kitap sanatı üzerinden bir sanat piyasasının var olmaya başladığını kanıtlamaktadır. Gelibolulu Mustafa Ali ayrıca, sanatçıların kişisel özellikleri, yaşamları hakkında da bilgiler sunmaktadır. 1581'de yazıp 1585-1586'da eklemelerle tamamladığı düşünülen 'Nüshatü's-Selatin' ve 'Nusretname' de ehl-i hirefin sanatçı ödemeleri ile ilgili bilgiler vermektedir⁵ (Bağcı, 2011: 26-27). Bağcı (2011: 29), bu yazmanın kâğıt sanatının üstatlarına geniş yer veren tek Osmanlı metni olduğunu ve bu alanda yazılmış ilk Türkçe sanat tarihi kitabı olduğunu belirtir.

16. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Gelibolulu Mustafa Âli'nin sunduğu bilgiler bu dönemde sanatçılar ve koleksiyoncular arasında bir sanat piyasası oluşmuş olduğunu kanıtlar. Gelibolulu Mustafa Âli'nin özellikle hattatların aldıkları bedeller hakkında verdiği detaylı bilgiler, Osmanlı İmparatorluğu'nda bu yüzyılda sözü geçen ve gelişen bir sanat ortamı olduğunu da göstermektedir. Örneğin; sanatçılardan Mir Ali Herevi (ö.1544) ve Sultan Ali Meşhedî (ö.1520) 15. yüzyılın sonlarında Herat'da Timurî hükümdarı Sultan Hüseyin Baykara'nın himayesinde tanınan nestalik yazının en ünlü sanatçılarıdır. Sanatçılar ürettikleri yazılara farklı bedeller talep etmektedirler. Mir'in yazdığı bir kıtaya 5000-6000 Osmanlı akçesi verilirken Sultan Ali Meşhedî'nin eserlerine ise 400-500 akçe verildiği belirtilmektedir. Bu fiyat değişikliğini Mustafa Âli, sanat değerlerinden çok piyasanın yönlendirdiği koleksiyoncuların bilgisizliğine bağlar (Bağcı, 2011: 25).

⁵ Sanatçı ödemelerinin yanında bir sanatçı literatürü de sunan Mustafa Âli'nin 1587'de yazdığı 'Menakıb-ı Hünerveran', Osmanlı yazınında hattat biyografilerinin ilk örneğidir. Âli bu kitapta; Timurî, Türkmen ve Safevi sanatçıları da tanıtmaktadır. Bağcı, 2011: 28.

Bağcı (2011: 36), bu aşırı fiyatların ve israfın sanat piyasasında bir patlama olduğunun göstergesi olduğunu ve 1580'lerin devlet erkânı ve zarifleri arasında eser alımının gerçek bir moda dönüştüğünü belirtir. Bu moda, zenginlerin hızla eser toplamasına ve kimi hattatların eserlerinin ulaşılmaz fiyatlara yükselmesine neden olmuştur.

Osmanlı'da 16. yüzyılın sonu 17. yüzyılın başlarında Avrupa ile ilişkilerin yoğunlaşması ile Avrupalıların İstanbul'a elçileri sıklıkla gönderdikleri ve ticari ilişkilerin bu şekilde hız kazandığı görülmektedir. Bu dönemde, Osmanlı İmparatorluğu'nda pek çok konuda ve içerikte koleksiyonculuğun yaygınlaştığı izlenmektedir. Bu dönemde, İznik çinilerinde izlenen bitkisel ve figüratif süslemeler ile kıyafet albümlerindeki figüratif süslemeler karşılıklı kültürel ilişkilerin sonucudur. İstanbul'da açılan bağımsız atölyelerde yeni sanat üretimleri yapılmış ve koleksiyonculuk, üretilen eserlere ilgi ile gelişimini sürdürmüştür. Saraydan bağımsız gelişen bu atölyelerde Avrupalı gezginlerin ve elçilerin istekleri doğrultusunda tasarımlar yapılmıştır. Sanat üretimlerine karşı gelişen bu ilgi, 19. yüzyıldaki kültürel ilişkiler ve ticari gelişmelerin de etkisi ile yaygınlaşmış, gelişen ve sayı olarak çoğalan koleksiyoncuların etkisi ile de yurt dışındaki özel koleksiyon ve müzelere eserler dahil edilmişlerdir (Gökçe, 2013: 38).

17. yüzyılda Avrupa ile siyasi ilişkiler hızlanmıştır. 17. yüzyıl, Osmanlı elçilerinin Avrupa ile temasının ve kültürel diyalogunun arttığı bir yüzyıldır. Osmanlı elçilerinin giysileri, yaşam biçimlerinin izleri bu dönemden sonra Avrupalı sanatçıların eserlerinde daha çok kullanılmıştır. Osmanlı başkentine gelen elçi heyetlerinde görev alan sanatçılar Osmanlı günlük hayatını, törenlerini ve Osmanlı'nın önemli bireylerinin portrelerini resmetmişlerdir. Örneğin; 1665-1666 yılları arasında İstanbul'a gönderilen Avusturyalı Kont Walter Leslie'nin heyetinde Osmanlı'yı ziyaret eden Johann Joseph von Herberstein ülkesine döndüğünde çevresinden Osmanlı kültürü ile ilgili resim siparişleri almıştır. Herberstein koleksiyonunda yer alan IV. Mehmed ve diğer Osmanlı büyüklerinin portreleri 1670 yılında yayınlanan Kont Galeasso Priorato'nun Historia de Leopolde Cesarse kitabından kopya edilmiştir. Avrupa'da yayınlanan Osmanlı ile ilgili kitaplar da Avrupa-Osmanlı etkileşiminin güçlenmesine ve sanatta bu çalışmaların sayısının artmasına neden olmuştur. Bu yeni eğilim Avrupalıların koleksiyonlarında Osmanlı temalı eserlerin sayısının artmasına neden olmuştur. 17. yüzyıl Osmanlı elçilerinin Avrupa ile temasının ve kültürel diyalogunun arttığı bir yüzyıldır. Osmanlı elçilerinin giysileri, yaşam biçimlerinin izleri bu dönemden sonra Avrupalı sanatçıların eserlerinde daha çok kullanılmıştır (Renda, 2009:103).

1.1.1. Osmanlı Modernleşmesi ve Koleksiyonculuk

18. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu, II. Viyana Kuşatması'ndan sonra 16. yüzyılda sahip olduğu gücü kaybetmeye başlamış ve Avrupa'ya eşitlikçi bir bakış açısı ile bakmaya başlamıştır. Avrupalılar ile siyasi ve sanatsal ilişkilerin ilerlediği 1718-1730 tarihleri arasında 'Lale Devri'nde Osmanlı'nın toprak kaybı hızlanmış ve saray güç kaybı yaşamıştır. Bu yüzyılda para, özel sermayenin elinde toplanarak yaşam biçimlerine yansımış; Osmanlı toplum yapısında değişime sebep olmuştur. İnşa edilen kasırlar, köşkler, sivil mimari faaliyetlerinde artışla başlayan sosyal ortamda yeni bir kent soylu profili de zamanla oluşmaya başlamıştır (Yenişehirlioğlu, 1993: 63).

Avrupa'da ise, 17. yüzyılda başlayan ve asıl gücünü 18. yüzyılda hissettiren 'Aydınlanma Dönemi', fikirsel, teknik ve sosyolojik unsurlarda köklü bir değişime yol açmıştır. Bu dönemde inanç, akıl ve doğa kavramları sorgulanmış, Sanayi Devrimi ve 1789 Fransız İhtilali ile aydınlamayı tetikleyen değişimler yaşanmıştır. Avrupa'da 'Akıl' artık öncelikli değer olarak görülmeye başlamıştır. Gözlem, deney, bilgi öne çıkmış sekülerleşen bir modern dünyanın temelleri atılmaya başlanmıştır (Yasa Yaman, 2012b: 91).

18. yüzyılda Fransız İhtilali ile başlayan aydınlanma hareketi ve Sanayi Devrimi ile Avrupa'da da yeni bir burjuvazi profili gelişmiştir. 18. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanan Batılılaşma süreci ise, öncelikle Batılı malların ve sanatta Batı etkili formların kullanımı ile başlamıştır. Bu etkiler farklı toplumsal hareketlilikler, Batı'ya ait eşyalar, ticaret, kültürel ilişkiler ve bu ilişkiler ile Osmanlı'ya gelen Batılıların etkisi ile yaygınlaşmıştır. Osmanlı'daki Batılılaşma eğilimi sanatta, maddi kültürde, eğitimde ve kurumlarda etkisini göstererek toplumsal geleneğin bir parçası olmuştur. Bu nedenle Osmanlı'da Avrupa'dan farklı olarak bir ticaret burjuvazisi de doğmuştur (Göçek, 1999: 88). Aynı zamanda Batı'nın ticari alanda ilişkilerini güçlendirdiği ve bu yolla Batı dışı ülkeler üzerinde siyasi ağırlığını artırdığı bir dönem başlamıştır (Göçek, 1999: 191). Bu dönemde yaşanan değişimlerin de etkisi ile Avrupa'da tarih, arkeoloji ve dolayısıyla koleksiyonculuk gelişimini hızlandırmıştır. Bu süreçte, Avrupa ile devam eden ilişkilerin etkisi ile tüccar, gezgin ve pek çok Avrupalı sanatçı Osmanlı'ya gelmeye başlamıştır. (Renda, 2009: 108). Batı'nın da Doğu'ya ilgi duyduğu bu dönemde karşılıklı kültürel, ekonomik ve siyasi merakın başladığı ve kültürel etkileşimin öne çıktığı yeni bir dönem başlamıştır.

1718-1730 tarihleri arasında yaşanan dönem Osmanlı İmparatorluğu'nun güç kaybettiği 'Gerileme' dönemi, aynı zaman da da yeniliklerin geliştirildiği 'Lale Devri' olarak adlandırılan ikilemli bir dönemdir. Osmanlı İmparatorluğu, 18. yüzyılda yaşanan bu kültürel, siyasi ortamın

sonucunda Avrupa topraklarına kültürel, askeri ve siyasi amaçlarla elçiler göndermiştir⁶. Osmanlı'nın batıda gelişen savaş stratejilerini öğrenmek için ilk yakınlaştığı ülke Fransa'dır. 1720'de III. Ahmet (1673-1736) tarafından altınlar ve değerli eşyalarla gönderilen elçilik heyeti seksen kişiden oluşmuştur. Yirmisekiz Çelebi Mehmed'in öncelikli görevi de bu seyahatte Fransa'nın özellikle eğitim ve kültürel gücünü incelemek ve bu konuda bir rapor hazırlamaktır (Artun, 2007: 17). Yirmisekiz Çelebi Mehmed, 1720-1721 yılları arasında gerçekleştirdiği Paris seyahatindeki izlenimlerini Paris'i farklı yönleri ile anlattığı bir rapor ile Sultan III. Ahmed (1673-1736) ve Sadrazam Nevşehirli İbrahim Paşa'ya sunmuştur. Çelebi Mehmed'in yazdığı 'Fransa Sefaretnamesi', 1757 yılında Galland tarafından Fransızca'ya çevrilmiş, Osmanlı İmparatorluğu'nda da 1867 yılında yayınlanarak okunmaya başlamıştır. Yirmisekiz Çelebi Mehmed, Paris'te bulunduğu zaman sürecinde sadece siyasi ve kültürel ilişkileri takip edip rapor hazırlamadı. Aynı zamanda bu kültürel ortamın içerisinde kendisini var edip etkinliklere de katılmıştı. Kendisi resim sanatına ilgili davranarak Coypel'in "Kralın Kabul Sahnesi" isimli eseri için de modellik yapmıştır. Ayrıca; 1741'de Paris elçiliği ile görevlendirilen Yirmisekiz Çelebi Mehmed'in oğlu Yirmisekizzade Mehmet Said Paşa da Paris'ten İstanbul'a resimler, giysiler, kitaplar göndererek Paris'teki sanatsal ve kültürel ortamın Osmanlı'daki varlığını hızlandırmıştır. Hatta Paris'ten Osmanlı'ya gönderilen 'Fontainebleau Ormanı' resimlerinin de mesire yeri Kağıthane'deki sarayın inşasına ilham verdiği bilinmektedir. Bu dönemde saray yaşamı Boğaz kıyılarına, Kâğıthane ve Sadabad (Haliç) bölgesine yönelmiştir. Bu bölgelerde saray eğlenceleri, gezintiler gerçekleşmiş, inşa faaliyetleri, bahçe mimarisi, kütüphanecilik, kâğıt ve çini fabrikaları geliştirilmiş, pek çok ticaretle zenginleşmiş taşra kentinde de inşa edilen konaklara manzaralı duvar resimleri resmedilmiştir (Yasa Yaman: 2012b: 92). 18. yüzyılda Osmanlı'da yenilikçiler kadar liberaller de çoğunluktadır. Doğuya ve Avrupa'da var olan yenilikçi hayata ilgi duyan saraylılar Avrupa'luların yaşadıkları görkemli sarayları ve eşyaları da tanımaya çalışmaktadır (Artan, 2011: 115).

Osmanlı'da başlayan sosyal dönüşümün etkisi ile yabancı sanatçılar da yoğun bir şekilde resim üretmeye başlamışlardır. Bu dönemde yabancı elçilerin sayısındaki artış, sanatçı sayısında da artışa neden olmuştur. Elçiler yanlarında yabancı sanatçıları da getirmişler ve bunun sonucunda sanat üretiminde değişim ve gelişim sağlanmıştır. Bu yıllarda özellikle baskı teknikleri kullanılarak çoğaltılan eserler, Batılı gezginler yoluyla Avrupa'ya taşınarak müze ve

⁶ 1719'da Viyana'ya İbrahim Paşa, 1720-1721'de Paris'e Yirmisekiz Mehmet Çelebi, 1722-1723'te Moskova'ya Nişli Mehmet Ağa, 1730'da Viyana'ya Mustafa Efendi, 1730'da Lehistan Polonya'a Mehmet Efendi elçi olarak gönderilmişlerdir. Yasa Yaman, 2012b: 92.

saray koleksiyonlarında yerini almıştır. Sayıları artan gezginler de gezi kitapları yayınlayarak bu kitaplar yoluyla Osmanlı kentlerini ve anıtlarını belgelemiştirler⁷ (Renda, 2009: 108).

Osmanlı İmparatorluğu'nun gönderdiği elçiler ile sağladığı kültürel ilişkilerin yoğunlaştığı 18. yüzyılda, Fransa ve İngiltere Avrupa'nın kültür hayatını şekillendiren önemli merkezlerden olmuştur. Rokoko Dönemi'nde, Avrupa'da da sanat alıcıları ve izleyici kitlesi saraydan aristokrat ve burjuvaziye yönelmiştir (Ural, 2007: 49). Hauser (1984: 21) bu durumu; aristokratlar ile üst burjuvazinin birleşerek tek bir kültürel topluluk oluşturmaya bağlar. İngiltere'de 18. yüzyılda yaşanan ekonomik, toplumsal ve siyasal değişim ile güçlenen zengin sınıf, sanata yönelerek koleksiyonculuğu geliştirmiştir. Özellikle Londra bu dönemde, önemli bir sanat pazarı ve koleksiyonculuk merkezi haline gelmiştir (akt. Üstünipek, 2007: 17-18). Bu dönemde Doğu bilimlerinin araştırılmaya başlanması ile birlikte uygarlıkların göreceliliği tartışılırken yeni dönemde kendi uygarlığını üstün görmeme eğilimi de başlamıştır. Batılı insanların Doğu'yu keşfe yönelimi ile karşılıklı etkileşim süreci de başlamıştır. Batılı elçiler, sanatçılar Doğu'yu keşfedip doğrudan gözlem yoluyla eklektik bir üslup oluşturmaya başlarlar. Bu seyahatler sırasında edinilen küçük taşınabilir eşyalar da farklı estetik beğenilerin yer değiştirerek farklı modaların oluşumunu sağlamıştır (Yenişehirlioğlu, 1993: 62- 63).

Bürokratik ilişkilerin sonucunda Avrupalıların taşıdığı yapıtlar Avrupa ve Osmanlı'da yaygınlaşan koleksiyonculuğun karşılıklı etkileşimine de neden olmuştur. Örneğin; 1747-1779 yılları arasında Osmanlı başkentinde görev yapan İsveçli Gustav ve Ulrik Celsing kardeşler ülkelerine döndüklerinde Osmanlı'da edindikleri eşya ve resimleri sergilemişlerdir. Kaftanlar, halılar, Osmanlı kıyafet resimleri, tablolardan oluşan büyük koleksiyon İsveç'te Celsing şatosunda bulunmaktadır (Renda, 2009: 108).

18. yüzyıla ait Osmanlı arşivleri bu dönemde özellikle Asya ve Avrupa üretimi lüks eşyaların üretim ve tüketiminde büyük artış olduğunu kanıtlar. Bu dönemde edinilen eşyaların

⁷Bir askeri teknik ressam olan ve 1740'ta Avusturya elçisi Corfiz Ullfeld ile İstanbul'a gelen Baron Gudenus'un çizdiği İstanbul panoraması o günün İstanbul'u ve özellikle sivil mimarisi hakkında en önemli belgesel kaynaklardan birini oluşturur. 1776-1794 yılları arasında İstanbul'da bulunan İngiliz Büyükelçisi Sir Robert Ainslie aynı zamanda bir antika koleksiyoncusudur ve İtalyan asıllı ressam Luigi Mayer'e birçok tarihi yapının çizimini yaptırmıştır. Detaylı bilgi için bk. Yenişehirlioğlu, 1993.

araya geliş öyküleri de tereke defterleri ve arşiv belgelerinde kayıtlıdır⁸ (Göçek, 1999: 218-219). 18. yüzyılın başlarında birçok Avrupa şehrinin yanı sıra Meissen, Viyana ve Paris'te üretilen sert porselen, dönemin Osmanlı sultanlarının ilgi odağı olmuştur. Bu dönemde sultanlar 'geleneklerden' uzaklaşarak sarayın kurallarını değiştirmeye başlamışlardır. Saray arşivinde yer alan belgelere göre; 18. yüzyılda Topkapı Sarayı Koleksiyonları'na giren Çin porselen parçalarının sayısı 17. yüzyılda 3.645 iken 18. yüzyılda 16.566'dır. Aynı yüzyıl içerisinde Avrupa'dan da çok sayıda porselen satın alınmıştır. 18. yüzyılın ilk yarısında, Osmanlı beğenisinde gerçekleşen değişim, sultanların porselen koleksiyonlarında da hissedilmektedir. 15. yüzyıldan itibaren Doğu'nun yeşil (seladon), mavi-beyaz ve çok renkli porselenlerinden başlayıp Osmanlı lüks eşya piyasasında 1730'lardan sonra Avrupa porselenlerine⁹ doğru gerçekleşen değişim, bu dönemde gelişen koleksiyonculuk tutkusunu göstermektedir¹⁰. Bu tutkunun ise en önemli simge ismi Hatice Sultan olmuştur¹¹ (Artan, 2011: 117).

18. yüzyılda matbaanın Osmanlı İmparatorluğu'na gelişi ile yaşanan değişim koleksiyonculuğun her alanını etkilemiştir. Bu dönemde resimli kıyafet albümleri ve padişah portrelerinde artış olmuştur. Fazıl Enderunî'nin dünyadan erkek ve kadın portrelerinden oluşan Hûban-nâme ve Zenân-nâme elyazmasının minyatürlü nüshaları kıyafet albümleri olarak

⁸ "Özellikle tereke defterlerinden edinilen bilgilere göre; Ahmet Ağa adlı bir mütezimin 1755'de Kaptan-ı Derya Gazi Hasan Paşa'nın 1780'de ve Silahtar Ağa'nın 1789'da müsadere edilen terekeleri içinde yüzlerce değerli Avrupa eşyası vardır. Kitaplar, gözlükler, saatler, mücevherle bezeli kutular, hançer ve saatleri içinde cam eşyalı kutular, Saksonyadan gelen bir çay takımı, çikolata kutuları, mücevheratlar, Fransız işi tepsiler, şallar, ceviz iskemleler tereke defterlerinde kayıt altına alınmıştır". Fatma Müge Göçek çalışmasında 1999:227, 1705-1809 yılları arasında tanzim edilmiş 124 tereke defterini inceleyerek Osmanlı'nın bu yıllardaki batılılaşma ile gelen toplumsal dönüşümünün izini sürmüştür. Detaylı bilgi için bk. Göçek, 1999: 227- 230.

⁹Bu porselenlerin büyük kısmı Meissen, Viyana Vincennes, Limoges, Paris ve Sevr'de üretilen porselenlerdir. Artan, 2011: 117.

¹⁰Bu porselen ticareti büyük oranda 1787-92 Osmanlı-Rus savaşından etkilenmiştir. Avusturya'nın Rusya'yı desteklemesine bağlı olarak Osmanlı'nın Viyana'dan yaptığı ithalat 1/5 oranında düşmüş ve koleksiyoncular Meissen markasına yönlendirilmişlerdir. Viyana'daki Meissen imalathanesinin yöneticisi Kont Marcolini, imalathanesinin çökmekte olan mali durumunu tersine çevirmek amacıyla Osmanlı pazarına özel bir ilgi göstererek bu durumu fırsata dönüştürmüştür. Viyana imalathanesi tarafından Osmanlı sarayı için armağanlar imal edilmiştir. 19. yüzyılın ortalarına dek Osmanlılar Meissen ve Viyana'dan alışveriş yapmaya devam etmiştir. Fakat; Viyana mallarının kalitesi kademeli olarak düşmüş, özellikle 19. yüzyılda Osmanlı başkentine yapılan ithalatlar gittikçe kötü tasarlanmış, kötü varaklanmış ve kötü süslenmiş ürünlere dönüşmüştür. Bu nedenle Osmanlı sultanlarının eser alımında da bu dönemde düşüş yaşanmıştır. bk. Artan, 2011: 121.

¹¹Hatice Sultan, kardeşleri II. Mustafa ve III. Ahmet için Üsküdar sarayında sultan, sadrazam adına sürekli olarak düzenlediği yemek şölenleri ile tanınmaktadır. Ayrıca, kendisi Osmanlı tarihinin en büyük ve değerli porselen koleksiyonuna sahip olmuştur. Detaylı bilgi için bk. Artan, 2011.

tasarlanmıştır. Türkiye’de ve dünyanın farklı ülkelerindeki müze koleksiyonlarında özellikle bu dönemde ve 19. yüzyılda üretilmiş pek çok kıyafet albümü bulunmaktadır. Bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu’nun toplumsal yapısında var olan kültürel zenginlik nedeniyle, bu albümleri yapan ustaların arasında gayrimüslim ve levantenlerin, Avrupalıların olduğu bilinmektedir. Topkapı Sarayı Koleksiyonları’nda yer alan eserler de Rafael, Kostantin gibi gayrimüslim ustalar tarafından üretilmişlerdir. Bu yüzyıllarda padişah portreciliğinde yaşanan gelişmeler, padişahların sipariş verdikleri eserleri Avrupa elçiliklerine göndermeleri, gravür baskılarla çoğaltılmış eserlerin Avrupa’da yaygınlaştırılması ile devam etmiştir. Avrupalı sanatçıların Osmanlı İmparatorluğu döneminde gerçekleştirdikleri sanatsal üretimleri yerli sanatçıların üsluplarında da değişime sebep olmuş ve resim sanatında bu yönden önemli adımlar atılmıştır. Koleksiyonculuk açısından bu dönem Avrupa saraylarında ve elçiliklerinde Osmanlı padişah portreleri aracılığı ile karşılıklı etkileşimin geliştiği bir dönem olmuştur. Özellikle krallıklara gönderilen padişah portreleri bu alandaki gelişmede önemli bir role sahip olmuştur (Renda, 2003: 935- 936).

1730 Patrona Halil İsyanı’nın ardından oluşan huzursuz süreç, Fransız İhtilali’nin gerçekleştiği 1789 tarihinde tahta geçen III. Selim (1789-1807) ile sona ermiştir. III. Selim 18. yüzyılın sonunda yaşanan yenilik hareketlerini desteklemiştir. Bu dönemde açılan okullar¹², okullarda verilen sanat ve matematik dersleri Batı etkili perspektifin tanınmasını, sanat üreten kişi sayısında artış olmasını sağlamıştır. Ayrıca, bu dönemde cam sanatlarına da saray tarafından destek verilmiştir. 18. yüzyılın sonunda cam tekniklerini öğrenmesi için Mevlevi Derviş Mehmet Dede, Venedik’e gönderilmiştir. Mehmet Dede, döndüğünde Beykoz’da bir cam atölyesi açmıştır. Mehmet Dede, ‘Çeşm-i Bülbül’ cam işleme türünü keşfetmiş ve uygulamıştır. III. Selim, sunduğu desteklerin yanı sıra poz vererek portresini yaptıran ilk padişahdır. Rafael Manas, Konstantin Kapıdağlı gibi isimlerin saray ressamlığı yaptığı bu dönemde yeni bir sanatsal vizyon Osmanlı sarayına hâkim olmaya başlamıştır. III. Selim, resimlerini devlet adamlarına, büyükelçiliklere, Avrupalı hükümdarlara hediye etmiştir (Yasa Yaman, 2012b:93).

18. yüzyılın sonuna doğru gelişen kültür-sanat etkileşimi ile aynı yüzyıl içerisinde tartışılan medeniyet kavramının anlamı da değişmeye başlamıştır. Yeni bir Osmanlı toplumunun inşa edilmeye başladığı 18. yüzyıldaki batılılaşma eğilimi, 19. yüzyılda yaşanan siyasi gelişmeler ve kültürel etkilerle devam etmiştir.

III. Selim Dönemi’nin ardından II. Mahmut (1808-1839), Batı etkilerine ve yeniliklere açık saray hayatı, inşa ettiği kültürel ortam ile batılılaşma hareketlerine devam etmiştir. Bu

¹² Detaylı bilgi için bk. Yasa Yaman, 2012b: 93.

dönemde Batılı yaşam biçimi modalaşarak Osmanlı toplumunda yaygınlaşmaya başlamıştır. Yayınlanan gazetelerin de etkisiyle Osmanlı toplumu batılıların yaşam tarzı ve kültürel ortamları hakkında bilgi sahibi olabilmıştır.

II. Mahmud, imparatorluğun Avrupalılaşması için kültür, eğitim, ticaret alanlarında yenilikler gerçekleştirmiştir¹³. Ayrıca; yerli ve yabancı sanatçılara da portre tablolar yaptırmıştır. Preault, Henry Aston Barker (1774-1856), Franz Hegi (1774-1850), Henri Guillaume Schlesinger (1814-1893), Paolo Verona, John Frederick Lewis (1804-1876), Thomas Allom (1804-1872), William Henry Bartlett (1809-1854) gibi sanatçılara portrelerini yaptıran II. Mahmud, nakkaşlığı Hristiyan tebaasının da gerçekleştirmesine olanak veren bir kanun da çıkarmıştır. 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma sürecinde 1839 yılında imzalanan Tanzimat Fermanı ve 1856 yılında imzalanan Islahat Fermanı, sarayın siyasi ortamını etkilediği kadar kültür-sanat ortamının da değişmesini sağlamışlardır. Osmanlı çağdaşlaşmasının başlamasına neden olan en önemli gelişme 1839'da gerçekleşen Tanzimat Fermanı'dır (Öner, 1993: 84). Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesi ile Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı ile inşa ettiği ilişkiler resmiyet kazanmıştır. Bu dönemde, toplumsal hayat, sanatsal üretim, yaşam tarzında değişim devam etmiştir. Abdülmecid Dönemi'nin en önemli yenilikleri arasında ilk arkeolojik kazı çalışmalarının başlatılmış olması yer almaktadır. Abdülmecid Dönemi'nde Anadolu'da gerçekleştirilen arkeolojik çalışmalar Maarif Nezareti'nin denetiminde yapılmaya başlanmıştır. Bu devlet disiplini, 1846 yılında arkeolojik çalışmaların da izinle yapılmasını gerekli kılmıştır. Viyana Büyükelçiliği de yapmış Tophane Müşiri Fethi Ahmet Paşa'nın yönetiminde, yetkisinde eski silahlardan ve eserlerden oluşan Mecmua-ı Âsar-ı Atika koleksiyonu toplanarak Aya İrini'de sergilenmiş ve Türk müzeciliği için ilk adım atılmıştır¹⁴. Ayrıca; resme de ilgi duyan Abdülmecid bu dönemde sergilerin de açılmasına destek olmuştur. 28 Aralık 1845'de Çırağan Sarayı'nda açılan sergide Oreker isimli bir Avusturyalı ressamın manzaraları sergilenmiştir. Sergi, sadece padişah ve saray görevlilerine yönelik düzenlenmiştir. Bu dönemde ayrıca; 1849'da Harbiye ve Harbiye İdadisi öğrencilerinin sergi etkinliği gerçekleştirilmiştir. Bu dönem, Avrupa ile kültürel ilişkilerin başladığı, aynı zamanda Avrupa'nın da ticaret fuarları yolu ile ilişkilerini sağlamlaştırdığı, kültürel ve sanatsal paylaşımlara olanak sunduğu bir dönemi ifade etmektedir. Osmanlı İmparatorluğu I. Abdülmecid Dönemi'nde 1852 yılında Londra, 1855 yılında da Paris fuarlarına katılarak Avrupa ile ilişkilerine güç katmıştır (Yasa Yaman, 2012b: 94).

¹³ Detaylı bilgi için bk. Renda, 2003: 935- 944; Yasa Yaman, 2012b: 94.

¹⁴ Osmanlı Müzeciliği ve Mecmua-ı Âsar-ı Atika hakkında detaylı bilgi için bk. Shaw, 2015.

Bu dönemde; sosyal hayat, mimari tasarımlar, sanatsal, kültürel ve eğitim odaklı faaliyetler, kurumsal yapılar değişmeye başlamıştır. 1856 yılında ilan edilen Islahat Fermanı'nın da bu süreçte toplumsal değişime etkisi büyük olmuştur. Bu fermanın getirdiği en önemli yenilik, gayrimüslimlere sunulan siyasi haklarla Osmanlı'da yaşayan Müslüman halklara sunulan hakların eşitlenmesidir (Arsal, 2000: 55). Bu dönemde imzalanan iki fermanın getirdiklerinin sonucunda; Osmanlı kentlerinde ticari, kültürel ortamda Avrupalılar ve gayrimüslimlerin hakları Müslüman halk ile eşitlenmeye başlamış ve gayrimüslimler sosyal hayatta daha fazla söz sahibi olmaya başlamışlardır (Renda, 2009: 108).

19. yüzyıl, Osmanlı'nın var olan gelenekselleşmiş kurumlardan uzaklaşarak Avrupa ülkelerinde var olan kurumsal yapılara yöneldiği bir yüzyıldır. Bu yönelimde ise Fransa, Osmanlı'ya hem kurumsal yapılanma hem de toplumsal kurguda model oluşturmuştur. Sanat üretiminde İstanbul'da Hassa kuruluşlarının yerini açık pazar haline gelen bir sanatçı piyasası almaya başlamıştır. Bu piyasada sanatçılar, padişah ve kent soyluları tarafından davet edilen ressam, mimar ve dekoratörler; kendi arzularıyla İstanbul'a gelip çalışan levanten ressam ve mimarlar; Osmanlı'dan Avrupa'ya gidip dönen ressam ve mimarlar olarak sınıflandırılmışlar ve bu kişiler Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel gelişiminde önemli rollere sahip olmuşlardır. Bu sanatçı ekipleri, yabancı sermaye sahipleri, Tanzimat paşaları, sarraf ve padişah tarafından çalıştırılmışlardır. Bu dönem açılan Batı kaynaklı eğitim kurumlarının da etkisiyle sanatta sosyal ve kültürel kaynaklardan doğan öykünmeler yerini öğretilen ve yeğleneneye bırakmıştır (Yenişehirlioğlu, 1993: 65).

19. yüzyılın ikinci yarısında sanatın yeni yöntemler ve üsluplar ile yenilenmesine ve Batı ile sağlanan ilişkilere destek gelmesine neden olan en önemli faktör, sultanların sanata verdiği değer ve sanatçılar ile yakın ilişkiler içerisinde olmak istemeleri idi (Öner, 1993: 84). Sultan Abdülaziz (1861-1876), Osmanlı resim ve heykel sanatının gelişimi açısından ayrıcalıklı bir padişah olmuştur. 1861 yılında tahta çıkan Abdülaziz; yabancı ülkeleri ziyaret eden ilk padişahdır (Renda, 2003: 945). Tanzimat sonrası dönem, Osmanlı'da yaşanan sanat ortamının Batı ile temasının arttığı, saraydaki etkinliklerin çoğaldığı ve Sultan Abdülaziz'in de Avrupa seyahatlerine yoğunlukla çıkıp sanata ilgi gösterdiği bir dönem olmuştur.

Abdülaziz Dönemi'nde, Abdülmecid Dönemi'nde 1859'da kurulan 'Mekteb-i Mülkiye'ye ek olarak 1868'de 'Galatasaray Lisesi', 1872'de 'Darüşşafaka İdadisi' kurulmuştur. Bu dönemde eğitim programlarında yer alan resim derslerine sanatçılar da ilgi göstermiştir. Abdülaziz, Chlebowski ve Guillemet'e portrelerini yaptırmış ve saray duvarlarına resimlerin asılmasını sağlamıştır. İlk resim sergileri bu dönemde gerçekleştirilmiştir. Pera bölgesinde de özel sanat atölyeleri açılmıştır. Pierre Desire Guillemet, Stanislaw Chlebowski,

Luigi Acquarone, Amedeo Preziosi, Jean Portet, Ivan Aivazovski, Burton, Merlo, Gobel, Marie de Launay, Pierre Montani, Leon Pavillee, Moretti gibi yabancı sanatçılar üretimlerini sürdürmüşlerdir. Sultan ayrıca Avrupa'dan resimler getirtmiş ve sarayda bulunan fazla eserleri de Harbiye'ye göndermiştir. Sultan Abdülaziz'in Avrupa'da yaşanan sanatsal ve kültürel gelişimleri yakından takip etmesi kendisinin de sahip olduğu sanat yeteneği ile ilgilidir. Abdülaziz, saltanatı süresince Osmanlı askeri okullarında yetişen ressamların pek çoğunu sanatsal yöntem ve gelişimleri öğrenmeleri için Avrupa'ya göndermiş, sanatçıları korumuş, eserlerini satın almış ve eser siparişi vererek bu yolla koleksiyonunu geliştirmiştir (Edhem, 1970: 58). Sultan, Avrupalı sanatçıları sarayına davet etmiştir. Abdülaziz, Polonyalı ressam Kleboswski'yi sarayına çağırması ve Osmanlı tarihi ile ilgili resimler sipariş etmiştir. Ayrıca; Gerome, Boulanger, Shrapler, Adolp Yvon, Aivazovsky gibi sanatçıların eserlerini de satın almış, saray koleksiyonu oluşmaya başlamıştır (Edhem, 1970: 24). Avrupa başkentlerini ziyaret eden ilk Osmanlı padişahı olan Abdülaziz, Paris'e gerçekleştirdiği seyahatte Elysee Sarayı'nı ziyaret etmiş ve III. Napolyon ile görüşmüştür. Bu sırada Greko-Romen koleksiyonunu, Paris sanat galerilerini ve Abras Galerisi'ni gezmiştir. Ayrıca, Viyana'da da Belveder Sarayı ve Ambre Şatosu'nda bulunan resimleri incelemiştir. Seyahati sırasında kültürel, sanatsal birikimin ve koleksiyonların tarih bilinci için önemini kavramıştır (Yasa Yaman, 2012b: 98-99).

Bu dönemde Osmanlı koleksiyoncuları el yazmaları, tezhipler, çeşm-i bülbüller, porselenler biriktirmeye devam ediyorlardı. Resim sanatının alım değeri Osmanlı koleksiyoncuları içerisinde neredeyse yok gibiydi. Batı etkili Türk resim sanatı örneklerini takip etmek, bir araya getirmek ve koleksiyon oluşturmak; bu konuda bilgi sahibi olan ve aynı zamanda sanatçı olan Sultan Abdülaziz zamanında gerçekleşmiştir (Özsezgin, 2002a: 32). Saray koleksiyonu oluşturması için Abdülaziz 1867 yılında gerçekleştirdiği Avrupa gezisinden sonra Şeker Ahmet Paşa¹⁵'yi görevlendirmiştir. Şeker Ahmet Paşa, Paris'te eğitim aldığı atölyenin eğitmeni Jean-Leon Gerome'un kayınpederi Adolphe Goupil'in aracılığı ile pek çok Avrupalı sanatçının eserlerini satın alarak Dolmabahçe Sarayı'nın koleksiyonuna dahil etmiştir. Jean- Leon Gerome (1824-1904), Alfred Eloi Auteroche (1831-1906), Adolphe William Bouguereau (1825-1905), Gustave Boulanger (1824-1888), Auguste Bonheur (1824-1884), Charles Chaplin (1825-1891), Pierre-Auguste Cot (1837-1883), Alfred de Dreux(1810-1860), Charles Euphrasie Kuwasseg (1838-1904), Victor Leclaire(1830-1885), Georges Washington (1827-1910), Jean Baptiste Van Marcke (1797-1849), Victor Huguet (1835-1902), Giuseppe De Nittis (1846-1884), Henri-Joseph Harpignies(1819-1916), Eugene Fromentin (1820-1876),

¹⁵Şeker Ahmet Paşa hakkında detaylı bilgi için bk. Tollu, 1967; Şerifoğlu ve Baytar, 2008; Yasa Yaman, 2012b.

Charles-François Daobigny (1817-1878), Adolf Schreyer (1828-1899), Adolf Yvon (1817-1893) gibi sanatçıların resimleri satın alınarak saray koleksiyonuna dahil edilmiştir (Yasa Yaman, 2012b: -100). Alınan eserler sarayda 1873/1874 yıllarında saray yaverliğine getirilen Şeker Ahmet Paşa'nın tercih ettiği mekanlara asılmıştır. Oluşturulan koleksiyon; süreç içerisinde Osmanlı'yı ziyaret eden yabancı sanatçıların üretimleri, saraya hediye edilen eserler, siparişle ürettirilen eserler ile zenginleştirilmiştir. Bu dönemde Avrupa ile sağlanan güçlü ilişkiler, oluşturulan koleksiyon ve açılan sergiler toplumda var olan beğenin değişmesini sağlamış, toplumun resim sanatına olan ilgisini ve yaklaşımını değiştirmiştir. Resim sanatı bu dönemde, tabu olmaktan çıkarak halk tarafından da izlenen bir sanat yöntemi olmuştur (Edhem, 1970: 41).

Şeker Ahmet Paşa, Abdülaziz'in desteği ile oluşturduğu koleksiyonun yanı sıra resim ürettiği atölyesinde de eserlerini sergileyerek resim sanatının halk ile buluşmasını sağlamıştır (Ural, 2007: 52). Sanatçının, yaşadığı dönemde resim sanatına yaklaşımın değişmesinde etkisi olan en önemli etkinliği ise; 27 Nisan 1873'de Sultan Ahmet Sanat Okulu'nda gerçekleştirdiği toplu sergi etkinliğidir. 1873'de Şeker Ahmet Paşa tarafından açılan resim sergisi Türkiye'de açılan ilk resim sergisidir (Renda, 2003: 95). Şeker Ahmet Paşa, Paris'te sanat eğitimini tamamladıktan sonra Sultanahmet Sanat Okulu'nda resim öğretmenliği yapmaya başlamıştır. Öğretmenliği sırasında sarayın da desteğini alarak açtığı sergiyi saraya yakın isimler ve halk gezmiştir. Dönem yayınlarında da sıklıkla haberi yapılan sergide, Mösyö ve Madam Guillemet, M. Hayette, Sait Efendi, Kurmay Yarbay Mesut Bey, Şeker Ahmet Paşa, M.Palombu, M. Moretti, M. Telemaque, Hüsnü Bey ve oğlu Ali Bey, Naim Bey, mimar Bourmance, M. Acquaroni, Matmazel V. De Stozomberg, Yusuf Bahaddin Efendi, Sultanahmet Sanat Okulu, Tıbbiye ve Galatasaray İdadisi öğrencilerinin eserleri yer almıştır. Sergiye giriş ücretli olup elde edilecek olan gelirin sanat okuluna katkı sağlayacağı dönem gazetelerinde de duyurulmuştur (Yasa Yaman, 2012b: 101). Kentte yaşayan Müslüman halkın da sanata ilgi gösterdiği, dönem gazetelerinde yer almaktadır. Halkın çocuklarıyla sergiye gitmesi için sarayın farklı yöntemler kullandığı ilanlarda izlenmektedir. Bu ilanlardan birinde 22 Temmuz 1875 tarihli La Turquie gazetesinde Şeker Ahmed Paşa'nın düzenlediği sergi hakkında: 'Giriş ücreti kişi başına iki piastradır (kuruş). Ancak çocuklardan ve devlet okullarının üniformasını taşıyan öğrencilerden bu ücretin yarısı alınır. Tramvay sergi kapısına kadar gider. Sergi köprüden sonra ikinci durakta Sultan Mahmud Türbesi yanındadır' (Akt. Germaner, 1993: 70) ifadeleri kullanılmıştır. Bu ifade halkın sanat etkinliğine katılımı için teşvik edici yöntemlerin kullanıldığını göstermektedir.

Şeker Ahmet Paşa bu sergiden sonra 1 Temmuz 1875’de İstanbul Darulfünun binasının salonlarında ikinci bir sergi daha yapmıştır. Büyük ilgi gören sergiden eser alımı da gerçekleşmiştir. Şeker Ahmet Paşa 1877/1878’de Tepebaşı Tiyatrosu’nda üçüncü bir sergi etkinliği daha gerçekleştirmiştir. Ayrıca; bu dönemde Şeker Ahmet Paşa’nın ikinci sergisine katılan sanatçılar tarafından kurulan Elifba Güzel Sanatlar Kulübü’nün 1880 yılında ilkini gerçekleştirdiği sergiler de sanat eserlerine ve sergilere olan ilginin artmasını sağlamıştır¹⁶ (Yasa Yaman, 2012b: 103). 19. yüzyılda İstanbul’daki toplumsal yapıda ve sanat ortamında Osmanlı burjuvazisi ve bürokrasisi etkin idi. Bu dönemde; devlet mensubu isimler, yüksek gelirli aileler, gayrimüslimler koleksiyon yapmışlardır¹⁷ (Özkan, 2004: 71).

Raffi Portakal, bu dinamik içerisinde halkın Türk- Müslüman, azınlıklar ve yabancılar olarak ayrıldığını belirtmiştir. Örneğin; Moda semtinde yoğunlukla İngiliz’ler yaşamıştır. 1877 yılında Moda’da 95 İngiliz yaşarken bu sayı 1906 yılında 149’a yükselmiştir. Bu süre içerisinde pek çok köşk inşa edilmiş, Avrupa’dan pek çok eşya getirilmiştir (Batur, 2015:140).

Osmanlı İmparatorluğu’nda koleksiyonculuk ve müzecilik çalışmalarına II. Abdülhamid (1876-1909) de büyük önem vermiş, uluslararası sergilere katılım sağlamıştır. II. Abdülhamid, Türk ressamlarının o güne kadar edindikleri deneyimleri, birikimleri günümüze taşıyan önemli bir süreci başlatmıştır.

Amcası Sultan Abdülaziz ile 1867 Avrupa gezisine çıkan Sultan II. Abdülhamid’in döneminde de yurt dışı fuarlara katılım sağlanmıştır. 1878 Paris Dünya Sergisi, 1888 Köln Sergisi, 1889 Paris Evrensel Sergisi, 1892 Filibe Sergisi, 1893 Chicago Evrensel Sergisi, 1894 İstanbul Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumisi, 1900 Paris Evrensel Sergisi, 1902 Torino Modern Sanatlar Sergisi, 1905 Liege Sergisi’ne Osmanlı İmparatorluğu hazırlanan pavyonlar ile katılım sağlamıştır (Yasa Yaman, 2012b: 102). Osmanlı’da 19. yüzyılın son çeyreğinde gelişen kültür ve sanat ortamında Osman Hamdi Bey, İstanbul’da 19. yüzyılın sonunda gayrimüslim aileler tarafından oluşturulan sosyal çevre içerisinde önemli bir isim idi. Özellikle 1850’li yıllardan sonra oluşan burjuvazinin önemli ailelerine olan yakınlığı, babasının bürokratik görevleri, kendisinin Hariciye Nezareti’ndeki görevi nedeniyle de bürokrasiye yakınlığı, Fransa’da aldığı eğitim, bir Fransız ile evlenmiş olması, tablo taciri Adolphe Goupil ve Goupil’in koleksiyoncu oğlu Albert ile olan yakınlığı yaşadığı dönem içerisinde Osman Hamdi’nin nüfuslu ve geniş çevreye sahip bireysel gücünü göstermektedir (Eldem, 2015: 71).

II. Abdülhamid’in önemli girişimlerinden birisi de arkeoloji ve müzecilik alanında gerçekleştirdiği çalışmalardır. Bu dönemde Avrupa’da da tarih, etnografi, arkeolojik boyutlu

¹⁶ Düzenlenen sergiler hakkında detaylı bilgi için bk. Cezar, 1995: 421-445.

¹⁷Detaylı bilgi için bk. Özkan, 2004.

kültürel miras üzerine çalışmalar hız kazanmıştır. Avrupa'da var olan tarih ilgisi Osmanlı İmparatorluğu coğrafyasında gerçekleştirilen kazılar ve definecilik faaliyetleri ile devam etmiştir. Bu faaliyetler sırasında çıkarılan sanat eserlerinin Avrupalılar tarafından yurt dışına götürülerek müzelerde teşhir edilmeleri 19. yüzyılın son çeyreğinde gerçekleşen müzeleşme ve akademileşme eğilimlerinin temelini oluşturmaktadır (Yasa Yaman, 2012b: 103).

1881 yılında Müze-i Hümayun'da yöneticiliğe başlayan Osman Hamdi Bey'in talebi ile mimar Alexandre Vallaury tarafından Çinili Köşk'ün karşısında bir müze binası tasarlanarak inşa edilir. Müze-i Hümayun, 13 Haziran 1891 yılında açılmıştır. Topkapı hazinelerinin modern bir müzeye dönüştürülme sürecinde İrlandalı ilk müze müdürü Edward Goold, Alman Philipp Dethier ve ilk kez müze kataloğunu hazırlayan Fransız arkeolog Albert Dumant¹⁸'dan sonra Osman Hamdi Bey yayınladığı Asar-ı Atıka Nizamnameleri ile de Osmanlı'nın son döneminde aldığı arkeoloji eğitiminin etkisi ile bir müzecilik ve koleksiyon bilinci yaratmayı amaçlamıştır¹⁹.

Osman Hamdi Bey, bu dönemde Louvre Müzesi ve Ecole des Beaux Arts'ı model olarak aldığı Sanayi-i Nefise Mektebi'nin de 1882 yılında kuruluşuna katkı sağlamıştır ve okulun müdürü olmuştur. Osmanlı'nın ilk sanat akademisi Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi'nden mezun olan sivil ressamların da sanat etkinliklerine dahil olması ile İstanbul'da yeni bir sanat ortamı oluşmuştur. Bu gelişmelerin yanında Pera'da sayıları hızla artan özel sanatçı atölyelerinin varlığı, II. Abdülhamid'in davet ettiği sanatçıların sanat üretimleri ve Luigi Acquarone²⁰ (1800-1896) ile Fausto Zonaro (1854-1929) gibi Serressam-ı Hazret-i Şehriyâri²¹ unvanını taşıyan saray sanatçılarının resimleri ve sanat ortamında yarattıkları etki önem taşımaktadır²² (Yasa Yaman, 2012b: 103).

19. yüzyılda var olan kültürel ve sanatsal değişimin etkisi ile İstanbul'da sergilerin sıklıkla açılması, Pera Salonu'nun kurulması, özel sanat akademilerinin açılması, elçiler ve

¹⁸ Detaylı bilgi için bk. Shaw, 2015.

¹⁹ Detaylı bilgi için bk. <http://www.aliartun.com/content/detail/57> (erişim tarihi: 22.07.2016). Osman Hamdi Bey; İstanbul'da 19. yüzyılın sonunda gayrimüslim aileler tarafından oluşturulan sosyal çevre içerisinde önemli bir isim idi. Özellikle 1850'li yıllardan sonra oluşan burjuvazinin önemli ailelerine olan yakınlığı, Hariciye Nezareti'ndeki görevi nedeniyle bürokrasiye yakınlığı, Fransa'da aldığı eğitim, bir Fransız ile evlenmiş olması, tablo taciri Adolphe Goupil ve Goupil'in koleksiyoncu oğlu Albert ile olan yakınlığı yaşadığı dönem içerisinde Osman Hamdi'nin nüfuslu ve geniş çevreye sahip bireysel gücünü göstermektedir. Eldem, 2015: 71.

²⁰Luigi Acquarone (1854-1929), Abdülaziz Dönemi'nde saray ressamı olmuştu. Fausto Zonaro, Acquarone'nin vefatından sonra saray ressamı olmuştur. Yasa Yaman, 2012b: 103.

²¹Serressam-ı Hazret-i Şehriyâri: Saray ressamı

²²Detaylı bilgi için bk. <http://www.aliartun.com/content/detail/57> (erişim tarihi: 22.07.2016).

dolayısıyla yabancı sanatçıların ziyaretlerindeki artış, koleksiyonların oluşturulma sürecini ve beğeni oluşumunu da hızlandırmıştır. Sanatsal ve kültürel çalışmaların merkezi ise; sahip olduğu kültürel ortam içerisinde sayıları hızla artan tiyatrolar, otel ve restoranlar, pasajları ile Pera bölgesidir (Batur, 2015: 60-62). Sanayi-i Nefise Mektebi'nde açılan geleneksel öğrenci sergilerinin yanı sıra 1901-1903 yılları arasında "Passage Oriental"da üç kez gerçekleştirilen İstanbul Salon Sergileri'nde de yabancı sanatçılar, levantenler, gayrimüslimler ve Türk sanatçıların eserleri bir arada sergilenmiştir. Yağlıboya, suluboya, karakalem, gravürler, mimari projelerin sergilendiği bu etkinlikler üçüncü serginin ardından sona ermiştir (Cezar, 1995: 440-442).

Osman Hamdi Bey de, yaptığı çalışmalarda arkeoloji ve güzel sanatları birbirinden ayıran bir sanat müzesi açmak için çaba göstermekte idi ama bütçe yetersizliği nedeniyle hayalini gerçekleştirememiş, bu konudaki çalışmalarını devam ettirmesi için kardeşi Halil Edhem'e vasiyette bulunmuştur²³. Halil Edhem, Müze-i Hümayun'u korur ve bir sanat müzesi açmak için çaba gösterir. Dönem gazete ve dergilerinde sanat müzesi gerekliliğinden söz eden yayınlar yapılmaktadır. 1910 yılında Halil Edhem müze için koleksiyon oluşturulması amacıyla bütçe ayrılma gerekliliğini Meclis-i Mebusan'a bildirmiş ve meclis her yıl bin lira ödenek ayırmaya karar vermiştir. Halil Edhem, verilen bütçe yetersiz kalınca Avrupa'dan orijinal eser alamamış ama eserleri kopya ettirmiştir²⁴. Özellikle satın almak için müze gelirinin yeterli olmadığı önemli sanatçıların kopya edilebilmesi için Paris, Berlin, Münih, Viyana ve Madrid resim müzeleri ile kurulan irtibat sonucunda seçilen tabloların yeniden üretimi için sipariş gerçekleştirilmiştir. Anlaşma sağlanan müzelerin müdürlerinin denetiminde kopya üretim yapacak sanatçılar seçilmiş ve müze müdürlerinden sanatçıların yetkinliği hususunda onaylı belgeler talep edilmiştir. Halil Edhem'in girişimi ile oluşturulan bu ödenek, 1910-1913 yılları arasında bütçeden ödenmiştir. Fakat; 1913 yılından sonra bütçe yüz yetmiş liraya indirilmiş, 1916 yılında müzenin diğer ödenekleri ile birleştirilmiştir. 1916 yılına dek dünya sanatının önemli sanatçılarına ait resimler böylece yeniden üretilerek koleksiyona dahil edilmişlerdir. İtalyan, Flaman, Hollanda, Fransız, İspanyol, İngiliz ve Alman resim okullarına ait kırk iki adet resim çerçeveli olarak müzeye teslim edilmiştir. Müze koleksiyonuna ayrıca İstanbul'da gerçekleşen sergilerden eser alımları da devam etmiş, koleksiyondaki eser sayısının artırılması sağlanmıştır²⁵(Edhem, 1970: 40).

²³Osmanlı müzeciliğinin gelişimi, yayınlanmış Asar-ı Atika Nizamnameleri ve detaylı bilgiler için bk. Shaw, 2015.

²⁴<http://www.aliartun.com/content/detail/57> (erişim tarihi: 22.07.2016).

²⁵ Koleksiyonda bulunan resimlerin sanatçı listesi ve diğer detaylar için bk. Edhem, 1970.

İstanbul'da kültürel gelişmeler sürerken yüzyılın başına doğru yaşanan toplumsal, siyasi olaylar istikrarsızlığa yol açarak imparatorluğun yıkılmasına dek gitmiştir. Bu dönemde gerçekleşen en yıkıcı olaylardan biri 1894 depremidir. Bu deprem sırasında pek çok önemli yapı yıkılmış ve taşınabilir eserlerin çoğu yok olmuştur. Ardından başlayan siyasi karmaşalar içerisinde 1905 yılında II. Abdülhamid'e düzenlenen suikast, 1908'de ilan edilen II. Meşrutiyet, 1909'da gerçekleşen 31 Mart Vakası önemli gelişmelerdir. 1910 yılında gerçekleşen Çırağan Sarayı'nın yanması da depremde kaybedilen eserler kadar büyük kayba neden olmuştur. Çırağan Sarayı'nın içerisindeki Yıldız Koleksiyonu²⁶ ve pek çok tablo da yok olmuştur. 1912 yılında kurulan Türk Ocağı'nın ardından 1913 yılında Bab-ı Âli baskını gerçekleşmiştir. 1918 yılında Fatih'te çıkan dev yangında yedibin beşyüz ev ve resmi bina yanmıştır. Son padişah Vahdettin'in ardından 1922 yılında saltanat kaldırılmıştır. Bu karmaşık ortamda, imparatorluğun çöküş sürecinde sanat, kültür, eğitimde uygulanan yeniliklere ise ara verilmemiştir (Batur, 2015: 17). Yaşanan olayların ardından hanedanın son veliahtı ve halifesi olan Halife Abdülmecid (1922-1924) tahta geçmiştir.

Halife Abdülmecid; çocukluk ve gençlik yıllarını Sultan Abdülaziz ve II. Abdülhamid dönemlerinde yaşamıştır. Halife Abdülmecid, Batı ile ilişkilerin güçlendiği, ama aynı zamanda geleneği de önemseyen bir sosyal ortam içerisinde büyümüştür (Öner, 1993:87). Sultan Abdülaziz'in oğlu olan Halife Abdülmecid, Osmanlı'nın aydınlanma dönemi için de önemli bir sembol olmuştur. Babası Abdülaziz'in modern ve aydın düşünce yapısının da etkisi ile son Halife hem askeri hem dini eğitim almış ve resim, müzik yeteneği ile de dikkatleri çekmiştir. Halife Abdülmecid'in bugün saray ve farklı koleksiyonlarda yer alan eserleri incelendiğinde portre, çok figürlü, manzara ve ölü doğa tarzında çok geniş çeşitlilikte eserler ürettiği de izlenmektedir. Halife Abdülmecid Efendi'nin resimlerinde model kullandığı gibi fotoğraflardan, gravürlerden ve özgün tablolardan kopyalar da yaptığı anlaşılmaktadır (Öner, 1993: 87-89). Arapça, Farsça, Fransızca, İngilizce ve Almanca bilen Halife Abdülmecid Efendi; sosyal bilimlere ilgi duyan, bilgiye önem veren bir isimdir (Yasa Yaman, 2012b: 130). Sanatta, özellikle resim alanında oldukça yetenekli ve üretken olan Halife Abdülmecid Efendi'nin yetiştiği saray ortamında sanata önem verilmesi, ressam Şeker Ahmet Paşa'nın çocukluk döneminde sarayda görevli olması da sultanın sanatsal vizyonunu etkilemiştir. Sarayın batılı sanatçılar ile yakın temasta kalıp koleksiyon oluşturulması da halifenin sanat ve kültüre verdiği önemin nedenleri arasındadır (Demirsar Arlı, 2000: 222). Halife Abdülmecid Efendi, sarayda

²⁶Yıldız Koleksiyonu II. Abdülhamid Dönemi'nde Yıldız Sarayı'nda kurulan rasathane, kırk bin ciltlik bir kütüphane, silahhane, böcekler, zooloji ve botanik koleksiyonu ile güzel sanatlar koleksiyonunu bir araya getiren sanat ve doğa temasını birlikte sunan bir müze oluşumdur. Detaylı bilgi için bk. Shaw, 2015.

yeteneklerinin farkına varmış, velayet olduğu dönemde de sanatın gelişimine destek olarak hem sanatçı hem de sarayı temsil eden en önemli isim olarak sanat etkinliklerinin sayısını artırmıştır.

Halife Abdülmecid, 1908 yılında İstanbul’da kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin²⁷ onursal başkanı ve aynı yıl Paris’te kurulan İstanbul Dostları Cemiyeti’nin de onursal üyesidir. 1911-1914 yılları arasında yayınlanan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası’nın yayınlanmasına destek olan Halife Abdülmecid, ayrıca 1917 Şişli Atölyesi sanatçılarına da mali destek vermiştir²⁸ (Öner, 1993: 83-84).

Sanayi-i Nefise Mektebi’nde açılan Avrupa sınavını kazanan mezun genç sanatçılar²⁹ 1910 yılında Paris’e gitmişlerdir. 1914 yılında I. Dünya Savaşı’nın başlaması ile ülkelerine geri çağrılan sanatçılar yurtlarına geri döndüklerinde 1916 yılı itibari ile her yılın ağustos ayında sergi etkinliklerine başlamışlardır. Sanatçılar, İtalyan Lokali olarak da kullanılan Societa Operaia (Galatasaray Yurdu)’nda sergiler açarak genç sanatçıların eserlerinin izleyenler ile buluşturulmasını sağlamışlardır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin de desteklediği sergiler ilerleyen yıllarda bir geleneğe dönüşmüştür³⁰ (Tansuğ, 1991b: 121).

20. yüzyılın başında 1917’de Şişli Atölyesi³¹’nin kurulması Halife Abdülmecid Efendi’nin dönemindeki en önemli etkinliktir. Sanat tarihçi, ressam Celal Esad Arseven devlet dairelerine resim asılması ve yurt dışına sergi gönderilmesi için bir atölye açılmasını önermiştir. Halife Abdülmecid Efendi bu atölyenin gelişimine katkı sağlamıştır (Renda, 2003: 959).

Şişli Atölyesi’nde üretilen yüz kırk üç adet resim Berlin ve Viyana’da sergilenmiştir. Sergi etkinliğinin ardından savaşın sona ermesi ile resimlerin bir kısmı Berlin ve Viyana’da kalmıştır. Berlin ve Viyana’da kalan eserlerin ülkeye iadesi ile ilgili Halil Edhem bilgi vererek bu sürece katkı sağlayanlara teşekkür etmiştir:

²⁷Ayrıntılı bilgi için bk. Naiboğlu, 1991; Tongo, 2012.

²⁸Halife Abdülmecid Efendi’nin Tarih Dersi/Nasihah isimli tablosu da Paris 1914 Salon Sergisi’ne kabul edilmiştir. Bk. Öner, 1993: 84.

²⁹Namık İsmail, Nazmi Ziya Duran, Avni Lifiç, Hikmet Onat, Ruhi Arel gibi “1914 Kuşağı Sanatçılar” ile birlikte Sami Yetik, Şevket Dağ, Vecih Bereketoğlu, İsmail Hakkı, Ömer Adil ve Mihri Müşvik gibi dönem sanatçıları sergilere katılmışlardır. bk. Tansuğ, 1991b: 121-122.

³⁰1916 yılında başlayan ‘Galatasaray Sergileri’, 1952 yılına dek devam ederek Türkiye’nin uzun sürece yayılan ve gelenekselleşen ilk sergi etkinliği olma özelliğini taşımaktadır. “Galatasaray Sergileri”, oluşan yeni sanatsal yaklaşımların halk ile buluşmasını, sergi geleneğinin bu dönemde yaygınlaşmasını sağlamıştır. Cumhuriyet’in ilanından sonra ise ‘Galatasaray Sergileri’ Ankara’da “Güzel Sanatlar Birliği Sergileri” ismiyle devam etmiştir. ‘Galatasaray Sergileri’, 1923 yılından sonra tamamen Türk sanatçıların eserlerinin sergilendiği büyük sergilere dönüşmüştür. ‘Galatasaray Sergileri’ hakkında detaylı bilgi için bk. Tansuğ, 1991b; Yasa Yaman, 1995; Ersoy, 1998; Özsezgin, 1998a; Giray, 1998.

³¹Şişli Atölyesi ile ilgili detaylı bilgi için bk. Edhem, 1970; Gören, 1997; Yasa Yaman, 2012b.

Hükümete ait bazı işlerin sona erdirilmesi için oraya görevle giden Ahmet Hikmet Bey resimlerin İstanbul'a gönderilmesi hakkındaki özel olarak yaptığım istirhamımı kabul etmesi üzerine, bu görevin yerine getirilmesi yolunda Mülga Maarif Bakanlığı'ndan kendisine resmen de tebligat yapılmıştı. İşte böylece pek karışık ve zor olan bu sorunu da yerlerinde büyük bir başarıyla çözerek sona erdirmiş; tabloları ve bir albüm için istenen klişeleri ve katalogları tümüyle müzeye göndermiş olan Ahmet Hikmet Bey ile önce serginin düzenlenmesinde pek çok emeği geçen Celal Esad Bey'e teşekkürlerimizi sunmak borcumuzdur. Bu tabloların taşınma, sigorta vb. giderleri müze yönetimince karşılanarak ressamların kendi malı olanları sahiplerine geri verildikten sonra hükümete ait olan 56 adet tablo da Mülga Maarif Bakanlığı ile yapılan yazışma sonunda Maarif Kurulunun 12 Mart 1921 günlü mazbatasını uyarınca resim eserleri koleksiyonuna katılmıştır (Edhem, 1970: 45).

Bu girişim devletin sanat ile kurduğu ilişki açısından önemlidir. Şişli Atölyesi, aynı zamanda devletin sanatı kamusallaştırmaya başladığının ilk belirtisidir. Atölyede üretilen resimler, Celal Esad Arseven ve Hikmet Onat'ın girişimleri ile 1918 yılında Viyana'da sergilenmiş ve savaş sonunda İstanbul'a getirilerek eserlerden elli altısı Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu'na dahil edilmek üzere Maarif Vekaletine sunulmuştur³² (Yasa Yaman, 2012b: 143). Halife Abdülmecid Dönemi'nde başlayan yenilenme hareketi, Cumhuriyet kurulana dek sanatsal beğeniye belirleyen İstanbul kent hayatı ve toplumu ile de bağlantılı olarak gelişmiştir. Osmanlı sarayının bu dönemde sanata dair uyguladığı yenilikler toplumsal yenilenmenin en önemli kaynağını oluşturmuştur (Germaner, 1993: 70).

Yeni kültür ortamında oluşturulan Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu'ndaki Türk Resim Okulu içerisinde bulunan seksen yedi adet resim, 1916 yılından sonra Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin düzenlediği sergilerden edinilmiş, bazıları da Osmanlı Ressamlar Cemiyeti³³ tarafından hediye edilmiştir (Yasa Yaman, 2012b: 144). Savaşın ardından resim koleksiyonunun koruma sorunları gündeme gelmiştir. 1 Mayıs 1919'dan 26 Eylül 1920 tarihine dek koleksiyon eserleri Eski Eserler Müzesi'nde koruma altına alınmıştır (Edhem, 1970: 45).

³²Detaylı bilgi için bk. Edhem, 1970: 45.

³³Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1908 yılında ilan edilen Meşrutiyet'in yarattığı sosyo-kültürel ortamda kurulmuştur. 1909-1919 yılları arasında faaliyet gösteren yirminci yüzyılın ilk bağımsız ressam grubudur. Toplumla sanatı tanıtmak, sanatı daha geniş kitlelere ulaştırmak ve sanatçı haklarını korumayı amaçlayan önemli bir oluşumdur. Cemiyet, 1919 yılında kapandıktan sonra 1921 yılında Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926'dan sonra Türk Sanayi-i Nefise Birliği, 1929'dan sonra da Güzel Sanatlar Birliği ismiyle faaliyetlerini sürdürmüştür. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti hakkında detaylı bilgi için bk. Güler, 1994.

Halil Edhem, ‘Elvah-ı Nakşiye’ kitabında (1970: 51-53) açılışı planlanmasına rağmen gerçekleştirilemeyen resim müzesinin, koleksiyonunda yer alan yapıtların tam listesine ve hazırlandığı dönem içerisinde müzecilik disiplini için önemli bir adım olan “Resim Eserleri Müzesi Hakkında Tüzük Tasarısı”na yer vermiştir³⁴.

Bu koleksiyon için ayrıca bir müze kurulmasına da eserler Dolmabahçe Sarayı ve Sanayi-i Nefise Mektebi’nde aralıklarla sergilenmiştir. Halil Edhem; eserleri sınıflandırarak bir literatür oluşturmuştur. Buna göre; koleksiyonun ilk kısmında çağdaş Osmanlı ressamalarına, ikinci kısmında; çağdaş Avrupalı resamlara, üçüncü kısmında; başyapıt üreten sanatçıların orijinal eserlerine ve dördüncü bölümde; eski ustaların kopya eserlerine yer verilmiştir. 1937

³⁴Halil Edhem’in kitabında yer alan Resim Eserleri Müzesi Hakkında Tüzük Tasarısı: “İstanbul’da resim eserlerine ayrılan bir müze kurulmuştur. İllerde de birer şube açılmıştır. 2- Resim eserleri, yağlı, sulu ve kuru boya ile kara, renkli kalem tabloyu kapsayan ve aşağıdaki dört şubeye bölünmüş: (Birinci Şube) Şimdiki Osmanlı Eserlerine, (İkinci Şube) Şimdiki Yabancı Sanatçıların eserlerine, (Üçüncü Şube) eski ustaların eserlerinin asıllarına, (Dördüncü şube) eski ustaların eserlerinden yapılacak başarılı kopyalara ayrılmıştır. 3- Her ne yolda olursa olsun, eserlerin müzeye kabulü “Resim Eserleri Araştırma Kurulu”nun oyu ve oluruna bağlıdır. 4- Resim Eserleri Araştırma Kurulu, Müze-i Hümayunlar Genel Müdürlüğü’nün başkanlığında olmak üzere, Güzel Sanatlar Okulu Müdürü ile Resim Bölümü öğretmenlerinden ve güzel sanatlara tam bilgisi olan diğer dört kişiden kurulur. İşte bu dört üyelik için Müzeyi Hümayunlar Genel Müdürlüğü’nce sekiz kişi aday olarak gösterilip bunlardan dördü Maarif Bakanlığı’na seçilerek atanırlar. 5- Yabancı ülkelerin eski ustalarının eserleri yabancı ülkelere, oranın resim müzeleri müdürlerince gözden geçirme ve araştırmayla asıl olduğu onaylanmadıkça ve Osmanlı ülkelerinden alınacaksa eserin taklit olmayıp asıl bulunduğu ait usulüne uygun olarak Kurulca kabulünü gerektirecek bir belge vermedikçe alınamaz. 6- Yabancı ülkelerin eski ustalarının eserlerinin kopyaları ya eski bir örnek olarak ya da ısmarlama yoluyla elde edilir. Eski örnekler için sahibince örneğin her bakımdan aslına uygun olduğuna dair kabulünü gerektirecek bir belge vermek şarttır. Yeniden ısmarlanacaklar, asılların bulunduğu yerlerin resim eserleri müzeleri müdürlerinin denetimi altında tanınmış resamlara yaptırılır. Elde edilecek kopya örnekleri klasik resim okullarının ve güzel sanatlar tarihinin ve milli kişiler ve olayların araştırılması için yararlı olabilecek eserlere ayrılmış bulunacaktır. 7- Müzede sergilenecek eserlerin yerlerinin tayini, konulma ve sunuluş şekilleri kurula aittir. 8- Müzeye katılacak bütün eserler özel deftere kaydedilir ve her bir eserin fotoğrafı defterin sayfasına yapıştırılır. Bu defter Müzeyi Hümayunlar Müdürlüğü tarafından düzenlenip, Maarif Bakanlığınca uygun görülen örneğe göre Müdürlükçe hazırlanıp Bakanlığa sunularak sayfa adetleri ve toplamı yazılarak onaylanacaktır. 9- Müzeye ait eserler hiçbir şekilde müzenin dışına çıkarılamaz. 10- Müzede eser kopyası yapmak isteyenler müdürlükten izin alacak ve özel yönetmenliğe uyarak çalışmaya yükümlüdürler. 11- Resim Eserleri Müzesi, müzeyi hümayunlar genel müdürlüğüne bağlıdır. 12- Bu tüzüğün yürütülmesine Genel Maarif Bakanı memurdur. İşbu Tüzük tasarısının yürürlüğe konulmasını ve devlet tüzüklerine eklenmesini irade eyledim. 5 Ramazan sene 1335 (5 Nisan 1919) ve 25 Haziran sene 1333 (25 Haziran yıl 1917) Tüzük Bakanlar Kurulu imzalarını taşımaktadır. Edhem, 1970: 51-53.

yılında Dolmabahçe Sarayı Veliâht Dairesi'nde kurulan Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyon oluşturma yaklaşımında da bu yöntem izlenmiştir³⁵.

1.1.2. Osmanlı Modernleşmesi ve Müzayecilik

Özellikle 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında İstanbul'da yaşanan Batılılaşma hareketlerinin temelinde tarihilikten çok kültürel, politik özlemleri barındıran bir yapı mevcuttur. Tanzimat hareketinden sonra başlayan toplumdaki değişim süreci idari, hukuki, sosyal ve ekonomik yenilikler ile devam etmiştir. Bu dönem, Batı modelinin Osmanlı elitinin hayatında etki yaratması ile hızlanan bir sosyal değişim ortamını da temsil etmektedir (Eldem, 1993: 13). Osmanlı İmparatorluğu'nda 20. yüzyılın başlarında gelişen siyasi ve ekonomik boyutlu istikrarsız ortama rağmen sosyal hayat 18. ve 19. yüzyıllarda temelleri atılan çok kültürlü yapısını korumuştur. Bu dönem Osmanlı sosyal hayatını; balolar, inşa edilmeye devam eden köşkler, yalılar ve Batı mallarının yoğunlukla ticaretinin yapıldığı bir ortam temsil etmektedir (Batur, 2015: 16).

Özellikle gayrimüslimler tarafından geliştirilen koleksiyonculuk ve antikacılık mesleği sadece İstanbul'da değil taşrada yaşayan halk tarafından da desteklenmiştir (Yahyalı, 2010: 14). 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra müzayedelerin³⁶ seyrini gayrimüslimler belirlemiştir (Batur, 2015: 98). 19. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleştirilen müzayedeler ve koleksiyoncu ortamının belirleyici isimlerinden birisi Yervand Portakal'dır. Yervand Portakal, dönem sanatçıları ile sosyal iletişime önem veren bir müzayecisi olarak da önemli olmuş, ayrıca

³⁵Ayşe Köksal'a göre; Halil Edhem, aslında Türk Sanat Tarihi'ni "duvarsız ve mekansız" olarak müzeleştirmeyi başarmıştır. Ali Artun ise; Elvah-ı Nakşiye'den sonra modern müzeoloji biliminde tarihsel söylem ve zamansal yapısal bağlamında kurulan bir koleksiyon ya da sergilemenin hâlâ yapılamadığını ifade etmektedir. Ali Artun'a göre; yaşadığımız zaman diliminde de en modern İstanbul müzesi; Halil Edhem'in eseridir bk. <http://www.e-skop.com/skopbulten/episod-halil-edhem-in-elvah-i-nakshiye-koleksiyonuna-dair/676> (erişim tarihi: 22.07.2016); <http://www.aliartun.com/content/detail/57> (erişim tarihi: 22.07.2016).

³⁶Tarihte ilk müzayede M. Ö. 2. yüzyılda Roma'da yapılmıştır. "Müzayede" nin Latince karşılığı audeo, M. S. 7.'de Augustus'un açık artırma satışları hakkında bilgi veren nizamnamelerde ilk kez kullanılmıştır. Dünyada ise; müzayedeler ilk kez modern anlamda İngiltere'de düzenlenmiştir. Sotheby's 1744, Christie's 1766'dan itibaren müzayedeler düzenlemiştir. Fransızlar da İngiltere'nin ardından Drouot satış salonlarında 1851'de yaygınlığını artırmıştır. Osmanlı'da ise ilk kez ne zaman yapıldığı ile ilgili bilgi veren bir kayıt yoktur. Fakat; Osmanlı arşivlerinde 16. yüzyılda çarşı ve arastalardaki satış kuralları bulunmuştur. Kapalıçarşı'da yer alan Sandal Bedesteni'nde 19. yüzyılda eşya müzayedeleri yapıldığı bilinmektedir. Batur, 2015: 98.

sarayda otuz iki saray müzayedesini gerçekleştirmiştir³⁷. Bu müzayedeler hakkında bir arşiv mevcut değildir. Yervand Portakal'ın torunu olan müzayedeci Raffi Portakal (Batur, 2015: 23-24), 1921 yılında gerçekleştirilmiş bir saray müzayedesinin Fransızca, Ermenice, Rumca ve Osmanlıca dilleri ile yazılmış bir afişinin varlığından söz etmektedir. Afiş üzerinde yazan 'Büyük Satış' başlığı ile sunulan eserlerin kime ait olduğu hakkında Raffi Portakal şu bilgileri vermektedir:

Bu büyük satışın kime ait olduğu biraz üstü kapalı olarak duruyor. Hem Prens Burhaneddin'in müzayedesini yaptığını ilan ediyor, hem de Burhaneddin'in bütün harflerini koymuyor. Büyükbabamla aynı yıllarda antikacı ya da müzayedeci namıyla değil de brocanteur, yani eskici olarak ticaret yıllıklarına girmiş isimler var. Satılanlar da satışlar da gerekçeler de çok farklı tabii. O dönem Osmanlı toprakları dağılmış, ama Anadolu'nun kadim halklarının ve büyük kentlerdeki ahali de epeyce ekonomik birikim yapmış. Sosyal ve kültürel bakımdan beğeni çıtası da yükselmiş. Batı coğrafyası ile üç yüz yıldır her alanda yapılan alışveriş olgunlaşmıştır (Batur, 2015: 24).

19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı'daki levanten ve bürokratların Avrupa ile kurdukları ticari ve siyasi ilişkileri, sanayideki gelişmeler, Avrupa'da bu dönemde etkileşimi güçlenen uluslararası sanat ortamı, koleksiyonculuğun da gelişimini sağlamıştır. Vollard (2015: 31) bu dönem hakkında; '1890 Koleksiyoncu için kutsanmış bir yıl! Her yer başyapıt kaynıyor, hem de yok pahasına. 1890 yılında Cezanne eserlerinin en büyükleri yüz frank, en küçükleri ise kırk franka satılıyordu' bilgisini vermektedir.

19. yüzyılın sonlarında ticari ve bürokratik ilişkileri, yaşam tarzları ve edindikleri koleksiyonlar ile Avrupa'da da müzeciliğin gelişimine katkı sağlayan ve sanat ortamında ilgi duyulan isimler: Kalust Sarkis Gülbenkian, Halil Şerif Paşa ve Camondo'lar idi. Kalust Sarkis Gülbenkian³⁸, in geniş, eklektik koleksiyonu ve sanat eserlerine olan merakı bu dönemde

³⁷Raffi Portakal, bu saray müzayedelerinin sayılarının neden fazla olduğu ile ilgili bilgi verir: "O zamanlar hanım sultanların oturduğu evlere, konaklara, yalılara da saray deniliyordu. Bu müzayedeler Atatürk'ün izniyle yapılmış. Çok kısa sürede hanım sultanların ve Osmanlı hanedanının diğer üyelerinin yurt dışına çıkması istenmiş. Herhangi bir eşya sınırlandırması yokmuş; götürebildikleri kadarını yanlarında götürüp geri kalan birçok şeyi, taşınması zor olanları satmışlar. Büyükbabam 32 tane saray müzayedesini bu koşullarda yapmış ve parayı Sami Günzberg, Atatürk'ün izniyle yurt dışına, ailelere göndermiş. Annemin anlattığına göre 1947'de büyükbabamın vefatından sonra ilk müzayedeler çok sancılı olmuş. Müzayedecilik koskocaman bir organizasyon ve bilgi gerektiriyor". Batur, 2015:39.

³⁸Kalust Sarkis Gülbenkian hakkında yazılmış bir biyografi çalışması mevcut değildir. Fakat; Southampton Üniversitesi'nde görev yapan İngiliz tarihçi Jonathan Conlin, Gülbenkian'ın mektuplarını ve devlet arşivlerini inceleyerek bir biyografi çalışması üzerinde çalışmasını sürdürmektedir. Detaylı bilgi için bk. <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/10193/bay-yuzde-besin-gercek-hikyesi> (erişim tarihi: 28.08.2016).

bilinmektedir. Tekstil ürünleri, halı koleksiyonu ve dünya çapında İznik tabakları, sürahileri Gülbenkyan Koleksiyonu'ndaki en önemli eserlerdir. Gülbenkyan'ın ailesi Kayseri/Talas'dan İstanbul'a taşınmışlardır. Aile olarak; Büyük Valide Han, Selamet Han ve Gülbenkyan Han'da iş kurmuşlardır. Gülbenkyan'ın babası Çarlık Rusyası'ndan lamba yağı ithal etmektedir. Kalust Sarkis Gülbenkyan'ın kendisi de bu mesleği sürdürür fakat zaman içerisinde petrol ticaretinde başarı kazanır ve Irak petrolünün yüzde beşine sahip olur. Londra'da aldığı eğitiminin ardından Avrupa'nın farklı kentlerinde yaşamıştır. Gülbenkyan'ın sahip olduğu koleksiyonda Osmanlı-Türk eserleri, Mısır, Ermeni, Yunan, Mezopotamya tarihlerine ait eserler, halı, çini, mobilya ve tablolar mevcuttur. Gülbenkyan, vefat etmeden önce yazdığı vasiyetinde koleksiyonu ile ilgili isteklerine yer vermektedir. Paris'te bir müze-ev ya da sanat galerisi açmak istemiştir. Versailles Bahçeleri'ne yatırım yapmak istemiştir³⁹. Gülbenkyan ölümünden önce koleksiyonunu Türkiye'de müzeleştirmek istemiş, devletten bir müze binasının inşa edilmesini ve müzeye kendi isminin verilmesini talep etmiştir. Müze binası konusunda anlaşma gerçekleşmiş fakat müzenin ismi konusunda anlaşma sağlanamamıştır. Gülbenkyan'ın bu girişimini duyan Portekizli yetkililer bir vakıf ve müze kurarak koleksiyonun koruma altına alınmasına katkı sağlamışlardır. Kalust Sarkis Gülbenkyan'ın ölümünden bir yıl sonra 1956 yılında Lizbon'da Gülbenkyan Vakfı kurulmuş ve eserler müzeye taşınmıştır (Batur, 2015: 128).

19. yüzyılda ticari ilişkileri ve sanat koleksiyonları ile tanınan diğer aile ise Camondolar idi. Abraham Salomon Camondo, İstanbul'da o dönemde yaşayan sarrafların bankacılık mesleği ile tanışmalarını sağlamıştır. Galata, bu dönemde modern bir finans merkezi haline almıştır. Ancak, Osmanlı İmparatorluğu onlarla değil Avrupalı finans merkezleriyle iş birliği yapınca Camondolar Paris'e taşınmışlardır. Paris'te de bankacılık mesleğinde ilerleyerek Osmanlı ile iş birliği yapmışlardır. Aile olarak sanat eserlerine ilgi duymuşlar, özellikle Isaac Camondo'nun yaptığı koleksiyon zamanında Paris'in en önemli koleksiyonları arasında gösterilmiştir. Camondolar özellikle empresyonist eserlerden oluşan koleksiyonlarını Louvre Müzesi'ne bağışlamışlar, ayrıca da Camondo Müzesi'nin kurulmasını sağlamışlardır⁴⁰. Raffi Portakal, Camondolar ve Gülbenkyan'ların sanat koleksiyonlarının öneminden söz etmiş, onların kurduğu müzelerin Atlı Köşk'ün Sabancı Müzesi'ne dönüştürülmesinde etkili olduğunu belirtmiştir:

³⁹Detaylı bilgi için bk. <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/10193/bay-yuzde-besin-gercek-hikyesi> (erişim tarihi: 28.08.2016).

⁴⁰Camondolar ile ilgili detaylı bilgi için Nora Şeni'nin kitapları incelenmelidir. Detaylı bilgi için bk. Şeni ve Le Tarnec, 2010.

Camondoların elindeki eserlerin Musee Nissim de Camondo'dakilerle sınırlı olmadığını biliyoruz. Fransız devletinden, burjuvazisinden, aristokrasisinden kabul görebilmek için birikiminin büyük bir kısmını Louvre'a hediye ediyor. O müzeyi dikkatli gezen biri bazı eserlerin altında 'Camondo Bağışı' yazdığını görür. En büyük Osmanlı koleksiyoncu kim? diye soranlara 'Birincisi Gülbenkyan, ikincisi Camondo' demeli ve onlara sahip çıkmalıyız. Zira kendilerinin Osmanlı olması bir yana, koleksiyonun ciddi bir kısmında bu kültüre ait eserler var. Tabiatıyla Kalust Gülbenkyan'la aynı dönemde yaşayan bu insanlar, gayrimüslim olsalar da topraklarına bağlıydılar. Sakıp Bey'e Camondoların müzesini özellikle gezdirdim. Atlı Köşk'ün müzeye dönüştürülmesi ile ilgili epey endişeleri vardı. O, örnek olsun istedim. Nitekim, yapısal olarak Sakıp Sabancı Müzesi'nin oluşum sürecinde Camondo Müzesi'nin kurgusu da etkili olmuştur (Batur, 2015: 130).

Paris'te II. İmparatorluk Dönemi'nde (1852-1870) satın aldığı eserler kadar dönem aydınları, sanatçıları ile kurduğu yakın ilişkiler ile de adını duyuran üçüncü isim Halil Şerif Paşa'dır. Sahip olduğu koleksiyonundaki Gustave Courbet⁴¹ ve Jean Auguste Dominique Ingres eserleri ile dikkat çekmiştir. Halil Şerif Paşa'nın Paris'te iken dönemin aydınları ve yazarlarıyla kurduğu ilişkiler, düzenlediği eğlenceli ziyafetler isminin Paris ortamında duyulmasını sağlamıştır. Gustave Coubet'e 'Venüs ve Psyche' versiyonunu, bugün Paris Orsay Müzesi'nde bulunan 'Dünyanın Yaratılışı'nı, Ingres'e ise 'Türk Hamamı' eserlerini sipariş veren Halil Şerif Paşa hem sipariş ettiği eserlerdeki erotik etkiler hem de koleksiyonuna dahil ettiği değerli eserler ile adını duyurmuştu. Halil Şerif Paşa Mısırlı Mehmet Ali Paşa soyundan geliyordu. Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın yakını Mısırlı prens Şerif Paşa el Kebir'in oğlu olan Halil Şerif Paşa, resmi kişiliğinden çok özel yaşamı ve farklı kişiliği ile Tanzimat sonrasının en renkli kişilikleri arasında gösterilmiştir. Mısır'da doğan Halil Şerif Paşa Paris'te eğitim aldıktan sonra tekrar Mısır'a dönüş yapmıştır (Ural, 2007:50).

Halil Şerif Paşa, Mısır'a dönünce Hıdiv Abbas Paşa'nın ikinci sekreterliğine atanmış ve çeşitli yöneticiliklerde bulunmuş ve 1854'te ölümüne dek bu görevde kalmıştır. Abbas Paşa'nın halefi Said Paşa, Halil Bey'i formasyonunu da göz önünde bulundurarak, 1855 Uluslararası Sergisi için Paris'e göndermeyi uygun bulmuştur. Mısır adına komiserlik görevi ile Paris'e giden Halil Şerif Paşa'nın bu atanışı 9 Mart 1855 tarihli La Patrie'de şu şekilde duyurulmuştur:

Mısır hıdivi, Paris'teki Uluslararası Sergi komiserliği için, Hariciye Nezareti'nde Türk-Arap muhaberat dairesi müdürü Şerif Paşa'nın oğlu Halil Bey'i gönderdi. Mısır Hükümetinin Uluslararası Sergi'ye

⁴¹Halil Şerif Paşa'nın koleksiyonun ün kazanmasını sağlayan resim, Courbet'in 1866 yılında yaptığı ve ancak 1991 yılında sergilenebilen, 1994'te Paris Orsay Müzesi'ne asılan "L'Origine du Monde (Dünyanın Kökeni)" isimli resimdir. Halil Şerif Paşa, bu resmin ilk sahibidir. Halil Şerif Paşa hakkında detaylı bilgi için bk. Haddad, 2001.

yolladığı çeşitli tarım ve sanayi ürünleri yaklaşık kırk sandıktan oluşacak ve pek yakında Marsilya'ya doğru yola çıkacak. Mallarla birlikte gidecek olan Halil Bey'in birkaç gün içinde İskenderiye'ye hareket etmesi bekleniyor (Haddad, 2001:20).

Halil Şerif Paşa, Courbet resimlerini ilk kez 1855 Uluslararası Paris Sergisi sırasında izlemiştir. Courbet'in jüri tarafından reddedilen resimleri Güzel Sanatlar Sergisi'nin ortasında sergilenmiştir. 'Atölye' ve 'Ornans'da Cenaze Töreni' resimleri ile birlikte Courbet'in en önemli yapıtları bu sergide izleyenlere sunulmuştur. Halil Şerif Paşa'nın daha sonra Courbet'e verdiği siparişler onun koleksiyonunun en önemli eserleri arasında yerini alacaktır. Paris'te oluşturduğu sosyal ve kültürel ortamında etkisi ile sanat eseri alımını hızlandıran Halil Şerif Paşa, Paris'in en önemli sanat koleksiyonlarından birine sahip olmuştur. Halil Şerif Paşa'yı ve koleksiyonunu esas ünlendiren, Courbet'in 1866 yılında yaptığı, yıllardır bir efsane haline gelen ancak 1991 yılında ilk kez sergilenebilen ve 1994'te Paris'te Orsay Müzesi'ne asılan "L'Origine du Monde (Dünyanın Kökeni) adlı tablodur. Bu tablonun ilk sahibi olan Halil Şerif Paşa, resmi Courbet'e sipariş veren kişidir. Resimde Courbet, karnı açık vaziyette oturmuş ve bacaklarının arası görünen, yatar durumda bir kadını resmetmişti. Bu 'müstehcen' resim uzun yıllar sergilenmemiş, üzerinde kar manzarası bulunan bir kutunun içine kilitlenmiştir⁴² (Haddad M., 2001: 52-53).

Halil Şerif Paşa, Courbet'den sadece bu 'erotik' tabloları satın almamıştır. Koleksiyonunda Courbet'in değişik konulardaki altı resminin yanı sıra Delacroix (bugün Louvre Müzesi'nde bulunan Liege Piskoposunun Öldürülüşü resmi), Rousseau, Boucher, Gerome, Corot, Greuze, Watteau, Chasseriau, Diaz, Decamps, Gerard Terboch gibi ressamların yüze yakın eserini satın almıştır. Ayrıca, Mısırlı olması sebebiyle Mısır temalı resimleri ve az sayıda da olsa oryantalist resimleri koleksiyonuna dahil etmiştir⁴³. Vernet'in 'Memlukların Katliamı', Merilhat'ın 'Kahire'de Bir Sokak' resimleri ile bugün Louvre Müzesi'nde bulunan Ingres'in 'Türk Hamamı' adlı tablosu da Halil Şerif Paşa'nın koleksiyonunda bulunan eserler arasındadır. Halil Şerif Paşa'nın gösterişli Paris hayatı koleksiyonun satışa çıkarılmasını gerekli kılmıştır. Borçlarının karşılığında 1868 yılında Halil Şerif Paşa sanat koleksiyonu müzayedeye yolu ile satışa çıkarılmıştır (Ural, 2007:55).

⁴² Halil Bey'in ressam Courbet ile olan ressam-koleksiyoncu ilişkisi, koleksiyonda yer alan çıplak eserler ve L'Origine du Monde (Dünyanın Kökeni) tablosu ile ilgili detaylı bilgi için bk. Haddad M., 2001: 52-59.

⁴³ Umulanın tersine, Halil Bey'in modern koleksiyonu Oryantalist sanatçılara ağırlıklı bir yer vermiyordu. Koleksiyonunda, belki Türk kökenli olmasından, belki de daha çok dönemin modasından ötürü satın alınmış, yalnızca sekiz oryantalist tablo vardı. Ayrıntılı bilgi için bk. Haddad M., 2001: 64-67.

Halil Şerif Paşa'nın torunu Betül Mardin, Halil Şerif Paşa'nın tartışmalı kişiliği, aile ilişkileri ve koleksiyoncu kimliği hakkında bilgi vermiş, kendisinin de resim ürettiğinden söz etmiştir. Halil Şerif Paşa, koleksiyoncu olarak kadın figürlerine ilgi duyarken aynı zamanda kadın portreleri çizmiş, resim yeteneğini de geliştirmeye önem vermiştir:

Halil Şerif Paşa hepimizin kopya etmesi gereken bir insan, müthiş bir insandı hakikaten. Halil Şerif Paşa ile Ali Şerif, bunlar iki kardeşdir. Ben, Halil Şerif Paşa'nın kızı Leyla Hanım'ın oğlu Mühiddin Bey'in kızıyım. Halil Bey'in soyundan geliyorum. Mühiddin Bey babamdır. Halil Şerif Paşa'dan evimizde her zaman söz edilirdi. Kendisi çapkın ve sanata çok değer veren bir kişilik imiş. Genellikle de bu yönleri ile anılırdı. Edindiği koleksiyonu genellikle evde hep anlatılırdı. Resim sanatına çok meraklı bir adammış. Tabii ki dışarıda da olduğu için o resimleri hep toplamış. Ressamlarla olan arkadaşlığı üst düzeyde imiş, kendisi de resim yapmaya meraklı imiş. Bu durum da çok özel gerçekten. Sipariş verdiği resimlerde olduğu gibi kadın figürlerinin yoğunluklu olduğu resimler üretmiş. Babam kendisinden çok fazla söz edilmesini istemezdi. Resimlerdeki çıplaklık, yaşam stili ve Paris maceraları nedeniyle aile içerisinde ismi bu yönleri ile pek anılmazdı. Ben ise deli gibi peşinden koşuyordum, çok merak ederdim kendisini, babam da kızılıyordu bana. Yaşam biçimi nedeni ile sanırım; 'Kızım başka birini bulamadın mı sevecek' demişti. Çizimleri de tıpkı resimleri gibi Mısır'daki ailenin koleksiyonunda yer almaktadır ⁴⁴.

Krzystof Pomian, koleksiyonculuk hakkında yaptığı araştırmalarda Avrupa'daki müzelerin oluşumunda özel koleksiyon sahiplerinin etkisinin olduğunu kanıtlamıştır. Nissim Camondo ile Paris'de, Peggy Guggenheim ile Venedik'de, Gülbenkyan ile Lizbon'da açılan müzeler önemli bir gelenek zincirinin sonuçlarıdır. Ayrıca; Pomian, Louvre ve Orsay müzelerinin temelinde de özel koleksiyonlar bulunmaktadır (Batur, 2015: 254).

1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ile devlet, kültür ve sanat faaliyetlerine büyük önem vermiştir. Devlet tekelinde gerçekleşen sanatsal faaliyetler kapsamında; varolan sanat koleksiyonunu zenginleştirmeye ve müzecilik faaliyetlerini destekleyecek kültür politikalarını gerçekleştirmeye önem verilmiştir.

1.2. Türkiye'de Erken Cumhuriyet Dönemi ve Koleksiyonculuk (1923-1950)

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu, ülke genelinde gerçekleşen geniş bir toplumsal gelişim planını gerekli kılmıştır. 1923-1950 yılları arasında gerçekleşen yenilik hareketleri, toplumun merkezine insanı yerleştiren, insanı gelişimin öznesi olarak gören bir yaklaşım ile geliştirilmiştir. 'Toplum değişirse insan da değişir' fikri ile şekillendirilen aydınlanma sürecinde ekonomik, kültürel, siyasi gelişmelerle paralel ilerleyen bir modern toplum

⁴⁴ Betül Mardin ile Halil Şerif Paşa üzerine söyleşi, 25.11.2017, Betül Mardin'in Evi, Teşvikiye, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 10.

kavramının öne çıkarıldığı yeni bir döneme giriş yapılmıştır (Kösemen, 2012: 147). Toplumda modern ve milli bir kültür yaratma ideali devletin en önemli görevi olarak görülmüştür. Kültürel ve sanatsal etkinliklerin gelişimine, yenilikçi yaklaşımların eğitici özelliğine odaklanan devlet politikalarına, kültürel-sanatsal alanda gerçekleşen yenilikler eklenmiş, devletin tüm yenilikçi politikaları devletin güdümünde desteklenmiştir. Kültür-sanat faaliyetleri siyasi politikanın da önemli bir paydası konumuna getirilmiştir. Kültür-sanatın toplumu eğiten ve dönüştüren gücü Cumhuriyet Dönemi'nde yoğunlukla kullanılmış, halka buna yönelik eğitim odaklı yenilikler getirilmiştir⁴⁵.

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma döneminde başlayan sanatsal gelişmeler, 1920'li yıllara dek saray sanatının devamı niteliğinde gelişmiştir. 1923 yılında Cumhuriyetin ilanının ardından Ankara'nın başkent olması ile sanat ortamında yeni eğilimler ve ilgiler oluşmaya başlamıştır. Bu dönemde gerçekleşen kültür-sanat faaliyetleri toplumun en önemli eğitici gelişim kaynaklarından birisi olmuştur (Şerifoğlu, 2014: 18).

1923 sonrasında Ankara'nın başkent olmasının ardından İstanbul ile sınırlı olan sanatsal etkinlikler Ankara'ya taşınmaya başlamıştır. Cumhuriyet'in ilanının öncesinde saray tarafından desteklenen sanatsal etkinlikler, Cumhuriyet'in kuruluşu ile saray desteğinden yoksun kalınca 'Türk Ressamlar Cemiyeti' ve 'Sanayi-i Nefise Mektebi' nin talepleri Ankara'da devlete yansıtılmıştır. Devlet ise yeni süreçte sanatçıları desteklemeyi sürdürmüştür. 'Galatasaray Sergileri' için Ankara'dan İstanbul'a gidilerek sergi ziyaret edilmiştir. '5. Galatasaray Sergisi', 20 Temmuz 1923 tarihinde Cumhuriyet'in kuruluşunun ardından gerçekleşen ilk sergi olması nedeniyle önemlidir. Bu dönemde değişimin anahtarı olarak görülen sanatsal faaliyetler sürerken kamu kurum-kuruluşlar ve varlıklı isimler sanat eseri alımına yönlendirilmişlerdir. '5. Galatasaray Sergisi'nin açılışında yerli ve yabancı katılımcılar hazır bulunmuştur. Açılışa Gazi Mustafa Kemal ve Latife Hanım adına Milletvekili Hamdullah Suphi Bey katılmıştır. Açılışta Gazi Mustafa Kemal serginin hakem heyeti tarafından seçilecek üç adet eserini satın almak istediğini belirtmiştir. Atatürk'ün bu dileğini yerine getiren Hamdullah Suphi Bey, Atatürk adına İbrahim Çallı, Sami Yetik ve Namık İsmail'in eserlerini satın almıştır. Ömer Faruk

⁴⁵1923-1950 yılları arasında geliştirilen kültür politikaları ve sanat konusunda detaylı bilgi almak için bk. Öndin, 2003; Yasa Yaman, 2011; Yasa Yaman, 2012b.

Şerifoğlu (2014:20), bu eserlerin ‘Alındı Belgelerini’ Cumhurbaşkanlığı Arşivi yoluyla yayınlamıştır⁴⁶.

Satın alınan eserleri Ankara’ya teslim etmek üzere Namık İsmail ve İbrahim Çallı Ankara’ya gönderilmiştir. 19 Eylül 1923 tarihinde Ankara’ya gelen sanatçılar ‘Türk Ocağı’ binasında da önemli ressamların dahil olduğu bir sergi düzenlemişlerdir. 14 Ekim 1923 tarihinde açılışı gerçekleşen sergide yüz on resim sergilenmiştir. Sanatçılar, bu sergi ile ilk kez eserlerini Anadolu’da sergilemiş olmuşlardır. Serginin sonunda pek çok kişi resimleri satın almak istemiştir ve sergi sonunda yüz on resmin altmış tanesi satılmıştır. Ankara sanat ortamında büyük yankı uyandıran sergi, Anadolu’da açılan ilk sergi olması nedeniyle önemlidir. Atatürk devlet kurumlarına asılması için sanat eserlerinin alımını teşvik etmiş ve kurumlara çağrı mektupları göndermiştir⁴⁷. Açılan sergi, dönem gazetesi ‘Hakimiyet-i Milliye’ de de baş sayfada duyurulmuştur. Gazete haberinde serginin duyurusuna ek olarak eserlerin satın alımına teşvik eden; “Haber aldığımızı göre bu resimleri hemen kâmilten satın almak için çok zevât ve müessesât talib bulunmaktadır” ifadeleri de yer almıştır (akt. Şerifoğlu, 2014: 20-21).

Sergi açılışında Mustafa Kemal, Latife Hanım, devlet adamları, milletvekilleri ve Türk Ocağı üyeleri, meclis muhafız taburu hazır bulunmuşlardır (Yasa Yaman, 2012b: 148). Atatürk’ün desteği ve teşviki ile hem sanatsal etkinliklere hem de eser alımına karşı duyarlılığı artıran 1. Ankara Sergisi, Ankara sanat gündemine hareketlilik katmıştır. Devlet görevlileri ve Atatürk tarafından ilgi ile izlenen sergiler ‘Galatasaray Sergileri’ gibi her yıl düzenli olarak halk ile buluşmayı sürdürmüştür. Bu süreçte ‘Türk Ressamlar Cemiyeti’ her yıl Temmuz-Ağustos aylarında İstanbul’da, Ekim-Kasım aylarında ise Ankara’da sergi açmıştır. Devlet, 12 Eylül 1926 tarihinde Bakanlar Kurulu’nda Ankara’da gerçekleştirilecek sergilerin resmi sergi olmasına, sergi katılımcısı sanatçıların devlet tarafından onurlandırılarak madalya sahibi olmasına ve ileride müze oluşturulması amacıyla sergide yer alacak eserlerin satın alınmasına karar vermiştir. Ankara’nın sanatçılar tarafından sergi katılımı için yoğunlukla tercih edilmesi

⁴⁶ Ayrıca; Namık İsmail bugüne dair şu ifadeleri kullanmıştır: ‘Gazi Mustafa Kemal Paşa hazretlerinin iştirâ buyurdıkları bir tablonun bedeli olan 350 lirayı Hariciye murahhasımız Adnan Beyefendi’den aldım. Ressam İbrahim Çallı 2 Ağustos 1339 (1923). Başkumandanımız Gazi Mustafa Kemal Paşa hazretleri tarafından satın alınan tablo bedeli 150 lirayı Osmaniye Adnan Beyefendi hazretlerinden tesellüm ettim. Ressam Sami 2 Ağustos 1339 (1923). Gazi Mustafa Kemal Paşa hazretleri tarafından iştirâ buyurulan “Harman” namındaki resmimin bedeli olan 250 lirayı Adnan Efendi vedaatıyla ahzeyledim’. Ressam Namık İsmail 2 Ağustos 1339 (1923); akt. Şerifoğlu, 2014: 2.

⁴⁷Sergi sonunda Atatürk’ün teşviki ile satın alınan eserlerin sanatçı isimleri, eser isimleri ve satış fiyatları detaylı bilgisi için bk. Şerifoğlu, 2014: 24-26.

ve eser satışının Ankara’da yoğunluklu olmasının sebepleri arasında devletin aldığı bu kararın etkisi olmuştur. ‘Güzel Sanatlar Birliği’ nin sergilerini kapsayan bu kararın ardından birliğe ait Ankara sergilerinde eser satışının ağırlıklı olarak fazla olduğu izlenmiştir⁴⁸. ‘Türk Ressamlar Cemiyeti’ 1926 yılında ‘Sanayi-i Nefise Birliği’ ne dönüştürülmüştür. Bakanlar Kurulu aynı yıl birliğin sergilerinin her yıl Ankara’da açılmasına karar vermiştir. Ankara’daki sergi geleneğini ve sanatseverliği güçlü kılmayı amaçlayan bu kararın sonucunda sergiler Ankara’da açılmış, eser satışlarında ve sergi izleyenlerin sayısında büyük bir artış gözlenmiştir. Örneğin; 1927 yılında açılan sergiyi 1500 kişi biletli olarak gezmiştir. Davetliler ve öğrenciler ile birlikte ise sergi, 2500 kişi tarafından izlenmiş ve 34 adet tablo satın alınmıştır. Maarif Vekaleti 2300 liralık tablo alırken meclis için de ayrıca 500 liralık tablo devlet koleksiyonlarına dahil edilmiştir. Dahiliye Vekâleti⁴⁹ ve Ankara Şehremenat⁵⁰’ı da sanat yapıtları satın almışlardır (Elibal, 1973: 61).

Bu dönemde yeni kurulan devlet bilincinde kültür-sanat faaliyetlerine “yeni toplum/ulusal kimlik” bağlamında yön veriliyordu. Bu dönemde bu faaliyetler ile toplumun politik, ideolojik, sanatsal açıdan eğitilmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Kültür ve sanat faaliyetleri bu eğitim sürecinin önemli bir parçası olmuştur. Bu dönemde devletin kültür politikaları ile faaliyet alanlarını genişleten sanatçıların kişisel sergiler açtığı ve genç isimlerin sanat dünyasında izlenmeye başladığı bir süreç de başlamıştır.

Ankara’daki yeni kültürel ortamın en önemli parçası; gerçekleştirilen sergiler, yerli sanatçıların üretimlerinin başkentte görünür olması ve sanat eseri alımının devletin teşviki ile gerçekleştirilmesi idi. İstanbul’da sanat üreten sanatçılar da Ankara’da sergilerini gerçekleştirmeye ve başkentte mevcut olan kültürel ortamı açılan sergilerle güçlü kılmaya çalışmışlardır. Bu dönemde kültür ve sanat faaliyetlerinin geliştirilmesi, sanat eğitiminin yaygınlaştırılması, ülkeyi temsil edebilecek yeni sanatçıların geliştirilmesi amacıyla devlet, kültür sanat faaliyetlerine önem vermiştir. Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönem Batılılaşma hareketinin sanatsal çizgisinin göstergesi olan ‘Galatasaray Sergileri’, Cumhuriyet’in kuruluşu ile yerini devlet sergilerine bırakmıştır. Bu sergiler kurumlar arasındaki sanatsal ilişkileri de olumlu yönde etkilemişlerdir. Bu dönemde, Akademi tekrar yapılandırılır, toplumsal yenilenmeyi kurgulamak amacıyla Halkevleri açılır, müzeler oluşturulur, sergiler açılır ve sergilerden eser alımına devam edilir (Üstünipek, 1999: 40).

⁴⁸ Gerçekleşen sergilerdeki dikkat çeken satış miktarları hakkında da yazılar yayınlanmıştır. Detaylı bilgi için bk. akt. Üstünipek, 1999: 40.

⁴⁹Dahiliye Vekâleti: İçişleri Bakanlığı <http://www.luggat.com/16741/dahiliye-vekaleti> (erişim tarihi: 15.03.2017).

⁵⁰ Ankara Şehremenatı: Ankara Belediyesi.

1931’de Halkevi’ne dönüşen Türk Ocakları’nın sergi, konser, tiyatro, sinema, konferans, araştırma şubelerindeki faaliyetler, devlet tarafından düzenlenen İnkılap Sergileri (1933-1937), İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nin açılması (1937), Cumhuriyet Halk Partisi’nin düzenlediği Yurt Gezileri ve Sergileri (1938-1943), Yarım Asırlık Türk Sergisi (1936), 1. ve 2. Birleşik Sergiler (1937-1938), Devlet Resim ve Heykel Sergileri (1939), Millet Mektepleri (1927-1929), Köy Enstitüleri’nin faaliyetleri (1939-1948) ve Sergi Evi’nin inşası başkent Ankara’nın kültür imarında önemli girişimler arasında yer almaktadır (Yasa Yaman, 2002b: 226)⁵¹.

19 Şubat 1932’de Türkiye’de on dört Halkevi açılmıştır. Halkevleri, İstanbul başta olmak üzere pek çok kentte sergileme mekanlarının oluşmasını ve sergi etkinliklerinin sayısının artmasını sağlamıştır. Halkevlerinin sayısı on beş yılın sonunda dört yüz elli beşe ulaşmıştır (Anonim, 1947: 15-17). Türkiye’de sergileme faaliyetleri ve sanat ortamının hareket kazanmaya başladığı yeni ortamda Cumhuriyet’in onuncu yıl sergileri de önem taşımaktadır. Ankara’da 4 Kasım 1933 tarihinde Ankara Halkevi’nde gerçekleşen İnkılap Sergileri⁵² Ankara’da koleksiyon oluşturma ve devletin sanat eseri alımını destekleyen yönünü gösterir. 1932-1933 döneminde Halkevi Bakanı olan Nafi Atuf tarafından hazırlanan fiyat listesinde; eser numaraları, sanatçı isimleri, eser isimleri ve fiyatları yer almaktadır⁵³. Maarif Vekaleti bu eserlerin tümünü satın alarak resmi dairelere asılımı sağlamıştır (Elibal, 1973: 64).

Bu dönemde akademideki sanat öğrencileri de 1930-1935 yılları arasında devlet bursu ile Avrupa’ya gönderilmişlerdir. Yabancı eğitimcilerin akademiye eğitim amaçlı getirildiği bu dönemde, 1934 yılından itibaren sanat eğitiminde uluslararası vizyona sahip isimler tarafından sanat eğitimi geliştirilmiştir. Macar besteci Bela Bartok tarafından Türk Halk Müziği arşivi oluşturulurken 1936 yılından sonra akademide ‘Bölüm Başkanlığı’ bir yönetim birimi haline getirilmiştir. Bu dönemde Resim Bölümü’ne Fransa’dan Leopold Levy, Heykel Bölümü’ne Almanya’dan Rudolf Belling, Mimarlık Bölümü’ne ise Bruno Taut getirilmiştir. Yurt dışında

⁵¹Ayrıntılı bilgi için bk. Yasa Yaman, 1993a: 183-196.

⁵²Kurulan yeni sanatçı birliklerinin yanı sıra devlet de sergi etkinliklerini sürdürmekte idi. 1933-1936 yılları arasında devlet tarafından organize edilen “İnkılap Sergileri” gerçekleştirilen inkılapların topluma aktarılmasında büyük bir rol üstlenmiştir. “Birleşik Resim ve Heykel Sergileri” ve “İnkılap Sergileri” 1939 yılında düzenlenmeye başlayacak olan Devlet Resim ve Heykel Sergileri için de bir temel oluşturmuşlardır. Üstünipek, 2007: 41.

⁵³17 numara- Halil İbrahim- “Cephane Taşıyan Köylüler”- 800 Lira/ 3 numara- Arif Bedil- “Kuvayı Milliye”- 200 Lira/ 8 numara- Eşref- “Gazi’nin Anadolu’su”- 150 Lira/ 9 numara- Fahrettin- “Karagünler”- 200 Lira/ 39 numara- Turgut- “10. Yılı Kutlama”- 600 Lira/ 42 numara- Ziya- “Atilla”- 250 Lira/ 00 numara- “Mezalim”- 275 Lira/ 23 numara- Çallı İbrahim- “Yasak”- 250 Lira/ 12 numara- Hâmit Necdet- “Büyük Taarruz”- 250 Lira. Satılan eser fiyat toplamı 3175 Lira’dır. Elibal; 1974: 64-65.

ve yurt içinde eğitilen öğrenciler, ülke geneline eğitimci olarak dağıtılarak belirlenen kültür politikasının topluma yansıtılması sağlanmıştır (Kösemen, 2012, 148).

Cumhuriyet'in kuruluşunun ardından eğitim amaçlı gittikleri Avrupa'dan dönen genç sanatçılar bu süreçte Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği'ni kurarlar. 1924 yılında Mahmut Cûda, Refik Epikman, Muhittin Sebati, Cevat Dereli, Ali Karsan tarafından kurulan 'Yeni Resim Cemiyeti' açılan bir serginin ardından dağılır. Fakat, açtıkları tek sergi bile devlet tarafından ilgi ile karşılanmıştır. Maarif Vekaleti tarafından sergiden pek çok eser satın alınır. Bu cemiyetin kapanmasının ardından yurt dışında eğitim gören sanatçıların ülkeye dönüşü ile kurulan 'Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği', Ankara'da açtıkları ilk sergi ile dikkat çekmiştir. İstanbul ve Ankara'nın ardından Zonguldak, Bursa, Samsun, Balıkesir gibi illerde de sergiler açan sanatçıların bu etkinlikleri, sergi faaliyetleri ile daha fazla sanat yapıtının izleyenler ile buluşmasını sağlamıştır. 1933 yılında kurulan 'd grubu' ise; sanatçıları, dönem sanatını yönlendiren yaklaşımları ile sergi faaliyetlerinin hız kazanmasına neden olmuştur (Yasa Yaman, 1995: 36)

8 Ekim 1933'de Beyoğlu Narmanlı Han'ın alt katındaki Mimoza Şapka Mağazası'nda açılan ve desenlerden oluşan ilk sergileri ile 'd grubu', bu dönemde ücretsiz seyirci kabul eden ilk sanatçı grubudur⁵⁴. 'd grubu' nun altıncı sergisinin 1 Şubat 1935 yılında Ankara'da gerçekleştirilmiş olması önemlidir. Devlet yetkililerinin de hazır bulunduğu sergide iki yüz eser sergilenmiştir. Açılış sırasında gerçekleşen Necip Fazıl Kısakürek'in 'Beklenen Sanatkâr' isimli konferansı ve Nurullah Berk'in 'd grubu' hakkında verdiği semineri İstanbul'da oluşan yeni sanatsal eğilimlerin Ankara'da da tanınmasını sağlamışlardır. Sanatçıların grup olarak açtıkları sergiler ve kurulan sanatçı dernekleri⁵⁵ bu dönemde gelişen sanat ortamının güç basamakları olmuşlardır (Elibal, 1973: 65).

'd grubu' sanatçılarının kübist, konstrüktivist ve fütürist yaklaşımlarla ürettikleri sanatsal yaklaşımlar ve açılan sergilerde oluşan dinamizm dönem sanatına damga vurmuştur. Özellikle 1936 yılında açılan 'Yarım Asırlık Türk Sergisi', Cumhuriyet'in kuruluşundan o güne dek devlet tarafından satın alınan fakat büyük bölümü karanlık depolarda, devlet dairelerinin koridorlarında, salonlarında asılı duran eserlerin tekrar bir araya getirilmesi ve izleyenlere sunulması ile gelişmiştir. Burhan Toprak tarafından 1936 yılında Akademi'de düzenlenen sergi;

⁵⁴ 'd grubu' ile ilgili detaylı bilgi için bk. Yasa Yaman, 1992.

⁵⁵ 'Ressamlar Derneği', 'Ankara Ressamlar Birliği' ve sergileri (1958-1965), 'Siyah Kalem Grubu' ve sergileri (1961-1965), 'Türk Plastik Sanatçılar Derneği' ve sergileri (1966), 'Türkiye'de Çağdaş Ressamlar Cemiyeti' ve sergileri, 'Mavi Grup', 'Tavanarası' gibi sanatçı örgütleri dönem sanat ortamını hareketlendirmişlerdir. Elibal, 1973: 63-70.

akademinin tüm salonlarının kullanılması ile gerçekleştirilmiştir. 1937 yılında açılacak olan İstanbul Resim Heykel Müzesi için de bir hazırlık niteliğindeki sergide, son yirmi yıl içerisinde sergilerde yer alan yapıtlar, depolarda bekletilen resimler yer almıştır. Bir resim müzesi açma girişiminin ilk Osman Hamdi Bey ile gündeme getirildiği, daha sonra Halil Edhem Eldem tarafından 1924 yılında yayınlanan ‘Elvah-ı Nakşiyeye Koleksiyonu’ ile bir koleksiyon önerisinin oluşturulduğu izlenmiştir. Cumhuriyet Dönemi’nde açılan ‘Halkevleri’ nde de ‘Müzecilik’ Şubesi’ nin var olması bu dönemde de müze açma amacının devam ettiğini kanıtlamaktadır. 1926 yılında ‘Sanayi-i Nefise Mektebi’ ‘Fındıklı Sarayı’na taşınmıştır. Taşınan okulun içerisindeki bir bölüm Maârif Vekâleti tarafından bir resim müzesi açılması için tahsis edilmiştir. Fakat, müzenin açılışı 1937 yılına dek gerçekleşmemiştir. Öncelikle bir koleksiyon oluşturma çalışması başlatılmıştır. Askeri Müze, Milli Saraylar ve resmi dairelerde asılı olan eserlerden bir seçki oluşturularak müze koleksiyonuna bu eserlerin dahil edilmesine karar verilmiştir. Müzenin açılışının gerçekleştiği 20 Eylül 1937 tarihine dek koleksiyon oluşturma süreci devam etmiştir. Bu kapsamda; koleksiyona ‘Yarım Asırlık Türk Resmi’ sergisinden de eklemeler yapılmıştır. Leopold Levy, Halil Dikmen başkanlığındaki müze kurulunda Ahmet Mühîp Dranas, Cemal Tollu ve Zeki Faik İzer yer almışlar ve bu isimler müzenin açılış sürecine dek süren çalışmaları yönlendirmişlerdir. Üç yüz seksen resim ve elliye yakın heykelden oluşan koleksiyon, Atatürk’ün emriyle, Dolmabahçe Sarayı’nın Veliâht Dairesi’nin ikinci katında hizmete açılmıştır. II. Uluslararası Tarih Kongresi’nin aynı tarihlerde Dolmabahçe Sarayı’nda gerçekleştirilmesi de müzenin açılış sürecinin hızlandırılmasına sebep olmuştur. Müze, Türkiye’nin ilk Güzel Sanatlar Müzesi olarak adlandırılmaktadır (Yasa-Yaman, 2012b: 230).

Devlet; sanatın topluma açılımını sağlamak amacıyla 1938-1944 yılları arasında “Yurt Gezileri” sergi etkinliğini gerçekleştirmiştir⁵⁶. Altı kez düzenlenen gezilerde her yıl farklı sanatçılar ülkenin farklı kentlerine devletin belirleyeceği bir zaman sürecinde gidip ürettikleri çalışmaları sergilemişler ve satışa açık tutmuşlardır. Düzenlenen devlet etkinliğinde altı yüz elli yedi adet resim devletin farklı kurumları ve bireysel alımlar ile kurumlara paylaştırılmıştır. İlk gezide üretilen eserler I. Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nde, sonuncusu ise toplu olarak Ankara Sergievi’nde sergilenmişlerdir (Giray, 1995a:35).

1939 yılında başlayan II. Dünya Savaşı devletin savaşa girmemesine rağmen ekonomik problemleri ve sosyal hayatın kısıtlanmasını sağlamıştır. Sanatçıların malzeme bulma zorluğu yaşadığı, sosyal alanlardan çekildiği bu ortamda Atatürk’ün ölümünün ardından devlet yönetimini devralan İsmet İnönü ve Maarif Vekili olarak görev alan (1938-1946) Hasan Ali Yücel, devleti temsilen kültür-sanata verdikleri desteği sürdürmüşlerdir.

⁵⁶ Detaylı bilgi için bk. Giray, 1995a: 34-37; Giray, 1995b: 38-45.

Cumhuriyet'in on altıncı yılında, 1939'da düzenlenmeye başlanan 'Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin de her yıl Cumhuriyet kutlamaları sırasında gerçekleştirilmesi planlanmıştır. 31 Ekim 1939 tarihinde Ankara Sergievi'nde açılan 1. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, devletin öncülük ettiği kültür reformunun önemli bir parçasıdır. Yağlıboya, fresk, suluboya, pastel, karakalem, gravür tekniğiyle yapılmış resimler, mermer, tunç ve benzeri sert maddelerden yapılmış heykel ve kabartmaların kabul edildiği bu yarışmalı serginin her yıl yapılması öngörülmüştür. Devlet tarafından desteklenerek gerçekleştirilen sergi etkinliklerinde açılışlarda hazır bulunan devlet büyükleri aynı zamanda resmî kurumlar için eser alımı da gerçekleştirmişlerdir. Devlet Resim ve Heykel Sergileri zamanla sanat üsluplarının tartışıldığı, sanat gündemini canlı tutmayı başaran büyük bir sergi etkinliğine dönüşmüştür (Üstünipek, 1999: 48).

Bu dönemde gerçekleştirilen kültürel ve sanatsal faaliyetler devletin yönetimi ile gelişiyor olsa da ekonomik sorunların da etkisi ile devlet, özel şirketlerin kültür-sanat faaliyetlerine destek vermelerini teşvik edici çağrılar gerçekleştirmişlerdir. 1939 yılında gerçekleştirilen 1. Neşriyat Kongresi'nde Maarif Vekili olarak konuşan Hasan Ali Yücel bu konuda; "Hususi teşebbüs ve teşekküllerle vücut bulması temenniye çok layık olan bu kültür davasının Devlet eliyle intikali bir zaruret olmuştur"⁵⁷ (akt. Kösemen, 2012: 149). Hasan Ali Yücel'in talep ettiği destek, kongrenin ardından gerçekleşmiştir. Kongrenin ardından kamu ve özel kuruluşların devletin kültür politikasına destek, teşvik faaliyetlerinde bulunmasına karar verilmiştir. Kongrenin ardından 1944 yılında halkın konut alımını kolaylaştırmak amacıyla Kazım Taşkent tarafından kurulan ilk özel banka olan Yapı Kredi Bankası'nın sunduğu teşvik, özel sermayenin devlet ile kurduğu iş birliğinin ilk örnekleri arasında gösterilmektedir. 1945 yılında Yapı Kredi Bankası ile iş birliği halinde yayınlanan Doğan Kardeş Dergisi özel sermaye girişiminin ilk örneklerindendir⁵⁸. Banka kurucusu Kâzım Taşkent, Vedat Nedim Tör ve Şevket Rado yürütülen projeye 1951 yılında Küçük Sahne'de gerçekleştirilen özel tiyatro etkinliği de eklenmiştir (Kösemen, 2012: 149).

1939 yılında 1. Neşriyat Kongresi'nde Maarif Vekili olarak konuşan Hasan Ali Yücel'in çağrısı müzecilik ve koleksiyonculuk gelişimini de etkilemiştir. Bu dönemin ardından genellikle gayrimüslimler tarafından talep gören sanat müzayedelerine müslüman Türklerin de itinayla katılmaya başladıkları ifade edilmektedir. Müzayedeci Aret Portakal (akt. Kösemen, 2012: 149) bu döneme dair; "Müzayedelerimizdeki alıcıları Museviler, Rumlar ve bazı Türkler

⁵⁷ Ayrıntılı bilgi için bk. Çıkar, 1998: 15-18.

⁵⁸ Yapı Kredi Bankası'nın kültür yatırımları hakkında detaylı bilgi için bk. Kardeş, 2015.

oluşurken, 1942'den sonra Türkler hızla çoğalmıştı. Örneğin; bunların arasında Hacı Ömer Sabancı da yer almaktadır” yorumunu yapmıştır.

Bu dönemde sanatçı gruplarının sergi etkinlikleri, devletin sanata verdiği destek ve sayıları artmaya başlayan sergilemeler sayesinde gelişen sanat ortamında galeri açma girişimleri de başlamıştır. Cumhuriyet tarihinde sanat galerisi açmaya yönelik girişimlerin ilki Taksim Meydanı'nda 1939 yılında açılan Taksim Daimi Resim ve Heykel Galerisi'dir⁵⁹. Arif Kaptan, galerinin açılış hazırlıklarında yaşadıkları zorlukları ifade etmiş, sanatçıların da bu sürece katkıda bulunduğu ifade etmiştir:

En mühim hadise şimdiye kadar lüzumuna kani oldukları halde tahakkukuna bir türlü imkân bulamayan ressamların bir resim ve heykel satış yeri açabilmeleridir. Bu faaliyet Türk sanatkarlarının istikbale olan emniyet ve itimadlarını göstermesi dolayısıyla çok şayanı dikkattir. Bu nasıl açılmıştır? Orasını bizler biliriz. Mimarlarla müşavere, marangozlarla mücadele, boyacılarla münakaşa, dostlarla mübahase, falan filan derken bir baktık ki dayalı döşeli, şık bir dükkanımız var (Kaptan, 1939: 56).

Türkiye'nin ilk sanat galerisi olarak bilinen 'Taksim Daimi Resim ve Heykel Galerisi' uzun süre hizmet verememiş, Taksim Meydan düzenlemeleri sırasında yıkılmıştır. 1945 yılına dek sanat galerisi açma girişimi gerçekleşmemiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun dönem sanat ortamı hakkında yazdıkları hem galeri ihtiyacını hem de devletin eser alımı konusunda sanatçıya verdiği desteği açıklar niteliktedir:

1941 yılında Ankara'da Eren ile bir kahvede sergi açmıştık. Resimlerin tez elden satılacağını umuyorduk. Kahveyi günlük yirmi beş liraya kiralamıştık. İşler umduğumuz gibi gitmiyordu. Beş para yok, ne yapacağız diye düşünürken serginin kapanmasına iki gün kala Cumhurbaşkanı İsmet İnönü geldi. Bir resim seçti. Fiyatı 75 bin TL idi. Akşam, yaver bir zarf içinde beş yüz lira getirdi ve iki gün içinde tüm resimlerimiz satılmış oldu (Köksal, 1978: 20).

Sanatçıların ürettikleri eserleri sergileyebilmeleri onların maddi kazanç sağlamalarına da neden olmakta idi. Sanat ortamında yaşanan sanat galerisi ihtiyacına cevap verebilmek için sanatçı İsmail Hakkı Oygur da 1945 yılında sanat ürettiği atölyesini sanat galerisine dönüştürerek sergilerin açılmasına destek olmuştur. 'd grubu'nun 12. sergisi, Hakkı Anlı, Cemal Tollu ve Zeki Faik İzer'in ilk kişisel sergileri bu galeride gerçekleşmiştir. Sekiz sergi açılışı gerçekleştikten sonra galeri, 1946 yılında kapanmıştır.

⁵⁹ 1938 yılında Sebahattin Eyüboğlu da yazdığı makalede bir galeri gerekliliğinden bahsetmektedir. Ayrıntılı bilgi için bk. Eyüboğlu: 1938.

Yeterli talebe ulaşamadığı için kısa sürede kapanan galeri hakkında Ahmet Hamdi Tanpınar şu yorumu yapmıştır.

Resmi otoriteler Türk sanatının geniş halk kitleleriyle temasını temin edebilmek için çare araya dursun, bu küçük dekorasyon atölyesinde Zeki Kocamemi, Zeki Faik İzer'den sonra Cemal Tollu da resimlerini teşhir ediyor. Bunu bir ressam için ne kadar ehemmiyetli bir imkân olduğunu Cemal'in bana söylediği şu sözler anlatır: "Resimlerimin bir kısmını olsun bir arada toplanmış görmek bana hem kuvveti hem de sanatım üzerinde yeni baştan düşünmek fırsatı verdi" (Tanpınar, 1946: 57).

Bu ifade dönem içerisinde sanat galerilerine duyulan ihtiyacı da ayrıca nitelemektedir.

Türkiye'de Erken Cumhuriyet Dönemi'nde koleksiyonculuk bakımından en önemli güç devlette idi. Devletin geliştirdiği kurumlar, düzenlediği sergi etkinlikleri ve eser alımına verdiği destek ile Türkiye'de devlet tarafından organize edilmiş bir koleksiyoncu kitlesi oluşturulmuştur. Bu kitle; genellikle devlet memurlarından oluşuyordu. Örneğin; 1946-1947 yılları arasında Ankara- Dil Tarih Coğrafya Fakültesinde açılan 'Halk İçin Resim Sergisi' İsmet İnönü'nün özel isteği üzerine Ahmet Refik tarafından koordine edilmiştir. Sergi sırasında İsmet İnönü'nün de desteği ile resimlerin tümü satılmış ve alacak resim kalmayınca İsmet İnönü'ye alıcılar satın alacak eser kalmadığı için şikâyetle bile bulunmuşlardır⁶⁰.

Türkiye'de koleksiyonculuk, devletin ve kurumların desteği ile başlamış zamanla kişilere mal olan bir kültürel etkinliğe dönüşmüştür. Bu dönüşümde ülkenin yaşadığı siyasi, sosyolojik ve ekonomik koşullar etkili olmuştur (Özsezgin, 1994a: 34).

1.3. Türkiye'de Çok Partili Dönem ve Koleksiyonculuk (1950-1990)

1.3.1. Türkiye'de Çok Partili Dönem'de Siyasi, Kültürel ve Sosyal Gelişmeler

II. Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan buhranlı süreçte, devletlerin karşılıklı iletişimleri, ortak politikaları önemli olmuştur. Bu dönem, Avrupa'da daha barışçıl ortamda, kentlerin tekrar yenilendiği, tüm mesleki oluşumların ortak kurgu ile yeni dünyayı oluşturmaya çalıştığı bir dönemdir. Küresel siyaset ve değişen ekonomi politikaları var olan kültür-sanat gelişmelerinin de değişimini hazırlamıştır (Yasa-Yaman, 2012b: 322).

İkinci Dünya Savaşı sırasında savaşa girmeyen Türkiye yine de savaş sürecinde hem ekonomik hem sosyolojik boyutta değişimler yaşamıştır. Üretim sürecindeki düşüş, devletçilik ilkesinin tartışıldığı bir ortam yaratmıştır. II. Dünya Savaşı sırasında gelişen siyasi ortam, tek partili dönemin sona ermesinde büyük paya sahiptir. Bu dönemde köy ve kent arasındaki yaşam

⁶⁰ Akt. Elibal, G., 22 Haziran 1968. Hasan Vecih Bereketoğlu ile söyleşi. Göztepe'deki Konutu, İstanbul. Detaylı bilgi için akt. Elibal, 1973.

farklılıkları artmaya başlamıştır. Bu durum, ekonomik olanaklar boyutunda yaşam standartlarında da keskin ayrımların oluşmasını sağlamıştır. Savaş politikaları sınıfların oluşmasını güçlü kılmışsa da kentli burjuvazi söz sahibi olmayı ve güçlü ülkelere bağımlı olmaktan kurtulmayı talep etmiştir. Savaş sonunda Amerika Birleşik Devletleri, yeni dünya düzenine açık siyaseti getirip stratejik bir ekonomik yaklaşımı benimsemişti. Bu dönemde Amerika Birleşik Devletleri 1948'den itibaren Marshall Planı'nı Türkiye'yi de dahil ederek genişletmiştir⁶¹. Oluşan yeni düzende 1950'li yıllarda şehirlerde gelişen yeni ekonomik yapılanma ile yeni iş sahaları gelişmiş, köyden kente göç oluşmuş ve dolayısıyla yeni bir sermaye gücü oluşmaya başlamıştır.

1950 yılında Demokrat Parti'nin çok partili hayatı başlatması ile tarımsal kalkınmaya önem verilmiş, sanayileşme, kent bilincinin yaygınlaştırılması ile batı ile kurulan ilişkiler önemli olmuştur. Bu dönemde kırsaldaki ekonomik buhrana tezatlık oluşturacak şekilde kent hayatında iyileşme gelişmiştir. Tarımdaki yenilenme ülkede var olan ekonomik dengelerin değişmesine neden olmuştur. 1950'li yılların ortalarında gelişmeye başlayan liberal ortam Kore Savaşı'nın çıkışı ve ihraç ürünlerinin fiyatlarındaki düşüş nedeniyle istikrarla sürdürülememiştir (Pamuk, 2011: 280). Cumhuriyet Halk Partisi'nin kültür ve sanat ile kurduğu ilişki ve bu ilişkiyi gelişmenin odağına yerleştiren tavrı Demokrat Parti döneminde ekonomik kalkınmaya yönelmiştir. Bu dönemde Köy Enstitüleri, Halkevleri kapatılmıştır. Sosyolojik olarak köyden kente ve yurt dışına işçi gönderimi ile yaşanan göç dalgası sosyal yapıyı değiştirmiş, gecekondulaşma başlamış ve bu durum da sosyal sorunları beraberinde getirmiştir. Kültür kalkınması ekonomik kalkınmaya yönelince sanat ortamında da devletin desteği neredeyse yok olmuş, artık sermayenin sanat ile kurmaya başladığı ilişkiler yeni bir dönemi başlatmıştır⁶² (Yasa Yaman, 2012b: 323).

II. Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan ekonomik, siyasi ve sosyal hareketliliklerin sonrasında Türkiye'de çoğulcu bir ortam oluşmuş, 1950'li yıllardan sonra sanat dünyasında modern, evrensel dünyaya açık yeni bir dönem başlamıştır (İpşiroğlu, 1993: 22). 1950-1970 yılları arasında kapitalist süreç kentleşme olgusu ile paralellikler içermektedir. Ülkenin gayri safi yurt içi sabit sermaye teşekkülü 1.254 milyon iken 1968'de 20.852 milyona yükselmiştir (Gevgilili, 1973: 55). Devlet; sayıları artmaya başlayan özel kuruluşlarını yatırım yapmaya teşvik ve sanat etkinliklerinin devlete olan bağımlılığını, denetleme, yönlendirme gücünü en aza indirmek için çalışmalar başlatmıştır.

⁶¹Marshall Planı ve 1950'li yıllardaki siyasi ve ekonomik dönüşüm ile ilgili detaylı bilgi için bk. Ertem, 2009; Güreşçi, 2011; Yasa Yaman, 1992; Yasa Yaman, 1998; Yasa Yaman, 2012b.

⁶² Detaylı bilgi için bk. Ertem, 2009; Güreşçi, 2011; Yasa Yaman, 1992; Yasa Yaman, 1998; Yasa Yaman, 2012b.

1950'lerde Türkiye'de yeni iktisadi ortamın etkisi ile yabancı kültür merkezleri, dernekler, özel galeriler açılmış, kültür ve sanat gündemi tartışmaya açılmıştır. Osmanlı ve İslam Sanatı ile ilgili bilimsel yayınlarda artış olmuş, gelenekle bağı kuran Topkapı Sarayı gibi müzeler kültür ortamında önemli kurumlar arasına yerleştirilmiştir (Yasa Yaman, 2012b: 323).

1960'lı yıllar; Batı Avrupa ve Amerika'dan Doğu Avrupa'ya uzanan toplumsal yapılarda var olan politikaları, liberal demokrasileri, dengeleri sorgulamanın yaygınlaştığı bir dönemdir. Otoritelere karşı başlayan toplumsal hareketler 1968'de yaygınlaşarak hız kazanmış, bu hareketler Türkiye'ye dek ulaşmıştır. 14 Mayıs 1950'de iktidar olan Demokrat Parti zaman sürecinde ekonomik stratejilerine yeterince ulaşamamış, ekonomik problemlerin yanı sıra basın ve muhalefet ile de sorunlar yaşamış, öğrenci hareketleri ile mücadele etmek zorunda kalmıştır. 27 Mayıs 1960'ta bastırılmayan olaylar ve istikrarsızlık karşısında Milli Birlik Komitesi tarafından yönetime el konulmuştur. 25 Ekim 1961'e dek süren bu dönemde ülkenin oluşturduğu sosyal-siyasi-ekonomik dengeler değişmiştir⁶³. 1961 Anayasası ile sosyal devlet ilkesi anayasaya dahil edilmiştir, sosyal adalet düşüncesi tartışmaya açılmıştır. Bu sürecin sanat ortamına yaptığı en önemli katkı; devletin sanata destek olma sürecinin tartışmaya açılmış olmasıdır. Telif hakları, müzecilik çalışmaları, sanatçı hakları, Türk sanatçıların yurtdışında da tanınırlığını artırma çalışmaları gündeme gelmiştir (Bek Arat, 2012: 373).

1960'lı yıllarda yaşanan bu dönüşüm çok katmanlı bir kültürel ortam yaratılmasına neden olmuştur. Yaşanan darbe girişiminden sonra toplumda özellikle aydınlar ve genç nesil eskiye oranla daha politikleşmiş ve siyasi gelişmelere daha duyarlı olmuştur. 1968'e dek tüm dünyada başlayan farkındalık hareketi, toplumları dönüştürme ideali ile hareket ediyordu. Kültürel etkinliklerde toplumsal temalar kullanılıyor, alışılmış temalar ve üsluplar yıkılıyor, daha fazla oranda kitlelere hitap eden üsluplar yaygınlaşıyordu. Önceki yıllarda sanat ortamı ve akademi neredeyse aynı şey iken artık bu iki olgu da birbirinden ayrılıyordu. 1960'lı yıllarla birlikte Avrupa menşeli kültür merkezlerinin aktivitelerinde de artış izlendi (Ahmad, 1999: 132; Kongar, 2002: 148).

Devletin 1960'lı yıllara doğru yürüttüğü kültürel ve sosyal faaliyetler 1963 yılında devletin hazırladığı 1. Beş Yıllık Kalkınma Planı'nın ardından kültürel yapılanmalar başlığı altında devletin kalkınma planına dahil edilmiştir⁶⁴. Fakat, devletin kültürel-sanatsal faaliyetlere desteği gerektiği gibi sağlanamamıştır (Kösemen, 2012:150).

12 Mart 1971'de yaşanan askeri darbe 1960'lı yıllarda hâkim olan özgürlükçü politikaların kısıtlanmasına neden olmuştur. Darbe sonrası dönem, yaşanan siyasi karmaşadan

⁶³ 1960 – 70 yıllar arasında Türkiye'deki kültür ve sanat ortamı için bk. Gürdaş, 2008.

⁶⁴ Detaylı bilgi için bk. Kösemen, 2012:150.

ve çok seslilikten kaynaklanan kutuplaşmayı da beraberinde getirmiştir. Siyasi ve sosyolojik boyutta yaşanan farklı söylemler yaşam biçimlerinde de etkisini göstermiştir. Bu dönemde, sokak çatışmaları, sıkı yönetim uygulamaları, ifade özgürlüğünün kısıtlanması, farklı yaşam biçimlerinin şekillenmesi ile birlikte toplumun genelinde hissedilen siyasallaşma eğilimlerinde de artış gözlemlenmiştir. 1960'ların sonunda yaşanan öğrenci olayları 1970'li yıllarda da devam etmiştir. Ülke genelinde yaygınlaşan siyasallaşma eğiliminde; yaşanan petrol krizi, enflasyon oranları, ekonominin dışa bağımlılığının artması, bankaların çoğalmasının da etkisi büyük olmuştur. 1970'li yıllarda yaşanan sermaye ithali ile ekonomik yapı serbestleşen bir piyasaya dönüşmüştür. Bu süreçte; yurtdışına işçi ihracı, bankaların dış ilişkilere verdiği önem ile hızlanan sanayileşme, toplumda tüketim kültürünün yaygınlaşmasını da beraberinde getirmiştir. Yaşanan sosyal ve ekonomik dönüşüm ise göç olgusunun yurt içi ve yurt dışında yaygınlaşmasını sağlamıştır. Özellikle köyden kente göç olgusunun hızlanması, bu dönemde köy-kent ikilemi içerisinde yaşanan bir arabesk kültürün oluşumunu da beraberinde getirmiştir. 1968'de televizyon kültürünün yaygınlaşması, kitle iletişim olanaklarının çoğalması, politik görüşlerin bu yolla daha fazla insana ulaşması ile halk daha fazla gelişmeden haberdar olarak bu yolla düşünceleri yaygınlaştırma olanağını da bulmuştur (Kazgan, 2002: 118; Bek Arat, 2012: 413).

Hızlanan sanayileşme ile paralel gelişen iletişim olanakları marka bilincinin oluşmasına, pazarlama kültürünün gelişmesine neden olmuştur. Tüketim toplumuna doğru gelişen Türkiye'de bu dönem; kimlik arayışının yoğunlaştığı, geçmişle hesaplaşan ve geleceğini kurgulamaya çalışan yeni kitle bilincinin oluşmaya başladığı bir sosyal yapıyı da temsil etmektedir.

1970'li yılların başında yaşanan siyasi gerilim ve mali krizin ardından devletin kültür birimlerinde de değişimler gerçekleştirilmiştir. 1971 yılına dek Millî Eğitim Bakanlığı içerisinde yapılandırılan kültür politikaları 1971 yılında Kültür Bakanlığı'nın kuruluşu ile yeni kurulan bakanlık bünyesinde geliştirilmiştir. Kültür Müsteşarlığı'nı ilgilendiren tüm görevler artık Kültür Bakanlığı kapsamına alınmıştır. Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü de bu bakanlığın bünyesinde çalışmalarını sürdürmüştür⁶⁵. Kültür Bakanlığı'nın kurulmasının ardından gerçekleştirilen 3. Beş Yıllık Kalkınma Planı (1973-1977), bakanlığın kurulmasının da etkisi ile kültürel ve sanatsal faaliyetlere dair planların daha yoğun olduğu bir programı kapsamıştır. 3. Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda dikkat çeken unsurlar arasında; özel şirketlerin

⁶⁵1977 yılında Kültür Bakanlığı ile Millî Eğitim Bakanlığı tekrar birleştirilmiştir. 1978 yılında ise tekrar ayrılacaklardır. Bk.Kösemen, 2012: 150.

kültürel ve sanatsal faaliyetlere yapacakları desteklerde devletin de teşvik edici olacağına açıkça belirtilmiş olması yer almaktadır⁶⁶.

1970'li yılların sonlarına doğru siyasi problemler ve şiddet artmıştır. 1979 yılında gerçekleştirilen ara seçimden sonra Adalet Partisi'nin zaferinin ardından Bülent Ecevit hükümeti istifa etmiş ve Süleyman Demirel hükümeti kurulmuştur. Toplumda oluşan ekonomik kriz, şiddet olaylarının artmasına neden olmuş, ideolojik ve sınıfsal kavgalar başlamıştır. Ordunun olaylara müdahalesi gerekli görülmüş ve 12 Eylül'de askeri darbe gerçekleşmiştir (Yılmaz, 2015: 21).

12 Eylül 1980'de gerçekleşen askeri darbe sonucunda sivil siyaset devre dışı kalmıştır, siyasetçiler ve toplumun büyük kısmı siyasi düzendeki belirleyiciliğini kaybetmiştir. Darbe sonrası dönemde toplumsal hayatı değiştiren sokağa çıkma yasakları ve sıkı yönetim uygulamaları sanat ortamının gelişimini de etkilemiştir. 1980 sonrası Türkiye'sine hâkim olan Turgut Özal, 12 Eylül Darbesi'nin ardından Bülent Ulusu tarafından kurulan yeni hükümette ekonomiden sorumlu devlet bakanı olmuştur (Kösemen, 2012: 151; Üstünipek, 1998b: 158).

1980'de ekonomi alanında alınan 24 Ocak Kararları, Türkiye'nin ekonomik geleceği için önemli değişikliklere neden olmuştur. 24 Ocak Kararları ile dikkat çeken Turgut Özal, neoliberal ekonomi politikalarının, International Monetary Fund (Uluslararası Para Fonu)'e bağımlı, uluslararası ekonomi politikalarına güdümlü yeni bir ekonomik süreci başlatmıştır. 24 Ocak Kararları ile Türkiye'de ekonomik istikrarı sağlamak, özellikle ithalatta liberalleşmeyi desteklemek ve özelleştirme, küreselleşme politikalarını bütün halinde değerlendirmek, güçlü kılmak amaçlanmıştır (Kazgan, 1999: 146).

Turgut Özal, 1983 yılında kurduğu Anavatan Partisi'nin 1983 seçimindeki zaferinden sonra Başbakan olmuştur. Batı'da da bu dönemde siyasi ve sosyolojik boyutlu ilginç gelişmeler izlenmiştir. Ronald Reagan'ın ve Margaret Thatcher'ın başlattığı liberal ve kültürel muhafazakarlık, yaygınlaşmaya başlamıştır. Sekizinci İngiltere Başbakanı Margaret Thatcher ve Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Ronald Reagan, aynı zamanda 1980'lerdeki iktidar yılları süresince serbest piyasa ekonomi politikaları ve devletin özelleştirmeye yönelik uyguladığı politikalar ile de dikkat çekmiştir. Bu politika gereği devlet politikalarında; kurumlar ile ilişkiler en aza indirilmiş, kapitalist piyasayı körükleyen bir süreç hızlandırılmış, sağ politika desteklenmiştir. Bu politik yapıda, değerlerin araç halini alması, devletin bir idari sisteme indirgenmesi esastır. Örnek alınan İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri ile olan yakın ilişkilerle gelişen Türkiye'nin sosyal-siyasi-ekonomik ortamında; ekonomik gücü

⁶⁶3.Beş Yıllık Kalkınma Planı hakkında bilgi için: <http://www.ekodialog.com/Turkiye-iktisat-tarihi/ucuncu-bes-yillik-kalkinma-plani-donemi.html> (erişim tarihi: 24.09.2017).

azalmış, tüketim toplumu içerisinde gücünü kaybeden halk, medyada izlediği gösterişli hayatın hayalini kurarak ütopyalar içerisinde varlığını kanıtlama derdine düşmüştür (Yılmaz, 2015: 32; Mocoş, 2006: 42). Ekonomik anlamda liberal yaklaşımlar 1980’li yıllara hâkim olmuş, ihracatı önemseyen bir yapısal düzene yönelme gerçekleşmiştir. Yabancı sermayenin ülke dışında kalmasını tercih eden görüş, yerini ihracata teşvik eden yaklaşımlara bırakmıştır. Bu dönemde ulusal kalkınma yerini serbest piyasa ve küresel kapitalizme bırakmıştır.

Uygulanan ekonomi politikalarının etkisiyle, ekonomik güç sahipleri alışkanlıkları olan sanayiye yatırımı azaltıp devlet destekli teşvik gücü yüksek yatırım yollarına yönelmişlerdir. Turgut Özal hükümetinin etkisi ile ticari faaliyetlerdeki yenilikler özellikle haberleşme ve ulaşım sektöründe başlamıştır. Devlet yeni ekonomi sahaları belirleyerek, finans, turizm, müteahhitlik, sigortacılık, taşımacılık gibi hizmet sektörlerine yatırımın yollarını açmıştır. Yaygınlaşmaya başlayan özelleştirme politikalarının sonucunda kâr oranını yükseltmek amaçlı markalaşma ihtiyacı ve endişesi, reklam sektörünün ve tanıtım faaliyetlerinin gelişmesine yol açmıştır. Anavatan Partisi hükümetinin ardından toplumsal, ekonomik alanlarda görülen köklü değişiklikler, ekonomik avantajlara göre şehirlerin göç vermesine, göç almasına neden olmuştur. Dolayısıyla yaygınlaşan özelleştirme politikaları; özellikle büyükşehirlerde, nüfus yoğunluğunun artmasına, büyük şehirlerin toplumsal ve yapısal değişime uğramasına, sosyal yaşamda farklı eğitim, kültür ve gelir dağılımına sahip insanların bir arada yaşamaya başlamasına neden olmuştur. İnsanların göç ettiği büyük kentlerde var etmeye çalıştığı, birlikte götürdükleri kültürel değerleri ile büyük kentlerde bir arabesk kültür yapısı da böylece ortaya çıkmıştır (Üstünipek, 1998b: 158; Kösemen, 2012: 152).

Özal hükümetinin sermaye sahiplerine verdiği destek sayesinde ortaya çıkan yeni burjuvazi, toplum yapısındaki göçlerle başkalaşımın, çatışmaların ve farklılaşan bir Türkiye’nin temelini de oluşturmaktadır. Bu yıllar içinde yaygınlaşan popüler kültür öğelerinin kentteki izdüşümünü Bozdoğan “Bu yıllar; dükkânlarda, yeni gecekondu semtlerine ulaşım sağlayan taksilerden ve minibüslerden taşan arabesk müziği, Güneydoğulu göçmenlerin açtığı ucuz kebabçılar, sokaklarda satılan plastik süsler, varoşların yoksul göçmen nüfuslarınca üretilip tüketilen envaiçeşit çağdaş kitsch formlu süs eşyaları gibi idi” ifadeleri ile yorumlamaktadır (Bozdoğan, 2011: 495).

Fiyat oranlarının yüksekliğine rağmen ürün çeşitliliği yaygınlaşmış, reklam sektörü toplumu tüketime yönlendirmeyi hedefleyerek kitleleri yönetmeye başlamıştır. Araba seçimlerinde yerli arabanın yanında Mercedes, BMW, Jaguar markaları yüksek fiyatlandırmalar ile satılmaya başlanmış, sinema- televizyonda pahalı ürünler, markalar gösterilmeye başlanmış ve halk karşısında bu markaların bir cazibe ürünü haline gelmeleri

sağlanmıştır. Televizyon sektöründe başlayan farklı açılımlar farklı fikirlerinde kılavuzu olmuşlardır. TRT 1, Temmuz 1984 yılında renkli yayına başlamıştır. 1986'da TRT 2, 1989'da TRT 3 ve GAP televizyonu yayına başlamıştır. Türkiye'de devletin denetiminde olan televizyon ve radyo yayınları da 1989 yılında açılan ilk özel televizyon olan Star TV ile özel sektörün destek verdiği kurumsal yapılara dönüşmüşlerdir. Medya yayınları popüler programların yaygın olduğu, eğlence sektörünün pompalandığı, magazin basınının öne çıktığı bir çehreye kavuşmuştur (Yılmaz, 2015: 29-30). Devletin yerini almaya başlayan özel sektör, gençlik için en cazibeli iş imkânını sağlayan kurumsal merkezler haline gelmiştir. Üniversitelerde verilen eğitimlerde de desteklenen liberal ekonomi yaklaşımları, özellikle İngilizce eğitiminin öne çıkarılması ile de desteklenmiştir. Verilen iş ilanlarının İngilizce olması, uluslararası olabilmenin ön koşulu olarak sunulmuştur. Türkiye'de, yeni oluşan seçkin sınıfın yurt dışı odaklı olmayı hedeflemiş çocukları için de İhsan Doğramacı tarafından İngilizce eğitim veren ve Türkiye'nin ilk özel üniversitesi olan Bilkent Üniversitesi 1984 yılında açılmıştır (Ahmad, 1994: 292-293).

1980'lerde gerçekleştirilen seçimlerde seçim kampanyalarında çok fazla para harcandığı, özellikle bu harcamaları da sermaye sahibi iş dünyasının yaptığı gözlenmekte idi. En zengin parti olarak Anavatan Partisi gösteriliyordu. Bu tespit, özelleştirme politikalarını hızlandıran devlet ile sermaye sahipleri arasında yaşanan yakınlaşmayı da kanıtlamaktadır (Uras, 1993: 64). Özellikle sanayi ve ticarete sunulan olanakların sonucunda gelir düzeyi yüksek olan kesim ekonomik düzeyini artırırken enflasyonun yükselmesi ile orta sınıf yok olmaya başlamıştır. Türkiye'de yok olan orta sınıfın yerini 'yoksullar', 'zenginler' ve 'çok zenginler' almıştır. Yeni dönemde, Turgut Özal Anavatan Partisi'ne yakın olan sermaye sahipleri ile yeni gelişen Türkiye'nin ekonomik yapısını şekillendirmiştir. Ülkede oluşan yeni zengin sınıf, özellikle taşra burjuvazisi tarafından oluşmuş, laik düzen, toplum yapısını geliştirmek gibi kaygıların ötesinde servetlerine daha fazla servet katma derdinde olan bir grup sanayiciden oluşmuştur. Onlar; eğitim, ideoloji, kültürel konulardaki eksikliklerinin farkında olmadan Özal siyasetini de tam olarak destekleyen bir kitleyi oluşturmuşlardır. Neoliberal ekonomi ortamında devletin desteğiyle gerçekleşen rant siyasetinin gücü azalmamış, tam tersi yolsuzluklarda artış gerçekleşmiştir. 'Piyasa algısı' yaratan 'piyasa aktörleri' artık hem ekonomiyi hem toplumu hem rant ekonomisini yönlendirmeye başlamıştır (Boratav, 2009: 169; Yılmaz, 2015: 31-32).

İş adamlarının toplumda sahip olmak istediği imaj ve reklam stratejileri; sosyal sorumluluk projeleri, sponsorluklar, kurulan dernek ve vakıflarla sağlanıyordu. Sanat eseri

toplama, sanat galerileri açma, festival ve uluslararası etkinliklere sponsor olma yaklaşımlarının 1980'lere egemen olan tekelleri kapitalizm⁶⁷ ve liberal politikaların sonucu olduğu izlenmiştir.

Artık toplumda hâkim olmaya başlayan liberalleşme politikaları, sermaye sahiplerinin yaşamla organik bir bağ kurduğu yeni bir düzeni getirmiştir. Yaşanan para hareketleri, banker iflasları ve paranın yaşadığı döngü ekonomi ortamını yönlendirmiştir. Buna paralel olarak da ortamdaki güvensizlikten kaynaklanan yatırım alanının azalması ile küresel ekonomi politikalarına entegre olma hali gelişmiştir. Küresel ekonomi ağı ve dünyayla kurulan ekonomik temaslar, Türkiye'de de iç pazara değil dış pazara açılımı gerekli kılmıştır. Bunun sonucunda ekonomi liderleri, sanatçılar ve sanat galericileri gözlerini dünyaya, küresel olana yönlendirmiştir. 1980'lerin ortalarında başlayan bu süreç 1990'lı yıllarda tamamen sınırlarını yok ederek dünya endeksli bir gelişim çizgisi içerisinde ilerlemiştir (Koçan, 2008: 168).

İş adamları artık yurt dışı seyahatlerini daha sık gerçekleştirerek, dünyadaki sanat yatırımlarının farkına varmışlar, bu bakış açılarını ülkelerine de taşımaya çalışmışlardır. Bu yurt dışı tecrübeleri yoluyla markalaşma, prestij edinmenin kültür-sanat yatırımları ile de elde edilebileceğini izlemişlerdir.

1.3.2. Türkiye'de Çok Partili Dönem'de Sanat Piyasası ve Koleksiyonculuk

Çok partili döneme geçişin gerçekleştiği bu dönemde, liberal politikalar öne çıkmış ve sanayi, tarımsal faaliyetler önem kazanmıştır. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde kültür ve sanatsız düşünülme devletin politikaları bu dönemde farklılıklar yaşamıştır. 1950'li yıllarda devletin sanata olan desteğinin azaldığı ve 1939 yılında başlayan 'Devlet Resim Heykel Sergileri' dışında devam eden bir sanat etkinliğinin var olmadığı izlenmektedir (Elvan, 2005b: 19).

1950'li yıllardan itibaren devletin desteğinden giderek daha da yoksun kalan sanatçılar kendi sanat ortamlarında kendi piyasalarını oluşturmaya çalışmışlardır. Özel galerilerin sayıca arttığı, kişisel girişimlerin sanat ortamını yönlendirdiği bir sanatsal gündem bu yıllarda yaygınlaşmaya başlamıştır (Yazıcıoğlu Yavi, 1996: 5).

Türkiye'de özellikle 1950-1960 yılları arasında gelişen sanat piyasasında sergiler, koleksiyonculuk, sanat galerileri önemli bir yere sahip olmuşlardır. Dünyada da aynı oranda gelişim gösteren koleksiyonculuk, Türkiye'de bu yıllarda ivme kazanmıştır. Bu dönemde devletin sergi etkinliklerine sunduğu katkı azalmıştır. Ankara Sergievi'nde gerçekleşen sergiler de artık mekânın farklı etkinlikler için kullanılması nedeniyle sona ermiştir. Bu dönemde sanatçıların kişisel sergiler açmaya başladığı ve özel sanat galerisi sayısında artış olduğu izlenmiştir (Yasa Yaman, 1998: 99-100). 1954-1955 yılları arasında İstanbul'da pek çok sergi

⁶⁷Detaylı bilgi için bk. Baran ve Sweezy, 1970: 24.

salonundan söz edilmektedir. Tünel ve Taksim arasında bulunan Güzel Sanatlar Akademisi, Fransız Konsoloslugu, Amerikan Haberler Merkezi, Maya Galerisi, Olgunlaşma Enstitüsü Galerisi, Kuyucu Murat Paşa Medresesi, Gamsız Galerisi, Galatasaray Lisesi Antresi, Tiyatro Derneği, Sanat Dostları Derneği, Casa d'Italia, Spor ve Sergi Sarayı, Şehir Galerisi, Çevre Sanat Derneği, Filarmoni Derneği düzenlenen sergi etkinlikleri ile öne çıkan galeriler arasında yer almıştır (Yasa Yaman, 1998:120).



Foto 1.1. Maya Sanat Galerisi Açılış, Soldan Sağa: Tarık Temel, Ahmet Hamdi Tanpınar, Nuri İyem, Şair İlhan Şevket, 1950'ler, Galeri Baraz Arşivi.
Kaynak: Erten, 2012: 55.

İstanbul'da sanat ortamının en önemli sanat galerileri arasında Maya Sanat Galerisi yer almaktadır (Yasa Yaman, 1998:121). 1950 yılında Beyoğlu Kallavi Sokak 20/1 adresinde Adalet Cimcoz tarafından kurulan yasa yamanaçıldığı dönem içerisinde sanatsal-kültürel ortama dinamik katması nedeniyle önemli bir girişimdir. Özellikle entelektüel bir çevreye hizmet eden Maya Sanat Galerisi, açık olduğu dönem içerisinde İstanbul sanat dünyasının önemli bir mekanına dönüşmüştür. Serginin açılışı basında şu şekilde duyurulmuştur:

Tanınmış sanatkâr Adalet Cimcoz tarafından Beyoğlu'nda bir aya kadar bir dâimi sergi salonu açılacaktır. Sergi, Lion mağazasının civarında olacaktır. Salonda daima birçok tablo ve muhtelif sanat eserleri bulunacaktır. Herhangi bir sergide teşhir edilen eserlerin bir kısmı bilahare bu salona nakledilecek ve

böylece birçok sanatkârların eserlerini her zaman toplu olarak görmek imkânı temin edilmiş olacaktır (akt. Söğüt, 2000: 64).



Foto 1.2. Maya Sanat Galerisi'nde Bir Sergi Açılışı. Soldan Sağa: Sabahattin Ali, Adalet Cimcöz, Fikret Adil, Eren Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, ?, 1950'ler, Kaynak: Galeri Baraz Arşivi

Fikret Adil, Peyami Safa, Sabahattin Eyüboğlu ve Orhan Veli'nin desteği ile kurulan Maya Galerisi'nde sanat eserleri satışa çıkarılmış ve satılan eserlerden komisyon alınmıştır. Açılışı gerçekleşecek sergilerin medyada tanıtımlarının yapılması sağlanmış, dönem sanatçılarının pek çoğunun ilk sergileri Maya Sanat Galerisi'nde açılmıştır. Açıldığı dönemde büyük heyecan yaratan galeri hakkında Bedri Rahmi Eyüboğlu yaşadığı sanatçı heyecanını şu cümleler ile ifade etmiştir:

Galerilerde duyduğum hazzı ve ferahlığı hiçbir müzede duyduğumu hatırlamıyorum. Hangi galeride müzede ki şaheserlerin üstünde işe rastladım? Asırların göz nurunu, özünü bir salonda toparlayan müzelerin yanında galerilerin sözü olabilir mi? Galeri, yaşayan sanatın değil yaşayan sanatkârların eserlerini bir araya toplayan yerdir. Öylesine öyledir. Ama galerisi olmayan hiçbir memleket bilmiyorum ki orada müze, lâyük olduğu değer ve alâkaya kavuşsun... Bizde bir galeri açılacağını duyduğumda bu yüzden çok sevindim. Maya Sanat Galerisi bize her şeyden evvel kendi imkânlarımızı herkese tanıttık. Böyle bir galeri bizde tutar mı, tutmaz? Maya? Sanat Galerisi? Maya! Maya! Maya! Gel de Nasrettin Hoca'yı hatırlama. Ya bir de tutarsa?! (Akt. Yasa Yaman, 1998:121).

Şiir, fotoğraf ve karikatür sergilerinin de gerçekleştirildiği sanat galerisinde dört yıl sonra satışların yetersiz olması ve yaşanan ekonomik sorunlar nedeniyle galeri 1955 yılında kapanmıştır. Maddî problemler yaşayan Maya Sanat Galerisi'nin kapanmaması için hem sanatçılar hem de sergi izleyenleri katkı sunmaya çalışmışlar ama tüm çabalara rağmen Maya Sanat Galerisi kapanmak zorunda kalmıştır. 1955 yılına dek sanat eserinin alım değerini

önemseyerek özellikle genç, yenilikçi sanatçıların kişisel sergilerinin izlenebildiği bir sanat galerisi olmuştur⁶⁸ (Üstünipek, 1999: 47). Maya Sanat Galerisi'nin kapanışının ardından 1956 yılında kurulan İrfan Ertem Sanat Galerisi, İhsan Cemal Karaburçak Sanat Galerisi, Milar Sanat Galerisi de kısa süreli olsalar da sanat gündeminde dinamik yaratan galeriler olmuşlardır⁶⁹.

Maya Sanat Galerisi'nin ardından Ankara'da 1953 yılında kurulan Helikon Sanat Derneği de Ankaralı genç sanatçılar tarafından kurulmuştur. Ankara'daki özel galericilik girişimlerinin ilkinin temsil eden Helikon Sanat Derneği, Milar Galerisi ve Doğu Galerisi de dönemin Ankara sanat gündemini şekillendiren unsurları barındırmıştır. Ankara galerileri İstanbul'a göre daha uzun ömürlü olmuşlardır. Bu durumun nedenleri arasında; Erken Cumhuriyet Dönemi'nde devletin eser satın almaya dair bürokratik ortamda yarattığı farkındalık ve bürokrasinin sanata karşı destekleyici gücünün varlığı gösterilmektedir. 1950'li yıllardaki sanat ortamında İş Bankası, Yapı Kredi, Akbank gibi bankalar da⁷⁰ sanatı destekleyen çalışmalarını sürdürmüşlerdir (Atagök, 1987: 14).

1950'li yıllardan sonra sayısı artmaya başlayan banka faaliyetleri, özel kurumlar ve belediye galerileri sanat yapıtlarının satış unsurlarını öne çıkarmaya başladıkları için önemlidir. Açılışı gerçekleşen sergilerde sanatçıların tanıtımları yapılmış, medyada sergi haberlerine yer verilmiştir. Bir sanat piyasası oluşmasa da sanat eserinin satış unsurunun konuşulduğu bir dönem olması nedeniyle 1950 sonrası yıllar önemli bir süreci temsil etmektedir. Ama bu yıllarda açılan galerilere rağmen sanat ortamında resmin maddi bir değer unsuru olduğu yeterince yaygınlaşmamıştır.

Bankaların sanat ortamında artan faaliyetleri içerisindeki en önemli etkinlik 1954 yılında Yapı Kredi Bankası tarafından düzenlenen resim yarışmasıdır. Yapı Kredi Bankası'nın 9 Eylül 1954 tarihinde onuncu kuruluş yıldönümü kutlamaları kapsamında düzenlediği resim yarışması, kurumsal sponsorluk yaklaşımının ilk örneği olarak nitelendirilmektedir. Banka; bu etkinlikler kapsamında afiş, müzik, senaryo, kitap yazma ve folklor alanlarında da yarışma düzenlemiştir⁷¹.

⁶⁸ Maya Sanat Galerisi hakkında detaylı bilgi için bk. Savaş, 2008.

⁶⁹ Cumhuriyet Dönemi'nde gelişen sanat piyasası hakkında detaylı bilgi için bk. Üstünipek, 1998b.

⁷⁰Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Koleksiyonu da ismi geçen bankalardan önce Erken Cumhuriyet Dönemi'nde oluşmaya başlayan bir banka koleksiyonu olarak dikkat çeker. 3 Ekim 1931'de kurulan bankanın kesin kaydı olmamakla birlikte ilk eser alım tarihinin 1931 olduğu belirtilmektedir. S. Süreyya Bükey ve Jean Axel Weinberg'in çektikleri ve üzerine boya ile müdahale ettikleri Atatürk fotoğraflarının ilk satın alınan eserler olduğu tespit edilmiştir. Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu hakkında detaylı bilgi için bk. Yasa Yaman, 1993b; Yasa Yaman, 2011.

⁷¹Gerçekleşen tüm etkinlikler, yarışma sonrası tartışmalar hakkında detaylı bilgi için bk. Elvan, 2005b; Sönmez, 2005; Yasa Yaman, 2005.

Yarışma, 1953 yılında Nurullah Berk, Suut Kemal Yetkin, Fikret Adil, Yaşar Nabi, Burhan Toprak, Hüsamettin Bozok, Bülent Ecevit ve Cemal Tollu'nun kurduğu Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği'nin (AICA) Türkiye Milli Komitesi'nin V. Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği Kongresi'ni Türkiye'de gerçekleştirme teklifleri sonucunda gerçekleşmiştir. 8-16 Ekim 1954 tarihleri arasında akademide gerçekleştirilen V. Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği Kongresi nedeniyle İstanbul'a gelen Paul Fierens, Lionelle Venturi ve Herbert Read yarışmada jüri olarak belirlenmişlerdir (Elvan, 2005b:19).

Akademi sanatçılarının yoğun katılımı ile gerçekleşen yarışmada 'İş ve İstihsal' teması çerçevesinde otuz sekiz tablo yarışmıştır⁷². Türkiye'de özel bir banka tarafından gerçekleştirilen resim yarışmasında uluslararası sanat eleştirmenlerinin jüri olarak belirlenmiş olması yarışmanın uluslararası vizyon ile oluşturulmuş olması nedeniyle önemlidir. Ayrıca; yarışma sonucunda Akademili olmayan Aliye Berger'e birincilik verilmesi de tartışma yaratmıştır⁷³.



Foto 1.3. İstanbul'da Toplanan AICA Toplantısından, Yıldız Şale Köşkü, 1954, Adnan Çoker Arşivi, Kaynak: Erten, 2012: 45.

Özel bir bankanın teşviki ile düzenlenen bu yarışmada elde edilen sonuç ve üretilen eserin estetik niteliği bu tarihten sonra gelişecek olan Türk resim sanatının yönünü değiştirmiş, soyut sanat tartışmalarının ve üretiminin hız kazanmasına neden olmuştur. Bir bankanın

⁷² Sanatçı listesi ve diğer detaylar için bk. Elvan, 2005b: 19.

⁷³ Tartışmalar ve diğer detaylar için bk. Yasa Yaman, 1998; Elvan, 2005b; Yasa Yaman, 2005.

devletin sanata sunduğu desteğini en aza indirdiği bir dönemde ilk kez bir ‘sanat ve kültür ödülü’ vermesi de özel sermayenin kültür-sanata sunduğu katkının erken dönem örneği olarak yorumlanmaktadır. Yarışmanın amacının ‘sanatçıları desteklemek ve boş duvarları doldurmak’ olarak nitelenmiş olması da 1950’li yılların ortalarında bir banka kuruluşunun sanat ortamına sunduğu önemli bir katkıdır. Yarışmada sanatçılardan 2x3 m.’lik çalışmalar yapmalarının istenmesi ile resim sanatına büyük boyutlu çalışmaların kazandırılması sağlanmıştır. Ayrıca; üretilen resimlerin kurumsal binalara asılması da amaçlanmıştır. Bu durum, yarışmanın amacına uygun bir yaklaşım olarak nitelendirilmiştir. Boş duvarlar renklenecek ve halk daha fazla sanat yapıtı görmüş olacaktır. Yarışma sonucunda on sekiz adet resmin satılması ise sanat piyasasının gelişimi açısından bir ilk niteliğindedir. Düzenlenen bir yarışmada bu kadar fazla eserin satılmış olması koleksiyonculuğun gelişimi açısından önem taşımaktadır (Elvan, 2005b: 33). Bu dönemde oluşmaya başlayan piyasa ortamında galeri sayılarında artış gözlenmiştir⁷⁴. Ayrıca, banka galerileri çoğalmış, bankalar sanat yayınına da önem vermeye başlamışlar, yeni galeriler açmışlardır. Bu bankalardan birisi de Akbank’tır. Akbank Sanat Galerisi; 1948 yılında Ankara’da kurulmuş, 1954 yılında İstanbul’a taşınmış ve 1960 sonrasında sanatsal etkinliklere devam etmiştir. Banka kuruluşları bu yıllardan sonra eser olarak koleksiyon oluşturup, yayıncılık faaliyetlerini de kurgulayarak Türkiye sanat piyasasında gündem yaratmışlardır⁷⁵. 1960 sonrası gelişen politikalar ekonomik güce sahip kesimi sanat faaliyetlerine yönlendirmiştir. İş adamları yurtdışına daha fazla çıkarak, koleksiyon yapmaya başlamış ve sanat aktivitelerini desteklemişlerdir. Örneğin; 1962 yılında İstiklal Caddesi 125–127 numaralardaki mağazasını sergiler için de kullanmaya başlayan Vakko, Vakko Sanat Galerisi’ni kurarak bu konuda bir örnek oluşturmaktadır (Üstünipek, 1998b: 148-150).

Koleksiyonlar da sergiler aracılığı ile izleyenler ile buluşmaya başlamıştır. Darüşşâfaka Sanat Galerisi’nde ilk kez 1969 yılında Fikret Adil’in, 1970 yılında da Jale Yasan’ın koleksiyonu sergilenmiştir. Koleksiyon bilincinin yaygınlaşmasında kişisel ve kurum koleksiyonlarının sergilenmesi sanat gündeminde bu konuya olan ilgiyi artırmıştır (Gürdaş, 2008: 44). Açılan sergilere rağmen koleksiyonculuk belli bir kesimin özel ilgisi sonucunda

⁷⁴İstanbul’da 1954 yılında açılan Şehir Galerisi, 1967 yılında Taksim Sanat Galerisi, belediyelere ait galeriler, Türk-Alman Kültür Merkezi, Fransız Konsoloslugu, Amerikan Haberler Merkezi, 1960’lı yıllardan itibaren Anadolu kentlerinde açılan Devlet Güzel Sanatlar Galerileri bu on yıllık süreçte oluşan sergi alanlarıdır. Ayrıca; Filarmoni Derneği, Darüşşâfaka Kütüphanesi, Millî Kütüphane’de açılan sergiler ve 1962 yılında kurulan Gen-Ar Kulübü, Doğu Sanat Galerisi, 1968’de Mefkure Şerbetçi tarafından kurulan Galeri 1 bu dönemde var olan diğer sergi mekanları ve galerileridir. bk. Turani, 1966; Anonim, 1973; Üstünipek, 1998b; Gürdaş, 2008: 44. 1960’lı yıllarda açılan galeriler ve sergiler ile ilgili detaylı bilgi için bk. Antmen, 2005.

⁷⁵ Detaylı bilgi için bk. Gürdaş, 2008; Yılmazsoy, 2009.

gerçekleşmektedir. Abdülkadir Günyaz (1998b:48), 1960'larda Kapalıçarşı Sandal Bedesteni'nde düzenlenen müzayededeki satış rakamlarını sunarken eser fiyatlarına vurgu yapmaktadır. Bir gazetecinin aylık maaşı 1200 lira ise müzayedede satılan önemli eserlerin fiyatının 500 lirayı geçmediğini ifade etmektedir. Bu durum ise; sanat eserlerinin aylık alınan maaş ile de satın alınabileceğini kanıtlamaktadır:

Biri Osman Hamdi Bey, diğeri Hoca Ali Rıza, hatırladığım kadarıyla ilki 35x25, ikincisi 35x50 ebatlarında, muhammen bedelleri 1200 ve 400 lira. Yer Kapalıçarşı Sandal Bedesteni. Tarih 1960 yılı veya bir aşağı iki yukarı yıllar. Sonuç, daha doğrusu hiç talip yok. Bu tesadüfi olayı birkaç kez yazdım sanırım. Biraz daha açıklayıcı olabilmek için şunu da ilave edeyim ki o tarihlerde önemli bir gazetede çalışıyordum ve aylığım 1200 lira idi. Sıradan resim fiyatları ise, sıradan dediysem bugün müzayedelerde milyarlara giden eserler o zamanlar 150, 200 çok çok 300, 400 lira civarındaydı. Fransız Konsolosluğu'nda Güzel Sanatlar Birliği'nin açtığı sergilerde İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya Güran'ın eserleri 500 lirayı geçmeyen fiyatlarda idi. Bu dönemde önemli sanatçıların çoğu liselerde ya da Akademi'de eğitmen olarak çalışmakta idi. Pek çok sanatçı da mesleğinden para kazanmak için kendi çabası ile uğraşmakta idi (Günyaz, 1998b: 48).

1960'lı yıllarda koleksiyon yapan kişiler arasında en önemli isimler Kemal Erhan, Sabahattin Ergi'dir. Sanat koleksiyonu oluşturmaya 1960'larda başlayan Sabahattin Ergi, tablo dışında Türk edebiyatı ve Türk müziğinin de arşiv çalışmalarını yaparak önemli sayıda yazılı kaynağı, fotoğrafları ve kitapları toplamıştır. Kaya Özsezgin (1975: 28) 1975 yılında Ergi'nin koleksiyonu üzerine Milliyet Sanat'ta yazdığı bir yazıda, Kemal Erhan kadar zengin bir koleksiyona sahip olmasa da koleksiyonda devlet müzesinin sahip olmakla övüneceği tabloların varlığından bahsetmektedir. Ergi'nin koleksiyonunda yer alan ressamların büyük bir çoğunluğunu 1930 kuşağı sanatçıları oluşturmaktadır. Koleksiyonunda yer alan ressamlar arasında Osman Nuri, Ahmet Bedri, Sami Yetik, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya, Hoca Ali Rıza, Cevat Dereli, Refik Epikman, Halil Dikmen, Hamit Görele, Cemal Tollu, Turgut Zaim, Eşref Üren, Şefik Bursalı, Zeki Faik İzer, Nedim Günsür, İsmail Altınok, Mustafa Ayaz, Müşerref Köktürk, Ziya Keseroğlu gibi isimler bulunmaktadır. 1970'li yıllarda Erhan, eserlerini müzayede yolu ile satışa çıkararak koleksiyonunun dağılmasına neden olmuştur.

Bu dönemde yayınlanan sanat dergilerinden Ankara Sanat'ta Jean Paul Crespelle tarafından yazılmış bir makalenin çevirisinin yer alması dünyada 1960'lı yıllarda var olan sanat piyasasının Türkiye'de gündeme taşınmasını sağlamıştır. Günyaz'ın (1998b: 48) ifade ettiği unsurlar; Türkiye'de sanat eseri alan kesimin az sayıda olması konusunda Crespelle'in yazısına (1968: 12-13) referans olabilecek niteliktedir.

Crespelle'in 'Milyarder Olmak İçin Resim Alınız' başlığı ile sunulan yazısı; Türkiye'de o yıllarda yeni tanınmaya başlanan sanat eseri alımı olgusunu dünya profilini sunarak tartışmaya açıyordu⁷⁶.

1970'li yıllarda İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve Gazi Eğitim Enstitüsü'nden⁷⁷ mezun olarak yurtdışına gönderilen sanatçıların geri dönmesinin sonucunda sanat ortamında sanatçı sayısı artmış ve sergileme taleplerinde de artış oluşmuştur. 1970'li yıllarda bir sanat piyasasından söz edilemezken sanat galerileri de sanatçıların sergi açma taleplerine yetersiz kalmaktadır. Nuri İyem (1974:26)'in sergileme mekânı bulmanın zor olduğu sanat ortamına dair yorumu 1970'li yıllara dair fikir oluşturmaktadır: "Var olan belediye galerilerinin de pazar günleri ve resmî tatillerde kapalı olması sanat ortamında kesintisiz bir aktivite gerçekleştirme imkânını kısıtlamaktadır. Hasılı, eskisi, yenisi, yaşlısı, genci ile bir büyük kalabalık Taksim Sanat Galerisi'nde sergi açmak için sıraya girmekte" (İyem, 1974: 26).

⁷⁶ Crespelle'in 'Milyarder Olmak İçin Resim Alınız' başlıklı yazısının tam metni: "Son dünya harbinden bu yana resim emin bir kıymet sığınağı olarak kabul edilmiştir. Devalüasyon halinde altından daha süratle yükselmektedir. Pratik olarak hazinece düşürülmeyen bir zenginlik kaynağı olarak kabul edilmektedir. Resim, borsada meçhul ihtikârlara yol açmaktadır. 1900 yılında Vollard tarafından 500 franka satın alınan bir Cezanne veya bir Gauguin 100, 200 ve hatta 300 milyon eski franka erişebiliyor. 1945-1946 yıllarında 20.999 franka rahatlıkla elde edilebilen bir Buffet'ı New York'taki son bir satışta 6 milyon eski franka ulaştı. Galerilerin bu denli çoğalmasında genç sanatçıların için yepyeni imkânlar sağlamaktadır. Tablo alıcılarının tüm gayesi hiç tanınmamış fakat ileride çok büyük isim yapabilecek genç ve istidatlı ressamın eserlerini toplamaktır. Bu araştırmaların muvaffak olabileceğine insan inanabilir, zira bazı istatistikçilere göre bugün için Fransa'da en aşağı 40 bin ressam vardır. İnanılanın aksine milyarderler her zaman en büyük tablo koleksiyoncuları değillerdir. Modern resmin en güzel koleksiyonunu ellerinde bulunduranlar ekseriyetle dar bütçeli insanlardır. Çok dikkate değer bir empresyonist koleksiyonu toplayan Victor Chocquet, Cezanne'ları, Renoir'ları satın alabilmek için günlük ihtiyaçlarından kısıntı yapardı. Bugün yüz kadar tabloya sahip Armand Sacacron, Havre Lisesi ikinci sınıfında öğrenci iken 1.25 franka bir suluboya Dufy satın alarak koleksiyonuna başlamıştır. Daha sonra Paris'te tıp öğrencisi iken Modigliani'nin şahane bir suluboyasını 25 franka alabilmek için öğle yemeğinde sarfına zarar etmiştir. Bu iş için büyük bir yatırıma ihtiyaç yoktur. Bir genç tuval 500 ilâ 1000 frank (1500-3000 Türk Lirası.) değerindedir. Büyük sanat galerileri bu amatör koleksiyonculara birçok bakımdan kolaylık da göstermektedirler. İsteyenler taksitle de bağlanabiliyor. Altı ay, dokuz veya on sekiz ayda ödenmek üzere satın alınan bir buzdolabı, bir çamaşır makinesi gibi tablo satın alınabilir. Buradaki fark çok mühimdir. Sözü geçen bu cihazlar zamanla yıpranma ve eskime sebebiyle değerinden kaybettiği halde, bir resim zamanla değer kazanır. Yeni sanatçıların eserlerini teşhir eden bir galerinin müdürü şu reçeteyi vermektedir: "Şayet bir milyon emrinize amade ise, gençlerden yirmi tuval satın alınız. On yıl sonra koleksiyonunuz on milyon edecektir. Değerinden kaybedecek tablolar olacak muhakkak, fakat elinizdeki eserlerden iki, üç veya dört tanesinin muvaffak olması kâfidir" Crespelle, 1968: 12-13.

⁷⁷ Okul; 1926 yılında Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü, 1929 yılında Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü, 1976 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü, 1982'de Gazi Üniversitesi olarak anılmaktadır. Bunulgay Hasgüler, 2013: 176.

Ayrıca; bu dönemde İyem'in belirttiği üzere (1974:26) belediye galerileri Basın, Yayın ve Turizm Müdürlüğü'ne bağlıdır. Yani; sanat bilgisi olan bir birim tarafından yönetilmemektedir. 1970'li yıllar sanat üretiminin, sanatçı sayısının, sanat dergilerinin, eser alıcılarının sayı olarak arttığı bir dönemdir. Fakat sanatçı sayısına göre yeterli sayıda sanat galerisi⁷⁸ mevcut değildir. 1970'lere uzanan Türkiye gündeminde yaratılmaya çalışılan sanat piyasası; 1970-1980 arasındaki siyasi, sosyolojik ve ekonomik hareketlilikler ile karşılaşmıştır. 1970'li yıllarda Türkiye'de henüz bir sanat piyasası var olmadığı için sanat eseri alıcıları eserleri sanatçı atölyelerinden ya da vefat etmiş sanatçıların ailelerinden satın almakta idi. Özel galericilik girişimlerinin neredeyse yok denecek kadar az olduğu sanat ortamında açık artırmalar da nadiren gerçekleşiyordu (Baraz, 1993:124).

Nejat Eczacıbaşı tarafından 1973 yılında İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın⁷⁹ kurulması sponsorluk ve sanatta girişimcilik açısından önemli bir gelişme olarak kaydedilmiştir. Vakıf, düzenlediği İstanbul Festivali ile periyodik sergiler ve etkinlikler yapmaya başlamıştır. (Yardımcı, 2005: 78). Vakfın kurulma amaçları arasında İstanbul'un dış ülkelerde temsil ettiği tarihsel ve kültürel güçten yararlanmak, belirli tarihlerde uluslararası niteliklerde kültür sanat etkinlikleri düzenlemek bulunmaktadır (Bunulday Hasgüler, 2013:57).

Vakfın açıldığı yıl içerisinde sergi etkinliklerine ağırlık verilmiş, İstanbul'un farklı mekânlarında İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından etkinlikler gerçekleştirilmiştir. Festival

⁷⁸1974 yılında İstanbul'da var olan sanat galerileri şöyle sıralanmıştır: Belediyenin yönetiminde olan Beyoğlu Sanat Galerisi, Taksim Şehir Galerisi, Harbiye Sanat Galerisi'nin Tiyatro Fuayesi, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin giriş bölümü, Devlet Resim Heykel Müzesi'nin Osman Hamdi Bey Salonu ve Halil Dikmen Salonu, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun giriş katı, Beyoğlu Olgunlaşma Galerisi, Darüşşafaka Lisesi, Işık Lisesi, Kültür Koleji, Şişli Terakki Galerisi, Yapı Kredi Bankası, İstanbul Bankası Sanat Galerileri, Türk Alman Kültür Merkezi, Amerikan Kültür Merkezi, Nişantaşı'nda Melda Kaptana Sanat Galerisi, Kadıköy'de Cumalı Galerisi, Harbiye'de Yapı ve Endüstri Merkezi, Taksim'de Sinematek Dernek Salonu, Beylerbeyi'nde Zahide Özar Galerisi. Bu dönemde bu galeri mekânlarının var olan sanatçı sayısına oranlandığında yeterli olmadıklarının pek çok sanatçı dönem yayınlarında ifade etmiştir. Bunulday Hasgüler, 2013: 176.

⁷⁹ 'İstanbul Kültür Sanat Vakfı, kâr amacı gütmeyen bir sivil toplum kuruluşu olarak İstanbul'da uluslararası sanat festivalleri düzenlemek amacıyla 1973 yılında Dr. Nejat F. Eczacıbaşı önderliğindeki on yedi iş adamı ve sanatsever tarafından kuruldu. Vakfın birincil hedefi kültür ve sanat çalışmalarının en seçkin örneklerini sunmak ve aynı zamanda sanat yoluyla uluslararası bir platform oluşturarak Türkiye'nin ulusal, kültürel ve sanatsal değerlerini tanıtmaktı. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun 50. yıldönümü olan 1973 yılında düzenlenen ilk İstanbul Festivali, programında çoğunlukla klasik müziğe yer veriyordu. Bir süre sonra festival kapsamında diğer sanat dallarına da yer vermeye başlandı. Film gösterimleri, tiyatro, caz, bale performansları ve tarihi mekânlarda gerçekleştirilen sergiler de programda yer almıştır' Detaylı bilgi için bk. <http://www.iksv.org/tr/hakkimizda/tarihce> (erişim tarihi: 30.03.2017).

kapsamında on adet sergi gerçekleştirilmiştir. Topkapı Sarayı Müzesi, Beşiktaş Deniz Müzesi, Türk-İslam Eserleri Müzesi, Ayasofya Müzesi, İstanbul Arkeoloji Müzesi, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Taksim Sanat Galerisi'nde geleneksel sanatlar, resim ve heykel tekniğinde eserlerin bulunduğu sergiler düzenlenmiştir. İstanbul Kültür Sanat Vakfı 1987 yılından itibaren İstanbul Bienali etkinliğini gerçekleştirerek günümüze dek sürecek küresel bir etkinliğin gelişimine katkı sağlamıştır⁸⁰ (Anonim, 1973: 175-180).

1974 yılında uluslararası sergiler de İstanbul'a taşınarak kültürel etkileşim için sanat daha çok kullanılmaya başlanmıştır. İran, Irak, Uzakdoğu-Çin ve Japonya'dan getirilen sergiler yoluyla toplumda sanatsal duyarlılığın güçlendiği bir dönem kurgulanmıştır. Bu sergilerin geleneksel duyarlılık ile çağdaş sanatın geliştirilebilirliğine de vurgu yaptığı izlenmiştir. Bu dönemde Taksim Sanat Galerisi'nde 'Japon Modern Dekoratif Sanatlar' (26 Ocak-6 Şubat) ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde Alman asıllı Werners Drewes'in renkli ve siyah tonlardaki kent görünümünden oluşan kişisel sergisinin (25 Nisan-11 Mayıs) açılışı gerçekleşmiştir. Amerikan Kültür Merkezi'nde düzenlenen Paul A. Lingren'in sergisinde (10-25 Mayıs) ise geleneksel siyah-beyaz yöntemlerde uygulanmış eserler sergilenmiştir. Ayrıca bu dönemde İran Şahbanusu Farah Pehlevi'nin özel koleksiyonundan derlenen bir sergi de (27 Nisan-2 Mayıs) izleyenler ile buluşturulmuştur. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde açılan sergi, uluslararası bir koleksiyon sergisi olması nedeniyle önemlidir. Bir özel sermaye tarafından organize edilen koleksiyon sergisi yoluyla ziyaretçiler, koleksiyonun zengin içeriğini izleyebilmişlerdir. Bu dönemde ayrıca, İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından organize edilen İstanbul Festivali kapsamında, Resim ve Heykel Müzesi'nde 'Paris Modern Sanatlar Müzesi' koleksiyonundan 'Çağdaş Fransız Resimleri' sergisi de düzenlenmiştir. İki dünya savaşı arası dönemden otuz üç ressamın altmış bir eserinin bulunduğu sergide; Rouault, Dufy, Modigliani, Buffet gibi sanatçıların orijinal yapıtları bir araya getirilmiştir. Taksim Galerisi'nde bu süreçte açılan 'Çin Gravürleri', 'Roma'ya Bir Bakış', 'Çağdaş Irak Sanatı' sergileri ile de uluslararası boyutlu çağdaş ve geleneksel yaklaşımların izlenmesini sağlanmıştır⁸¹ (Köksal, 1974: 7).

İKSV'nin 1974 yılında düzenlediği sergiler, sanat ortamında ilgi görmüş ve yeni sergilerin düzenlenmesine zemin oluşturmuştur. Bu süreçte, 1976 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi tarafından on beş yıllık bir kültür-sanat programının oluşturulmasına karar verilmiştir. 1983 yılında akademinin yüzüncü kuruluş yılına dek gerçekleştirilecek sergiler, paneller ile sanat dünyasında pek çok konuyu tartışmaya açmak, sanatsal etkinlikler yolu ile de

⁸⁰ Detaylı bilgi için bk. Anonim, 1973; Bek, 2002; Yardımcı, 2005; Bunulday Hasgüler, 2013.

⁸¹ 1974 yılında gerçekleştirilen sergiler hakkında detaylı bilgi için bk. Üstünipek, 1998b; Akkoyunlu, 2005; Pelvanoğlu, 2009; Bunulday Hasgüler, 2013.

bu konuda bir ivme yaratmak amaçlanmıştır. Bu kapsamda; 1977-1987 yılları arasında ‘İstanbul Sanat Bayramı-Yeni Eğilimler Sergisi’ olarak adlandırılacak sergi etkinlikleri düzenlenmeye başlamıştır. İki yılda bir düzenlenmesine karar verilen İstanbul Sanat Bayramı, 1977 yılında yapılmaya başlanmış, 1987 yılından sonra bir süre ara verilmiştir. Daha sonra tekrar 1994 yılında etkinlik gerçekleştirilmiştir⁸². 1994 yılında 7. İstanbul Sanat Bayramı içerisinde gerçekleştirilen sergilerde farklı kurumların da ödülleri vermesi sponsorluk sisteminin gelişimini sağlamıştır. 1987 yılından sonra mali yetersizlikler nedeniyle düzenlenemeyen sergi, Türk Güzel Sanatlar Vakfı, Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, Mahir ve Numan A.Ş. ve Mimar Sinan Üniversitesi’nin destekleri ile yedinci kez düzenlenerek sona ermiştir. İlk sergiden son sergiye aldığı kurumsal destekler nedeniyle ‘Yeni Eğilimler Sergileri’, devlet ve özel sermayenin sponsor ilişkilerinin geliştirildiği bir sergi etkinliği olarak nitelendirilmektedir (Akkoyunlu, 2005: 45-55). Özellikle genç sanatçıların görünür olmasını ve keşfedilmesini amaçlayan bu sergilerde çağdaş sanat yöntemlerini kullanabilen, yenilikçi sergileme yöntemlerini kavrayabilen isimler ödüllendirilmiştir. Türkiye’de ilk kez, sanattaki yeni eğilimleri, üslupları kavramaya yönelik, yenilikçi sanatsal yöntemleri görmeye imkân sağlayan ‘Yeni Eğilimler Sergileri’ ve konuyla ilgili bir yarışma, aynı zamanda akademinin potansiyel sanatsal gücünü de ortaya çıkarmıştır. Gerçekleşen sergilerin etkisiyle sanat ve sermaye ilişkisi tartışılmıştır (Rodoplu, 2015: 48).

Nusret İslimyeli (1974:4); ‘Sanat ve Özel Sektör’ başlıklı yazısında özel sektör ve koleksiyonculuğa odaklanarak Amerika Birleşik Devletleri sanat ortamından söz eder ve Türkiye ile Amerika Birleşik Devletleri arasında sektörel karşılaştırma yapmıştır. İslimyeli; Chase Manhattan Bankası Yönetim Kurulu Başkanı Davit Rockefeller’in aynı zamanda sanat dünyasını etkileyecek oranda önemli bir koleksiyoncu olduğundan ve şirketlerin toplumlara tanımada özellikle Amerika Birleşik Devletleri’nde sanatın etkili gücünü kullandığından söz etmiştir. İslimyeli (1974:4); “Türkiye’de ise bu yıllarda İş Bankası ve Akbank uyguladıkları sanatsal girişimler ile iki örnek olarak gösterilebilmektedir. Artık; sanat en önemli marka araçlarından birisi olmuştur. Eğer, ülkenin reklamında ve imajında sanatı daha güçlü kullanırsak hem ülke hem de sanat ortamı kazanacaktır” ifadelerini kullanmıştır.

Özel sektörün sanata karşı duyarlılığının artmaya başladığı 1970’li yıllarda Bülent Ecevit, devletin bu dönemde geliştirmeye çalıştığı kültür sanat politikalarını 1974 yılında ifade etmiştir (Duru, 1974: 6). Devletin sadece ekonomik ve sosyal konularda değil, kültür-sanat

⁸² Detaylı bilgi için bk. Üstünipek, 1998b; Akkoyunlu, 2005; Pelvanoğlu, 2009; Bunulday Hasgüler, 2013.

alanında da yatırımlar yapacağı, dünyaya açılımın gerçekleşeceği ve yaygın bir eğitim programının kurgulanacağı belirtilmiştir⁸³.

1970’li yıllarda devletin kültür-sanata vermeyi öngördüğü destek politikaları yetersiz kalmıştır. Cumhuriyetin kuruluşu itibari ile resim, heykel ve diğer sanat disiplinlerinin halk ile kurduğu ilişki, kültürel dönüşüme verilen destek çok partili rejim ile en aza indirilmiştir. Sanat piyasasının gelecekte kurgulanacak ortamında önemli bir güç olarak nitelendirilen özel galeriler bu dönemde artmış, belirli sanatçılar çevresinde gelişen bir koleksiyoncu kitlesi oluşmaya başlamıştır. 1970’li yılların başında sadece devlet galerisi ile gelişmeye çalışan sanat ortamı, açılan özel galeriler sayesinde daha dinamik bir koleksiyoncu ortamının oluşumuna yardım etmiştir. 1975 yılında Künmat, Ertem, Cumalı, Melda Kaptana galerileri ve Galeri Baraz bu dönemin önemli özel sanat galerileri arasındadır. Galeriler bu dönemde organize edilen sergiler yoluyla sanatçı tanıtımlarını üstlenmişler ve bir sanat piyasası oluşumuna zemin hazırlamışlardır. Tanıtım faaliyetlerinin yanında, galeriler tablo birikimine de destek olarak bu konuda duyarlılığı olan isimlerin sayısını artırmaya çalışmışlardır; sanatçıların gelişimine katkı sunmuşlardır (Özsezgin, 1975: 32-33).

Özsezgin, 1976 yılı sanat gündemine dair şu yorumu yapar: “Sanatçı, kendi yalnızlığının türküsünü söyleyip duruyor. Elindeki olanaklarla çalışıyor, sergisini düzenliyor. Kendi çevresinin yargısından esinleniyor ya da esinlenmiyor; birkaç da alıcı bulabilirse sanatının karşılığını görmüş sayıyor” (Özsezgin, 1976: 27). Bu gündem içerisinde, sanat eseri alım ve satımı kişisel ilişkilerin dışında nesnel bir boyut kazanmış değildir. Özel galerilerin çevresinde yeni gelişen piyasa ortamında var olan düzen, sanatçının sanat üretim sürecinde geleceğe dair bir umut ortamı oluşturacak boyutta değildir. Sanat eseri bu dönemde bir ekonomik değer unsuru olarak görülmemektedir. Devletin illerde yaygınlaştırdığı şehir galerileri de işletim yöntemlerindeki sorunlar nedeniyle sanat olgusunu yeterince halka yönlendirememişlerdir. Bu nedenle sanat ve sanatçı, çoğunlukla ulaşılması güç bir meslek, profil olarak görülmüştür.

⁸³Bülent Ecevit kültür politikasına dair ayrıca şu yorumu yapmıştır: “Ben kültür ve sanat çalışmalarında yalnız seçkinlere, yüksek düzeyde eğitilmiş aydınlara yönelen elitist bir tutuma karşı olduğum kadar, yalnız halka dönük sanat ve kültür çalışmalarına da ağırlık verilmesini isteyen bazı katı toplumcu düşüncelere de karşıyım. Bunların ikisi birbirinin tamamlayıcısı olarak yürütülmesi gereken, birbirleriyle çelişmeyen yöntemlerdir. Plastik sanatlar Türk toplumunda henüz fonksiyonel bir yer kazanmamıştır. Yalnız daha çok galeri açarak değil, mimaride plastik sanatları gereği gibi değerlendirerek de bu eksikliği gidermeye çalışmak gerekir. Türkiye’de açılacak sergileri diplomatik ilişkilerin yarattığı tesadüflere bırakmak yerine belli bir program içinde düzenlemek gerekir. Bu hükümet dönemi, yalnız ekonomik ve sosyal alanda değil, sanat ve kültür alanında da yeni atılımlar ve dünyaya açılış olacaktır” Duru, 1974: 6. 1970’li yılların kültür politikaları hakkında farklı bilgiler ve röportajlar için bk. Oral, 1974: 3-4; Kabacalı, 1974:13.

1970’li yıllarda Ankara ve İstanbul’da başlayan özel galericilik girişimleri, bu iki kentte sanat ortamı ve koleksiyonculuğun gelişmeye başlamasına neden olmuştur. Ankara’da Akdeniz, İstanbul’da Tıglat-Maçka Galerileri, Ankara’da Vakko Sanat Galerisi, Artisan Galerisi ve Devlet Galerisi önemli sanat merkezleri idi. Devlet Galerisi, kent içerisindeki konumu nedeni ile de yoğun bir izleyici kitlesine sahip olmuştur. Özel galeriler yoğunlukla İstanbul’da gelişimini sürdürmüştür. 1971-1977 yılları arasında Melda Kaptana⁸⁴, 1973 yılında Cumalı Sanat Galerisi ve Artisan Sanat Galerisi, 1974-1977 yılları arasında Künmat Galerisi, 1975 yılında Galeri Baraz, 1976 yılında Maçka Sanat, 1977 yılında Bedri Rahmi Galerisi’nin kuruluşu sanat ortamında daha fazla serginin açılmasını, sanat izleyenlerinin daha fazla sanat yapıtı görmelerini sağlamıştır⁸⁵. Zamanla galerilerin fuarlara katılım sağlamaları da sanatçıların fuarlarda görünür olmasını, eserlerini daha kalabalık bir kitleye sunabilmelerini sağlamıştır. Örneğin; Ertem Galerisi’nin sahibi İrfan Ertem, Türk sanatçıların eserlerini 9. Basel Sanat Fuarı’na taşımıştır. Abidin Dino, Nuri Abaç, Hüseyin Bilişik, Tamer Akakıncı, Tangül Akakıncı, Sileyman Velioğlu, Atilla Galatalı gibi sanatçılar sergiye dâhil olmuştur. Aynı fuarda Picasso, Chagall, Buffet, Braque, Fuchs, Dali, Kokoschka da mevcuttur. Zürih Başkonsolosu Namık Aykaç’ın desteği ile eserler Zürih Turizm ve Tanıtma Ataşeliği’nin bürosunda sergilenmiştir. Sergi bu mekânın lokalinde 1978 Haziran ayı içerisinde açılmıştır (Anonim, 1978: 17).

1970’li yılların sonlarında artık bir sergi açılışında tüm resimlerini satabilen sanatçılar ile karşılaşma olanağı başlamıştır. Sanat galerisi açma fikri, sermaye sahibi olan kesimde yaygınlaşmaya başlamıştır. Ankara ve İstanbul’da sanat galerisi sayısında izlenen hızlı artış, kendi takip ettikleri sanatçıları izleyen ve koleksiyon oluşturmaya çalışan bir kitlenin oluşmasını sağlamıştır. Özsezgin’e göre (1978: 19) bu yıllarda büyük sermaye sahipleri ünlü ressamların eserlerine yönelik bir sanat ticareti de yapmaya başlamıştır⁸⁶. Avni Arbaş, Fikret

⁸⁴Melda Kaptana, 2008 yılında yayınladığı kitapta galerisinde gerçekleşen sergiler, 1970’li yıllardaki sanat ortamı ve pek çok doküman ile dönem sanat ortamını belgelerle sunmuştur. Detaylı bilgi için bk. Kaptana, 2008.

⁸⁵Bu dönemde özel sermaye, yarışmalar da yapmaya başlamıştır. İlkini 1963 yılında Ege Bölgesi’ne yönelik gerçekleştiren DYO firmasının resim yarışması ve sergileri, 1973 yılından sonra tüm Türkiye’den sanatçıları kabul eden sergilere dönüşmüştür. DYO, özel sermayenin sanata desteği konusunda önemli, öncü firmalardan biridir. Özsezgin, 1976: 28. Detaylı bilgi için bk. Rodoplu, 2015.

Muallâ, Abidin Dino, Bedri Rahmi Eyüboğlu sergileri ve eserlerinin satış oranları bu düşünceyi kanıtlamaktadır⁸⁷. Bu dönemde bankalar da sanat ortamında aktif rol üstlenerek büyük oranda sanat yapıtı almışlar; koleksiyon oluşturmaya başlamışlardır. Bu dönemde eksper sorunu mevcuttur. Antikacıların yönlendirdiği bir fiyatlandırma sistemi vardır. Yapıtlara değer ve ölçüt oluşturacak bir kurumsal yapı henüz oluşmamıştır (Köksal, 1978: 20). Sanat piyasasında yaşanan dinamik sonucunda, koleksiyonculuğa dair tartışmalar, paneller düzenlenmiş ve dergilerde sıklıkla yazılar yayınlanmıştır.

‘Görsel Sanatçılar Derneği’, 27 Mart 1979 tarihinde Atatürk Kültür Merkezi’nde düzenlenen bir panelde Erol Eti’nin yönetiminde ‘Devlet ve Özel Kuruluşlara Ait Yapılara Sanat Yapıtı Alınması Gerekliği’ni tartışmaya açmıştır. Açık oturuma Prof. Hüseyin Gezer, Mimar Prof. Maruf Önal, ressam Mustafa Aslıer, Mimar Abdurrahman Hancı, ressam Orhan Taylan katılmışlardır. Toplantıyı Kültür Bakanlığı’ndan bir temsilci de izlemiştir. Bu panelde resmi ve özel kuruluşlarda koleksiyon oluşturulması ve eserlerin kamu yapılarına yerleştirilmesi ile ilgili bir tartışma yapılmıştır. Sanat yapıtının ve sanatçının devlet ile temassızlığı tartışılmıştır (Taktak, 1979: 20).

1970’li yılların sonu, özel galeri sayısının arttığı, banka koleksiyonlarının oluşmaya başladığı, sermaye sahibi isimlerin taleplerinin belirginleşmeye başladığı bir dönem olarak nitelendirilmektedir. Bu süreçte oluşan koleksiyoncu profilini Üstünipek (1998b: 178) Ahmet Köksal’dan (1978: 20) bir alıntı ile açıklar: “Yaptığımız bir araştırmaya göre yılda on, on beş resim alan bilinçli koleksiyoncu sayısı elli kişi dolayındadır. Bunların dışında rastgele resim alanların sayısı ise ancak beş bini bulur”.

1970’li yılların en önemli gelişmelerinden birisi ise İstanbul dışında Ankara’da bir ‘Resim Heykel Müzesi’ açma gerekliliğinin gündeme getirilmesidir. İstanbul Resim Heykel Müzesi’nin akademiye bağlı olması, sergilemelere akademili hocalar tarafından karar verilmesi, Ankara’da sanat üreten sanatçılar⁸⁸ tarafından bu süreçten uzak bırakılmaları nedeniyle eleştirilmiştir. Ankara’da 1966 tarihinde yayınlanmaya başlayan ‘Ankara Sanat’

⁸⁶Özel galerilerin sayılarının arttığı ve sanat eserinin satışının hızlandığı bu dönemde, sanat dünyasından sanat eserinin metalaştığını düşünen yazarlar, süreli yayınlarda eleştiri yazıları kaleme almışlardır. Bu yazılar içerisinde sanatın metalaşmasına karşı çıkan Canan Çoker’in yazısı dikkat çekicidir. Detaylı bilgi için bk. Çoker, 1980.

⁸⁷Avni Arbaş’ın orta büyüklükteki bir eseri 30 bin lira, Fikret Muallâ’nın bir guaj eseri 40 bin liraya alıcı bulmuştur. Örneğin; Bedri Rahmi’nin Vakko Sanat Galerisi’ndeki sergisinde tüm eserler alıcı bulmuştur. Özsezgin, 1978: 18.

⁸⁸ Erken Cumhuriyet Dönemi’nden müze açma tartışmalarının yaşandığı 1970’li yıllara dek, Ankara’da sanat üreten sanatçılar Refik Ekipman, Eşref Üren, Arif Kaptan, Cemal Bingöl, İhsan Cemal Karaburçak, Abidin Elderoğlu, Turan Erol, Adnan Turani, Orhan Peker, Lütfi Günay, Nuri Abaç, İsmail Altınok, Fethi Arda gibi isimlerden oluşmaktadır. Detaylı bilgi için bk. Köksal, 2012:71.

dergisinde özellikle Eşref Üren, Ankara’da bir müze açma gerekliliğinden sıklıkla söz ederek bu konunun gündeme getirilmesi için büyük çaba göstermiştir. Ankara’da müze açma gerekliliği 1960’lı yıllardan 1970’li yıllara dek gündemde iken, 1937 yılında Dolmabahçe Velihaht Dairesi’nde açılan İstanbul Resim Heykel Müzesi’nin sahip olduğu fiziki koşullar ve müzenin 1938-1950 yılları arasında kamuya kapalı tutulması da sıklıkla eleştirilerek gündeme getirilmiştir. İstanbul Resim Heykel Müzesi’nin 1976 yılında da yangın tehlikesi nedeniyle kapalı tutulması özellikle Ankaralı sanatçılar başta olmak üzere sanat gündeminde eleştirilmiş ve bu durum Türkiye’deki müzecilik sorununun gündeme getirilmesine neden olmuştur. 1970’li yıllarda Ankara’da müze açma önerileri tartışılırken Ankaralı sanatçılar devlet dairelerinde asılı olan resimleri de araştırmaya başlamıştır. Ankara’da bir resim heykel müzesi açılmasına dair önerilerin ilk resmi görüşmesi 1970 yılında gerçekleşmiştir. Bu kapsamda, Milli Eğitim Bakanlığı konuya dair Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne başvurmuş ve Ankara’da açılması düşünülen müze için İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nden Ankara’ya eser getirilebileceği fikri tartışılmıştır. 1971 yılında Kültür Bakanlığı’nın kuruluşunun ardından Kültür Bakanı Talat Halman tarafından da bu fikir desteklenmiş ve gereklilik ifade edilmiştir. Eşref Üren’in fikri ile Ankara Türk Ocağı binasının müzeye dönüştürülmesine karar verilmiştir⁸⁹. Gerçekleşen görüşmelerin sonucunda 1975 yılında Bakanlar Kurulu kararı ile Kültür Bakanlığı’na müze kurulması için teslim edilen Türk Ocağı Binası için koleksiyon arayışları da başlatılmıştır. 22 Kasım 1976 yılında açılışı gerçekleşen ilk serginin tamamı İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu’ndan seçme eserlerden oluşmuştur. Eşref Üren, serginin ardından o yıllarda Ankara’da bulunan Türk Ocağı ve Ankara Halkevi Sanat Koleksiyonu’nun sergide kullanılmamasını eleştirmiştir. İlk serginin ardından, oluşturulacak Ankara Resim Heykel Müzesi⁹⁰ koleksiyonu için devlet koleksiyonları tek tek taranmıştır. Türk Ocakları Binası deposu, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü depoları, Devlet Resim Heykel Sergileri’nde ödül almış eserler, Ziraat Bankası, İş Bankası koleksiyonları incelenmiş ve kurumlardan bağışlar alınmıştır. Türk Ocakları ve Halkevi koleksiyonlarından 218 orijinal resim, 54 reproduksiyon, 1977 yılında Paris Doriot Rive - Gauche Galerisi tarafından müzayedeye çıkarılan 110 Fikret Mualla tablosu içerisinden 37 adet resim bakanlık tarafından satın alınarak koleksiyona dâhil edilmiştir. İş Bankası, müze koleksiyonuna 44 eser bağışlayarak periyodik tarihlerde sergilenen koleksiyonunun yenilenmesine karar verilmiştir. İş Bankası sunduğu eserleri, İş Bankası’na

⁸⁹ Restorasyon ve mimari yapının müzeye dönüştürülme süreci hakkında detaylı bilgi için bk. Köksal, 2012: 80-91.

⁹⁰ Ankara Resim Heykel Müzesi hakkında detaylı bilgi için bk. Yasa Yaman, 2011; Yasa Yaman, 2012a: 35-40; Köksal, 2012: 72; Köksal, 2014: 200-206.

özel bir salonda sergilemiştir. Ayrıca, Ziraat Bankası'nın kaç eser bağışladığı bilinmemekle birlikte, müze için koleksiyondan pek çok eseri müze koleksiyonuna bağışladığı bilinmektedir. Milli Kütüphane Koleksiyonu'nda⁹¹ bulunan 831 eser de, kütüphane binasının inşaatı 21 Ocak 1980 tarihinde tamamlana dek müzeye teslim edilmiştir. Müze koleksiyonuna ayrıca, özel koleksiyoncular da katkı sunmuştur. Şeref Akdik'in eşinin bağışladığı 70 resim ve o yılların en önemli koleksiyoncularından Sabahattin Ergi'nin 200 eserlik koleksiyonundan seçilen 24 resim de müzeye teslim edilmiştir. Müzenin açılışının gerçekleştiği 2 Nisan 1980 tarihinde 1200 eserlik bir koleksiyon bu şekilde oluşturulmuş, izleyenlere sergiler yolu ile eserler ulaştırılmıştır (Köksal, 2012: 72; Yasa Yaman, 2012a:36-37).

1970'li yıllarda kurum, banka ve özel koleksiyonların katkısı ile kurgulanan ve 1980 yılında açılışı gerçekleştirilen Ankara Resim Heykel Müzesi'nin kuruluş süreci, kamuoyunu özel koleksiyonların önemine, banka koleksiyonlarına ve müze sorunlarına yönlendirmiştir. Özellikle Sabahattin Ergi'nin müzeye bağışladığı 24 resim ile Şeref Akdik'in eşinin toplu olarak müzeye bağışladığı 70 resim de özel koleksiyonların kurumsal yapılara sunduğu katkılar konusunda dikkatleri çekmiştir (Köksal, 2012:86).

Özellikle 1990'lı yıllara hâkim koleksiyoncu ailelerden Koç ailesinin sahip olduğu koleksiyonlardan Sadberk Koç'un geleneksel giysi kültürü, gümüş ve porselen eserlerden oluşan koleksiyonunun sergilendiği 'Vehbi Koç Vakfı Sadberk Hanım Müzesi' ise, 14 Ekim 1980 yılında açılmıştır. Müzenin 1981 yılında vefat eden Hüseyin Kocabaş'ın koleksiyonunu da satın alması koleksiyonunun gücünü artırmıştır. Türkiye'de özel sermaye tarafından açılışı gerçekleşen ilk özel müze olan 'Sadberk Hanım Müzesi', Türkiye'de özellikle 2000'li yıllarda sayıları artan özel müze girişimlerinin öncüsü olmuştur⁹².

Yahşi Baraz'ın bu dönemde Sezer Tansuğ ile birlikte gerçekleştirdiği temalı sergiler ise, İstanbul ve Ankara'da hareket kazanan sanat ortamına katkı sunan içerikleri ile önemli etkinliklerdir. Resim sanatını tasnif eden, dönem ve temalara ayıran bu yaklaşım o dönem için Türkiye'de ilk kez denenmiştir. 14 Kasım 1980 tarihinde açılan ve ilk temalı sergi olan 'Türk Resminde Natüremort' sergisi, 6-16 Mart 1981'de 'Türk Resminde Çıplak', 1-30 Nisan 1981'de 'Türk Resminde Peyzaj', 5-27 Kasım 1982'de 'Türk Resminde Figür ve Portre', 15 Nisan-15 Mayıs 1987'de 'Türk Resminde Modernleşme Süreci' başlıklı sergiler; Türk resmine bakışı değiştirmiş ve sergilerde sanat tarihsel bir bakış açısının gelişmeye başlamasına neden olmuşlardır. Özellikle 15 Nisan-15 Mayıs 1987 tarihleri arasında Galeri Baraz'da gerçekleştirilen 'Türk Resminde Modernleşme Süreci' sergisi, sanat piyasasında 1950 sonrası

⁹¹ Milli Kütüphane Sanat Koleksiyonu hakkında detaylı bilgi için bk. Yasa Yaman, 2012a: 35-71.

⁹² Vehbi Koç Vakfı'nın kuruluşu, Sadberk Hanım Müzesi'nin açılış süreci, Koç ailesi koleksiyonu ve tüm diğer detaylar hakkında bilgi için bk. Tezin 4.2.4. bölümü.

sanata odaklanan ilk sergi organizasyonu olma özelliğini taşır. Yahşi Baraz'ın 1980 yılından itibaren gerçekleştirdiği temalı sergiler, Türkiye sanat piyasasında sanat yapıtlarına olan bakış açısını değiştirmişler ve seçilen temalar⁹³ aracılığı ile belirli literatürlerin oluşmasını sağlamışlardır (Erten, 2012: 289).

1989 yılında koleksiyoncu Halil Bezmen'in desteğiyle açılan 'Büyük Sergi' ise; 1980'li yılların sonunda özel bir galeri tarafından, bir koleksiyoncu desteği ile gerçekleşen önemli bir sergi etkinliğidir ve iki kez düzenlenmiştir⁹⁴. Yahşi Baraz sergileri, 1980'li yılların sonlarında, özel sermayenin sanat ile kurduğu diyalogun görünür olmasını sağlayan İstanbul Bienali'nin yarattığı sanatsal dinamiği destekleyen etkinlikler olarak izlenmelidir.

Halil Bezmen'e ait Mensucat Santral'in 60. kuruluş yıl dönümü için Ankara Atatürk Kültür Merkezi'nde 1-31 Mart 1989 tarihinde düzenlenen 'Büyük Sergi I', Mensucat Santral Koleksiyonu ve Yahşi Baraz Koleksiyonu'ndan seçme eserleri bir araya getirmiştir. 42 sanatçının 142 resminin 3.800 metrekarelik bir alanda sergilendiği etkinlik, Ankara Atatürk Kültür Merkezi'nin açıldığı yıl düzenlenmiştir ve özellikle devlet temsilcilerinin katılımı ile gerçekleştirilmiştir. Açılışı Kültür Bakanı Tınaz Titiz gerçekleştirmiş; 7. Cumhurbaşkanı Kenan Evren de sergiyi gezmiştir. Bir devlet başkanının sergi gezintisi sırasında yaşattıkları



Foto 1.4. Büyük Sergi I Açılışı, Ankara, Soldan sağa: Kenan Evren, Yahşi Baraz
Kaynak: Yahşi Baraz Arşivi.

⁹³Yahşi Baraz'ın 1980 sonrası gerçekleştirdiği tüm temalı sergiler hakkında detaylı bilgi için bk. Erten, 2012: 60-70.

⁹⁴Ayrıca; aynı yıl içerisinde 20 Eylül 1988 tarihinde gerçekleştirilen Almanya'nın Wuppertal Von der Heydt Müze Koleksiyonu'ndan getirilen ve '17. Yüzyıldan Günümüze Manzara Sergisi' ve Yahşi Baraz'ın düzenlediği diğer uluslararası katımlı sergiler de koleksiyoncuların ilgisini çekmiş ve sergiler sanat piyasasında bir gündem yaratmıştır. Sergilerin ardından yaşanan tartışmalar hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Atagök, 1990: 17; 'Büyük Sergi'ler hakkında detaylı bilgi için bk. Erten, 2012: 60-70.

aslında o yıllarda sanat etkinliklerinden devletin nasıl uzaklaştığını da kanıtlar niteliktedir⁹⁵. Sergiye paralel Ankara’da gerçekleştirilen konferanslar⁹⁶ müzecilik tartışmalarının da artmasına neden olmuş, sergi Ankara sanat gündemine önemli bir hareket getirmiştir. Sergiyi günde yedi yüz, bir ay içerisinde ise yirmi beş bin kişi gezmiştir⁹⁷.

Sergide yer alan Ergin İnan’a ait ‘İsimsiz’ adlı eserin ahlâka aykırı olduğu gerekçesi ile kaldırılmak istenmesi, Zeki Faik İzer ve Mehmet Gün’e ait soyut çalışmaların tahrip edilmesi Türkiye’de var olan sanat izleyenlerinin ve dinamiklerinin durumu ile ilgili bilgi vermektedir.



**Foto 1.5. Büyük Sergi I Açılışı, Ankara,
Soldan sağa: Kenan Evren, Yahşi Baraz
Kaynak: Yahşi Baraz Arşivi.**

⁹⁵Devletin 1980’lerin sonunda sanata olan bakış açısını göstermesi bakımından Kenan Evren’in sergiyi gezme öyküsü dikkate değerdir. Yahşi Baraz bu ânı şu şekilde anlatmıştır: “Sergi açılışından birkaç gün sonra sergiyi Ankara’daki görevlilere bırakıp işlerimizi halletmek için İstanbul’a dönmüştük. Daha bir iki gün geçmeden Cumhurbaşkanlığı’ndan telefon geldi. Karşıdaki ses oldukça otoriter bir şekilde ‘Sayın Cumhurbaşkanımız sergiyi ziyarete gelecek, yarın saat 14.00’da sergi alanında bulunun’ dedi. Böyle bir telefon alınca hemen Halil Bezmen’i aradım. Meğer onu da aramışlar. Biz apar topar hemen bir uçak bulup Ankara’ya gittik. Öncesinde doğal olarak bir hazırlık yapma gereği duyduk. Kenan Evren o dönemde oldukça güçlü bir konumda idi. Ankara’da o zamanlar Mehmet Özel isminde bir Güzel Sanatlar Müdürü vardı. Oldukça farklı biriydi. O gün Kenan Evren geldi dediler, çıktık kapıya. Evren’in yanında Mehmet Özel bana ‘Yahşi Bey, niçin bana sormadınız daha iyi bir sergi açardık’ dedi. Kenan Evren de bu nedenle ön yargı ile içeri girdi. Sergiyi Cumhurbaşkanı’na Jale Erzen gezdirdi. Kenan Evren Mehmet Güler yüz’ün eserinin önüne geldiğinde ‘Bu arkadaş insanları hayvan şekline sokmuş, neden?’ diye sordu. Jale Erzen de bu soru karşısında Ekspresyonizm’i anlatıp sorunun altından kalktı. Evren, pek çok sanatçının eserine bakmadan hızlıca yürüdü. Bedri Baykam’ın eserinin önüne geldiğinde Baykam’ın o dönemde sıklıkla eserlerinde kullandığı sosyete dergilerinde çıkan Bambi figürü dikkatini çekti. Ve ‘Aa Bambi’ diyerek resmin önünden uzaklaştı. Sergiden bir Cumhurbaşkanı geçmiş oldu.”. bk. Yahşi Baraz ile Türkiye’de sanat koleksiyonculuğu üzerine söyleşi, 11 Nisan 2015, Galeri Baraz, İstanbul, bk. EK 1; Erten, 2012: 411.

⁹⁶2 Mart 1989-Adnan Çoker, 10 Mart 1989-Özdemir Altan, 14 Mart 1989-Halil Bezmen ve Bedri Baykam konferanslar vermiştir. Jale Erzen ise yabancı konuklara İngilizce konferans vermiştir. Almanya’nın önemli sanat eleştirmenlerinden Wieland Schmied de sergiye davet edilmiş ve bir konferans düzenlenmiştir. Erten, 2012: 411.

⁹⁷Yahşi Baraz ile sergi etkinlikleri ve galericilik üzerine söyleşi, 24.11.2017, Galeri Baraz, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 3.

Ankara Sergisi'nin 31 Mart tarihindeki bitiminden sonra sergideki eser sayısı azaltılarak Eskişehir'e taşınmıştır. Özel sermaye destekli büyük ölçekli bir sergi etkinliği olması, eserlerin İstanbul dışında Ankara ve Eskişehir'e taşınması nedeniyle 'Büyük Sergi', 1980'lerin sonunda sermaye destekli İstanbul Bienali'nin ardından gerçekleştirilen en önemli özel sermaye destekli sanat etkinliğidir. Büyük Sergi'nin gördüğü ilginin ardından Bezmen, sanat müzesi açma planlarını kamuya aktarmış ve bu konuda yazılar ve tartışmalar başlamıştır⁹⁸.

Bu dönemde Türkiye'nin hem siyasi hem ekonomik boyutta yaşadığı dönüşüm⁹⁹, devletçi ekonominin yerini pazar ekonomisine bırakmasına neden olmuştur. Fiyat kısıtlamalarının kaldırılıp yerine rekabetçi ekonomi politikaları, 1984 yılında getirilen özelleştirme kanunları ile döviz taşıma serbestliği getirilmiştir. Bu dönemde kurulan İstanbul Menkul Kıymetler Borsası ile Türkiye, küresel ekonomi politikasını başlatmıştır. Getirilen ekonomik açılımlar, Türkiye'deki girişimcilerin ve yatırımcıların cesaretini artırmış ve yeni atılımların gerçekleştirilmesine neden olmuştur. Bu dönemde hızlanan holdingleşme eğilimleri, uluslararası ticaretin hızlanmasını ve sermaye sahiplerinin daha rahat hareket etmelerini sağlamıştır. Sermaye sahipleri artan sergi etkinlikleri, yayınların da etkisi ile koleksiyonculuğu keşfetmiş ve sanata daha fazla ilgi duymaya ve sponsorluk hizmetlerine başlamışlardır (Erten, 2012: 289).

Burcu Pelvanoğlu'nun (2009: 29) Nurdan Gürbilek'ten (2016: 8) alıntılıdığı 1980'ler yorumu, 1980'lerin kültürel ve sosyal iklimini tanımlamaktadır: "1980'ler, bir yandan bir baskı ve yasaklar dönemiymişken, 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".

1984-1988 yılları arasında dört kez düzenlenen 'Öncü Türk Sanatı'ndan Bir Kesit' sergileri de sanat piyasasında genç sanatçıların görünür olduğu ve yeni yöntemlerin tanınma olanağının olduğu bir etkinliktir. 1980'li yıllarda Türkiye'de daha önce denenmemiş sanatsal üslupların görünür olmasını sağlayan bu sergiler, 12. İstanbul Festivali kapsamında gerçekleştirilmişlerdir. 'Öncü Türk Sanatı'ndan Bir Kesit' sergileri, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın düzenlediği İstanbul Festivali kapsamında düzenlenerek İKSV'nin görsel sanatlara da destek verdiğini vurgulamaktadır. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, düzenlenen bu sergi ile ileride düzenlenecek olan İstanbul Bienali'nin de ilk adımını atmıştır. Etkinlik, farklı teknik ve yöntemlerin bir arada kullanıldığı disiplinlerarası yaklaşımların, sanatsal yöntemlerin

⁹⁸Bu konuda gerçekleşen tartışmalar 1990'lı yılların başında hız kazanmıştır. Detaylı bilgi için bk. Tezin 2.2. bölümü.

⁹⁹ Detaylı bilgi için bk. Tezin 1.3.1. bölümü.

yaygınlaşmasını ve tanınmasını sağlamıştır. Tuval dışı üretilmiş, kavramsal çalışmaların desteklendiği sergileme kurgusunda yenilikçi ekollerin ve yöntemlerin bir araya getirilmesi amaçlanmıştır. Farklı sergileme yöntemlerinin, alışılmış yaratıcılık örneklerinin ve malzemelerin dışındaki sergilemeler ile ‘Öncü Türk Sanatı’ndan Bir Kesit’ sergileri, dönem koleksiyoncularının da sanat yapıtlarına karşı yeni bir vizyon geliştirmelerine ve eser alımlarında genç sanatçılara yönelmeye başlamalarına neden olmuştur (Gençel, 2013: 75-89).

Türkiye’de 1980’li yıllar, sosyo-kültürel, siyasal ve ekonomik dönüşümlerin¹⁰⁰ yoğunlukla yaşandığı yıllardır. 1980’ler siyasi, ekonomik ve toplumsal hareketliliğin ardından neoliberal politikaların yaygınlaşmaya başladığı, sosyal dengelerin değiştiği, sanat piyasasının özel şirketlere tasfiye edildiği bir dönemi de ifade etmektedir. 1980’li yıllarda sanat yapıtlarının fiyatlarında liberal ekonomi politikalarına uyum sağlayan bir yükselme oluşmuştur. Artık; koleksiyonculuğun orta sınıfa mensup insanlara neredeyse kapandığı, yüksek gelirli gruba hitap eden bir yapıya yöneldiği izlenmiştir. Galeriler ve sanat eserlerinin metalaşması tartışılırken sanat yapıtı piyasasında oluşan durgunlaşma eğilimi de yerini hızlı bir yükselişe bırakmıştır. Sanat galerilerinin, yayınlarının arttığı bu yeni liberal dönemde artık sanat eserlerinin fiyatları artmış, sermaye sahipleri sanat yapıtını yatırım aracı olarak görmeye başlamıştır. Koleksiyon yapmanın bir prestij unsuru haline geldiği sanat piyasasında, sanat eserlerinin alım değerleri de tartışılmaya başlanmıştır (Üstünipek, 1998b: 189-190).

Türkiye’de hâkim olan ekonomik yapı ve özel sektörün sanat piyasasında gerçekleştirdiği etkinlikler sonucunda ilk kez 18 Aralık 1988 tarihinde gerçekleştirilen ‘Çağdaş Resim Müzayedesini’, yapıldığı dönem için bir dönüm noktası olmuştur. Bu müzayede, koleksiyonculuğun sanat ortamında yaygınlaşmasında etkisi olmuş etkinlikler içerisinde anılmaktadır (Özsezgin, 1989a: 20). 1980’ler ile daha da yaygınlaşan koleksiyonculuk ortamında müzayedeler; sanat ortamında var olan beğenileri ve talepleri açığa çıkarmıştır. Türkiye’deki koleksiyoncuların bilgi birikimini, eğilimlerini ortaya koyan müzayedecilik sektöründe de bu yıllarda henüz bir fiyat belirleme kriterinin olmadığı ifade edilmektedir. Müzayedelerin sayısı arttıkça ve sanat eserlerinin değişim değerleri farklılaştıkça fiyatlandırmalar da daha gerçekçi olacaktır. 1980’li yılların sonunda oluşan piyasa algısı henüz yeterli bilgiye sahip olmayan spekülâtif insanlar tarafından oluşturulmaya devam etmiştir (Sönmez, 1989: 30)¹⁰¹.

¹⁰⁰ Detaylı bilgi için bk. Tezin 1.3.1. bölümü.

¹⁰¹ Kökleri 1915 yılına uzanan Portakal ailesinin son üyesi Raffi Portakal’ın 1973 yılında bastırıldığı ilk renkli müzayede kataloğu, 1987 yılında açılan 3. İstanbul Antika ve Sanat Fuarı, Kasım 1979 yılında İstanbul Sheraton Oteli’nde Maksut Varol tarafından düzenlenen büyük resim müzayedesini, 1981 yılında Nurcan ve Turgay Artam

1990'lı yıllara doğru sanat galerilerinin sayıları artmaya başlamış, sergi faaliyetleri hız kazanmış ve koleksiyoncular ülkenin yaşadığı ekonomik süreci izleyerek liberal ekonomi politikalarına uyum sağlamaya başlamışlardır. Özdemir Altan'ın "Türkiye'de resim sanatı şimdi toplumun ödeyebilen kesiminin buyruğu altına doğru hızla gitmekte, geçmişteki idealist sanatçının yerini, para getirir cici resim üreten küçük el sanatçıları almaktadır. Galeri bir dükkândır. Resim satar. Başka amacı yoktur. Hem de Türkiye'de birim fiyatının belli olmadığı malı satan bir dükkân" ifadesi sanat ortamının 1990'lı yıllarda yaşayacağı dinamiğe dair de önemli bir tespit niteliğindedir (Anonim, 1981: 29)

Ticari yatırımlar ve sanata katkıları ile dikkat çeken sermaye sahipleri 1983-1991 yılları arasında yoğunlukla eser alımı gerçekleştirmişlerdir. Ali Koçman, Feyyaz Berker, Aykut Hamzagil, Erol Aksoy, Mustafa Taviloğlu, Halil Bezmen, Barbaros Çağa, Şakir Eczacıbaşı gibi isimler 1980'li yılların sonlarında dikkat çeken koleksiyoncu isimlerdir¹⁰². Sosyal ortamda sanat yapıtı alabilmek ve bu edimin sağladığı sosyal statü de artık farkedilmiş, sanat yapıtlarına olan ilgi, sanat eseri üretiminin de artmasını sağlamıştır. Nejat Eczacıbaşı, Halil Bezmen, Mustafa Taviloğlu¹⁰³, Erol Aksoy sıklıkla modern müze açma isteklerini süreli yayınlarda ifade etmişler, müzecilik hakkında toplantı ve paneller¹⁰⁴ düzenlenmiştir. Sanat koleksiyonculuğu hakkında makalelere ve röportajlara sanat dergilerinde geniş yer verilmiştir. Süreli yayınlarda öne çıkan bu tartışmalarda; sanatçılar, galericiler, eleştirmenler bir araya getirilerek değişen piyasa algısı tartışmaya açılmıştır. Örneğin; Sanat Çevresi Dergisi (1983:34-42) 'Günümüz

tarafından kurulan Antik A.Ş.'nin Ekim 1981 yılında Ankara Kent Oteli'nde ilk müzayedelerini gerçekleştirmeleri ve bu müzayedelerde resim satmaları önemlidir. Detaylı bilgi için bk. Gören, 1998d: 40-41. Türkiye'deki müzayedecilik tarihçesi için bk. Gören, 1998d; Üstünipek, 1998b.

¹⁰² Yahşi Baraz ile sergiler ve koleksiyonculuk üzerine söyleşi, 23 Kasım 2017, Galeri Baraz, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 2.

¹⁰³Örneğin; Mustafa Taviloğlu müze açma isteğini ve koleksiyonunun niteliğini verdiği bir röportajda şöyle dile getirir: "Sergileri gezip, seçimlerin genelini kendim yapıyorum. İlk satın aldığım eser: Necdet Kalay'a ait 1976 yılına aitti, fiyatı 11 bin lira idi. Benim için ilk olması nedeniyle önemlidir. Ayrıca; Fikret Mualla, Cihat Burak, Orhan Peker, Ömer Uluç, Komet, Burhan Uygur, Neşe Erdok en sevdiğim sanatçılardır. Eser alımda özellikle yerli sanatçılara yer veriyorum. Hatta yaptığım koleksiyon ile Türk resmini iftiharla dünyaya tanıtabileceğimizi belirtmek isterim. Koleksiyonumda özellikle yaşayan sanatçılara yer veriyorum. Bu durum koleksiyonumun dinamik olmasını da sağlıyor. Yaptığımız aslında kültür yatırımı. Bu nedenle dikkatli olup geleceğe önemli belgeler bırakmak istiyoruz. Şuan bine yakın eserim var. İleride en büyük hayalim elbette ki bir müze yapmak." akt. Büyükcinal, 1988: 61. Mustafa Taviloğlu Sanat Koleksiyonu hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 4.1.1. bölümü.

¹⁰⁴ Sayıları hızla artan sergilemeler, müzecilik, koleksiyonculuk faaliyetleri, fiyatlandırma ve satış oranları hakkında detaylı bilgi için bk. Atagök, 1984; Üstünipek, 1998b; Pelvanoğlu, 2009; Yılmaz, 2015.

Türk Resminin Sorunları: Sanat Yazarı ve Eleştirmenler' başlığı ile pek çok yazar, eleştirmene sanat piyasasını ve gündemini sormuştur¹⁰⁵. Abdülkadir Günyaz sanat yapıtlarının artan fiyatlarına dikkat çekerek artık sergi açılışlarına katılım sağlayan yeni bir zengin sınıfın oluştuğunu ifade etmiş ve bu durumun bir sorun olduğuna vurgu yapmıştır:

Bir on beş yıl öncesine değin, bırakın diğer kentleri İstanbul'da bile galeri ya da sergi salonu, yalnızca bir teki özel olmak üzere üçü beşi geçmemiştir. Satışlar ise; ancak pek az profesyoneli kıt-kanaat yaşatabilecek düzeydedir. Bir aylıklının dörtte bir maaşına resim alabilmek daima mümkündür. Zengin sınıf içinse özgün resim alımı söz konusu değildir. Bu kesim, bu tarihlerde kocaman, yıldızlı çerçeveleri olan tıpkıbasımlar aşamasına henüz gelebilmişlerdir. Resim artık aranan bir meta durumuna gelmiş, birbiri ardından galeriler açılmış, zengin sınıf yıllarca fark edilmemiş bir açgözlülükle resim alımına yönlendirilmiş, koleksiyoncular türemiş, resimler kapışılmaya başlanırken de fiyatlar hele eskiyle oranlanırsa astronomik bir düzeye yükselmiştir. Açılış günlerinin bile görünümü değişmiş; kalantor beylerin, parmakları pırlantalarla bezenmiş şık hanımların podyumu haline dönüşmüştür (Anonim, 1983b: 41).

Türkiye'de açılan sanat galerileri, yeni koleksiyoncu profili ile birlikte başlayan tartışmaların paralelinde, düzenlenen bienaller ile de yeni bir sanatsal vizyonun gelişimi sağlanmıştır. Yaygınlaşan liberal ekonomi ve uluslararası ilişkileri güçlü tutmayı önemseyen yeni kültür politikasının gereği olarak; 1986 yılında Ankara'da Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü tarafından Asya-Avrupa Sanat Bienali düzenlenmiştir¹⁰⁶.

Türkiye'nin ilk bienal girişimi olarak da düşünülebilecek Asya-Avrupa Sanat Bienali Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü yetkilileri tarafından koordine edilmiştir. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü yetkililerinden oluşan danışma kurulunun gözetiminde devletlerarası iletişim ile bir sanatçı seçkisi hazırlanmıştır. Ayrıca, uluslararası nitelikteki sergi kurulunda da bir küratörün seçimiyle yapıtlar sergilemeye hazırlanmıştır. Bakanlığın düzenlediği bienalde, dünyadaki sanat eğilimlerini Türkiye'ye getirmek, yurtdışında üretilen seçkin eserleri ülkemize taşıyarak Türkiye'de de uluslararası bir alan yaratmak, dünya ülkeleri arasında sanatın birleştirici gücünü kullanmak amaçlanmıştır (Anonim 1986: 8). Asya ve Avrupa Sanat Bienali, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde gerçekleştirilmiştir. Bienal kapsamında; katılımcı sanatçılar ve uluslararası seçici kurul tarafından seçilmiş sanatçılara da farklı alanlarda ödüller verilmiştir. Asya ve Avrupa Bienali,

¹⁰⁵Sanat Çevresi Dergisi'nin özel bir sayı hazırlayarak sanatçılar, galericiler ve sanat eleştirmenleri ile sanat piyasasını tartıştığı dergi hakkında detaylı bilgi için bk. Anonim, 1983a; Anonim, 1983b.

¹⁰⁶Uluslararası Asya ve Avrupa Sanat Bienali hakkında detaylı bilgi için bk. Madra, 1987a; Madra, 1987b; Akkoyunlu, 2005; Pelvanoğlu, 2009; Rodoplu, 2015; Yılmaz, 2015.

belirli bir kavramı kapsamadan zamanın sanatını Türkiye'ye taşımayı hedeflemiş, sanatçıların bireysel anlamda geliştirdikleri kavramsal çalışmalar bu yolla görünür olmuştur (Bek, 2002: 42-43).

1987 yılında İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın önderliğinde ilki düzenlenen İstanbul Bienali ise, Ankara'da devlet desteğiyle gerçekleştirilen Asya ve Avrupa Sanat Bienali'nin ardından özel sermaye tarafından gerçekleştirilen ilk, Türkiye'nin ise ikinci bienal etkinliğidir. 1973 yılında on yedi iş adamı ile kuruluşu gerçekleşen¹⁰⁷ İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından düzenlenen '1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri', iki yıl sonra 'İstanbul Bienali' ismiyle sürdürülmüştür. Gerçekleştirilen kültür-sanat faaliyetlerinde genellikle jüri olarak izlediğimiz devlet görevlileri, 1970'lerden sonra özelleştirme politikaları ve sermayenin faaliyet alanlarının genişlemesi ile sanat sahasından uzaklaşmaya başlamışlardır (Madra, 1986: 55; Anonim,1987: 16).

İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından gerçekleştirilen İstanbul Bienali, bir sanat etkinliğine büyük boyutlu destek verilen ve sponsorluk kavramını gündeme getiren ilk büyük etkinlik olma özelliği taşır. İstanbul Bienali'nin ardından sanat piyasasında başlayan tartışmalar; sanat eseri sergileme biçimleri, yöntemleri, sermaye-sanat ilişkisi, sponsorluk kavramı ve uluslararası bakış açısının geliştirilmesi konularına odaklanmıştır.

Bu dönemde sanat ortamının önemli koleksiyoncularından Halil Bezmen, İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından gerçekleştirilen İstanbul Bienali'ne verdiği sponsorluk desteği¹⁰⁸ ve dönem sergilerine sunduğu katkı ile dikkat çekmiştir¹⁰⁹. Halil Bezmen, bu dönemde 19. yüzyıl hat örneklerinin toplanması ve 1. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergisi'nin gerçekleştirilmesine 28 milyon liralık sponsorluk desteği vermiştir. Bezmen, yaşadığı dönem içerisinde sanata katkı sağlayan ender isimlerden biridir. Bezmen, gelir düzeyi yüksek insanların sayısının yükselmesi ile sanatın da aynı paralellikte gelişmesi gerektiğini

¹⁰⁷İstanbul Bienali'nin tarihi ve detaylı bilgi için bk. Yardımcı, 2005; Bek, 2000; Graf, 2007, <http://www.iksv.org/tr/hakkimizda/tarihce> (erişim tarihi: 15.09.2017).

¹⁰⁸İlk İstanbul Festivali'nin gerçekleştirildiği ve sponsorluğun henüz yaygınlaşmadığı 1973 yılında bile festivalin toplam bütçesinin 8,5 milyon lira olduğu belirtilmiştir. Bu bütçenin 2,8 milyonu bilet satışı, 3 milyon lirası sponsor olmak isteyen sermaye sahiplerinden, geri kalan miktarı da Devlet ve Dışişleri Bakanlığı, Turizm ve Tanıtma Bakanlığı, Turing ve Otomobil Kurumu bütçelerinden elde edilmiştir. İlk etkinlikteki özel sektör desteğinin yüzdelik oranı devlet desteğinden fazladır. Bu oranın %30'larda olduğu belirtilmiştir. Bu oran da devlet desteğinden daha fazladır. Yardımcı, 2005: 97.

¹⁰⁹Halil Bezmen Koleksiyonu, 1995 yılında Bezmen'in iflası nedeniyle satışa çıkarılmıştır. Detaylı bilgi için bk. <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-muzayedelesmesi/1996> (erişim tarihi: 31.03.2017). Detaylı bilgi için bk. Tezin 2.2.4.1.2. bölümü.

savunmuştur. 1980’li yılların sonunda sanat piyasasında yaşanan iklimi ve liberal politikaları bir sanayici olan Halil Bezmen paranın olmadığı yerde sanatın da olmayacağını savunarak yorumlamaktadır. Bezmen’in “Sanatın gelişmesi için paraya ihtiyaç vardır. Sanatçının da iyi yaşaması lazımdır. Sanat müreffeh bir hayatın ifadesidir. Sanat parayı ister, para da belli bir kültür seviyesi ile birleştiği anda sanatı ister. Kültür de sanatı ister ama para yoksa istediğiyle kalır. Türkiye sanatını dışarıya kabul ettirdiği an sanat, sanat olur. Lokal sanat veya mahalli sanat folklorudur” (Kutluca, 1987: 49) ifadeleri 1980’li yılların sonunda Türkiye sanat gündeminin tartışma odaklarını özetlemektedir.

1980’li yılların son döneminde gerçekleştirilen sergi aktiviteleri, düzenlenen paneller, bienaller; Türkiye sanat piyasasını sanatçılar, eleştirmenler ve sanat galerisi yöneticilerini adeta 1990’lı yıllarda yaşanacak dünya eksenli, ekonomik ve siyasi krizlerin gölgesinde gelişecek olan sanat dünyasına hazırlamıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANAT KOLEKSİYONCULUĞU VE SANAT PİYASASI (1990-2000)

1990’lı yıllarda yaşanan siyasi olayların, ekonomik belirsizliklerin etkileri, sanat piyasası ve koleksiyonculuğun gelişimini de etkilemiştir. 1990’lar; dünyada yaşanan siyasi ve ekonomik travmaların yanında, Maastricht Antlaşması sonucunda 1993 yılında yürürlüğe giren Avrupa Birliği Antlaşması¹¹⁰ ile de hem siyasi, hem ekonomik hem de toplumsal gelişmelerin yaşandığı bir on yılı ifade etmektedir. Maastricht Antlaşması ile 1999 yılına dek para birliğinin tamamlanmasına, Avrupa Birliği vatandaşlık kanunlarının oluşturulmasına, iç-dış ilişkiler, güvenlik, hukuk politikalarında ortaklık anlaşmalarının yapılmasına karar verilmiştir. Alınan kararların ardından Türkiye- Avrupa Birliği ilişkileri de yapılan görüşmeler ile geliştirilmiş ve Türkiye-Avrupa Birliği arasında 1 Ocak 1996 tarihinde iki yıl süren müzakerelerin sonucunda Gümrük Birliği anlaşması gerçekleştirilmiştir. Gümrük Birliği anlaşması; Türkiye ile Avrupa Birliği’nin ortaklık ilişkisinin en önemli aşaması olarak belirlenmiştir¹¹¹. Türkiye’nin Gümrük Birliği’ne kabul edilmesi Avrupa Birliği’nin maddi yardımlarının olacağı ve Avrupa Birliği’nin Türkiye’ye bir ortak ülke olarak bakmaya başlamaya başlamaya anlamına geliyordu (Kramer, 2003: 267). Küresel sermayeye yeni ülkeler eklenmeye başlarken, Türkiye’de de küresel gelişmelere uyum süreci kapsamında yeni düzenlemeler geliştirilmiş, sermaye piyasasına yönelik yenilikler gerçekleştirilmiştir (Yasa Yaman, 2011:138).

Sanat piyasasının gelişimi ve koleksiyonculuk boyutunda ise; Türkiye’de 1990’lara geçiş sürecinde hareketli bir süreç yaşanmıştır. 1970’li yıllarda sanat galericiliği gelişirken 1980’li yıllarda gerçekleştirilen sergiler ve festivaller ile farklı sanatsal üslupların izlenmesi kolaylaşmıştır. Sanata yatırım yapan ve sponsor olmaya başlayan koleksiyoncuların sanat dergilerinde daha fazla görünür olmaları imaj unsurunun tartışılmasına, şirketlerin sanatın gücünü keşfetmesine yol açmıştır. 1980 sonrasında Türkiye’de hâkim olan politik çehre ve ekonomi politikaları, koleksiyonculuğu da etkilemiştir.

Türkiye’de 1990’lı yıllar; siyasi istikrarsızlıkların, koalisyonlar döneminin, küresel ekonomiye uyum projelerinin geliştirildiği, ekonomik krizlerin, özelleştirme politikalarının, iç

¹¹⁰ Avrupa Birliği’nin tarihçesi, hakkında detaylı bilgi için bk. Kalaycı, 2006; Anonim, 2007b; <https://www.ab.gov.tr/105.html> (erişim tarihi: 01.04.2018).

¹¹¹ bk. <https://www.ab.gov.tr/105.html> (erişim tarihi: 01.04.2018).

ve dış siyasette karmaşanın yaşandığı bir dönem olarak nitelendirilmektedir. Ayrıca; bu dönem gelişen iletişim çağının, liberal ekonominin de etkisi ile kültürel ve sanatsal etkinliklerin sermaye sahipleri, kurumlar tarafından keşfedildiği bir süreci de ifade etmektedir. 1990'lı yılların sonuna gelindiğinde, devletin özel sermayeyi teşvik politikalarının da etkisi ile gittikçe büyüyen özel sektör, kültür-sanat dünyasına sunduğu katkıları arttırarak neredeyse tüm sanat piyasasına hâkim olmuştur. 1990'ların sonunda kültür-sanat faaliyetleri bazı şirketlerin iş alanına girmiş, edinilen koleksiyonlar da en önemli mesleki vizyon değerleri haline gelmiştir (Üstünipek, 1998a: 36; Üstünipek, 1998b: 216).

1990'lı yıllarda koleksiyoncularının talep ettikleri eserler de değişim yaşamıştır. Koleksiyoncular Türk sanatının büyük ressamlarını koleksiyonlarına dâhil etmeye devam ederken, aynı zamanda gerçekleştirilen etkinlikler, yarışmalar ve sergilerin de etkisiyle genç sanatçıları da biriktirmeye başlamışlardır. Açılan yeni galeriler, özel sektör sponsorluklarıyla gerçekleşen büyük sanat sergileri ve koleksiyon kitaplarının yayınlandığı, sanat piyasasının hareket kazandığı bir on yılı temsil etmektedir. Bu dönem, Türkiye'de gelişen sanat birikiminin görünür olduğu, sergiler yoluyla halkla buluşturulduğu, ilk sanat fuarının yapıldığı bir dönemi de temsil etmektedir. 1990'lar aynı zamanda yayınlanmaya başlayan koleksiyon kitapları ile koleksiyonların görünür olduğu, gelişen ve dışa açılan sanat tarihi birikiminin yayınlar ve sergiler yolu ile izleyenlerle buluşturulduğu bir on yılı ifade etmektedir. 1-31 Mart 1989 tarihlerinde Halil Bezmen'in desteği ve Yahşi Baraz'ın önderliğinde, Ankara Atatürk Kültür Merkezi'nde gerçekleştirilen 'Büyük Sergi 1: Çağdaş Türk Ressamları'ndan Bir Seçki' sergisi; yine Halil Bezmen önderliğinde, 1990 yılında Ankara ve İstanbul'da gerçekleştirilen, Server Demirtaş ile Tomur Atagök tarafından düzenlenen 'Büyük Sergi 2: Çağdaş Türk Sanatı'ndan' sergisi; 1991 yılında Sabancı Vakfı tarafından Yıldız Üniversitesi Yüksel Sabancı Sanat Merkezi'nde açılan 'Akbank Resim Koleksiyonu'ndan Bir Kesit' sergisi; aynı yıl içerisinde katalogu basılan İstanbul Büyükşehir Belediyesi Resim Koleksiyonu, DYO Resim Yarışması Kataloğu, 1992 yılında yayınlanan 'Ziraat Bankası Resim Koleksiyonu' envanteri, aynı yıl içerisinde Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu'ndan¹¹² bir seçki sunan 'Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Resmi 1' ve 'Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Resmi 2' sergileri; Ankara Resim ve Heykel Müzesi Kitabı; Veysel Uğurlu koordinatörlüğünde sergilenen, yayınlanan 'Yapı Kredi Resim Koleksiyonu'; 1993 yılında Yapı Kredi Bankası tarafından düzenlenen 'Geçmişle Geleceği Arasında Kıvranan Sanat-Çağdaşlık Sorunları' başlıklı kitaplaştırılan

¹¹² İş Bankası, koleksiyonunda bulunan eserleri 'Anadolu Sergileri' ismiyle farklı şehirlerde sergilemiştir. Ayrıca, banka 1976 yılından sonra uluslararası açılım sağlayarak, koleksiyonu Romanya, Frankfurt, Köln, Hannover, Münih, Hamburg, Bremen ve Kuzey Kıbrıs'ta sergilemiştir. Rodoplu, 2015: 78.

paneller dizileri; 1994 yılında Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası'nın Ankara Atatürk Kültür Merkezi'nde açtığı '1950-2000 T.C. Merkez Bankası Çağdaş Türk Sanatı Koleksiyonu' sergisi; 1995 yılında gerçekleşen tartışmalı Halil Bezmen Müzayedesini ve aynı yıl içerisinde yayınlanan 'Sabancı Koleksiyonu' kitabı; 1996 yılında 'Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu - Müze'deki Türk Sanatı' sergisi kataloğu, 1997 yılında Mustafa Taviloğlu'nun özel koleksiyonunda yer alan tüm yapıtları içeren ve Ferit Edgü editörlüğünde yayınlanan 'Taviloğlu Koleksiyonu Türk Resmi' kitabı; aynı yıl içerisinde Zeynep Yasa Yaman'ın hazırladığı Vakıfbank Sanat Koleksiyonu'nun envanter çalışması olan 'Sanat Defteri'nin yayınlanması; 1998 yılında sergilenen 'İş Bankası Sanat Koleksiyonu' sergileri ve sergi kitapları ile; 1990'lı yıllar bankalar ve kurumlar üzerinden yapılacak tarihselliğin tartışıldığı bir dönemi de temsil etmektedir¹¹³. 1991-1992 sezonu ve 1993 yılında Vasıf Kortun'un düzenlediği 'Anı-Bellek 1' ve 'Anı-Bellek 2:50 numara' sergileri, küreselleşme ile dışa açılan ama aynı zamanda da tarihine dönen sergi kurgusu ile geçmiş ve geleceği sanat dünyasında tartışmaya açmıştır¹¹⁴ (Özsezgin, 1994a: 35; Yasa Yaman, 2011:139).

1990'lı yıllar; tüm bu yeniliklerin yanında sayıları artan müzayede evleri, Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği tarafından ilki gerçekleştirilen TÜYAP Sanat Fuarı, sanat ortamında uluslararası katılımlı sergiler açan özel galeriler, yayınlanan ve sergilenen koleksiyonlar ile; sanat piyasası olgusunun geliştirilmeye çalışıldığı bir dönemi de ifade etmektedir. 1990'lar aynı zamanda, değişen ekonomi politikaları, siyasi ve ekonomik kriz dönemlerinin etkisiyle sanat piyasasında kültürün özelleştiği, sanat dünyasının küreselleşme kavramı ile tanıştığı ve aynı paralellikte gerçekleştirilen etkinlikler, yayınlanan koleksiyon kitapları ile tarihselleşmenin önemini kavrandığı bir dönemi temsil etmektedir.

2.1. Türkiye'de Siyasi, Ekonomik ve Toplumsal Gelişmeler (1990-2000)

Türkiye'nin 1990'lı yıllara geçiş sürecine ülkenin yaşadığı siyasi gerginlikler ve ekonomik değişimler damga vurmuştur. 1987'de yasaklı olan Süleyman Demirel, Bülent Ecevit, Necmettin Erbakan ve Alparslan Türkeş gibi siyasi kişiliklerin yapılan referandum halk oylaması sonucunda yasaklarının kaldırılması, 1987 Kasım seçimlerine katılmaları ve ANAP'ın iktidar olması bu dönemde yaşanan önemli siyasi gelişmelerdir (Üstünipek,1998b:

¹¹³ 1990'lı yıllarda gerçekleşen sergiler ve yayınlanan kitaplar ile ilgili detaylı bilgi için bk. Tezin 2.2. bölümü.

¹¹⁴ Vasıf Kortun'un düzenlediği 'Anı-Bellek1' ve 'Anı-Bellek ' sergileri hakkında detaylı bilgi için bk. http://saltonline.org/media/files/o_zamanlar_konusuyorduk_scrd-1.pdf (erişim tarihi:14.10.2017), Yasa Yaman,1991: 140), bk. Tezin 2.2.3. bölümü.

158). 1987 yılı; yaşanan ekonomik, siyasi gelişmeler nedeniyle iktidara güven kaybı yaşayan halkın, Özal Hükümeti'ni desteklemesi sonucunda yeni bir hükümet ile değişen Türkiye'nin temellerinin atıldığı bir süreci ifade etmektedir. 1988 yılında Turgut Özal, mecliste edindiği güce rağmen, siyasi gerginliklerden ve demokratik söylemlerden uzak duran politik tavırları ile dikkatleri üzerine çekmiştir. Bu dönemde, Özal politikası 'önce ekonomi, sonra demokrasi' sloganı ile ifade edilmiştir. 12 Eylül sonrasında yürürlüğe giren, demokratik bulunmayan anayasa ve devlet kurumlarına¹¹⁵ dair alınan yasalarda değişiklikler yapılmaması, tepkileri Turgut Özal üzerine çekmiştir. Özal'ın Kartal Demirağ tarafından 18 Haziran 1988 tarihinde suikaste uğraması, 12 Eylül'ün ardından bu dönemde de devlet düzeninde yaşanan gerginliğin göstergesi olmuştur (Ahmad, 1994: 276).

26 Mart 1989 yılında gerçekleştirilen yerel seçimlerde ANAP'ın üçüncü parti olarak çıkması¹¹⁶ ve yaşanan bu başarısızlık, Turgut Özal'ın hem ekonomik, hem siyasi dengeler açısından güven kaybetmesi olarak yorumlanmıştır. Bu başarısızlığa rağmen, aynı yıl içerisinde Kenan Evren'in cumhurbaşkanlığının sona ermesi ve Özal'ın 9 Kasım 1989 tarihinde cumhurbaşkanı olması, Türkiye'nin 1990'lı yıllara geçişinin en önemli siyasi olayı olarak nitelendirilmektedir. Bu dönemde Başbakanlığa getirilen ve tamamen Turgut Özal'a bağımlı olan Yıldırım Akbulut ile Türkiye, siyasi ilerlemeden yoksun bir döneme giriş yapmıştır. Bu dönemde devlet yönetimindeki çatışmalar ve istikrarsızlıklar ile öne çıkan güneydoğu sorunu, laiklik tartışmaları, güneydoğuda yaşanan Kürt sorunları, yaşanan suikastler ve ekonomik sorunlar; devletin istikrarsızca yürüttüğü politikalarının sonuçları olarak izlenmektedir (Yılmaz, 2015: 34).

1990'lara girerken uluslararası boyutlu siyasi olaylar, Türkiye'de zaten sorunlu olan siyasi, sosyolojik ve ekonomik gündemi kaçınılmaz olarak farklı krizlere sürüklemiştir. 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılışı, 1990'da yaşanan Körfez Krizi, 1991'de SSCB'nin Mihail Gorbaçov hükümeti sırasında dağılarak bünyesindeki cumhuriyetlerin bağımsızlıklarını ilan etmesi, 1990'larda oluşacak yeni dünya düzeninin en önemli siyasi gelişmeleridir¹¹⁷ (Armaoğlu,2004: 877). 2 Ağustos 1990'da başlayan ve 'Körfez Krizi' olarak tarihe geçen siyasi gerginlikte Irak, Kuveyt'i işgal etmiştir. Körfez Krizi, uluslararası boyutlu siyasi gelişim

¹¹⁵ Sendikalar yasası, YÖK Kanunu, seçim ve siyasal partiler, basın, ceza, Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu ile ilgili yasalar 12 Eylül sonrası alınan yasalar olarak devam etmektedir. Ahmad, 1994: 276.

¹¹⁶ İktidarda varlığını sürdüren ANAP hükümeti döneminde gerçekleştirilen seçimde: SHP %28, DYP %25, ANAP % 21 oy kazanmıştır. Yılmaz, 2015: 29.

¹¹⁷ 1990'larda yaşanan uluslararası siyasi olaylar, Körfez Krizi, Berlin Duvarı'nın Yıkılışı ve SSCB'nin dağılması ile ilgili detaylı bilgi için bk. Ahmad,1994; Armaoğlu, 2004; Türel, 2010.

açısından dünyanın yeniden şekillenmesinin ilk atağı olarak kabul edilmektedir. Körfez Krizi'nin ardından Orta Doğu coğrafyasında yapısal değişiklikler oluşmaya başlamıştır. Türkiye, stratejik anlamda önemli olan bu siyasi olayın dışında kalamayıp, Körfez Krizi'nin ardından yaşadığı iç sorunlarına uluslararası sorumlulukları da eklenince, dikkatini dış politikaya yöneltmek zorunda kalmıştır. George Bush ile kurduğu temaslar sonucunda Turgut Özal, Bush'un sürdürdüğü siyasi stratejilere desteğini açıklamış ve bu süreçteki politikasını da meclisten bağımsız sürdürmüştür (Ahmad, 1994: 278; Yılmaz, 2015: 166).

Özal hükümetinin Körfez Savaşı'na verdiği siyasi desteğin ardından Türkiye, Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi'nin Irak'a ekonomik ambargo uygulama kararına da uyararak Kerkük'ten Akdeniz'deki Yumurtalık Limanı'na günde 1,5 milyar varil petrol taşıyan boru hattını da kullanıma kapatmıştır. Ayrıca meclis, Türk askerlerini Eylül 1990'da Körfez'e gönderme kararı almış ve yabancı askerlerin de Türkiye'ye girişini onaylamıştır. Türkiye'nin yaşadığı bu karmaşık süreçte, ülkenin erken seçime gitmesini sağlayan istifalar gerçekleşmiştir. 12 Ekim'de Dışişleri Bakanı Ali Bozer, 18 Ekim'de Savunma Bakanı Safa Giray, 3 Aralık'ta ise Genelkurmay Başkanı Necip Torumtay yaşanan sürece onay vermedikleri gerekçesi ile istifa etmişlerdir. Genelkurmay Başkanı'nın istifası, ülkede politik gerginliğe yol açmış ve ülkenin iç politikasını düzenlemek amacıyla bir erken seçim düzenlemesine gidilmiştir (Üstünipek, 1998b: 158).

Ekim 1991'de gerçekleşen seçimlerin ardından ANAP'ın yerini alan ve yüksek oy alan DYP başarı kazanmıştır¹¹⁸. DYP'nin elde ettiği başarının ardından dikkatler Necmettin Erbakan'ın partisi Refah Partisi'ne yönelmiştir. Bu tarihe dek gerçekleşen seçimlerde %10'luk baraja takılan Refah Partisi, 1991 seçiminde %16,87'lik bir oy potansiyeli ile yükselişe geçmiştir. Bu dönemde seçime giren hiçbir partinin çoğunluğu sağlayamaması sonucunda Türkiye'de koalisyonlar dönemi başlamıştır. Seçimin ardından DYP - SHP arasında koalisyon hükümeti kurulmuş ve Başbakanlık görevini Süleyman Demirel, Başbakan Yardımcılığı görevini ise Erdal İnönü yürütmeye başlamıştır. Türkiye, uluslararası gerginliklerin içerisinde yaşadığı siyasi rol çatışmasına ek olarak içişlerinde de ideolojik sorunlar yaşamıştır. 1993 yılında geçirdiği kalp krizi nedeniyle Turgut Özal'ın yaşamını yitirmesi ile cumhurbaşkanlığı adaylığını ilan eden Süleyman Demirel, 16 Mayıs 1993 tarihinde gerçekleştirilen seçim ile 9. Cumhurbaşkanı olarak seçilmiştir. Erdal İnönü, bu dönemde başbakanlığa vekâleten bakmayı

¹¹⁸ 1991 seçimlerinde DYP %27,03, ANAP %24,01, SHP %20,75 oy oranları kaydedilmiştir. Bu dönemde HEP adayları %10 barajı aşamadıkları için SHP üzerinden aday olabilmişlerdir. Bu nedenle Güneydoğu'da SHP'nin oyları artmıştır. Fakat SHP'nin HEP'e destek vermesine tepki olarak; Ege, Karadeniz ve Trakya'da SHP'nin oylarında büyük bir azalma izlenmiştir. Yılmaz, 2015: 169-170.

sürdürmüş; 13 Haziran'da gerçekleşen DYP Kongresi'nde Tansu Çiller'in genel başkanlığa seçilmesinin ardından Süleyman Demirel, Tansu Çiller'e hükümeti kurma görevini vermiştir (Yılmaz, 2015: 171).

1993 yılının siyasi gerginliklerle devam eden iç politikasının en önemli olaylarından birisi, 2 Temmuz 1993'te gerçekleşen ve tarihe 'Madımak Katliamı - Sivas Olayları' olarak kaydedilen olaylar olmuştur¹¹⁹ (Kongar, 2000: 265).

Siyasi ve toplumsal ortamda yaşanan travmaların yanında, giderek popülerleşen bir yaşam biçimi de bu süreçte gelişimini sürdürmektedir. Bu dönemde, medyadaki televizyon kanalı sayısı artışı ile de yaygınlaşan popüler kültür, ekonomiye paralel uluslararası etkileşimlerin arttığı bir dönemi başlatmıştır. 1993 yılında, radyo ve televizyonların özelleştirilmesine karar veren anayasa kanununun ardından özel kanal sayısında hızla artış olmuştur. Sayıları artan medya kuruluşlarının yöneticileri de artık farklılaşmaya, tek bakış açısı yerini farklı ideolojik yaklaşımlarla şekillenen bir medya yaklaşımına bırakmıştır. Aynı süreçte Türksat uydularının kullanılmaya başlanması haberleşme yöntemlerinin değişmesine, iletişim araçlarının ve medya organlarının uluslararası bir vizyona ulaşmasına sebep olmuştur. Bu gelişmelerin sonucunda, bilgisayar ve internet kullanımında, özel kanalların yaygınlaşmasında, radyo kanallarının uluslararası boyut kazanmasında ilerleme kaydedilmiştir. Yaşanan bu dönüşüm süreci, halkın dünyadaki gelişmeleri daha yakından takip etmesini, uluslararası haberleşme ağının artmasını sağlamıştır (Üstünipek, 1998b: 160).

Türkiye'de 1990'lı yılların başından itibaren devam eden iç-dış siyasetteki istikrarsızlıklar ve anlaşmazlıklar ülkenin ekonomik yapısında yaşanacak problemleri de beraberinde getirmiştir. 1980'lerde başlayan ekonomi politikalarına paralel olarak Tansu Çiller'in SHP ile koalisyonu devam ettirdiği ve hükümeti kurduğu bu dönemde daha önce Turgut Özal tarafından yapılan Avrupa Birliği'ne üyelik¹²⁰ resmi başvurusunun ardından devam eden süreç takip edilmiştir. Gerçekleşen bu gelişmeler ve Tansu Çiller'in başbakan

¹¹⁹ Detaylı bilgi için bk. Kongar, 2000: 265.

¹²⁰ Turgut Özal 1987 yılının Nisan ayında kabul edilmeyeceğini bilerek Avrupa Birliği'ne tam üyelik başvurusu yapmıştır ve bu başvuru 1989 yılının Aralık ayında reddedilmiştir. Detaylı bilgi için bk. Türel, 2010: 67-68. Avrupa Birliği'ne girme emelinin 1990'lı yıllardan bugüne dek sürdüğü izlenmektedir. Avrupa Birliği'ne girmek Türkiye'de, ticarete ekonomik avantajları, toplumsal boyutta fikirlerin özgürleştiği bir demokrasi ortamını ve modernizmi ifade etmektedir. Türkiye'nin Avrupa ile sağlayacağı iyi ilişkiler, özellikle iş çevresi ve siyasetçiler için önem taşımakta idi. Bu kabul, inşa edilen düşünce yapısına göre; Türkiye'nin Avrupalı bir devlet olup olmadığını onayı, aynı zamanda Türkiye'nin çağdaş ve Batılı bir ülke olarak görülmesinin kanıtı demektir. Kramer, 2003: 267-272.

olmadan önce ekonomi profesörü olması, Türkiye’de var olan mali krizlerin düzeleceği düşüncesini de yaratmıştır¹²¹ (Boratav, 2009: 175; Kazgan, 2012: 197).

Ekonomik dünyada, 1990’larla ivme kazanan ekonomi piyasalarının ve yeni pazarların olduğu bir dönem başlamıştır. Türkiye’nin de dâhil olduğu ve yükselen diğer pazar ülkelerinin de sahip olduğu ticari serbestlik getiren serbest piyasa ekonomisi; barındırdığı unsurlar nedeniyle hem ekonomi politikalarının iyiden iyiye istikrarsızlaşmasına neden olmuş, hem de ülkelerin borçlanmalarında risklerin oluşumunu sağlamıştır. Bunun sonucunda yatırım alanlarında çeşitlilik artmış ve ekonominin büyüme oranı düşüşe geçmiştir (Kazgan, 2012: 213-214).

Türkiye’de risklerle dolu para piyasasında ekonominin yükselen oranlarla hızla dışa açılım yapması, bu açılımla birlikte dış ticaretteki istikrarın da bozulması ve dengesizleşmesi 1994’te yaşanan ekonomik kriz ortamının en güçlü nedenlerinden birisi olarak görülmektedir. Bu dönemde dış ticarete verilen önem ile birlikte ihracatın ithalatı karşılama oranı %70’lerin de gerisinde kalmış, 1994 öncesinde ise %53 gibi bir orana düşmüştür. Ekonomi uzmanları tarafından kritik bir oran olarak nitelenen bu hızlı düşüş, milli gelirden hızlı bir mali kaybını da beraberinde getirmiştir. Bu dönemde devlete ait kullanılabilir gelirin tehlike sınırlarına yaklaşması ve özel sermaye sahiplerinin bu dönemde aşırı miktarda istikrarsız görülen yatırım planları, uzmanlar tarafından 5 Nisan Kararları’na doğru ilerleyen Türkiye’nin ekonomi karnesinde yer alan en önemli problemler olarak gösterilmektedir¹²² (Saatçioğlu, 2005: 210).

Tansu Çiller’in başbakanlık döneminde, 5 Nisan 1994 tarihinde alınan ekonomik önlemler¹²³, tarihte ‘5 Nisan Kararları’ olarak adlandırılmaktadır. 5 Nisan öncesinde, Türkiye’de yaşanan tüketim çılgınlığı piyasaları zorlayan bir aşamaya gelmiştir. İktidar, artan harcamalarını karşılayabilmek için iç-dış borç arttırımına gitmiş, Merkez Bankası kredilerini kullanmaya başlamıştır. Bu dönemde yaşanan krizin tamamen bir finans krizi olduğu belirtilmektedir (Doğan, 2003: 567). Alınan ekonomik tedbirler enflasyonun yükselmesine, Türk lirasının değer kaybetmesine, döviz kurlarının neredeyse iki katı oranla yükselmesine, ücretlerin düşürülmesine, işsizliğin artmasına ve yüksek bir devalüasyona yol açmıştır. Döviz borcu olan halk mali krize girmiş; dövize endekli borç yapan sermaye sahipleri iflas etmiş ve

¹²¹ Türkiye’nin yaşadığı ekonomik krizler hakkında detaylı bilgi için bk. Kazgan, 2012: 197-215.

¹²² Ekonomik istikrarsızlığın sonucunda gelişen kriz ortamındaki mali oranlar: Ocak 1994’te döviz kuru 19 bin TL/\$, Merkez Bankası rezervleri 7 milyar dolar iken, Nisan 1994’te döviz kuru 38 bin TL/\$’a çıkmıştır. Uluslararası rezervler ise 3 milyar dolara düşmüştür. Kepenek ve Yentürk, 2005: 582.

¹²³ 5 Nisan Kararları ve Türkiye’nin yaşadığı ekonomik krizler hakkında detaylı bilgi için bk. Karabıçak, 2000; Kazgan, 2002; Kepenek ve Yentürk, 2005.

işçi çıkarma ya da ülke dışına kaçma yolunu seçmişlerdir¹²⁴. 1994 yılında Türkiye, İMF ile yapılan anlaşmaların gölgesindeki bozulmuş ekonomi politikalarının güdümüne girmiştir (Boratav, 2009: 172).

Türkiye siyasetinde 1990'lı yılların başlarından itibaren izlenen istikrarsızlığın sonucunda sürekli yaşanan siyasi gerginlik ve koalisyon sürecine 5 Nisan 1994 tarihinde alınan ekonomik önlemlerin yarattığı toplumsal, ekonomik travmalar nüfus etmiştir. Alınan kararlarda vergi yasasına sınır getirilmiş, kamu kurumlarının özelleştirilmesine karar verilmiştir. Bu kapsamda; devlete ait olan lojman, sosyal tesislerin satılması ve 1994 yılı bitmeden Erdemir, Tıpraş, Petrol Ofisi, Türk Hava Yolları, Turban, Havaş, Deniz Nakliyat, Ditaş kurumlarının, Sümerbank, Etibank'ın özelleştirilmesi ve Emlakbank'ın halka açılması çalışmaları başlatılmıştır. 1995 yılı içerisinde ise PTT, TEK ve cep telefonu yetkilerinin satışa çıkarılması sağlanmıştır (Kepenek ve Yentürk, 2005: 583-584).

5 Nisan Kararları'nın ardından¹²⁵ toplumda tüketim azalmış, faiz oranları yükseldiği için de yatırım oranlarında düşüşler yaşanmıştır. Yaşanan gelişmelerin sonucunda ekonomik kaygıların toplumsal olarak hızlandığı ve bu nedenle iktidara karşı yapılan sokak eylemlerinin arttığı izlenmektedir. İç sorunların artmış, gerçekleştirilen seçimin öncesinde, devletin tasarruflu davranması beklenirken Tansu Çiller'in ekonomik harcamaları tartışma yaratmış, halkın devlete olan güveni sarsılmıştır. Devlete olan güven kaybı, önceki seçimlerde elde ettiği oy oranları ile hızlı yükseliş elde edemeyen RP'ne yaramıştır. Halk bu kez denenmemiş bir ismi, Necmettin Erbakan'ı ağırlıklı olarak tercih etmiştir. Nitekim 1994 yılında gerçekleştirilen genel seçimlerde RP'nin %19,1'e yükselen oy potansiyeli dikkat çekmektedir¹²⁶. Türkiye'nin

¹²⁴ Bu döneme dair medyada hazırlanan belgesellerde 5 Nisan gecesi yapılan toplantıya İçişleri Bakanı'nın da çağrıldığı belirtilir. Belgeselde, o dönemin bakanları ile gerçekleştirilen sözlü tarih çalışmalarında bunun nedeni olarak kararların ardından ülkede iç karışıklık çıkabileceği öngörüldüğü, ekonomik boyutlu iflasların ardından yurtdışı kaçışları önlemek için havaalanlarında sıkı güvenlik önlemleri alındığı belirtilmiştir. Detaylı bilgi için bk. <https://www.izlesene.com/video/ekonomik-kriz-ve-5-nisan-kararlari-1994-mehmet-ali-birand/8792619>: (erişim tarihi: 19.09.2017)

¹²⁵ Türkiye'nin 20. yüzyılda yaşadığı ekonomik dönüşümler, 5 Nisan Kararları, sonuçları hakkında detaylı bilgi için bk. Kazgan, 2002.

¹²⁶ Aynı seçimde DYP % 21,4, ANAP % 21,0 ve RP % 19,1 oy almıştır. 1994 yerel seçimlerinde RP adayı Recep Tayyip Erdoğan İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı'na, Melih Gökçek ise Ankara Büyükşehir Belediye Başkanlığı'na getirilmiştir. Türkiye'de bu dönemde yaşanmaya başlanan değişim süreci, DSP-SHP- CHP'nin ortak kurultay yapma önerileri ve oluşan tartışma ortamı ile sürmüştür. SHP- CHP anlaşmış ve gerçekleştirilen kurultay sonucunda SHP'nin kapatılması ile sonuçlanan siyasi gelişmeler içerisinde hükümette yer alan koalisyon da SHP-DYP yerine CHP-DYP olarak değişmiştir. Bu süreçte Başbakan Yardımcısı olan Mesut Yılmaz'ın yerini de Deniz Baykal almıştır. Yılmaz, 2015: 173.

yaşadığı siyasi, ekonomik boyutlu dönüşümler Çiller-Baykal hükümetini 24 Aralık 1995 tarihinde erken seçime götürmüştür. Yine bir partinin tek başına hükümet kuramadığı seçim sürecinde partiler arasında bu kez % 21,4 ile birinci RP olmuştur¹²⁷. Sorunlu ilerleyen koalisyon tartışmaları sonunda, 8 Temmuz 1996'da RP ve DYP arasında oluşturulan Refah-Yol hükümeti güvenoyu almıştır. Laiklik tartışmalarının yoğunlukla arttığı bu dönemde ayrıca Tansu Çiller'in ekonomik gücü, ABD ile olan bağı, harcamaları sıklıkla tartışılmıştır (Yılmaz, 2015: 172).

Seçimin ardından yaşanan önemli gelişme, 6 Mart 1995'te Avrupa Birliği ile Türkiye arasında imzalanan birlik anlaşması ile 1 Ocak 1996 tarihinde Türkiye'nin Avrupa Birliği'nin Gümrük Birliği'ne kabul edilmiş olmasıdır. Türkiye'nin Gümrük Birliği'ne kabul edilmesi Avrupa Birliği'nin maddi yardımlarının olacağı ve Avrupa Birliği'nin Türkiye'ye bir ortak ülke olarak bakmaya başlaması anlamına geliyordu (Kramer, 2003: 267).

Bu dönemde Türkiye, Tansu Çiller'in mal varlığı tartışmalarının yanında, dünya ekonomisindeki dalgalanmalar ve sermaye krizlerinin etkisi altına girmiştir. Türkiye ekonomi politikalarının neo-liberal politikaların etkisine girmesi, ülke ekonomisinin de uluslararası finans piyasasının yönlendirdiği bir ekonomi politikasına doğru gelişim göstermesine neden olmuştur¹²⁸.

Aynı yıl içerisinde devam eden ekonomi tartışmalarının yanında siyasi gerginlikler de devam etmiştir¹²⁹. Cumhuriyet Başsavcılığı tarafından RP'nin kapatılması için Anayasa Mahkemesi'ne yapılan kapatma davaları ve yaşanan hükümet içi sorunların sonucunda koalisyon hükümeti istifasını vermiştir¹³⁰. Demirel, istifaların ardından hükümeti kurması için ANAP lideri Mesut Yılmaz'ı görevlendirmiş, yapılan görüşmelerin sonucunda genel seçim şartı ile DSP lideri Bülent Ecevit, DTP lideri Hüsamettin Cindoruk'un da dahil olduğu Anasol-D

¹²⁷ Bu seçimde; RP'nin ardından ANAP % 19,2, DYP % 19,2, DSP % 14,6, CHP % 10,7 oy oranı ile RP'yi takip etmişlerdir. Yılmaz, 2015: 173.

¹²⁸ 1990 sonrasında dünyada liberal ekonomik yapıda yaşanan krizler ve ülkelerin karşılıklı ekonomik etkileşimi hakkında detaylı bilgi için bk. Engin, 2007.

¹²⁹ Siyaset tarihine '28 Şubat- Postmodern Darbe' olarak kaydedilen olaylar 1997 yılına damga vurmuştur. Sincan Belediye Başkanı Bekir Yıldız Ankara-Sincan'a İran Büyükelçisi'ni de davet ederek laiklik karşıtı bir dizi konuşmalar düzenlemiştir. 'Kudüs Gecesi' adıyla tanıtılan törenin ardından Belediye Başkanı tutuklanmış, 4 Şubat'ta Sincan'da Genelkurmay Başkanlığı 20 tank ve 15 zırhlı araç ile bir geçiş töreni düzenlemiştir. Bu geçiş töreninin ardından 28 Şubat 1997 tarihinde alınan kararlarla Genel Kurmay Başkanlığı laiklik ve hukukun önemine vurgu yapan bir muhtıra yayınlamıştır. Detaylı bilgi için bk. Kongar, 2007: 279-280; Yılmaz, 2015: 175-177.

¹³⁰ Refah Partisi kapatma davası sekiz ayın sonunda sonuçlanmış ve parti Anayasa Mahkemesi tarafından kapatılmıştır. Yılmaz, 2015: 176.

hükümeti kurulmuştur. 1999'da gerçekleşen genel seçim ise¹³¹; DSP, MHP, ANAP'ın bir araya geldiği bir koalisyon hükümeti ile sonuçlanmıştır (Yılmaz, 2015:177).

Ecevit'in MHP ve ANAP ile kurduğu koalisyonunun ilk hedefi, yaşanan siyasi ve toplumsal gerilimlerin de etkisi ile gelişen ekonomik problemleri çözüme ulaştırmaktır. Türkiye'de var olan siyasi istikrarsızlığı ekonomideki istikrarlı politikalar ile birlikte düzeltme amacı, bu dönemde en önemli tartışma konuları arasında yer almıştır. Bu hedefe TÜSİAD destek vererek devlet ile iş birliğine karar vermiştir. Fakat; AnaSol-M olarak nitelendirilen yeni hükümet, yine yoğun bir siyasi ve toplumsal depresyona maruz kalmıştır. Hükümetin kurulmasının ardından gerçekleşen 17 Ağustos 1999 Gölcük depremi, ekonomik ve sosyolojik etkilere neden olarak can ve mal kaybı açısından son yılların en büyük afeti olarak nitelendirilmiştir. Yaşanan bu afetin sonucunda partiler birlik oluşturmuş ve bu olay ekonomik hedeflerin ertelenmesine yol açmıştır (Ahmad, 2011: 266). Türkiye'nin yaşadığı bu doğal afetin ardından aynı yıl içerisinde PKK Lideri Abdullah Öcalan yakalanarak 16 Şubat 1999'da Kenya'dan Türkiye'ye, idam edilmemesi koşuluyla getirilmiştir. Art arda yaşanan bu toplumsal olayların ardından siyasi gündem 2000 yılında Cumhurbaşkanlığı seçimi olmuştur. 2000 yılında Süleyman Demirel'in görev süresinin dolmasının ardından Anayasa Mahkemesi Başkanı Ahmet Necdet Sezer TBMM'de gerçekleşen oylama sonucunda 10. Cumhurbaşkanı olmuştur. Fakat 19 Şubat 2001 tarihinde yapılan MGK toplantısında, Başbakan Bülent Ecevit ve Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer arasında yaşanan gerginliğin ardından Türkiye yine büyük bir ekonomik krizle mücadele etmek zorunda kalacaktır (Yılmaz, 2015:179).

Türkiye Cumhuriyeti tarihine 1990'lar; sürekli değişen hükümet üyeleri, erken seçimleri, koalisyonları, laiklik, Kürt meseleleri, PKK saldırılarının sebep olduğu terör olayları ve suikast girişimleri¹³² ile kaydedilmiştir. Ayrıca, 5 Nisan 1994 tarihinde alınan ekonomik kararların sonucunda yaşanan büyük ekonomik kriz, ülkede yaşanacak ekonomik dengelerin uzun süre sorunlu olmasına neden olacaktır.

¹³¹ 1999 seçimleri; %22,18'lik oran ile DSP, MHP %17,97, FP %15,40, ANAP %13,22, DYP %12,01, CHP % 8,70, HADEP % 4,75, Bağımsızlar %0,86 oy oranları ile sonuçlanmıştır. Yılmaz, 2015:177.

¹³² Muammer Aksoy, Çetin Emeç, Turan Dursun, Bahriye Üçok, Hiram Abas, Memduh Ünütürk, Kemal Kayacan, Musa Anter, Eşref Bitlis, Uğur Mumcu, Ahmet Cem Ersever, Onat Kutlar, Metin Göktepe, Özdemir Sabancı, Ahmet Taner Kışlalı gibi isimlerin öldürüldüğü, faili meçhul cinayetlerin arttığı bu dönemde kayıtlara geçmiş 1000'e yakın kaybolmuş insan olduğu tespit edilmiştir. Yılmaz, 2015: 280.

2.2. Türkiye’de Sanat Piyasasının Gelişimi ve Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu (1990-2000)

1990’lı yıllarla yaşanan siyasi krizler, küresel sermaye ağı ile birlikte yaygınlaşan serbest piyasa ekonomisi, Türkiye’nin dünyada yaşanan yeni ekonomik gelişmelere uyum sağlama sürecini getirmiştir. Serbest piyasa ekonomisinin beraberinde yaygınlaşan özelleştirme hareketleri devletin kültürel ve sanatsal yatırımlarını da etkilemiştir. 1990’lı yıllarda devletin sermaye sahipleri ile yaptığı iş birliğinin arttığı izlenir. Artık, bu yıllarda özel sanat galerileri sergileri artmış, kurum destekli sanat etkinlikleri sanat piyasasına dinamizm getirmiştir. Sanat yapıtlarının meta olarak da alıcı bulmaya başladığı bu dönemde sermaye sahipleri, kültürel-sanatsal faaliyetlerin hem sosyal hem ekonomik gücünün farkına varmışlar ve koleksiyonculuğa yönelmişlerdir.

2.2.1. 1990’lı Yıllarda Sanat Piyasası

1990’lı yıllarda şirketler, küresel sermaye ile ilişkileri güçlü tutma hedefine kültürel-sanatsal faaliyetler yoluyla görünür olma hedeflerini de eklemişlerdir. Gelişen popüler kültürün ve liberal ekonominin etkisi ile bu dönemde şirketler; markalaşma, marka itibarını güçlü tutma, reklam, imaj, itibar konusunu hedefleri arasına yerleştirerek faaliyet alanlarını bu alanda da şekillendirmeye başlamışlar; böylece sanat piyasasında çok boyutlu bir tüketim kültürünün yaygınlaşmasına neden olmuşlardır.

1990’larda var olan tüketim çılgınlığı ve metalaşma eğilimi hakkında Stallabrass (2010:72); metaların kültür ile kurduğu ilişki ile orantılı olarak sanatın da piyasasının genişlediğini ve aynı oranda metalaştığını ifade etmiştir. Sanat, kapitalist düzenin emri altına 1990’lı yıllarda daha da yoğunlukla girmiştir. Stallabrass’ın (2010:72) “Bu gelişme ekonomik döngünün yükselip alçalan ritmine bağlıdır ve yalnızca gösterişli tüketime para harcayarak serveti olanların bu tavrı kayıt altına alınabilir ve değerlendirilmelidir” ifadesi sanatın koleksiyonculuk boyutuna dikkat çekmektedir.

1990’larda özel şirketler, var olan istikrarsız siyasi ve ekonomik dönüşümlere rağmen prestijlerini artırma, liberal ekonomi politikaları içerisinde kültürel - sanatsal aktivitelerle imaj oluşturma, sanat yoluyla kitlelere yakınlaşma, yatırım yapma amacıyla kültür-sanata yoğunlukla yönelmişlerdir (Wu, 2005: 52). Yaygınlaşmaya başlayan özelleştirme politikalarına dikkat çeken ve Kösemen’in (2012: 152-153) 1990-1997 yılları arasını kapsayan araştırmasına göre, güven veren kuruluşlar içerisinde kültür-sanata yatırım yapan özel kuruluşlar öne çıkmaktadır¹³³. Bu tarihler arasında sanata yatırım yapan şirketler hakkında yapılan istatistikte

¹³³ Detaylı bilgi için bk. Kösemen, 2012; Özsezgin, 1991.

özel sektörlere olan güven %28 oranından %62'ye yükselmiştir (Kösemen, 2012:153). Şirketlerin güven veren vizyon politikalarına 1990'lı yıllarda kültür-sanata yaptıkları yatırımlarını, edindikleri koleksiyonları, marka ve reklam politikalarını eklemelerinin de etkisi olduğu tespit edilmiştir. Yaşanan siyasi gerilimlere ve tüm istikrarsız gelişmelere rağmen özel şirketlerin koleksiyonlarını geliştirdikleri ve duyurdukları, çağdaş sanat müzesi kurma tartışmaları yaptıkları, sanat fuarları düzenledikleri, sanat dergilerinde koleksiyonculuğa dair yorumların, tartışmaların ve sponsorluk faaliyetlerinin yapıldığı bir sanat ortamı oluşmuştur.

Can Külahlıoğlu'na göre (1991a: 52); özellikle 1990 yılının öne çıkan üç önemli değişim faktörlerinden ilki; galerilerin gücünün arttığı bir 'galeri hegemonyası', ikincisi ressam kimliğinin statükocu tavrı, üçüncüsü de sanat piyasasındaki koleksiyoncu ve ressam ilişkisi idi. Sanat piyasasında sayıları hızla artan sergi etkinliklerinin basına sıklıkla yansıyan tanıtımları ve basın haberleri de¹³⁴ sanat piyasasının 1990'lı yıllardaki gündemini belirlemiştir.

Küresel ve liberal ekonomi politikalarının yaygınlaştığı 1990'lı yıllarda yaşanan uluslararası problemler sanat piyasasında her şeye rağmen istikrarsızlıklara yol açmıştır. 1989-1991 yılları arasında yaşanan Körfez Krizi, Berlin Duvarı'nın yıkılışı, Sovyetler Birliği'nin yıkılması, yeni kurulan Türki Cumhuriyeti ülkeleri ile yeni ticari diyalogların gelişmesi tüm dünyayı etkileyen siyasi ve ekonomik gelişmelere neden olmuştur. 2 Ağustos 1990'da Saddam Hüseyin'in Kuveyt'i işgali ile başlayan Körfez Krizi, hisse senetlerinde başlayan düşme eğilimi ile sonuçlanmıştır. Yılın ikinci yarısından sonra sürecin aynı olumsuzlukta devam etmesi dünyadaki pek çok yatırımcının büyük kayıplar yaşamasına neden olmuştur. Haldun Dostoğlu'na göre; tüm dünyada var olan ekonomik dengelerin değişmesi dolayısıyla, sanat pazarında da büyük bir gerilemenin meydana gelmesinin en önemli nedeni Körfez Krizi'dir. Krizin ardından sanat sektöründeki fiyatlar artmış, sanat gündemi kendi sektörünü yaratarak bir endüstriye dönüşmüştür. Dostoğlu sanat eseri fiyatlarında yaşanan artışa dair "Times Dergisi'nin 1990 Kasım ayında yaptığı araştırmada, 1989 yılında dünya sanat pazarında dönen paranın elli trilyon dolar olduğu tahmin ediliyor. Spekülatif zeminleri ve riskleri olan kocaman bir endüstri. Yaptığımız bir araştırmaya göre de; dünyada sanat borsası elli trilyon dolarken,

¹³⁴ 1990'lı yılların başında yayınlanan gazete haberleri incelendiğinde, dünyada var olan koleksiyon politikaları ve güncel haberlere de yer verildiği izlenmiştir. Bu dönemde, dünyadaki resim koleksiyonlarının ekonomik dinamikleri çoktan fark edilmiştir. Gazetede bu koleksiyonun maddi değeri ve hikayesi hakkında geniş haber yapılmıştır. Tek bir desen çalışması için yürütülen bu kampanya, süren mahkemeler ve maddi değer analizleri; 1990'lı yılların başındaki Türkiye sanat piyasası için de koleksiyonculuğa dair bir öngörü ve dinamizm oluşturacak niteliktedir. Bu büyük sanat olayının günlük bir gazetede yayınlanması bu yıllarda sanat piyasasının, toplumun koleksiyonculuğa olan farkındalığını ve koleksiyonculuğun yurt dışındaki gelişimine basının ilgisini göstermektedir. bk. "Hollanda Sanat Avına Çıktı", Cumhuriyet, 12.08.1990.

Türkiye’deki toplam ciro beş milyon dolardı” tespitinde bulunmuştur (Duben A. ve Şengel, 1993: 63-64)¹³⁵.

Sanat sektörü, 1990’lı yıllarda sorunu, riskleri tamamen ekonomik stratejilerle paralel ilerleyen büyük bir sahaya dönüşmüştür ve dâhil olmak da maddi bir cesareti gerekli kılmıştır. Siyasi krizlere paralel gelişen en ufak bir ekonomik risk faktörü, sanat sektörünü de etkiler olmaya başlamıştır. Siyasi iniş çıkışların olduğu bu dönemde, sanat yatırımcıları da sanat yatırımı yaparken daha dikkatli olmaya başlamışlardır. 1990’lı yılların başında Körfez Krizi’nin sanat piyasasında yarattığı çıkmazın en önemli ekonomik sonuçları arasında ABD’de var olan yüksek faiz oranlarının ekonomik dengeleri bozması ve Japonya’daki bankaların ekonomik sorunlar yaşaması gösterilmektedir (Anonim,1990a: 13; Anonim, 1990b: 46).

Küresel ekonomi üzerindeki güç sahibi ülkelerde yaşanan ekonomik travmalar, tüm ülkelerdeki hisse senetlerinin ve sermaye akışının daha hızlı yer değiştirmesine neden olmuştur. Küresel etkilerin hızla yaygınlaştığı bir süreç yaşanmış, pek çok hisse senedi dip noktaları bulmuştur. Bu sorunlu ortamda istikrardan uzak fiyat politikalarında hızlı bir yükseliş kaydedilmiştir. Örneğin, eser değerleri birkaç bin dolardan beşyüz bin dolara yükselmiştir. Sanat eserlerinin meta olarak değer bulmaya başlaması ile hızlanan bu eser alım-satım politikası zamanla sanat simsarlarının yönlendirmeleri ile eserlerin yüksek fiyatla piyasaya sunulmasını sağlamıştır (Baraz, 1993: 124).

1990 yılının Mayıs ayında New York’ta gerçekleşen müzayedelerde eserlerin satılamamasının sonucunda fiyatlar yüzde kırk oranında düşürülmüştür. Bu anlık yükselişin ardından yaşanan düşüş sonucunda, eser fiyatları 1990’lı yılların başında yaşanan krizlerin sonucunda duraklama ve kriz aşamasına indirilmiştir. Fransa’da bu dönemde genç sanatçıların koleksiyoncular tarafından ilgi gördüğü, müzayede ve fuarlarda eser fiyatlarında da büyük bir düşüş olduğu izlenmiştir. Bu süreçte, özellikle Fransa’da ve Amerika’da pek çok sanat galerisi kapanışını ilan etmiştir. 1994 yılında Brüksel’in ve sanat dünyasının önemli galerilerinden Isy Brachot Sanat Galerisi kapanırken Paris ve Brüksel’de yer alan galeri şubeleri de kapanmıştır. Amerika’da da orta yaşı geçen yüksek fiyatlı sanatçılar So-Ho’da pek çok galerinin kapanmasına yol açmıştır. Fiyatları 10.000 ile 75.000 dolar arasında olan sanatçıların eserleri artık hiç satamaz hale gelmiştir. Dünyada yaşanan siyasi kriz ekonomide de dalgalanmalara ve

¹³⁵ Körfez Krizi’nin siyasi ve ekonomik sonuçları hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 2.1. bölümü. Krizin sanata olan etkileri hakkında sanat tartışmaları için bk. Duben A. ve Şengel, 1993.

paralel bir ekonomik krize yol açmıştır. Kriz sonucunda Avrupa ve Amerika'da yaşanan sıkıntılı süreç Türkiye'de de etkisini göstermiştir¹³⁶ (Günyaz, 1995: 24).

Yaşanan fiyat dengesizlikleri, Londra, Tokyo ve New York'ta eserlerin yükseltilemeyen fiyatları, Körfez Krizi'nin bir sonucu olarak gösterilmektedir. Uzmanlar tedirgin koleksiyonculara beklentilerini ve savaşın sonunda yaşanacak gelişmelere göre strateji geliştirilmesini önermekteydiler¹³⁷. Örneğin; 19. ve 20. yüzyıl yapıtlarından oluşan koleksiyonu ile tanınan koleksiyoncu Paul Mellon, yayınlanan röportajlarında bu dönemde tüm dünyada artan eser fiyatlarını protesto ettiğini ve eser almayı durdurduğunu ilan etmiştir. Fransa'nın ünlü koleksiyoncularından Alain Delon da 1989 yılında müzayedede satın aldığı Van Gogh eserinin borçlarını ödeyebilmek için koleksiyonunda bulunan kırkın üzerinde eseri satmak zorunda kalmıştır¹³⁸.

Türkiye'de ise, bu dönemde devletin yaşadığı krizler, Avrupa Birliği politikaları, özelleştirme kanunları¹³⁹ ve basında çıkan teşvik edici yazılar, haberler Türkiye'de sermaye sahiplerini sanata yakınlaştırmıştır. Kültür-sanata yapılacak yatırımlar şirket sahipleri için önemli bir tanıtım ve yatırım aracı olarak görülmeye başlamıştır. 1990'lı yıllarda yaygınlaşmaya başlayan ve Türkiye'yi ekonomik buhrana da sürükleyen serbest piyasa ekonomisi; hem şirketleri, hem kurumları, hem de kişileri rekabet ortamına sürüklemiştir. Rekabet ortamını oluşturan devlet, özel sermaye ile iş birliği kurmuştur. 1990'lı yıllarda devletin sahip olduğu borçlanmalar ve bütçe istikrarsızlıkları, aslında devletin özel sermaye ile iş birliğini de gerekli kılmıştır. Türkiye'de sanat piyasası, bu iş birliğinin sonucunda küreselleşen dünyaya uyum sağlayarak ilerlemektedir. 1990'lı yıllar, sanat yapıtlarının sermaye ile birlikte anılmaya başladığı, sanat ortamının siyasi, ekonomik krizlere paralel gelişim gösterdiği bir dönemi ifade etmektedir. Körfez Savaşı sırasında Türk hükümetinin ABD ile yakınlaşp, o dönemde kriz sürecini atlattırma çalışması Türkiye'de ABD kaynaklı bir sosyal ve kültürel hayatın oluşumunu da sağlamıştır. Yahşi Baraz'ın Atatürk Kültür Merkezi'nde

¹³⁶ Uluslararası haberlerin basında yer alması da Türkiye'de paralel etkileşimlerin gelişimini sağlamıştır. Bu yıllarda Türkiye'de de genç yeteneklere yönelim başlamış, genç sanatçıları keşfetmeyi hedefleyen yarışmalar ve sergiler düzenlenmiştir. Detaylı bilgi için bk. Tezin 2.2.3. bölümü.

¹³⁷“Saddam Tabloyu Bozdu”, Cumhuriyet, 25.12.1990.

¹³⁸1990 yılında yaşanan fiyat tartışmaları hakkında röportaj veren, edindikleri koleksiyonlarla adından söz ettiren dönemin diğer popüler isimleri ve topladıkları sanatçılar için bk. “Madonna'nın Gözdesi Picasso”, Cumhuriyet, 25.12.1990.

¹³⁹ 1990 sonrası ekonomi politikaları hakkında detaylı bilgi için bk. Uras, 1993; Doğan, 2003; Kepenek ve Yentürk, 2005; Saatçioğlu, 2005; Engin, 2007; Kazgan, 2009.

açtığı New York- İstanbul (6-28 Kasım 1992) sergisi de kültürel ilişkilerin tartışıldığı sanat ortamında açılmıştır (Erten, 2012: 291).

Sınırların yok olmaya başladığı, iletişim çağının hızla yaygınlaştığı 1990'larda sanat piyasasının uluslararası gelişimi takip edilerek iş adamlarına ve devlete basın yoluyla kültür-sanat faaliyetlerine destek çağruları yapılmaktadır. Belkıs Mutlu, verdiği bir röportajda ülkenin ABD kültürüne yakınlaşmasını da fırsat bilerek, ABD'de gelişen sanat piyasasını tanımlamış, Türkiye'de koleksiyonculuğun 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 sanatçıları destekliyor, özel sektörün yer etmiş sanatçılarına da yatırım yapıyor. ABD'de 1989'da özel sektörün sanata 6.4 milyar, devletin ise yaklaşık 300 milyon dolar ayırdığı görülmektedir¹⁴⁰.

Özel sermayenin sanat piyasasında var olması için verilen devlet desteğinin yanında, 1980-2005 yılları arasında Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın kültür-sanat faaliyetlerine ayırdığı bütçenin genel çerçevede düşme eğiliminde olduğu görülmektedir. Kösemen'e göre (2012: 154) Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın belirli aralıklarla Kültür ve Turizm olarak ayrılıp birleşmesi de devletin sanat ile kurduğu ilişkinin ivme kaybetmesine neden olmuştur. Çünkü devlet; bütçelendirme politikasında turizme daha fazla pay ayırmış, kültürel faaliyetlere verdiği desteği programsız yürütmüştür (Kösemen, 2012: 153).

Hüsamettin Koçan'ın 1990'lı yılların başında devlet-sanat ilişkisine dair düşünceleri dönemin sanat piyasasında devletin rolünü açıklamaktadır:

Devlet politikası bu dönemde aslında vardır. Devlet acılı arabeske karşı. Örneğin; daha acısız bir arabesk istiyor. Bir de eskiye yönelik devlet politikası var ama bu da biraz savruk bir politika. Geçen yıl yaptığım bir araştırmaya göre bir istatistik çıkardım: Şu an devletin yönetiminde kırkın üzerinde galeri ve üç tane müze mevcut. Bunları beslemek için de üç yüz milyon liralık bir fon ayrılmış. Bu fonun içinde 'çerçeve yapımı', 'satın alma', 'ödüllendirme' ve 'vesaire' diye de bir şey var. Bu, bizim devletin nasıl bir politika izlediğini gösteriyor. Kırk beş galeriye bina bulup bekçi koyabiliyor ama bunların hiçbiri hayata olumlu katkı üretecek birim değil (Duben A. ve Şengel, 1993: 74).

1994 yılında alınan 5 Nisan Kararları'ndan sonra ekonomik krizin de etkisi ile koleksiyoncular ellerindeki koleksiyonları elden çıkarmaya başlamışlardır. 1990 öncesinde eser almaya yönelen koleksiyoncular 1994 yılının ardından koleksiyon eserlerini tekrar satışa

¹⁴⁰ "Sanata Özel Sektör Desteği", *Cumhuriyet*, 20.08.1990.

çıkarak, ekonomik kriz dönemini bu yolla atlatmayı denemişlerdir. Ayrıca, bir grup koleksiyoncu da geçirdikleri iflaslarla yapıtlarını tamamen kaybetme riski ile karşı karşıya kalmışlardır. 1994 yılının Ocak ayından itibaren üç ay içerisinde, doların 19.000 liradan 38.000 liraya yükselmesi Türkiye’de kısa süre içerisinde yarım milyondan fazla insanın iş kaybına sebep olmuştur. 1980’li yıllarda sanat galerileri ve koleksiyoncu sayısında artış yaşanırken, 1994 yılında yaşanan krizin ardından pek çok sanat galerisi kapanmıştır. Ancak maddi gücü yüksek olan sanat galerileri ayakta kalabilmiş, küçük sanat galerileri bu dönemde kapanmak zorunda kalmıştır¹⁴¹ (Üstünipek,1998b: 215-217).

Koleksiyoncuların sanat yapıtı satarak krizden az zararla kurtulmaları 1994 krizinin ardından hâkim olan ekonomik boyutlu riskli ortama rağmen sanat eseri alımında ivme kaybının yaşanmasını önlemiş, özellikle büyük sermayelere sahip koleksiyoncu sayısında artış gözlenmiştir. Sanat eserine sahip olmanın ekonomik bir güvence olduğu gerçeği de müzayedenin ardından ortaya çıkmıştır. Sanat eserleri olan koleksiyoncular ekonomik kriz döneminde kendilerini enflasyona karşı bu şekilde koruyabilmişlerdir¹⁴².

Üstünipek (1998b: 215); bu dönemi tarihi bir dönem olarak nitelendirir ve şu yorumu yapar: “Bu gelişmeler, Türkiye’de sanat yapıtı piyasası açısından dönüm noktası sayılabilecek bir düzeydedir. Çünkü o zamana kadar sadece alan bir kesim, bu kez satmak istemektedir”.

Ekonomik kriz sonrası koleksiyonların satışlar ile görünür olması; sanat piyasasının yükselen değerlerinin, sanatçı isimlerinin, sanat yapıtı fiyatlarının da değişimine neden olmuştur. 1980’lerde sanat galerilerinin aktif olduğu sanat ortamına 1990’lı yıllarda artık müzayedelerin eklenmesi rekabet ortamının istikrarsızca gelişmesine neden olmuştur. Müzayedelerin ve sanat galerilerinin sanat piyasasında yarattıkları etkilerin bu dönemde basında sıklıkla yer alması da galeriler ile müzayede şirketleri arasında rekabetçi bir ortamın oluşmasına neden olmuştur¹⁴³. Türkiye’de bu yıllarda henüz bir fiyatlandırma politikası

¹⁴¹ Ekonomik kriz aynı zamanda Türkiye’nin önemli koleksiyoncularından ve sanat sponsorlarından Halil Bezmen’in de iflasına neden olmuştur. 1970’li yıllarda başlayan sanat koleksiyonculuğunda zamanında yapılmış bilinçsiz alımları, galericilerin bu duruma göz yumduğunu ve biriken eserlerin çoğunun sanatsal kaliteden yoksun olduğunu gözler önüne sermiştir. Halil Bezmen Müzayedesinde yaşanan tartışmalar da bu yönde olmuştur. ‘Halil Bezmen Müzayedesinde’ hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 2.2.4.1.2. bölümü.

¹⁴² Detaylı analiz ve bilgi için bk. Atukeren, E. and Seçkin, A., 2006: 1-13; Atukeren, E. and Seçkin, A., 2007: 1-12; Atukeren, E. and Seçkin, A., 2009: 1705-1714; Atukeren, E. and Seçkin, A., 2011: 1-34; Atukeren, E. and Seçkin, A., 2012: 489-503.

¹⁴³ Basında yer alan haber ve tartışmalar hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 2.2.5. bölümü.

gelişmediği için müzayedeler ve sanat galerileri arasındaki eser satış fiyatlandırmalarında istikrarsızlıklar dikkat çekmektedir¹⁴⁴.

Sanat yapıtı satışlarında fiyat iniş-çıkışlarının gölgesinde süren ‘çağdaş sanat müzesi’ kurma tartışmaları da devam etmiştir. 1990’lı yıllara hâkim olan tartışmaların odağında genellikle; müzesi olmayan bir ülkede koleksiyonculuğun ve sanat kuramının gelişemeyeceği yer almıştır. Bu nedenle 1990’larda, müze açma projeleri ile ilgili paneller, toplantılar gerçekleştirilmiş, dernekler kurulmuştur. Sanat galerilerinin, müzayede şirketlerinin yönlendirdiği sanat ortamı; pek çok sanatçı, akademisyen tarafından eleştirilmiş, müzesi olmayan bir toplumun kalıcı etkinliklere imza atamayacağı belirtilmiştir¹⁴⁵.

Sanat eserinin bir yatırım olarak algılanmaya başlamasını sağlayan bu oluşumlar ve sermaye birikimi bulunan çevrelerin sanat piyasasına yönlendirilme girişimleri, 1990’lı yıllarda Plastik Sanat Derneği tarafından düzenlenen TÜYAP Sanat Fuarı’na açılmasını gerekli kılmıştır¹⁴⁶ (Akay, 1998: 97).

2.2.2. TÜYAP Sanat Fuarı ve Koleksiyonculuk

1990’lı yıllara hâkim olan serbest piyasa ekonomisi, sanat yatırıma teşvik eden ve özendirilen bir ortamın da gelişimini sağlamıştır. Sergilerin artışı ile birlikte sanat yapıtları ve sanatçılar kamuya tanıtılıyor, sanat piyasasında çeşitlilik artıyor ve koleksiyoncu sayısında da artış gözlemleniyordu. Bu dönem, gerçekleştirilen sergiler ve faaliyetler ile Türkiye’de dünyaya açılıminin sağlandığı bir dönemdir. 1990’lı yılların sanat piyasasına etki eden ve sanat gündeminin yön değiştirmesine neden olan en önemli sanat olayları arasında, 1990 yılında kurulan ‘Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği’ ve dernek öncülüğünde 1991’de açılan ‘TÜYAP Sanat Fuarı’ yer almaktadır.

1990’lı yıllar; örgütlenmenin arttığı, farklı disiplinler ile ilişki kurularak üretilen disiplinler arası sanatın yükselişe geçtiği, UPSD¹⁴⁷’nin sivil bir omurga oluşturup yayınlarla, sergilerle, resmi otorite karşısındaki duruşuyla, sanatçı haklarına sahip çıkmasıyla, farklılık yarattığı bir dönemi ifade etmektedir. Hüsamettin Koçan öncülüğündeki sanatçılar tüm bu

¹⁴⁴ Detaylı bilgi için bk. Tezin 2.2.3. ve 2.2.5. bölümü.

¹⁴⁵ Basında yer alan haber ve tartışmalar için bk. Tezin 2.2.6. bölümü.

¹⁴⁶ 1999 itibarı ile Türkiye sanat piyasasındaki istatistiklerin uluslararası piyasa ile karşılaştırmalı analizi şu şekilde verilmiştir: Türkiye’de 1999’da ortalama 120 özel sanat galerisi vardır. Banka galerileri ile birlikte bu rakam 200’e çıkmaktadır. ‘Türkiye Sanat Galerileri Derneği’ne üye galeri sayısı ise 33’dür. 1850’den itibaren ülkemizde bilinen sanatçı sayısı 3 bin 700 iken, New York’ta bu sayı 300 bin, Rusya’da 260 bin, Paris’te 70 bin olarak tespit edilmiştir. Detaylı bilgi için bk. “En Pahalı Ressam Ölü Ressam”, Hürriyet Pazar Eki, 04.07.1999.

¹⁴⁷ USPD: Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneği.

açılımları gerçekleştirmek amacıyla altmış beşe yakın sanatçı örgütünü biraraya getiren toplantılar gerçekleştirmiştir. Sanatın özerkleşmesi sorununu gündeme getiren sanatçılar bu toplantıların sonucunda Kültür Bakanı Fikri Sağlar'ın da katıldığı bir 'Sanatçılar Kurultayı' gerçekleştirmiştir. Bakanlık ile imzalanan protokol sonucunda sanat etkinliklerinin devlet tarafından kısıtlanmasına engel olmak amaçlanmıştır. Protokolden sanatçılar sonuç alamaları da kurultayın ardından örgütlenmeyi sürdürmüşlerdir (Koçan, 2008: 168-169). Gerçekleştirilen toplantıların sonucunda UPSD (Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneği); UNESCO desteği ile Alaaddin Aksoy, Beril Anılanmert, Bedri Baykam, Handan Börüteçene, Mehmet Güteryüz, Hüsamettin Koçan, Bünyamin Özgültekin ve Yusuf Taktak¹⁴⁸ tarafından kurulmuştur (Bunulday Hasgüler, 2013: 182). Özellikle sanatçıların üye olduğu Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin kuruluşunun ardından Dernek Başkanı Hüsamettin Koçan'ın önderliğinde organize edilen TÜYAP Sanat Fuarı; sanat yapıtlarının satışını destekleyen, koleksiyonculuğun yaygınlaşmasına sebep olan Türkiye'nin ilk sanat fuarı olma özelliğini taşımaktadır.

Hüsamettin Koçan, sanat fuarı yapma fikrine ve sürecine dair ise şu bilgileri vermiştir:

Sanat fuarı düzenleme fikrini bize ilk olarak sanatçı Bubi vermiştir. Bubi, o projeyi bize getirdi. Ben uyguladım ve geliştirdim. Bubi'nin kafası bu konulara çok iyi çalışıyordu. Bubi ile bu projeyi günlerce, haftalarca tartıştık. Sonunda olabilir ama mekân ne olacak? TÜYAP'ın başkanı Bülent Ünal arkadaşım idi. Orada çalışan personelin yevmiyelerini ödemek, fuarın açık olduğu dönem içerisindeki maddi giderlerini karşılamak şartı ile mekânı kullandık. Topladık galerileri, bir yönetim kurulu oluşturduk ve birtakım paralar saptadık, işi yürürlüğe koyduk. Amacımız; Türkiye'de bir sanat pazarı oluşumuna katkıda bulunmak, galerilerin kurumsallaşması için bir zemin oluşturmak, iletişim ortamı geliştirmek, sanat camiasında bir kitlelilik geliştirmek idi. Fuarın sonunda 'kırk milyon' gibi bir kazanç elde etmiştik. Bülent Ünal' a borcumuzu ödemek için gittiğimizde kendisi bize ücreti iade etti. Çok önemli bir iş yaptığımızı belirtip ve "Bu parayı derneğimize harcayın." diyerek bizden hiçbir maddi karşılık almadı. Hiç unutmam. Üçüncü yıl TÜYAP ile ortak olduk. Gelirin yarısı bizim oldu ve tüm vergi işlemlerini artık onlar üstlendi. Amacımız beşinci yılın sonunda devlet destekli bir uluslararası fuar yapmaktı. Biz Batı Asya ve Doğu Avrupa'nın sanat pazarını, koleksiyoncu kitlelerini İstanbul'da da oluşturmak istiyorduk (Koçan, 2008:171).

1991 yılında ilki gerçekleştirilen TÜYAP Sanat Fuarı; sanat galerilerinin bir arada olduğu, izleyici kitlelerinin sanat yapıtlarını bir arada görme şansı yakaladığı, fuar kapsamında

¹⁴⁸ Detaylı bilgi için bk. <http://www.upsd.org.tr/> (erişim tarihi: 11.10.2017)

düzenlenen yarışmalı sergilerde¹⁴⁹ 1990'lı yıllara hâkim genç sanatçıların keşfedildiği bir etkinlik olarak dikkat çekmektedir. 1990'lı yıllara hâkim olan özelleştirme politikaları ile sanat galerisi sayısındaki artış, sanat piyasasındaki sanatçı sayısının çoğaltılmasını ve yetenekli genç sanatçıların görünürlüğünü arttırmayı gerekli kılmıştır. Gençlere yönelik bu etkinlikler, hem sanat dünyasına yenilikçi, kavramsal eserler kazandırmış hem de sanat piyasasında sayıca fazlalaşan özel sanat galerilerinin sanatçı keşfini de kolaylaştırmıştır. Türkiye'de liberalleşen ekonomi politikaları sayesinde, sanat galerilerinin sayısında var olan artışa paralel olarak kurumsallaşmadan uzak bir oluşum içerisinde olan sanat gündemine fuar yolu ile kurumsal bir çehre kazandırmak, geliştirilecek müze etkinliklerine katkı sağlamak amaçlanmıştır (Külahlıoğlu, 1991a: 52-53).

Sanatın tüm Türkiye'ye yayılması ve uluslararası sahada olanaklar kazanması amacıyla kurulan TÜYAP Sanat Fuarı, koleksiyoncuların pek çok sanat galerisini ve sanat yapıtını aynı anda bir arada inceleyebilme fırsatını gerçekleştirdiği bir etkinlik olmuştur. TÜYAP sponsorluğunda gerçekleştirilen fuar organizasyonunda Hüsamettin Koçan, fuar yolu ile sanat eserine bir yatırım aracı olarak bakmak gerekliliğini ifade ederek özel sektörden daha fazla destek beklediğini ifade etmiştir (Çağdaş, 1992a:39).

Türkiye'de koleksiyonculuğun gelişimi ve sanat galericiliğinin sorunları hakkında tartışma yaratan bir etkinlik olan TÜYAP; sanat eleştirisi, sanat piyasası, sanatçı ve koleksiyoncu ilişkisine yeni bir boyut kazandırmıştır. UPSD dernek üyeleri, TÜYAP Sanat Fuarı'nın yanında, ayrıca yurtdışında yayınlanan önemli kitapları da çevirip yayınlamayı hedeflemişlerdir. UPSD'nin kendi içinde oluşturduğu on beş komisyon, sanat gündeminin sorunlarını tartışmaya açacak olan alanında uzman isimlerden oluşmuştur. Derneğin bu dönemde gündeme getirdiği önemli konular arasında sanat eseri alan koleksiyonculardan vergi bağışı sağlanması konusunu gündeme getirmek ve kamu yapılarına eser alımını sağlama sorunu bulunmaktadır (Duben A. ve Şengel,1993: 57-59). 1990'lı yıllarda İstanbul'u dünyanın önemli sanat merkezlerinden birisi haline getirme hedefi yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu dönemde, sanatçıların ve yapıtlarının fuarlar yoluyla yaygınlaştırılarak uluslararası boyutlu tanıtımlarının

¹⁴⁹ TÜYAP Yapı Fuarı Merkezi'nde 1994 yılında yine UPSD tarafından düzenlenmeye başlayan 'Genç Etkinlik', 35 yaşından küçük sanatçıların katılım sağlayabildiği, genç sanatçıları görünür kılmayı hedefleyen bir etkinliktir. Ayrıca, 1997 yılından günümüze devam eden Uluslararası Öğrenci Trienali, 1998-2000 yılları arasında gerçekleştirilen 'Ankara'da Genç Sanat' etkinlikleri 1990'lı yıllarda genç sanatçılara yönelik gerçekleştirilen etkinliklerdendir. UPSD; 'Çağdaş Düşünce ve Sanat', 'Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatçı', 'Yeni Ontoloji', 'Sanatçı Hakları', 'Beuys Etkinlikleri', 'Üç Gün', 'Plastik Sanatlar Raporu 1994', 'Yaratma Özgürlüğü' gibi kitapları yayınlamışlardır. Hüsamettin Koçan tarafından detayları ile anlatılan 'Genç Etkinlik' hakkında bilgi almak için bk. Koçan, 2008; Gençel, 2013; Rodoplu, 2015.

yapılması amaçlanmıştır. TÜYAP Sanat Fuarı'nın hedefleri içerisinde bulunan uluslararasılaşma eğilimi, sanat galerilerinin de yurt dışına açılımını kolaylaştıracak ve dolayısıyla sanatçılar sınırların dışına açılım sağlamış olacaktır (Külahlıoğlu, 1991b: 15).

Döneme hâkim olan tartışma ve değerlendirme ortamının sonucunda, galerici-sanatçı ilişkileri tekrar düzenlenmeye, sanatçılar galerilerle uzun süreli birlikte çalışma anlaşmaları yapmaya başlamışlardır. Bu düzenlemeler, sanat galerilerinin ve sanatçıların kişisel haklarını koruyan, karşılıklı güven tesis eden, etik değerlerin korunduğu bir sanat ortamını da beraberinde getirmiştir. Daha önce Nişantaşı çevresinde kurulan sanat galerileri; Bebek, Bağdat Caddesi ve Beyoğlu'nda da yaygınlaşarak 1990'lı yıllarda bu semtlerin sanat yoluyla kimlik kazanmaları sağlanmıştır¹⁵⁰. Galeri sahipleri, sanat piyasası içerisinde sanat adına yol gösterici nitelikte, sanat gündemini tartışmaya açan etkinlikler ve paneller düzenlerken, bu yolla koleksiyoncuların eser satın almalarında yönlendirici rolleri de üstlenmeye başlamışlardır (Üstünipek, 1998b: 219).

TÜYAP Sanat Fuarı'nın ardından, artan galeri sayısı ile birlikte sanat galericiliği ve sergileme sorunları, sanat piyasası, koleksiyonculuk, eser satışı konusu da, bu dönem sanat basınında en fazla tartışılan konular arasında yer almıştır.

TÜYAP'ın sanat gündeminde yarattığı etki sonucunda sanat piyasasının sorunları ve koleksiyonculuğun Türkiye'deki gelişimi de tartışmaya açılmıştır. Ahmet Köksal (1992:46) tarafından 2. TÜYAP Sanat Fuarı'nın ardından sanat galerisi sahipleri hakkında yapılan bir araştırma; koleksiyonculuğun ve sanat piyasasının sorunlarını ortaya çıkarmıştır. Buna göre; bilinçsiz sanat eseri alımından dolayı, satın aldığı eser hakkında bilgi ve bir sanat tarihsel endişeye sahip olmayan koleksiyoncuların çokluğu dikkat çekmiştir. Ayrıca; fuarda sergilenen eserlerin sanatsal açıdan yetersizliği, estetik güçten yoksunluğu, eser fiyatlarının belirlenmesinde yaşanan dengesizlikler, devletin desteğinden yoksun olmanın zararları da bu dönemde yoğunlukla tartışılan konular arasında yer almıştır. Sanat fuarının açılmasının ardından sanat piyasasının sorunları özellikle sanat galericileri ve sanatçılar tarafından tartışılmıştır. Sanat Fuarı'nın ressamların oluşturduğu UPSD tarafından düzenlenmesine olan tepkiler bu dönemde öne çıkmaktadır. Sanat Galerisi sahipleri, fuarı düzenlemek üzere en yakın zamanda bir 'Galeriler Birliği'nin kurulmasını tartışmışlardır. 1991'de açılan fuarın ardından oluşan tartışma ortamı sanat galerisi yöneticilerini bir dernek kurmaya yönlendirmiştir. 1995 yılında Ankara'da 'Tüm Sanat Galerileri Derneği' kurulmuştur. Derneğin Ankara kaynaklı olması ve İstanbul ile ilişki kuramaması sonucunda İstanbul'da 'Sanat Galerileri Derneği' kurulmuştur. 'Sanat Galerileri Derneği'; resmi olarak 1999 yılında Doğan Paksoy'un kurucu

¹⁵⁰ 1990'lı yıllarda açılan sanat galerileri hakkında detaylı bilgi için bk. Pelvanoğlu, 2009.

başkanlığında on iki sanat galerisi yöneticisi tarafından kurulmuştur. Paksoy, derneği kurma amaçlarını şöyle açıklar: “Derneği, plastik sanatların ve Türk sanatının gelişmesi, yayılması, kitlelere ulaşması, üyeler arasında dayanışma, iş birliği sağlama ve toplumda sanat şuurunun gelişmesi maksadıyla kurduk. Galerilerin birbirleriyle daha çok yardımlaşıp ortak kararlar alması, ortaklaşa alınan kararlara uyması, beraber etkinlikler düzenlemek, Türk sanatının gelişmesi için fuarlar düzenlemek, kitaplar yayımlamak, gazete, dergi çıkarmak gibi birçok amacı taşıyorduk” (Köksal, 1992: 48-49).

Belli bir sergileme unsurundan yoksun, izleyenlere bol miktarda eser gösterme eğilimi olan fuarda, galerilerin fuarcılığa dair yaklaşımları ise eleştiriler almıştır. Bu dönemde gerçekleşen tartışmaların odağında¹⁵¹, fuarların uluslararası bir vizyona kavuşması ve devletin sanata daha fazla destek vermesi gerektiği, fuarın niteliğinin artırılması ve fuarı sanat galerisi sahiplerinin düzenlemesi gerektiği konuları yer almaktadır.

1993 yılında gerçekleştirilen 3.TÜYAP Sanat Fuarı’na katılan galeri sayısındaki artış¹⁵², uluslararası sanatçıların eserlerinin fuarda gösterilmiş olması ve MUDO A.Ş.’nin fuar organizasyonuna maddi destek sağlaması, özel sektörün sanata sunduğu katkıyı ve fuarın gelişim vizyonunu göstermektedir¹⁵³.

¹⁵¹ Ekrem Kahraman’ın ise UPSD Yönetim Kurulu üyesi ve sanatçı olarak TÜYAP’a dair yorumu şu şekildedir: “Galeriler; ‘Sanatçıların ürettiği sanat yapıtlarını kimse izlemiyor, izleyiciye ulaşamıyoruz.’ şikayetindeler. Fuar yoluyla bu problemler aşılmıştır. Ama bu da göreceli. Birincisi; on - on beş günde bu tıkanıklık aşılmış sayılır mı? Bu yaratılan dinamik yıl içine ne kadar sirayet ediyor, bunu ölçmeliyiz. İkincisi; pazarın önünü açma sorunu. Bu mümkün olmuyor. Geçen fuarda galerilerden topladığımız veriler, sergilenen yapıtların üçte birinin satıldığını gösteriyor. Üçüncüsü; sanatçı fuardaki satışlardan etkilenerek daha çok üretimde bulundu mu? Düşündüğü projelerini gerçekleştirebildi mi? Ben bir sanatçı olarak da buna bakabiliyorum, bence en açılmayan tıkanıklık bu noktada. Kültür Bakanlığı bize 500 milyon lira verdi. Bunun için kıyamet koptu. ‘Niçin veriyorlar?’ diye. Bakanlık bu parayı -yine vazifemiz değil ama - bizim yapacağımız toplantılar için verdi. Yine aynı şekilde biz bakanlığın galerilerden resim alması için de çalışıyoruz. Sanat fuarını bir pazar oluşması için yatırım olarak görmemiz gerekir. Bu yatırımın karşılığı alınacaktır. Biz bir takım ekonomik sıkıntılar yaşıyoruz. Ama eğer sanat dünyasında herkes örgütlenip bu işe katılırsa başarı artacaktır. Bu nedenle on-on beş yıllık bir hedef belirlemek gerekir” Diğer tartışmalar için bk. Anonim, 1994b: 21.

¹⁵² Detaylı bilgi için bk. Üstünipek, 1998b; Pelvanoğlu, 2009; Gençel, 2013; Rodoplu, 2015.

¹⁵³ 1992 yılında açılan ve 1993’te TÜYAP Sanat Fuarı’nın gelecek vizyonuna uygun bir hedef belirleyen Ankara SANART da; Sanart’92 Derneği aracılığı ile Ankara’da uluslararası nitelikli sanat etkinlikleri gerçekleştirmeyi hedefleyen bir fuar etkinliğidir. Etkinlikler kapsamında yurt dışından gelen beş adet sergi, ünlü müzisyen, mimar ve düşünürlerin sunumlarından oluşan konferanslar dizisi ve uluslararası nitelikli bir heykel projesi gerçekleştirilmiştir. Bu yolla Ankara’da da çağdaş sanat ortamına hareketlilik ve uluslararasılık kazandırmak amaçlanmıştır. Anonim, 1992c: 14. Detaylı bilgi için bk. <https://www.sanart.org.tr/history.html> (erişim tarihi: 09.10.2017).

1. TÜYAP Sanat Fuarı'nda uluslararası bir niteliğe kavuşmayı hedefleyen UPSD üyeleri, 1994 yılından sonra da yurt dışı galerilere yer vermişlerdir. 1994 yılında TÜYAP Sanat Fuarı'nda İsveç'ten Artisma- İnterart, Balkan Cumhuriyet'inden Nart, İtalya'dan Fantasio- Joe fuara katılım sağlamışlardır. İsveç Galerisi'nin Andy Warhol, Sandro Chia, Vasarely, Javachev Christo gibi dünya sanatçıları fuara taşınmaları önemlidir. Cobra Grubu ressamlarının özgün baskı çalışmaları ve Dali, Chagall gibi dünya sanatçıları fuarda yer alması Türkiye sanat ortamının uluslararası boyutunu ve vizyonunu arttırmaya yardımcı olmuştur. Bu yıl içerisinde SANART'ta ve Teşvikiye Sanat Galerisi'nde açılan COBRA Grubu'nun özgün baskı sergisi de sanat piyasasının uluslararası vizyon kazanmasında önemli bir gelişme olarak kayıtlara geçmiştir. 1994 yılında, Picasso'nun 'Les demoiselles d'Avignon' eserinin Türkiye'ye gelmiş olması; Francis Bacon, Marc Chagall, Joan Miro, Victor Vasarely, Andy Warhol, Salvador Dali ve Cobra Grubu'nun bu sergilerde yer alması sanat dünyasının uluslararası bakış açısının oluşumuna destek olmuştur. Fakat; galeri sayısında izlenen niceliksel artış ile niteliksel gelişim, orantılı bir gelişim hızından yoksundur. Avrupa'da bu yıllarda kurumsal bir hizmete dönüşen sanat danışmanlığı mesleği ve ekspertiz sorunu, Türkiye'de henüz yaygınlaşmamıştır. Aynı zamanda, sanat yayınlarında artan eleştirel tartışmalar da sergileme yöntemlerinin, yapıt niteliklerinin, sanat piyasasının ve koleksiyonculuğun tartışmaya açılmasına neden olmuştur. Türkiye'de yeni bir koleksiyoncu ve galerici profilinin yetiştirilmesinin, sergileme yöntemlerinde dünya standartlarını takip etmenin, uluslararası vizyonun elde edilmesinin gerekliliği tartışılmıştır¹⁵⁴ (Günyaz, 1994: 67; Özsezgin, 1994b: 37).

1990'lı yıllarda bir piyasa ekonomisinin yaratılmasına ve sermaye sahibi isimlerin sanat eseri alımına yönlendirilmesine neden olan TÜYAP Sanat Fuarı; derneğin sanat ortamını iyileştirme çabasının sonucunda başlamıştır. 1991 yılında başlayan TÜYAP Sanat Fuarı, günümüze dek sürekliliğini koruyarak sanat piyasasında gündem yaratmayı sürdürmektedir.

2.2.3. Galeriler, Sergiler ve Koleksiyonculuk

1990'lı yıllarda sanatı destekleyen ve koleksiyonculuğun gelişimine önemli katkı sağlayan sanatsal gelişmeler içerisinde sergi etkinlikleri de yer almaktadır. TÜYAP'ın yarattığı sanatsal gündemin yanında seçici kurulların oluşturulması ile geliştirilmiş temalı sergi etkinlikleri, 1987'de başlayan İstanbul Bienali'nin gelişip büyümeye devam etmesi ve açılan yeni galerilerde gerçekleşen sergiler ile sanat ortamı, bu dönemde hareket kazanmaya başlamıştır.

¹⁵⁴Detaylı bilgi için bk. Köksal, 1992: 47; Günyaz, 1994: 66-72; Özsezgin, 1994b: 34-38; Anonim, 1994b: 18-21.

Güzel Sanatlar Akademisi tarafından gerçekleştirilen ve ilki 1977 yılında I. Sanat Bayramı kapsamında düzenlenmeye başlanan ‘Yeni Eğilimler Sergileri’; ‘Resim ve Heykel Müzeleri Derneği’nin 1980 yılında düzenlemeye başladığı ‘Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi’ ve 1984-1988 yılları arasında beş kez gerçekleştirilen ‘Öncü Türk Sanatı’ndan Bir Kesit Sergisi’, 1989-1992 yılları organize edilen ve belirli bir tema ile bir araya getirilen eserlerden oluşan ‘10 Sanatçı 10 İş: A-B-C-D Sergileri’; sanat gündemini 1990’lı yıllara hazırlayan ve 1990 sonrasında da bu gündeme katkı sağlayan sergi etkinlikleridir¹⁵⁵. Ayrıca; dönemin genç sanatçılarına da imkân sağlayan yarışmalı sergiler, Türkiye sanat ortamında 1990’lara girerken gerçekleştirilmiş kitlesel ve kavramsal sergi etkinlikleri olarak dikkat çekmektedirler (Akkoyunlu, 2005: 120).

1980 yılında Resim ve Heykel Müzeleri Derneği tarafından Resim ve Heykel Müzesi’nde ‘Günümüz İstanbul Sanatçıları Açık hava Sergisi’ ismiyle düzenlenmeye başlayıp 1983 yılından sonra ‘Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi’ ismiyle anılan sergi etkinliği 1990’lı yıllarda da devam etmiştir. Derneğin, Resim ve Heykel Müzeleri’nin sanat ortamında görünür olmasını sağlamak ve müzelere toplumsal destek almak amacıyla organize ettiği etkinlikler, müze koleksiyonlarının geliştirilmesine teşvik olmayı da amaçlıyordu. Genç sanatçıların ve yenilikçi sanatsal yaklaşımların öne çıktığı ve ödüllendirildiği sergilerde farklı sanat disiplinlerinin bir arada olması önemsenmiştir. Gerçekleşen yarışmalı sergiler aracılığıyla; sergileme yöntemlerinde kamu ile temasın arttığı, mekâna yayılan, malzeme kullanımında çoğulcu yaklaşımların hâkim olduğu, sermaye sahiplerinin sanatsal etkinliklere desteğinin daha fazla görünür olduğu yeni bir döneme giriş yapılmıştır. 3. İstanbul Açık hava Sergisi, verilen sponsor desteğinin de etkisi ile para ödüllüdür. Ayrıca; sergi broşürü de Hisarbank’ın desteğiyle basılmıştır ve dördüncü sergiye de Pamukbank sponsor olmuştur¹⁵⁶. 8. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi’nin ardından müze koleksiyonunun geliştirilmesi için sergi sonunda seçilmiş eserlerin müze koleksiyonuna bağışlanması sağlanmıştır. 9. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi; Vestel Şirketler Grubu’nun ana sponsorluğunda gerçekleştirilmiştir. Mensucat Santral, Dinarsu T.A.Ş., Nesrin Sarper şirketlerinin desteğiyle verilen büyük ödül, sermaye sahiplerinin sanat etkinliklerine sundukları katkılara örnek teşkil

¹⁵⁵ ‘Yeni Eğilimler Sergileri’ ve ‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi’ ve diğer sergi etkinlikleri hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 1.3.2. bölümü.

¹⁵⁶ 2001 yılında seçici kurulun yerine küratör ve kavramsal temalı bir kurgu ile sunulan sergi, 2002 yılında tekrar seçici kurul sistemi ile gerçekleştirilmiştir. 2002 yılında serginin seçici kurulunda iki yabancı isim de dikkat çekmektedir. ‘Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi’, 2000’li yıllarda Akbank Kültür ve Sanat Merkezi’nin sunduğu katkı ile devamlılığını sağlamıştır. ‘Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi’ hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 3.2.3.1. bölümü. Akkoyunlu, 2005; Pelvanoğlu, 2009; Rodoplu, 2015.

etmektedir. Ayrıca, serginin İzmir'e taşınması da sağlanmış ve taşıma giderlerini Maktas Makarnacılık T.A.Ş. ve Alpay Kol. Şti. sağlamıştır. Ayrıca; 1991 yılında TÜYAP Sanat Fuarı'nı da başlatan derneğin aynı zamanda ödül de veriyor olması hem genç sanatçıların desteklenmesinin yaygınlaşması¹⁵⁷ hem de sanatın tanıtım gücünün fark edilmesi olarak yorumlanmıştır. 1997 yılına dek İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin belirli mekanlarında gerçekleştirilen 'Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi'; mekân sorunu nedeniyle 1997-2000 yılları arasında farklı sergi mekanlarında gerçekleştirilmiştir¹⁵⁸. 'Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi', özellikle müze mekanının toplumla temas kurması ve müze koleksiyonunu geliştirmeyi amaçlaması nedeniyle de önemlidir. Ayrıca; sergi seçici kurulunda 1990'lı yıllardan itibaren daha önce ödül almış sanatçıların yer alması¹⁵⁹ genç sanatçıların sergi etkinliğine olan ilgisini artırmıştır. Genç sanatçılar, sergi etkinliğine sanat piyasasında görünürlük elde etmek ve koleksiyoncular tarafından desteklenmek umuduyla da ilgi göstermişlerdir (Pelvanoğlu, 2009: 205-210). 1990'lı yıllara hakim olan diğer sergi etkinliği ise; 'Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri'nin devamı niteliğindeki 'A,B,C,D' sergileridir. Bu sergileri; 'Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri'ne katılım sağlayan sanatçılar düzenlemiştir. 'A,B,C,D Sergileri'; '10 Sanatçı 10: A', '8 Sanatçı 10 İş: B', '10 Sanatçı 10 İş: C' isimleri ile düzenlenmiştir. 1990'lı yıllar ile birlikte yaygınlaşan kavramsal temalı sergiler; hem sanat piyasasına hareket katmışlar, hem de disiplinlerarası yöntemleri bir araya getirerek sanat yöntemlerini geliştirmişlerdir. 1991 yılında 'Anı Bellek I', 1993 yılında '50 Numara', 'Anı Bellek II'¹⁶⁰, 'Somut Öngörüler', 1994'te 'Marcel Duchamp'ın Pisuarının Bir Dekonstrüksiyonu', 1995'te 'XampleDisiplinlerarası Sanat Sergileri' ve 'Küreselleşme: Devlet- Sefalet- Şiddet' sergileri sanat dünyasındaki sergileme yöntemleri, sanatçı üsluplarının gelişmesini sağlamış ve bu yolla koleksiyonlara daha fazla genç sanatçı dahil olmuştur (Bunulday Hasgüler, 2013: 84-89).

Genç sanatçılara yönelik yarışmalar ve sergilere ek olarak Şakir Eczacıbaşı'nın önderliğinde kurulan İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından düzenlenen İstanbul Bienali'nin 1990'lı yıllarda da küreselleşerek, güçlü bir marka bilinci ile gerçekleşmeye devam etmesi, şirketler arasında sponsorluk ve vakıflaşmaya yönelik motivasyon ve teşvike de yol açmıştır.

¹⁵⁷ UPSD, Tüyap Sanat Fuarı ve 1994 yılında düzenlemeye başladıkları 'Genç Etkinlik' için bk. Tezin 2.2.2. bölümü.

¹⁵⁸ Sergi mekanları, sanatçılar ve diğer tüm detaylar için bk. Madra, 1987a: 61; Madra, 1987b: 52; Akkoyunlu, 2005: 112; Pelvanoğlu, 2009: 225-250; Rodoplu, 2015: 48.

¹⁵⁹ Detaylı bilgi için bk.; Pelvanoğlu, 2009; Gençel, 2013; Rodoplu, 2015.

¹⁶⁰ 'Anı Bellek I', 1993 yılında '50 Numara', 'Anı Bellek II' sergileri hakkında detaylı bilgi için bk. Yasa Yaman, 1991: 139-142, http://saltonline.org/media/files/o_zamanlar_konusuyorduk_scrd-1.pdf (erişim tarihi: 14.10.2017)

Yarışmalı sergilere özel sermayenin verdiği desteğin en önemlisi, uzun süre devam eden ve öncü olan DYO Resim Yarışmaları'dır. 1960'lı yıllardan bugüne devam eden DYO Resim Yarışmaları, belirlenen jüri üyeleri ve verilen ödülleri ile, Türkiye sanatında yer edinen pek çok sanatçının görünürlük kazandığı bir etkinlik olmuştur¹⁶¹. Özellikle 1980'li yıllarda şirketlerin sanat yatırımına yöneldiği dönemde ismini daha da yaygınlaştıran Yaşar Holding'in düzenlediği DYO Resim Yarışmaları¹⁶², öncü niteliği ile bir ilk olma özelliğini de taşımaktadır (Rodoplu, 2015: 87). 1967'de düzenlenmeye başlanan DYO Resim Yarışması, yapıldığı dönemden itibaren koleksiyonculuğu teşvik eden bir sanat ortamının oluşmasını sağlamıştır. Her yıl açılan sergilerde; sanat yapıtlarının serigrafı, resim, özgün baskı gibi kategorilere ayrıldığı, seçici kurullarla geliştirildiği sergi düzenlemeleri ile de DYO Resim Yarışması, sanat ortamına yenilik katmıştır. Zeynep Yasa Yaman'a göre (2011: 82-83); sergi bu yapısallığı içerisinde Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ni anımsatmaktadır. DYO Resim Yarışması ve Sergileri, 1993 yılından itibaren iki yılda bir düzenlenmiştir. DYO Resim Yarışması'nın yanında Zeytinoğlu Holding'e ait Esbank Sanat Yarışmaları da 1984-1998 yılları arasında düzenlenmiştir. Esbank Sanat Yarışmaları'nda yıllar içerisinde ödül alan isimler incelendiğinde, sanat dünyasına önemli sanatçıların katılımını sağlayan bir yarışma olduğu görülmektedir. 1981-1991 yılları arasında düzenlenen TPAO Resim Yarışmaları ise; Atatürk'ün 100. doğum yıldönümünde düzenlenmeye başlamıştır. Sanat dünyasına katkı ve nitelikli bir koleksiyon oluşturma amaçlı düzenlenen yarışmalar, sanat dünyasına pek çok genç sanatçı kazandırmıştır. Yine özel sermayenin desteği ile 1987-2003 yılları arasında gerçekleştirilen 'Tekel Resim Yarışması', 'Adana Çimento Sanayi Resim Yarışması', 'Sedat Simavi Görsel Sanatlar Yarışması', 1996 yılında başlayan 'İstanbul Menkul Kıymetler Borsası Resim Yarışması' ve TRT tarafından iki kez düzenlenen 'Resim ve Seramik Yarışması' gibi etkinlikler; jüri üyeleri, ödül alan sanatçıları, şirketlerin sanat piyasasında ve iş dünyasında oluşturduğu özendirici tavırları ile dikkat çekmiştir (Rodoplu, 2015: 58-61).

1990'lı yıllarda serbest piyasa ekonomisinin de etkisi ile, galeri mekanlarında da belirgin bir artış gerçekleşmiştir. Bu dönemde; banka galerileri, banka ve özel kuruluşlar tarafından yayınlanan dergiler, galerilerin açtıkları sergiler ve düzenledikleri etkinliklerin sanat

¹⁶¹ DYO firmasının 1967 yılında düzenlemeye başladığı resim yarışmasının öncelikli hedefi Ege Bölgesi iken, 1973 yılından sonra yurt çapında yaygınlaştırılmıştır. Yarışma sonucunda ödül alan eserler, Selçuk Yaşar'ın özel koleksiyonuna dahil olmuşlardır. 1985 yılının Ekim ayında bir İzmir evinin restorasyonu ile açılan Selçuk Yaşar Resim Müzesi'nde bu eserler sergilenmeye başlamıştır. Selçuk Yaşar Koleksiyonu, 1992 yılında Atatürk Kültür Merkezi'nde de ayrıca sergilenmiştir. Detaylı bilgi için bk. Köksal, 1992; Yasa Yaman, 2011; Rodoplu, 2015.

¹⁶² DYO Resim Yarışmaları ile ilgili detaylı bilgi için bk. Rodoplu, 2015: 55-85.

ortamında yarattıkları etkinin sonucunda, sermaye sahipleri koleksiyon oluşturmaya daha fazla istek duymaya başlamıştır (Yasa Yaman, 2012b: 106).

Yarışmalı sergilerin ve açılan özel galerilerin sanat ortamında yarattığı etkinin yanı sıra, 1987 yılından itibaren düzenlenmeye başlayan İstanbul Bienali'nin de özel sermaye ve sanat ilişkisinin gelişiminde etkisi olmuştur. 1980'li yılların sonunda İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın desteği ile 1987 yılında 'Tarihsel Çevrede Çağdaş Sanat', 1989 yılında "Geleneksel Mekanlarda Çağdaş Sanat" teması ile Beral Madra'nın genel koordinatörlüğünde gerçekleştirilen bienal etkinliği; küresel sanat ortamı ve sermaye ile kurduğu ilişki sayesinde 1990'lı yılların sanat piyasasının ve sanat gündeminin odağını oluşturmuştur. 1990'lı yılların başında oluşan sanat gündemi ve piyasası için İstanbul Bienali¹⁶³ önemli bir etkinlik olarak görülmektedir.

1990'lı yılların ilk bienali olacak olan 3. İstanbul Bienali, maddi yetersizlikler ve bütçe sorunu nedeniyle ertelenmiştir. 3. İstanbul Bienali ve sanat ortamını yorumlayan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Genel Müdürü Aydın Gün¹⁶⁴, 1990'ların sanatsal ruhunu ve sanat-sermaye ilişkisini sponsor sorunu yaşadığı yıl içerisinde dünya ekseninde ele alarak ifade etmiştir. Aydın Gün, 1960 yılından 1990 yılına ek Japonya'da ikiyüz yeni müze kurulduğundan söz ederek Batı Almanya'da da bu sayının on yıl içerisinde üçyüze ulaştığını belirtmiştir. Büyük Britanya'da her on sekiz günde bir yeni müze kurulurken Amerika Birleşik Devletleri'nde 1990 yılı itibari ile özellikle 1965 yılından sonra olmak üzere yüz onüç opera topluluğu kurulmuştur. Aydın Gün, sanat müzelerinin, orkestralarının, müze binalarının, festivallerin ülke ve toplum kalkınmasında önemli girişimler olduğunu belirtmiştir ve "Büyük Britanya'da sanat etkinlikleri 17 milyar dolarlık bir endüstri yaratıyor ki, Britanya'nın otomobil endüstrisine hemen hemen eş orandadır; turizmden elde edilen tüm kazançların yüzde 27'si sanatsal etkinliklerden gelmektedir. Philadelphia Resim Müzesi'nde, 1985 Chagal sergisi şehrin ekonomisine 75 milyon dolarlık gelir getirdi. Metropolitan Resim Müzesi'nde düzenlenen "Van Gogh Arles'da" sergisi şehre çektiği 252.604 insandan 223 bin dolar kazandırdı" ifadeleri ile Aydın Gün, sanatın ekonomik boyutuna vurgu yaparak bu yolla toplumsal kalkınmanın öneminden söz

¹⁶³ 1990'lı yıllarda gelişen sanat piyasası hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 2.2. bölümü.

¹⁶⁴ "İstanbul Bienali Ertelendi", Cumhuriyet, 01.12.1990.

etmiştir. Türkiye’de yaşayan sermaye sahiplerine, devlete; verdiği örneklerle sanat yatırımı konusunda adeta bir çağrı yapmıştır¹⁶⁵.

Türkiye’de kültür faaliyetlerine ayrılan devlet bütçesinin giderek azalması, medya ve toplumda gelişmeye başlayan sanatsal bilinç ve gelişen liberal ekonomi piyasası, sermaye sahiplerini sanata destek vermeye mecbur kılmıştır. Birinci Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri dönemin önemli çağdaş sanat koleksiyoncularından Halil Bezmen’e ait Mensucat TAŞ.’nin sponsorluğunda gerçekleşmiştir. 25 Eylül-15 Kasım 1987 tarihlerinde 5 ayrı alanda toplam 140 yerli ve yabancı sanatçının eserlerinin yer aldığı 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri’nde Halil Bezmen kendi firması adına 28 milyon liralık bir sponsorluk katkısı sunmuştur. İkinci Bienal yine bir koleksiyoncu olan Asil Nadir’in katkıları ile gerçekleşmiştir. Sponsor sorunu nedeniyle bir yıl gecikmeli gerçekleştirilen Üçüncü İstanbul Bienali’nin sponsor sayısı artık artmış ve özel şirketlerin desteği ile gerçekleştirilmeye devam etmiştir. Üçüncü İstanbul Bienali’ne; Alarko, Beko, Borusan, Eczacıbaşı, Henkel, Dedeman, Türk Hava Yolları’nın da dahil olduğu on iki şirket destek vermiştir. Dördüncü İstanbul Bienali ile birlikte artık büyük şirketler ile gerçekleştirilecek sponsorluk anlaşmalarına yönelim olmuştur. Dördüncü ve Beşinci İstanbul Bienalleri’ne çok sayıda sponsor şirket destek olmuştur. İstanbul Bienali’nin zamanla bütçesinin artması ve küresel sanat dünyasında daha fazla görünür olması gibi sebepler tek şirketin sponsorluğunu yetersiz kılmıştır. Altıncı İstanbul Bienali’ne Türkiye

¹⁶⁵“İki Amerikalı yazar tarafından yazılan “Megatrends 2000” adlı kitaptan bazı bilgileri günümüzün sanat ortamını anlayabilmemiz için aktarmak istiyorum. 1960’tan bu yana Japonya’da 200 yeni müze kurulmuştur. Batı Almanya’nın yalnızca 10 yıl içinde yaptırdığı müze sayısı 300’ü bulmaktadır. Büyük Britanya’da ise her 18 günde bir yeni müze açılıyor. Amerika’da 113 profesyonel opera topluluğunun dörtte üçe yakın bölümü 1965’ten sonra kurulmuştur. En gözde 280 orkestra, 25 milyonun üzerinde dinleyiciye seslenmiştir bir yıl içerisinde. Dünyanın en çok ziyaret edilen anıtı ne Eyfel ne de Tac Mahal’dir. Bu özellikle Fransa’nın modern resim ve mimari hazinesi Georges Pompidou Sanat Merkezi’ne aittir. Güney Carolina’daki ‘Spoleto Festivali’ 10 yıl içinde 80 milyon dolar gelir bıraktı. Bizdeki durum ise şu şekilde: Bizde bir yandan olumlu gelişmeler kaydedilirken; Kültür Bakanlığı tarafından yeni bölge tiyatroları ve korolar kurulması, Türk sinemasına büyük parasal destek, bugün için çok doyurucu olmasa da özel tiyatrolara mali destek, Milli Eğitim Bakanlığı tarafından kurulan Güzel Sanatlar Liseleri vb., Kültür Bakanlığı bütçesi görüşülürken bir üye ‘Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’na ne lüzum var? Bu orkestrayı kim dinliyor?’ diye şecaat arz edivermiş. Tokyo’daki orkestra sayısı 6’dır. Acaba o orkestraları Tokyo’da kimler dinliyor? Bu sorunun cevabı çok basit: ‘Gelişmemiş kulaklara gelişmiş bir müziği dinlemek ve ondan tat aldırabilmek mümkün değildir. Tek çıkar yol kulakları geliştirmektir, senfoni orkestralarını kapatmak değil’. Sözüünü ettiğim kitaptan bir başka paragrafı da aynen belirtmek isterim: ‘21. yüzyılın en heyecan verici atılımları, teknoloji sayesinde değil, insan olmanın ne anlama geldiğinin daha iyi anlaşılması sayesinde gerçekleştirilecektir’ Aydın Gün’ün Celal Üster’e verdiği röportaj için bk.“İstanbul Bienali Ertelendi”, Cumhuriyet, 01.12.1990.

Odalar ve Borsalar Birliği, The Peter Norton Family Foundation ve diğer Şirketler, Yedinci İstanbul Bienali'ne İMKB (İstanbul Menkul Kıymetler Borsası), Sekizinci İstanbul Bienali'ne JTI, Dokuzuncu İstanbul Bienali'ne Aygaz ve Opet sponsor olmuştur. Onuncu İstanbul Bienali ile birlikte ise; İKSV 2007- 2026 yılları arasında gerçekleşecek bienal etkinlikleri için Koç Holding ile uzun süreli bir sponsorluk anlaşması gerçekleştirmiştir (Kutluca, 1987: 49; Yardımcı, 2005: 99-100). Zamanla kamudan özel sermayeye yönelen sanat gündemi; İstanbul Bienali¹⁶⁶ ile birlikte küresel olanı, uluslararası sermaye güçlerini, kültür-sanatta uluslararası olma yollarını, sponsorluk ilişkilerini tartışmaya başlamıştır. Beral Madra, İstanbul Bienali'nin sanat piyasasında yarattığı değişimi Şu Şekilde yorumlamıştır: “Bienal, sanatın devlet elinden kurtulup özel sektörün eline geçmesini temsil etmektedir” (Yardımcı, 2005: 94-95).

1990'lı yıllarda özellikle genç sanatçılara yönelik gerçekleşen yarışma sergileri ve İstanbul Bienali'nin yanı sıra özel galerilerin düzenlediği sergiler de koleksiyonculuğun gelişimine odaklanan gündemler yaratmıştır. Türkiye'de özellikle 1975 yılından itibaren koleksiyonculuğun gelişimine katkı sağlayan Galeri Baraz'ın sahibi Yahşı Baraz'ın 1990'lı yıllarda düzenlediği sergi etkinlikleri, satış endişesi ve içeriği ile dikkat çekmiştir. Galeri Baraz, on beşinci yıl dönümü için 7- 29 Kasım 1990 tarihleri arasında İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde 'Etkinlik Süresince 15. Yıl' temalı bir sergi düzenlemiştir. Sergide Türk resim sanatının en değerli sanatçıları geniş bir tarihsel çerçevede ilk kez bir araya getirilmiştir. Sergide eserleri ile; Fahrelnisa Zeid, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ferruh Başağa, Selim Turan, Cihat Burak, Şükriye Dikmen, Nejat Melih Devrim, Neşet Günal, Mübin Orhon, Şadan Bezeyiş, Adnan Çoker, Burhan Doğançay, Özdemir Altan, Ömer Uluç, Erol Akyavaş, Mehmet Güteryüz, Tomur Atagök, Neşe Erdok, Oya Katoğlu, Burhan Uygur, Komet, Nur Koçak, Güngör Taner, Utku Varlık, Adem Genç, Mustafa Ata, İbrahim Örs, Hüseyin Ertunç, Balkan Naci İslimyeli, Kadri Özayten, Zekai Ormancı, Hale Arpacioğlu, Yusuf Taktak, Kemal Önsoy, Serdar Arat, Bedri Baykam, Yankı Erimtan, Hakan Onur yer almıştır (Erten, 2012: 435). Sergi, belirlediği temasal yaklaşıma sahip olması, belirli bir sanatsal soruna odaklanması ve kurgusu nedeniyle öncü niteliğindedir (Atagök, 1990:17).

¹⁶⁶ 1992'de Vasıf Kortun'un küratörlüğündeki 3. Uluslararası İstanbul Bienali “Kültürel Farklılığın Üretimi”, 1995 yılında Rene Block küratörlüğündeki 4. Uluslararası İstanbul Bienali “Orient/Ation, Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü”, 1997'de Rose Martinez küratörlüğündeki 5. Uluslararası İstanbul Bienali “Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üzerine” ile, 1999'da Paolo Colombo küratörlüğündeki 6. Uluslararası İstanbul Bienali “Tutku ve Dalga” üst başlıkları ile gerçekleştirilmiştir. İstanbul Bienali günümüze dek gelişimini sürdürerek hem sanat piyasasına, hem sergileme yöntemlerine, hem de Türkiye'de gelişen sanatın küresel ağa katılmasına katkı sağlamıştır. Detaylı bilgi için bk. Bek, 2000; Yardımcı, 2005.

Yahşi Baraz, düzenlediği 15. Yıl Sergisi ile sanat piyasasında koleksiyonculuğun gelişimi ve sanat galerilerinin son durumunu da tartışmaya açmıştır. Açılan sergi, Galeri Baraz'ın 14 Kasım 1975 tarihinde açtığı ilk sergi olan 'Can Göknil Resim- Yahşi Baraz Seramik Sergisi'nden 30 Temmuz 1990'da Cemal Reşit Rey Sergi Salonu'nda açılan 'Çağdaş Türk Resminden Bir Kesit' sergisine dek açılan tüm sergilerden bir seçki ile kurgulanmıştır. 15. Yıl Sergisi; Türk sanatına kazandırılan sanatçı ve koleksiyoncuların bir sentezini sunması açısından da dikkat çekmiştir. Bedri Baykam'ın (1990:10-11) "1987'den itibaren düzenlediği dev kapsamlı sergilerle Baraz, sanat dünyasının 'kalıcı' bir biçimde dokümente olmasını ve toparlanmasını sağlamıştır. Açılan bu sergilerle Baraz, resmini, bir 'Modern Sanat Müzesi' müdürü gibi ele almayı başarmış, piyasanın geneline bir hareketlenme kazandırmış, Türk burjuvazisinin çağdaş sanata para ödemesini sağlamıştır" yorumu ile Baykam, Galeri Baraz koleksiyonunu bir müze vizyonu içerisinde değerlendirerek aynı zamanda Türkiye'deki müzesizlik tartışmalarını da gündeme taşımıştır.

Türkiye'de sanat piyasasında önemli gelişmeleri sağlayan Yahşi Baraz'a dair eleştirmen ve sanatçı görüşleri hem sanat pazarının sahip olduğu dinamiği, hem de Baraz'a dair bilgi sağlamayı kolaylaştırmaktadır. Beral Madra'nın sergi için yazdığı metinde ifade ettiği (Erten, 2012: 439) "Sanatçı ile kitle-sanat patronları arasında ilişki kuran ilk kişidir, sanat pazarının ilkelerini belirleyen ilk kişidir, sanatı belgeleyen, uluslararası ortamda olmamızı en çok isteyen kişidir" ifadeleri 1990'lı yılların sanat ortamı düşünüldüğünde önemli bir tespittir.

1990'lı yıllara girerken başlayan İstanbul Bienali ve düzenlenen diğer kurumsal sergilerin yanı sıra Baraz'ın sanat dünyasına açtığı sergilerle kattığı dinamik, Türkiye'de koleksiyoncuların eser alım tercihlerini yönlendirmiş ve koleksiyoncu sayısında artış oluşmasını sağlamıştır. Yahşi Baraz'ın 1975 yılında galericiliğe başlarken eski resimlere sahip kişilerden eserler toplaması ve Cihangir'de Kani Aksoy Atölyesi'nde eserleri restore ettirerek çerçeveleterek satışa sunması, koleksiyonculuk tarihinde önemli bir aşamadır. Baraz, eserleri unutuldukları duvarlardan çıkararak koleksiyoncularla buluşturmuş ve alıcılar arasında beğeni ve değer ölçüsünün gelişmesini sağlamıştır (Baykam, 1990: 11).

1990'lı yılların diğer büyük etkinliği ise dönemin adından en çok söz edilen koleksiyoncusu Halil Bezmen'in bir seçici kurul eşliğinde düzenlediği 'Büyük Sergi II'dir¹⁶⁷. Mekân olarak Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi ile Hareket Köşkü'nün kullanıldığı sergide Halil Bezmen, sergiyi özellikle müzede gerçekleştirmek istemiş ve bunun için Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'ne başvurmuştur. 1989 tarihinde Ankara Atatürk

¹⁶⁷ Halil Bezmen 1989 yılında da, Yahşi Baraz ile iş birliği içerisinde 'Büyük Sergi I'ı gerçekleştirmiştir. 'Büyük Sergi I' hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 2.2.1. bölümü.

Kültür Merkezi'nde açılan¹⁶⁸ 'Büyük Sergi I'de ulaşmak istenilen modern dil, Büyük Sergi II' de de sürdürülmüştür. Büyük Sergi'nin ilkinde tuval resimleri ağırlıklı iken, ikinci sergide kavramsal sanat eserleri yer almıştır. İlki antolojik bir yapıda iken, ikinci sergi seçmecî bir tavır içerisinde düzenlenmiştir (Çağdaş, 1990: 16-17).

1990 yılında gerçekleştirilen Büyük Sergi II'nin düzenleme kurul üyeleri; Tomur Atagök, Adnan Çoker, Aydın Gün, Vasıf Kortun olarak belirlenmiştir. Bu isimler tarafından oluşturulan sanatçı listeleri paralelinde sergi tamamlanmıştır. Bu sergi; koleksiyoncu, sanatçı, eleştirmen, sanat tarihçi iş birliği ile hazırlanmış ilk sergi olması nedeniyle de önemlidir. Ayrıca; sanat yapıtlarının sergilendikleri mekân ile sağladığı uyum ve serginin üç ayrı mekâna yayılmış olması beğeni toplamıştır. Öyle ki; sergi İstanbul Bienali'nin ardından gerçekleştiği için İstanbul Bienali'nde var olan sergileme yöntemi ile de karşılaştırılmıştır.

Büyük Sergi II'de yer alan sergileme mekanlarına göre sanatçı listeleri şu şekildedir: Resim Heykel Müzesi Üst Salonu'nda yer alan sanatçılar; Adem Genç, Asım İşler, Berna Erkün, Erol Akyavaş, Güngör Taner, Kemal Önsoy, Mehmet Gülyüz, Mehmet Gün, Mustafa Ata, Nuyan İnanç, Ömer Uluç, Özdemir Altan, Zafer Gençaydın, Zahit Büyükişleyen ve Zekai Ormancı. Bu sanatçılar renk ve boya kullanımlarında ortak ekspresif tavırlar nedeniyle bir araya getirilmişlerdir. Resim Heykel Müzesi Şeker Ahmet Paşa Salonu'nda yer alan; Bubi, Erdağ Aksel, Hayri Karay, Haluk Gedik, Halil Akdeniz, Kadri Özyayten, Kadir Reisli, Meriç Hızal, Mümtaz Işingör, Nur Koçak, Osman Dinç, Selma Gürbüz, Serdar Arat, Seyhun Topuz, Server Demirtaş, Tomur Atagök, Tülin Onat ve Yusuf Taktak. Bu isimler ise, sanatta kullandıkları yenilikçi dil ve nesne kullanım yöntemleri nedeniyle bir araya getirilmişlerdir. Hareket Köşkü'nde yer alan sanatçılar; Adem Yılmaz, Ayşe Erkmen, Bedri Baykam, Bünyamin Özgültekin, Cengiz Çekil, Füsün Onur, Gülsün Karamustafa, Hale Tenger, Serdar Günbilen, Serhat Kiraz ve Şirin İskit. Bu isimler mekânı sanatına dahil eden, çok boyutlu çalışmalar yapan sanatçılar olmaları nedeniyle bir arada sergilenmiştir. Köşkün bir salonunda ortak malzeme yaklaşımları nedeniyle; Elvan Alpay, Hakan Kamışoğlu, Hakan Pehlivan ve Nur Gökbulut da bir arada sergilenmişlerdir. Hareket Köşkü önündeki ağaç altında ise Ahmet Aksoy'un heykelleri yer almıştır (Atagök, 1990: 18).

Atagök (1990:17) sergide yer alan sanatçıların seçiminde dikkat ettikleri hususları "Seçimlerde çağdaş dili kullanan, yapıtıyla sanat izleyicisini, sanatı algılamaya zorlayan, son sözü sanat izleyicisine bırakan ama hiçbir zaman muğlak olmayan bir bütünlüğü seçtik. Bu bir ekolleşme ya da en beğenilenlerin listesi değildir. Bu liste dışında bu sergide yer alması gereken

¹⁶⁸ 'Büyük Sergi I' hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 2.2. ve 2.2.1. bölümleri.

birçok sanatçının daha olması gerektiğinin bilincindeyiz. Ne var ki hiçbir sergi, sergi kapsamına aldığı sanatçıyla yüzde yüz doğru olamaz” ifadeleri ile tanımlamıştır.

1989 yılında düzenlenen ‘Büyük Sergi I’ sergisinin tamamı Bezmen Koleksiyonu iken 1990 yılındaki sergi farklı bir kurguya sahiptir. Serginin neredeyse tamamı düzenleme kurulu tarafından seçilmiştir. Santral Holding de sergiye sponsor olarak destek vermiştir. Serginin düzenlenmesi için gerekli olan maddi ihtiyaçları karşılayan Bezmen, verdikleri desteği organizatörlük olarak nitelemektedir. Şirketin sergiye verdiği desteği ve sanata sunduğu katkıları koleksiyoncu Halil Bezmen, “Bu tarz sergiler düzenlememin ilk nedeni bu işten zevk alıyor olmam. Sergileri gezmek, sanatçıları izlemek, sergi hazırlıklarında bu insanlarla birlikte bir heyecan duymak. İkincisi şirketimizin halkla ilişkilerini geliştirmiş oluyoruz¹⁶⁹. Bu etkinlikleri siz yapmazsanız kim yapacaktır?¹⁷⁰ Biz bu işi seçtik kendimize görev edindik” ifadeleri ile sanata destek sunma nedenlerini ifade etmiştir (Çağdaş, 1990: 15). Şirketlerin 1990’lı yıllarda sanatın tanıtım gücünün farkına varması, toplum ile şirketlerin yakınlaşmasında sağladığı etki Halil Bezmen tarafından 1980’li yıllarda keşfedilmişti. Bezmen’in 1987 yılında İstanbul Bienali’ne sağladığı sponsorluk desteği de bunu kanıtlamaktadır¹⁷¹.

Özellikle 1989 yılında Ankara’da Yahşi Baraz desteğiyle gerçekleştirilen Büyük Sergi I’in ardından gerçekleştirilen konferanslar ve tartışmaların sonunda koleksiyonunu müzeleştirmek istediğini ifade eden Halil Bezmen, Büyük Sergi II’nin ardından bu planlarını sıklıkla ifade etmiştir. Koleksiyonunu on yıl sonra kuracağı müzede sergilemek isteyen Bezmen, gerçekleşen sergi etkinlikleri yolu ile sanat dünyasını ve yöntemlerini daha iyi tanıdığını ifade etmiştir. Bezmen; “Ben bu işi öğrenmek, anlamak istiyorum. Ama önce öğrenmek, ilişkileri ve düzeni kavramak şart. Bir niyet var. On yıl sonra müze açmayı düşünüyorum. Bu süreçte de eser almaya devam edeceğim. Bu süre içinde yurt dışında birtakım araştırmalar yapmak, bazı uzmanlarla tanışıp görüşmeler yapmak istiyorum. İnsan unsuru çok önemli” sözleri ile açacağı müzenin uluslararası vizyonda olacağına da vurgu yapmıştır (Çağdaş, 1990: 17).

1990 yılının en kapsamlı iki sergisi arasında görülen “Büyük Sergi” ve Yahşi Baraz’ın ‘15. Yıl Sergisi’; yeni on yıllık sürecin başlangıcında önemli tartışmaların oluşmasına neden

¹⁶⁹ Bk. Atukeren, E. and Seçkin, A., 2006: 1-13; Atukeren, E. and Seçkin, A., 2007: 1-12; Atukeren, E. and Seçkin, A., 2009: 1705-1714; Atukeren, E. and Seçkin, A., 2011: 1-34; Atukeren, E. and Seçkin, A., 2012: 489-503.

¹⁷⁰Halil Bezmen 5 Nisan 1994 tarihinde yaşanan ekonomik krizde iflas etmiş ve sahip olduğu koleksiyonu müzayede ile dağılmıştır. Detaylı bilgi için bk. Tezin 2.1. ve 2.2.4.1.2. bölümleri.

¹⁷¹Detaylı bilgi için bk. Tezin 2.2. Bölümü.

olmuştur. Bu iki sergide de var olan sanat yapıtlarının gösterimi hedeflenmiş, sergi kurgusunda kavramsal bir bağlam oluşturmaktan kaçınılmıştır.

Bu dönemde Yahşi Baraz, uzun yıllardır devam eden Amerika ziyaretlerinin ve Türkiye'nin bu dönemde ABD ile ilişkilerinin yoğunlaşmasının etkisi ile Türkiye'de bu bağlamda bir sergi düzenlemiştir. İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde 'New York- İstanbul' isimli serginin amacı; Amerika'nın değerli sanatçılarıyla Türk sanatçıları aynı mekânda bir araya getirmektir¹⁷². Sergiye katılan sanatçılar arasında; Jonathan Adolphe, Hilo Chen, Tony King, Alexander Kosolapov, Mark Kostabi, David O'Connell, Brien O'Neil ve George Peck yer almaktadır (Erten, 2012: 292). Türkiye'de 1990'lı yıllarda gerçekleştirilen sergilerde sanat ortamı oluşturmayı amaçlayan bir çaba izlenmektedir. Bu dönemde; özel koleksiyon sergileri, yarışma sergileri, yurt dışı sergileri ile sanat gündemi canlanmaya başlamıştır. Seçici kurul üyelerinin ortak bir karar sonucunda oluşturdukları sergi kurguları; sergilenen yapıtlar, sergi içerikleri ve sergileme yöntemlerinin de değişmesini sağlamıştır (Atagök, 1990: 17).

1990'lı yıllarda koleksiyoncu kimliği ve düzenlediği sergiler ile dikkat çeken diğer isim Nahit Kabakçı'dır¹⁷³. 1986 yılında koleksiyon yapmaya başlayan Nahit Kabakçı, bu yıllarda orta kuşak sanatçıların eserlerini koleksiyonuna dahil etmiştir. Kabakçı, resim satın aldığı bir galerinin yaptığı tavra şahit olduktan sonra sanat galerisi açmaya karar vermiştir. Galeri sahibi Ali Avni Çelebi'nin eserini Kabakçı'ya 4 milyon TL bedelle satar ve galerici sanatçıya sadece 1 milyon TL öder. Galeri sahibinin bu etik değerlerden yoksun tavrına tepki gösteren Nahit Kabakçı sanat galerisi açmaya karar verir ve açtığı galerinin hedeflerini şöyle açıklar: "Galeri, birlikte çalıştığı sanatçıya hem alışmış olduğu hayat standardından daha iyisini, hem özgür sanat için resim yapma imkânlarını, hem de yayınlacağı kataloglarla sanatçının daha iyi tanınmasını sağlayacak. Galeri, bütün bunları yaparken sanatsever de en uygun şartlarla resim satacak. Ancak bu şekilde sanatsever huzur içinde resim alabilir ve almaya devam edebilir" Nahit Kabakçı, koleksiyoncu kimliği ile sanat ortamında var olmuş ve uluslararası sergilerin gerçekleşmesini sağlamıştır. Kabakçı, verdiği röportajlarda genellikle sanat galerisi yönetenlerin iyi bir koleksiyoncu olamayacağını, kendisini galeri sahibi olduktan sonra galerici olarak gördüğünü ifade eder. 1990'lı yıllarda hızla sanat dünyasına nüfus eden sermaye

¹⁷²1990'lar ve Türkiye- Amerika siyasi ilişkilerinin gelişmesi ile ilgili bk. Tezin 2.1. bölümü.

¹⁷³Nahit Kabakçı'nın koleksiyoncu kimliği, kızının adını verdiği koleksiyonu 'Huma Kabakçı Koleksiyonu' hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 4.1.3. bölümü. Ayrıca; Nahit Kabakçı hakkında detaylı bilgi için bk. Detaylı bilgi için bk. <http://humakabakci.com/tr/about/> (erişim tarihi: 01.10.2017).

sahipleri içerisinde önemli bir isim olan Nahit Kabakcı, hem galerisinde yer verdiği sergiler hem de galeri faaliyetleri ile dikkatleri çekmiştir¹⁷⁴.

Nahit Kabakcı'nın 1990 yılında Ramko Sanat Galerisi olarak düzenlediği 'Çağdaş Türk Resmi Yarışması', bu dönemde özel sermayenin katkı sağladığı, Türk sanatçılara uluslararası kapılar aralayan bir girişim olarak dikkat çekmektedir. Yarışmada yurt dışından jüri üyelerinin var olması, İş ve İstihlal Sergisi'nin¹⁷⁵ ardından bir yenilik olarak görülmüş ve Türkiye sanat ortamında yapıldığı dönem içerisinde heyecan yaratmıştır. Seçici Kurulu'nu; Belçika Gent Çağdaş Sanat Müzesi Müdürü Jan Hoet, Hannover Sprengel Müzesi Müdürü Dieter Ronte ve Roma Çağdaş Sanat Galerisi Müdür Yardımcısı Bruno Mantura'nın oluşturduğu 'Çağdaş Türk Resmi Yarışması', sanatçılara uluslararası bir saha açmıştır¹⁷⁶.

Derimod Yönetim Kurulu Üyesi Hasan Yelmen'in desteği ile açılan Derimod Kültür Merkezi de 1990 yılı başında özel sermayenin desteği ile kurulmuş bir sanat galerisidir. Hasan Yelmen'in¹⁷⁷ 'Benden yiyecek, giyecek, para istemeyin; ancak plastik sanatlara yönelik herhangi bir isteğiniz olursa hemen gelin.' sözleri, 1990'lı yılların başlarında özel sermayenin sanata olan ilgisini temsil etmektedir.

Derimod Kültür Merkezi, Derimod'un Zeytinburnu'ndaki binasının üst katındaki sanat galerisinin kültür merkezine dönüştürülmesi ile oluşturulmuştur. Yelmen, Zeytinburnu'nda orta dereceli okullarda plastik sanat atölyeleri kurulmasını sağlamış, on iki okulun sekizine resim malzemesi sağlayarak atölyeler oluşturulmasını sağlamıştır. Öğretmenlerin fazla mesai ücretlerinin kendileri tarafından karşılanacağını ifade eden Hasan Yelmen, ayrıca konferanslar, sergiler, sinema gösterimleri ve kütüphane hizmeti desteklemiş, kurumsal yapıları içerisinde ayrıca bir de sanat arşivi oluşturulmasını sağlamıştır. Hasan Yelmen'in; "İhracatçı bir firma

¹⁷⁴ Nahit Kabakcı, bu dönemde sıklıkla tartışılan devlet ve kültür politikaları sorununa dair de şu yorumu yapmıştır: "Türkiye'de ifade edilen en önemli sorunlardan birisi, belli bir kültür politikasının olmamasıdır. Kültür Bakanlığı aracılığı ile ülke sanatının yurt dışında gerekli ödenekler ayrılarak anıtılması gerekmektedir. Ülke tanıtımında Kanuni Sergisi'nin ve buna benzer sergilerin olması, folklorik unsurların görünür kılınması; çağdaş sanatçıların, sinema alanının, özellikle resim ve heykel sanatının yeterince görünmemesine yol açmaktadır. Özel galerilerin bu dönemde yurt dışı sergilerine yer vermeleri, ihracat şirketlerinin sanatçıları daha fazla desteklemeleri gerekmektedir. Bugün sanat ortamında yeterince dinamik bir resim piyasası oluşmuş değil. Bu demek değil ki galerileri kapatacağız. Biz de resim piyasasının yoğun olduğu Batı Avrupa ülkeleri, Amerika Birleşik Devletleri ve Japonya ile çalışmaya karar verdik. Türk resmi bu ülkelerde yazık ki tanınmıyor, bilinmiyor. Düzenleyeceğimiz yarışmalar ile Türk resim sanatının ve sanatçıların yurtdışında da tanınmasını sağlamayı amaçlıyoruz" Anonim, 1990b: 46.

¹⁷⁵ 'İş ve İstihlal Sergisi' hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 1.3.2. bölümü.

¹⁷⁶ Detaylı bilgi için bk. <http://humakabakci.com/tr/about/> (erişim tarihi:01.10.2017).

¹⁷⁷ "Sanata Özel Sektör Desteği", Cumhuriyet, 20.08.1990.

olduğumuz için yılda bir iki kez ticaret amacıyla yurt dışına çıkıyorum. Yurt dışında gördüğüm olay şu: Özel sektör sanata maddi ve manevi yardımda bulunuyor. Edindiğim izlenimler sonunda Türkiye’de de özel sektörün sanatı desteklemesi gerektiğini bir kez daha anladım” ifadeleri Türkiye’de koleksiyonculuğun gelişiminde ticarete uluslararası olmanın önemine vurgu yapmaktadır. İş adamlarının yurtdışı seyahatlerinde edindikleri izlenimler Türkiye’deki sanat koruyuculuğunun yaygınlaşmasına neden olmuştur¹⁷⁸. Halil Yelmen’in röportajının günlük gazetede ‘Sanata Özel Sektör Desteği’¹⁷⁹ başlığı ile sunulması da basın da özel sektörün sanata sunduğu desteği özellikle görünür kılmak istediğini göstermektedir.

2.2.4. Koleksiyonlar, Koleksiyoncular

Türkiye’de 1970’li yıllardan sonra sanat piyasasının, devletin güdümünden hızla özel sektörün yönetimi altına girmesiyle sermaye ve sanat arasında ilişki güçlenmiştir. 1990’lı yıllarda ise; sermaye yöneticileri sanatın ekonomik, sosyal faydalarını fark etmişler, sponsorluk yaparak, sanat galerisi açarak, koleksiyon yaparak, sanat etkinlikleri gerçekleştirerek, vakıflar kurarak sanatın etki gücünü artırmışlardır¹⁸⁰. Özel sektör tarafından oluşturulan koleksiyonların özellikle 1990’lı yıllardan sonra hazırlanan yayınlar, düzenlenen sergiler ile görünür kılındığı bir süreç de başlamıştır. Kurumsal kültür ve vizyonun önemli bir parçası haline gelen kültür-sanat etkinlikleri, bu dönemde sanat eserinin, sanatçının ve sanat eserinin ekonomi ile ilişkisinin tartışılmasına neden olmuştur. Tartışılan bu ilişki, 2000’li yıllara dek sanat dünyasına etki edecek önemli bir olguya dönüşecektir (Wu, 2005: 286-230).

1990’lı yılların başlarında sanat eserleri metalaşma sürecine girmiştir. ‘Değer ölçüsü’ ve ‘arz-talep’ sorunsallarının gündeme geldiği bu dönemde güvenli bir borsa ortamının oluşmaması tartışılmaktadır. Değer karmaşasının yaşandığı bu süreçte, sanat eseri alıcılarının faaliyetleri, koleksiyon politikaları, yaklaşımları, koleksiyon içerikleri de yayınlanan kitaplar ve sergiler nedeniyle tartışılmış, bu faaliyetler sanat piyasasında bu konunun önemli bir gündem oluşturmasına neden olmuştur.

Sanayinin farklı alanları, üniversiteler, bankalar ve kişisel koleksiyon sahipleri bu dönemde sergiler ile koleksiyonlarını göstermeye, koleksiyon kitapları yayınlamaya başlamıştır¹⁸¹. 1990’lı yıllarda eser alımını sürdüren, koleksiyonculuk yaklaşımlarını geliştiren

¹⁷⁸ “Sanata Özel Sektör Desteği”, Cumhuriyet, 20.08.1990.

¹⁷⁹ “Sanata Özel Sektör Desteği”, Cumhuriyet, 20.08.1990.

¹⁸⁰ Detaylı bilgi için bk. Tezin 2.2.1. bölümü. Atukeren, E. and Seçkin, A., 2006: 1-13; Atukeren, E. and Seçkin, A., 2007: 1-12; Atukeren, E. and Seçkin, A., 2009: 1705-1714.

¹⁸¹ Detaylı bilgi için bk. Tezin 2.1. bölümü.

sermaye sahipleri, 2000’li yıllarda Türkiye’nin ilk özel çağdaş sanat müzelerinin açılımına neden olacaklardır. 1991 yılında Sabancı Vakfı tarafından Yıldız Üniversitesi’nde Yüksel Sabancı Sanat Merkezi’nde açılan ‘Akbank Resim Koleksiyonu’ndan Bir Kesit’, aynı yıl içerisinde katalogu basılan ‘İstanbul Büyükşehir Belediyesi Resim Koleksiyonu’, ‘DYO Resim Yarışması Katalogu’, 1992 yılında yayınlanan ‘Ziraat Bankası Resim Koleksiyonu’, aynı yıl içerisinde Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu’ndan seçki sunan ‘Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Resmi 1’ ve ‘Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Resmi 2’ sergileri, ‘Ankara Resim ve Heykel Müzesi Kitabı’ ve Veysel Uğurlu koordinatörlüğünde sergilenen ve yayınlanan ‘Yapı Kredi Resim Koleksiyonu’, 1993 yılında Yapı Kredi Bankası tarafından düzenlenen ‘Geçmişle Geleceği Arasında Kıvranan Sanat-Çağdaşlık Sorunları’ başlıklı kitaplaştırılan paneller dizileri, 1994 yılında Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası’nın Ankara Atatürk Kültür Merkezi’nde açtığı ‘1950-2000 TC Merkez Bankası Çağdaş Türk Sanatı Koleksiyonu’ sergisi, 1995 yılında gerçekleşen tartışmalı ‘Halil Bezmen Müzayedesini’ ve aynı yıl içerisinde yayınlanan ‘Sabancı Koleksiyon Kitabı’, 1996 yılında ‘Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu- Müze’deki Türk Sanatı’ sergisi katalogu, 1997 yılında Mustafa Taviloğlu’nun özel koleksiyonunda yer alan tüm yapıtları içeren ve Ferit Edgü editörlüğünde yayınlanan ‘Taviloğlu Koleksiyonu Türk Resmi’ kitabı, aynı yıl içerisinde Vakıfbank Sanat Koleksiyonu’nun envanter çalışması olan ve Zeynep Yasa Yaman tarafından hazırlanan ‘Sanat Defteri’nin yayınlanması, 1998 yılında sergilenen ‘İş Bankası Sanat Koleksiyonu’ sergileri ve sergi kitapları ile 1990’lı yıllar bankalar ve kurumlar üzerinden yapılacak tarihselliğin tartışıldığı bir dönemi temsil etmektedir (Özsezgin, 1994a: 35-36; Yasa Yaman, 2011: 139-141).

2.2.4.1. Banka Koleksiyonları

1990’lı yıllardan sonra sergileri, yayınları, sanatçı ve sanat piyasasına kattıkları ile öne çıkan banka kuruluşlarının 1960’lı yıllarda hız kazanan etkinlikleri, bu dönemde daha da yaygınlaşarak devam etmiştir. Bankaların sanat piyasasında görünür olmaları, edindikleri koleksiyonları geliştirip yayınlamaları 1990’lı yıllar ile birlikte daha da hızlanmıştır. Bu dönem; edinilen koleksiyonların bankalar tarafından tanıtıcı metinler ile kitaplaştırıldığı ve kamuoyuna sunulduğu bir on yılı temsil etmektedir.

Türkiye’de sanat eserinin kâr, faiz oranlarıyla yan yana anılıp sermaye ile paralel düşünölmeye başlanması özellikle 1980’li yıllardan sonra gelişmiştir. Sanat eserinin ekonomi dengeleri içerisinde anılmaya başlanması ve bankaların aynı paralellikte sanatçılara da galeri ortamlarında özel galerilere göre daha fazla avantajlar sunması aynı zamana denk gelirler.

Bankaların özel koleksiyon yapma ve bu sanat eserleri için bir bütçe açma süreçleri Cumhuriyet'in kuruluşunun ilk dönemlerine dek uzanmaktadır. 1930'lu yıllarda Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarında devletin kültür-sanat etkinliklerini tamamen yönlendirdiği bir süreç yaşanmıştır. Devletin kültürel, siyasi, sosyolojik ve ekonomik gelişiminin paralelinde yürüttüğü uygarlaşma politikasında, sanatın tüm Türkiye'ye yaygınlaştırılması ve sanatçının tanınırlığının artırılması, haklarının korunması da önemli görülmekte idi. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde devlet tarafından düzenlenen yasalar ve devlet kurumlarına verilen fonlar ile devlet kurumlarının birimlerinde devlet adamları koleksiyon yapmaya teşvik edilmiştir. Devlet kurumlarının binalarında satın alınan eserler sergilenecek ve bu konuda bürokratlar teşvik edilmiş olacaktırlar. Bu dönemde kamu yapılarında sanat eseri satın alma kanunu ile geliştirilen sanat ortamında, bankalar sahip oldukları ekonomik gücün de etkisi ile sanat eseri satın alan ilk ve en güçlü kurumlar olmuşlardır. Bankalar, şubelerine eserler satın almış, eserleri bina içlerindeki duvarlara asmış, edindikleri koleksiyonlar ile kurumsal koleksiyon oluşumunun ilk temsilcileri olmuştur (Özsezgin, 2002b: 7).

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde bankaların devletin zorunlu kılması sonucunda satın aldıkları sanat eserleri, ilerleyen yıllarda bankaların kurumsal yapılarına güç kazandırmıştır. 1940'lı yıllarda açtıkları sanat galerileri, yayınladıkları kitaplar ve yarışmalar ile banka kuruluşları sanat ortamının en önemli güçlerine dönüşmüştür. Özellikle Çok Partili Dönem'e geçişin ardından, devletin sanat ile olan organik bağı koparması ve özel sektörün liberal ekonomi politikaları bağlamında güçlenmesinin de sonucunda, bankalar önemli kurumsal yapılara dönüşmüştür. Bu süreçte açılan Yapı ve Kredi Bankası (1944), Garanti Bankası (1946), Akbank (1948) ve Türkiye Sınai Kalkınma Bankası (1950) da bu dönemde özel sektörün desteği ile açılan bankalar arasındadır (Giray, 2000: 4-5).

1980'lerden sonra bankaların sanat gündemini değiştirme gücü artarak sürmüştür. Edinilmiş olan koleksiyonlara kültür-sanat yayıncılığı ile sanat galerileri açma girişimleri de eklenmiştir. 1990 yılında Ankara, İstanbul ve İzmir'de var olan özel galeri sayısından daha fazla banka galerilerinin var olması, banka galerilerinin özel galerilere göre sanatçılara daha geniş olanaklar sunması dikkat çekmektedir. Katalog, kokteyl, resim satışından kâr ortaklığı sağlamayıp sanatçının gelişimine odaklanan yapıları; banka galerilerini özel galerilerden daha fazla gündemde tutmuştur. Banka galerilerinin hazırladığı sanatçı kataloglarının nitelikli ve tarihselleştirmeye açık yapısı sayesinde de sanatçılar özel galerilerden banka galerilerini daha fazla tercih etmişlerdir (Özsezgin, 1990: 5).

Galeri sayısında izlenen nicelik artışı bu dönemde nitelik sorununu gündeme getirmeye başlamış; galericiliğe dair mesleki tartışmalar yapılmaya başlanmıştır. Dönemin Yapı Kredi

Kültür Merkezi Galerisi yöneticisi Veysel Uğurlu “Galeriler saygın bir meşgale arayışıyla moda gibi açılıp bir süre sonra piyasadan kaybolmaktalar. Özel galeriler piyasa koşullarından her zaman şikâyet etmişlerdir. Banka galerileri ise uzun süredir varlıklarını devam ettiriyorlar. Artık galericilik değişiyor. Şimdiye dek sadece kâr elde etmeyi düşündüler. İşin sanatsal boyutunu göz ardı ettiler” yorumu ile banka galerilerinin özel galerilerden daha fazla sanatsal endişe taşıdıklarına vurgu yapmıştır¹⁸². Özellikle 1990’lı yıllardan sonra sayıları hızla artan banka galerilerinin sağladığı geniş galeri mekanları, her sergi için tasarladıkları sanatçı katalogları, eser satışlarından komisyon almamaları diğer özel galerilerin gücünü azaltan avantajlar olarak nitelendirilmiştir. Hatta, bu dönemde banka galerilerinin sanat piyasasında haksız rekabete sebep oldukları bile yazılmıştır.

Galeri Baraz’ın sahibi Yahşi Baraz bankaların sanat galerisi açmasını şu ifadeler ile eleştirmektedir: “Batı ülkelerinde bankaların galeri açmaları yasaktır. Oysa Türkiye’de bankaların, galeri fonksiyonunu üstlendikleri görülmekte. Bankalar özel müzeler kurup galerilerden resim almalı. Müzeler kendi aralarında rekabet yaratarak sanatı yukarı çekmeli”¹⁸³.

Bankaların sermaye kuruluşları olmaları, onları diğer özel galerilerden ayıran bütçe avantajlarını da bu dönemde beraberinde getirmiştir. Yapı Kredi Bankası Sanat Galerileri Yöneticisi Veysel Uğurlu, bankanın sanat aktivitelerinin en yoğun olduğu 1998 yılında, banka galerileri ve Yapı Kredi Bankası Sanat Galerileri’ne dair şu yorumu yapmıştır:

Biz Yapı Kredi olarak şirketleştik. Bu çok ciddi bir olaydır. Bizim artık şu aşamada kendi özel sanatçılarımız olmalı. Biz onların bütün yaptığı resimleri satın almalıyız. Banka, sanatçısının her resmini artık satın alacaktır. Bu eserleri kamuoyuna duyurup, banka olarak sanatçılarının ciddi kitaplarını da yapmalıdır. Ayrıca, bankamız sanatçıların yurt dışındaki sanat galerilerine göndererek tanıtımlarını da uluslararası boyutta yapmayı hedeflemektedir (Akt: Üstünipek, 1998b: 222).

Akbank ise; kurulduğu 1948 yılının ardından sahip olduğu bankacılık anlayışında kültür ve sanat faaliyetlerine verdiği destekle dikkat çekmiştir. 1990’lı yılların başında Sabancı Vakfı tarafından Yıldız Teknik Üniversitesi’nde açılan ‘Yüksel Sabancı Sanat Merkezi’nde 28 Şubat 1991 yılında ‘Akbank Resim Koleksiyonu’ndan Bir Kesit’ başlığı altında bir sergi düzenlenmiştir. Bu sergi; 1990’lı yılların ilk banka koleksiyon sergisidir. İlk sergide yer alan eserler 2000’e yakın sanat yapıtından seçilmiştir. ‘D grubu’ döneminden bugüne üretilen sanat yapıtlarından bir seçki sunan sergi, 1980 sonrası genç sanatçıları da içermektedir. Açılan sanat

¹⁸² Detaylı bilgi için bk. “Galericilik Kimin İşi?”, Radikal, 20.02.1998.

¹⁸³ Detaylı bilgi için bk. “Galericilik Kimin İşi?”, Radikal, 20.02.1998.

merkezinde sanat sergilerinin yanında müzecilik çalışmalarının da başlayacağı belirtilirken ayrıca; binada Tasarım Dergisi'ne de satış ofisi sağlanacağı belirtilmiştir. Bu durum Sabancı Vakfı tarafından açılan Yüksel Sabancı Sanat Merkezi'nin çok boyutlu bir kültür sanat merkezi olarak kurgulandığını düşündürmüştür. Bankanın bu bakış açısı sanat gündeminde bankaların artık kurumsal destekleri ile de var olduklarını kanıtlamaktadır. Akbank'ın şubelerinin içerisinde açılan sanat galerileri aracılığı ile izleyenlerle buluşan sanat yapıtlarının ilgi görmesi, kurumun 1993 Nisan ayında Akbank Parmakkapı Şubesi'nin Aksanat olarak değiştirilmesi ile sonuçlanmıştır. Bu dönemde Sabancı Holding A.Ş. ve Sabancı Holding'e bağlı şirketlerin yönetim merkezlerinin ve Akbank Genel Müdürlüğü'nün bulunduğu Sabancı Center'ın 34. ve 39. katlarında da sanat etkinlikleri düzenlenmeye devam etmiştir. 15 Mart 1976'da Necdet Kalay'ın sergisiyle hizmete açılan Akbank Osman Bey Sanat Galerisi, daha sonra düzenlenen sergilerden satın alınan eserlerin ardından koleksiyonunu geliştirmeyi sürdürmüştür. 3 Şubat 1977'de Hikmet Onat'ın açtığı serginin ardından banka koleksiyonuna eser alımı hız kazanarak devam etmiştir. Akbank Sanat Koleksiyonu'nun kuruluşunun ellinci yılında Ahmet Kamil Gören tarafından hazırlanan koleksiyon kitabı; koleksiyona dair metinler, eser fotoğrafları ile sunulmuştur¹⁸⁴ (Gören,1998a: 16-18; Gören, 1998b: 66).

Yapı Kredi Bankası ise¹⁸⁵; sanat ortamına açıldığı tarih olan 1944 yılından itibaren destek olmayı sürdürmüştür. Sanat dünyasına edindikleri koleksiyon, açtıkları sergiler, düzenledikleri paneller, yayınladıkları kitaplar ile büyük katkı sağlayan Yapı Kredi Bankası'na ait kültür merkezi de 1992 yılının Ağustos ayında açılmıştır. Galatasaray'da yer alan bankanın eski genel merkez binasında açılan kültür merkezi, bankanın 1944 yılından bu yana oluşturduğu koleksiyonlarını sergiler yoluyla yeni kuşaklara aktarmak amacıyla kurulmuştur. Bankanın kurduğu sanat galerileri; İstanbul, Balıkesir, İzmir, Adana ve Bursa'da sergi faaliyetlerini 1990'lı yıllarda da sürdürerek İstanbul dışı şehirlerde de kültür-sanat faaliyetlerine katkı sunmuştur. (Çağdaş, 1992b: 38). Aynı yıl içerisinde 1992 yılında yayınlanan 'Ziraat Bankası Resim Koleksiyonu' ise 1991 yılından sonra içeriğini geliştirmeyi sürdürmüştü ve 2001 yılında yaşanan ekonomik kriz sonrasında¹⁸⁶ kapanan Emlak Bankası Koleksiyonu'nu da koleksiyonuna dahil etmiştir. Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası'nın Ankara Atatürk Kültür Merkezi'nde açtığı '1950-2000' başlıklı sergi ise; kurumlar üzerinden yapılacak tarihsellik sorunsalı için ilkleri barındırmaktadır. '1950-2000' sergisi; Merkez Bankası'nın 1991'den sonra Ali Artun, Bediz Demiray ve Hasan Ersel'den oluşan sanat kurulunun oluşturduğu

¹⁸⁴ Detaylı bilgi için bk. Gören, 1998.

¹⁸⁵ Detaylı bilgi için bk. Yılmazsoy, 2009; Kardeş, 2015.

¹⁸⁶ 2000'li yıllarda yaşanan ekonomik kriz ve etkileri hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 3.1. bölümü.

koleksiyonu izleyenler ile buluşturmuştur. Serginin içeriği, koleksiyonun ileride nasıl gelişeceği ile ilgili de fikir vermektedir. Sergide yer alan eser sahiplerinin neredeyse tümü yaşayan sanatçıları içermektedir (Özsezgin, 1994a: 36-37).

Merkez Bankası 1930 yılında kurulmuş, 1931 tarihinde de faaliyete geçmiştir. Bu dönemde banka ve kurumlar sanatçılar ile temas kurmuş; sanatçılar da kurumlar ile diyalog halinde olmuşlardır. Sanat eseri alımının uzmanlık isteyen bir eylem olduğu ve koleksiyon oluştururken kurumsal ciddiyetin ve bilinçli seçkinin oluşturulması gereği ancak 1990'lerden sonra banka yaklaşımında oluşmaya başlamıştır (Anonim, 1994a: 20-21). Sergi; Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu'na 1930'lu yıllardan sonra başlayan eser alımının yıllar içerisinde yaşadığı dönüşümü eserler aracılığı ile tartışmaya açmaktadır. Sergide, kırk bir sanatçının yüz onbir yapıtı sergilenmiştir (Özsezgin, 1994a: 37). Koleksiyona 1950 yılından sonra üretilen sanat yapıtlarını da dahil etme kararı 1990 yılında alınmıştır. 1990 sonrasında, oluşturulacak koleksiyondaki eserlerin araştırılarak tespit edilmesi, eserlerin korunması, görsel ve belgesel bir literatür oluşturulması, eserlerin kataloglanarak sergiler yoluyla izleyenlere sunulması, koleksiyonun sanat tarihi bilimine hizmet eden bir bilinç ile oluşturulması planlanmıştır. Koleksiyon yapılandırma projesi ile ileride koleksiyon müzesi oluşturma fikri de tartışılmıştır (Anonim, 1994a: 20).

1991 yılında yayınlanan sergi kataloğunda Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu'nun sanat tarihsel içeriği ve müzeleşme eğilimine dair şu yorum yapılmıştır:

Aydınlanma tasarımı olan sanat tarihi ve müzenin eş zamanlı olarak evrensel değerlere yaslanan varoluşunda beliren radikal dönüşümler bir koleksiyonun müzeleştirilmesinin de sorunları arasında yer alıyor. 1950'lerde ivme kazanarak giderek çoğalan sanat koleksiyonculuğu ekseninde müzelere farklı bir çerçeveden bakmayı deneyen Merkez Bankası için çizgisel tarih anlayışına göre yapılan gösterimlerden uzaklaşan, değişik öykülerin yazıldığı, canlı, değişken ve yenilenen, zaman içinde olgunlaşacak bir koleksiyon oluşturmak, müze için bir başlangıcı oluşturacaktır (Aktaran: Yasa Yaman, 2011: 145).

Koleksiyona '1950-2000' yılları arasında dahil edilen eserler Türkiye'nin bu yıllarda yaşadığı sanat üretimleri hakkında da fikir vermektedir (Anonim, 1994a: 19). Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu'nun sergilenmesi kurum koleksiyonlarının; Zeynep Yasa Yaman tarafından kaleme alınan 'Kayıt' isimli koleksiyon kitabının yayınlanması koleksiyon kitaplarının ve koleksiyonların tartışmaya açılmasına neden olmuştur. 'Kayıt' kitabı (Yasa Yaman: 1993b); yüz doksan üç adet sanatçıdan söz etmektedir. Yapılan çalışmada koleksiyonda yer alan yüz kırkbir sanatçının özgeçmişini bir araya getirilmiştir. Elli iki sanatçının özgeçmişine ise ulaşılamamıştır. Özgeçmiş saptanamayan sanatçıların varlığı, eser alımında günlük kaygıların ön planda olduğunu açıklamaktadır. Profesyonel kaygılardansa günlük beğeniler ile bilinçsizce

alınan eser alımları bu belleksizliğin sebebi olarak görülmektedir. Bu dönemde; koleksiyonların belirli bir kataloglama yöntemi ile belgelenip izleyenler ile buluşturulması gereği gündeme gelmiştir (Anonim, 1994a: 21).

Özel koleksiyonların içeriği, eser alım politikaları, sanat tarihsel nitelikleri de tartışmaya açılmış ve gündeme gelmiştir. Yayınlanan kataloglar içerisinde ‘Kayıt’ kataloğu; yapıtların fotoğraflarının, sanatçıların özgeçmişlerinin, kaynakçalarının ve detay bilgilerinin bir araya getirildiği bir katalog olması nedeniyle önemli bir kaynak niteliğindedir. ‘Kayıt’ yolu ile bir özel koleksiyonunun kamuya açık hale gelmesi ve içeriğinin sorgulanması gündeme gelmiş ve bu durum diğer koleksiyonların da görünür olması beklentisini doğurmuştur (Rona, 1994: 90-91). Koleksiyonların kamuya açılması, sergilenmeleri; sergilenen eserler ve koleksiyonlar ile ilgili eleştirel düşüncenin yaygınlaşmasına da neden olmuştur. Sanat tarihi araştırmalarına katkı sağlayan koleksiyon sergileri ile sanatçıların sanat eseri üretim süreçleri daha yakından izlenebilmiş, koleksiyonlarda saklı kalan önemli sanat yapıtlarının incelenmesi sağlanmıştır.

Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu (1950-2000) sergisi, 1990’lı yılların ilk yarısında sanat koleksiyonculuğuna, müzeciliğe, banka koleksiyonlarına dair önemli bir tartışmayı başlatmıştır¹⁸⁷.

Doğan Hızlan da sergiye dair düşüncelerini “Biraz abartılı bir iddia olacak ama, bu koleksiyonun sergilenmesi yerine Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası bir modern sanat müzesi açtı deseler sevincim sonsuz olurdu.” (Akt: Yasa Yaman, 2011: 149) sözleri ile ifade etmiştir.

1990’lı yıllarda koleksiyonunu kamu ile paylaşan ve bir literatür çalışması hazırlayan diğer banka ise Vakıfbank’tır. Bankanın kültür, sanat ve protokol müdürü Ferihan Gürsoy tarafından hazırlanan Vakıfbank Sanat Koleksiyonu’nun envanter çalışması olan ‘Sanat Defteri’; Zeynep Yasa Yaman tarafından yayına hazırlanmıştır. Vakıfbank Sanat Koleksiyonu’nun sunulduğu Sanat Defteri’nin en önemli özelliği katalogdaki eserlerin bir seçkiden öte, koleksiyonun tamamını şeffaf bir şekilde sunmuş olmasıdır. Sanatçılar ve sanat tarihi uzmanları için de belge niteliği taşıyan bu katalog çalışmasına; 1996 Ağustos ayında başlanmıştır. 1997 Nisan ayında sonlanan çalışmada, taşra ve genel merkezlerde bulunan tüm koleksiyon eserleri envanterlenerek belgelendirilmiştir. Eserlerin dia ve fotoğrafları çekilmiş ve arşivlenmiştir (Yasa Yaman, 1997: 12).

Katalogun sunuş metninde yer alan ifadeler, 1990’lı yıllara hâkim olan koleksiyonların şeffaflaşma eğilimini de tanımlar niteliktedir:

¹⁸⁷ Serginin ardından yaşanan gündem, tartışmalar ve yorumlar hakkında detaylı bilgi için bk. Yasa Yaman, 2011: 146-155.

Bu katalog; süregelen envanter çalışmaları ile yapıtların, Türk plastik sanatlarının sergiler, yayınlar yoluyla tanıtılması, belgelenmesi ve böylelikle sanat tarihimiz için bir temel oluşturulması amacını gütmektedir. Sanat etkinliklerinin büyük önem taşıdığı bir dönemde sergi, katalog ve broşürler kadar koleksiyoncuların da zaman zaman yapıtlarını sanat çevrelerine göstermesi, yenilikleri duyurması bir zorunluluk haline gelmiştir. Bankamız sahip olduğu sanatsal birikimi uzun, özenli ve titiz bir çalışma sonucunda belgelemeyi, tüm açıklığıyla bu katalogta toplamayı, böylelikle bir kültür hizmeti daha gerçekleştirmeyi planlamış ve sanatseverlerin beğenisine sunmuş bulunmaktadır (Yasa Yaman, 1997: 3).

Türkiye’de bankaların sanat ile kurduğu ilişki, 1950’li yılların başlarına kadar uzanır. 1950 sonrasında devletin desteklediği Türkiye İş Bankası Sanat Koleksiyonu da, Türkiye’de var olan ekonomik, sanatsal değişimlere paralel olarak genişletilmiştir. İş Bankası’nın edindiği danışmanlar banka koleksiyonunun değişimini ve yapıt sayısının artışını hızlandırmıştır. İş Bankası Sanat Koleksiyonu, banka koleksiyonları içerisindeki en nitelikli ve en zengin içerikli koleksiyon olarak nitelendirilmektedir. Batı kaynaklı Türk resim sanatının tarihselliğini belgeleyen yapısı ile koleksiyon, yurt içi ve dışında gerçekleştirilen sergiler yoluyla Türkiye resim sanatının tanıtımını da sağlamıştır¹⁸⁸ (Özsezgin, 1990: 5). 1998 yılında Türkiye İş Bankası Sanat Koleksiyonu’nun bir bölümü sergilenmiştir. Koleksiyonda bulunan yüz yirmi sekiz sanatçıya ait yüz otuzbir eser İstanbul’da Tophane-i Amire’de izleyenlere sunulmuştur. Tophane-i Amire Kültür Merkezi’nin Milli Savunma Bakanlığı’ndan Mimar Sinan Üniversitesi’ne verilmesinin ardından açılan ilk sergi olma özelliğini de taşıyan İş Bankası Koleksiyon Sergisi’nin koleksiyon kitabını Kıymet Giray hazırlamıştır (Anonim, 1998a: 12-13). Ayrıca; aynı yıl içerisinde Türkiye İş Bankası; sahip olduğu koleksiyondan bir seçkiyi de fotoğraf sanatçısı Mustafa Türkyılmaz’ın desteği ile özel bir teknikle tuval üzerine aktartmıştır. Tuvallerin üzerine fotoğraf tekniği ile aktarılan yapıtlar sıcak presle kaplanarak koruma altına alınmıştır. Güneş ışığı koruması da uygulanan tuvaler, Türkiye’nin farklı bölgelerindeki banka şubelerine gönderilerek şubelerde sergilenmeleri sağlanmıştır (Anonim, 1998b: 89).

Ayrıca; 1990’lı yıllarda gerçekleştirdikleri sergiler ile gündem belirleyen Dışbank, Egebank, Emlak Bankası, Es bank, Etibank, Eximbank, Körfezbank, Toprakbank, Töbank, Türkbank ve Yaşar Bank gibi bankalara ait banka galerileri, Axa Oyak Sanat Galerisi, Şark Sigorta Sanat Galerisi, Şeker Sigorta Sanat Galerisi, Başak Sigorta Sanat Galerisi, Destek Reasürans Sanat Galerisi, IMKB160 Sanat Galerisi, Milli Reasürans Sanat Galerisi, Toprak Seramik Sanat Galerisi, Çanakkale Seramik Sanat Galerisi, Sandoz Sanat, Galerisi, Emar Sanat Galerisi, Den ta Form Sanat Merkezi, Anadolu Ajansı Sanat Galerisi, Borusan Sanat Galerisi,

¹⁸⁸ İş Bankası Köln Sergisi hakkında detaylı bilgi için bk. Anonim,1989:86-87.

Shareton Oteli Koleksiyon Sanat Galerisi, The Marmara Oteli Sanat Galerisi, Hilton Oteli Galerisi Kocamemi ve Çırağan Palace Kempinski Sanat Galerisi gibi sanat galerileri de mevcuttur. Bu galeriler; bankalar, özel sermaye grupları ve turizm alanlarında oluşturulmuş sergi mekanlarıdır. Bu dönemde gelişen sanatsal ortamda sermaye kuruluşları, mekanlarında küçüklü büyüklü galeri sahaları açarak sanat piyasasının avantajlarından faydalanma yoluna girmişlerdir. 1990'lı yıllarda bazı banka galerileri, 2001 krizinden sonra bankaların yaşadığı ekonomik çöküş ile birlikte sanat galerilerini de kapatmışlardır. Kapatılan Dışbank, Egebank, Emlak Bankası, Esbank, Etibank, Eximbank, Körfezbank, Toprakbank, Töbank, Türkbank, Yaşarbank gibi bankalara ait sanat galerileri ekonomik buhran sonrasında Tasarruf Mevduatı Sigorta Fonu'na ait olmuştur (Rodoplu, 2015: 38).

Türkiye'deki banka koleksiyonları incelendiğinde ise; koleksiyonların karma bir yapıda olduğu izlenmektedir. Koleksiyonlar oluşturulurken öncelikle Erken Cumhuriyet Dönemi sanatçılarına yer verilmiş, yazılı tarihin önerdiği iç piyasadaki ünlü sanatçı eserleri tercih edilmiş, bu nedenle koleksiyonlarda benzer sanatçı isimlerinin olduğu gözlemlenmiştir. Koleksiyonlardaki eserler, devlet sergilerinden, özel sergilerden edinilmiş ve yöneticiler tarafından oluşturulan kurullarca seçilmiştir. Ancak, 2001'de gerçekleşen ekonomik krizler¹⁸⁹Türkiye'deki sanat piyasasını etkilemiş, kapanan bankaların koleksiyonları sigorta fonuna geçirilmek üzere satışa sunulmuş ve bu bankalara bağlı sanat galerileri de çalışmalarına son vermiştir.

2.2.4.2. Özel Koleksiyonlar

1990'lar devletin sanata sunduğu desteğin yaşanan ekonomik krizler nedeniyle neredeyse yok olduğu, devletin özelleştirmeye verdiği önemle sanat piyasasını özel sermayeye teslim ettiği bir dönemi de ifade etmektedir. Yaşanan ekonomik krizlerin gölgesinde eriyen orta sınıf ile birlikte, Türkiye'de bu dönemde gelir düzeylerinde yüksek oranlı farklılıklar izlenmiştir. Devletin yaygınlaştırmaya çalıştığı liberal ekonomi paketinin sonucunda gelir düzeyi yüksek olan kesim yaygınlaşıyor, değişen sosyo-ekonomik ortamda bankalar söz sahibi olmaya başlıyordu. Açılan sanat okulları, sanat galerileri, sanat fuarlarının etkisi ile Türkiye'de sanatçı ve sanat eseri sayısında da büyük artış görülmeye başlanmıştır. Sanat eseri sayısındaki artış sanat piyasasının daha aktif olmasına neden olmuştur¹⁹⁰. Devletin şirketlere sunduğu yeni

¹⁸⁹ 2000'li yıllarda yaşanan ekonomik gelişmeler hakkında detaylı bilgi almak için bk. Tezin 3.1. bölümü.

kanunlar ile hız kazanan sponsorluk piyasası, özel sektörün İKSV ve Halil Bezmen sponsorluğu ile tanıştığı çağdaş sanat etkinlikleri ile hareket kazanmıştır (Üstünipek, 1998b: 216-217). Türkiye’de 1980 yılının ardından değişen ekonomik, siyasi ve sosyal dengeler etkilerini 1990’lı yıllara dek sürdürmüştür. Bu dönemde Gayrisafı Milli Hasıla, 1837 dolardan 2200 dolara yükselmiştir. Ülkede var olan ihracat ise 2,3 milyar dolardan 17,5 milyar dolara, ithalatımız 5,1 milyar dolardan 23 milyar dolara, dış borcumuz ise 14,2 milyar dolardan 67 milyar dolara çıkmıştır. 1980 yılından 1995 yılına dek gelişen toplumsal ortamda süreli yayınlarda görülen artış, yurt dışında yayınlanan ekonomi dergilerinin Türkçe çevirilerinin yayınlanması, borsa ve ekonomi piyasalarının tanıtıldığı medya ürünleri, dekorasyon ve sosyal alanın da pompalandığı bir popüler yapı gelişmeye başlamıştır. Müzayede, reklam şirketleri ve sanat galerileri tarafından yayınlanan sanat dergilerinin sayısı hızla artmış, bu dergilerde sanat piyasasını tanıtan ve piyasa algısını destekleyen bir yapı desteklenmiştir (Gürel, 1995a: 56).

1990’lı yıllara hâkim olan, sanat piyasasında tartışmalara yol açan, edindikleri koleksiyonlar ile öne çıkan isimler arasında; Sakıp Sabancı, Erdoğan Demirören, Muhsin Bilge, Eczacıbaşı Ailesi, Feyyaz Berker, Halil Bezmen, Erol Aksoy, Mustafa Taviloğlu, Kemal Erhan, Can Elgiz, Nurettin Koçak, Erol Aksoy, Jale Yasan, Sema ve Barbaros Çağa yer almaktadırlar (Üstünipek, 1998b: 178).

Bu dönemde koleksiyondan bir seçki sunan, Kıymet Giray’ın katalog metni ile yayınlanan ‘Sakıp Sabancı Koleksiyonu’¹⁹¹, 1995 yılında yayınlanarak koleksiyoncuların ilgi

¹⁹⁰ 1990’lı yılların başında hareket kazanan sanat piyasasının sorunlarında da farklılar başlamıştır. Eser satışı ve koleksiyonculuğun yaygınlaşmasının sonucunda eserlerin orijinalliği de tartışılmaya başlanmıştır. Piyasada daha fazla eser görünür olmuş ve daha fazla yapıt satılır olmuştur. ‘Antikacılar ve Eski Eserler Derneği’ sanat yapıtlarının oluşan sanat ortamında değerinin artmasının da bu sahteciliğe neden olduğunu belirtmektedir. Dernek Başkanı Mesut Hakgüden’in öncülüğünde oluşturulan ekspertiz kurulları sayesinde artık yapıtların uzman kişiler tarafından denetlenmesi ve sahteciliğin engellenmesi amaçlanmıştır. Oluşturulan kurulda yer alan isimler şu şekildedir: Resim Kurulu: Faruk Cimok, Aydın Cumalı, Adnan Çoker, Orhan Ersoy, Fethi Kayaalp, İhsan Şurdum. Hat Kurulu: Uğur Derman, Hüseyin Gündüz, Mithat Sertoğlu, Cenap Yazansoy, Filiz Çağman. İşleme Ve Kumaş: Ziya Aykaç, Sevgi Gönül, Muzaffer Kent, Hülya Tezcan. Halı ve Kilim: Adıgüzel Ayduran, Belkıs Balpınar, Muzaffer Kent, Murat Kerimi, Herman Kuyumcuoğlu. Gümüş ve Maden: Gürdağ Kayaoğlu, Ali Kazgan, Ahmet Keskiner, Mehmet Tataroğlu, Garo Kürkmen. Porselen ve Seramik: Selim Danon, İzzet Keribar, Cihat Soydan. Mobilya: Keğam Eryazı, Muhiddin Ocak, Dikran Özyapar, Seyid Sarıgül, Suat Şener. Anonim, 1990b: 5. Ayrıca, resim sanatında sahteciliğin tekrar tartışılmasına neden olan Kemal İlisulu ve Kültür Bakanlığı Ankara Resim ve Heykel Müzesi Restoratörü Hasan Mutlu’nun arasında yaşanan sahtecilik tartışmaları da karşılıklı belgelerle savunmaların yapıldığı büyük bir basın toplantısı ile gerçekleşmiştir. Bu toplantıda sanat dünyasından temsilciler de bulunmuştur. Detaylı bilgi için bk. Anonim, 1993b: 2-9.

¹⁹¹ ‘Sabancı Müzesi’ ve ‘Sakıp Sabancı Sanat Koleksiyonu’ hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 4.2.2. bölümü.

odağı olmuştur. Sakıp Sabancı, koleksiyondan seçme eserlerin sunulduğu katalogda, koleksiyonculuğa ve Sabancı Koleksiyonu'na dair şu yorumu yapmıştır:

'Ben iş adamıyım benim işim fabrika kurmaktır.' deyip işin içinden çıkamayız. Evet, ben iş adamıyım benim işim fabrika kurmaktır ama okul da yapmaktır, yurt da yapmaktır, müze de kurmaktır. Her şeyi devletten bekleyemeyiz. Devlet ve özel sektör bu işte el ele vermeli. Her biri kendine düşen payı üstlenirse ancak o zaman devlet ve biz, görevlerimizi yerine getirmiş oluruz. Devletin imkanları kısıtlıdır; özel sektörün de öyle. Ama devlet, imkânı olanları özendirerek onlara yardımcı olacak şekilde davranırsa yani özel sektörle el ele verirse o zaman kültürümüzü tanıtmak daha da kolaylaşır (Derman vd., 1995:9).

Sakıp Sabancı'nın yayınlanan kitap aracılığı ile koleksiyonculuğunu duyurması iş dünyasının ilgisini çekmiştir¹⁹². Sabancı'nın toplum karşısında güven veren imajı sayesinde iş adamları da sanat eserleri edinmeye yönelmiştir ve Sabancı bu şekilde sermaye sahiplerine öncü olmuştur. Sabancı Koleksiyonu'nun 1989 yılından itibaren yurtdışı müzelerde sergilenmesi ve ilgi görmesi Sakıp Sabancı'yı müze açmaya yönlendirecektir. Bu nedenle, Sabancı, devamlı koleksiyonunu geliştirme yöneliminde olmuştur¹⁹³.

1997 yılında Mustafa Taviloğlu'nun özel koleksiyonunda yer alan tüm yapıtları içeren ve Ferit Edgü editörlüğünde yayınlanan 'Taviloğlu Koleksiyonu Türk Resmi' kitabı, bir özel koleksiyonda yer alan tüm yapıtları sunması nedeni ile önemlidir. Türkiye'de, bu özellikle yayınlanan ilk özel koleksiyon kitabı olan 'Taviloğlu Koleksiyonu Türk Resmi'; daha önce gizli kalan, kamuya sunulmayan koleksiyonların görünür olmasına ve bunun sonucunda da koleksiyon içeriklerinin daha fazla tartışılır olmasına neden olmuştur. Mustafa Taviloğlu'nun¹⁹⁴ 1970'lerden itibaren aralıksız eser olarak edindiği koleksiyonunun tamamını kitaplaştırarak kamuya paylaşması, 1990'lardaki koleksiyonculuk gelişimi açısından önemlidir.

Kamuya sunulmayan koleksiyonlar yeni dönemde; sergiler, yayınlar, müzayedeler yolu ile artık izlenmeye ve tartışılmaya başlamıştır. Müzayedelerin artması fiyatlandırma, ekspertiz

¹⁹² Tez kapsamında görüşme sağlanan Murat Balkan da, Sakıp Sabancı Sanat Koleksiyonu'nun yayınlanmasının kendisini etkilediğini ve bu girişimin kendisinin koleksiyonculuğunda dönüm noktası olduğunu belirtmiştir. Bk. Ek 12.

¹⁹³ 1998 yılında müzeye dönüştürülen Atlı Köşk, Sabancı Üniversitesi'ne devredilmiş ve 2002 yılında müze ziyaretçilere açılmıştır. Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu, Erken Dönem Türk Resim Sanatı ve Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma dönemine ait eserleri içermektedir. Özellikle 1850-1950 yılları arasına tarihlendirilen resimler arasında Raphael, Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid, Nazmi Ziya Güran, Ivan Aivazovski, İbrahim Çallı, Fikret Mualla gibi sanatçıların eserleri de bulunmaktadır. Detaylı bilgi için bk. Tezin 4.2.2. bölümü.

¹⁹⁴ Mustafa Taviloğlu Sanat Koleksiyonu hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 4.1.1. bölümü.

sorununu gündeme getirmiş, koleksiyonculuğun sorunları yaşanan bu gelişmeler ile daha fazla tartışılır olmuştur. Bu dönemde ayrıca koleksiyoncular, röportajlar vermeye ve koleksiyonculuk hikayelerini sıklıkla sanat yayınları yoluyla anlatmaya başlamışlardır¹⁹⁵.

1996 yılında ‘Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Kataloğu’ da yayınlanmış ve izleyenlerin müze koleksiyonunu bu şekilde görmesi sağlanmıştır. MÜRHM kataloğunun yayınlanması hakkında Güven Turan (1996: 10-11) şu ifadeleri kullanmıştır: “Kitap yolu ile müze evinize girdi. Müze kitap aracılığı ile artık size her zaman yakın”. Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Kataloğu’nun yayınlanması Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu’nun yayınlanması kadar sanat gündemini etkilemiştir. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Kataloğu üniversite öğretim üyesi Kemal İskender tarafından yayına hazırlanırken¹⁹⁶, ‘Taviloğlu Kitabı’, Ferit Edgü editörlüğünde ve Haldun Dostoğlu’nun genel koordinatörlüğünde gerçekleştirilmiştir. Haşim Nur Gürel (1998e:18-19). iki katalog arasında bir karşılaştırma yaparak Taviloğlu Koleksiyonu’nu “ Koleksiyonda ‘Türk Resmi’ olabildiğince kapsamlı olarak yansıtılmıştır. Geniş ufuklu bir yaklaşım ile eser toplanmıştır, yakından tanınan, inanılan, toplu alım yapma fırsatı olan ressamardan veya ressam ailelerinden toplu resim alımı yapılmıştır. Koleksiyondaki resimler arasında ‘portre’ türü resimler yok denecek kadar azdır. Olanlar da toplu resim alım grupları içindeki örneklerdir, politik ve eleştirel resimlere pek rağbet edilmemiştir” ifadeleri ile tanımlamıştır.

1980’li yıllardan itibaren oluşmaya başlayan, 1990’larda gelişimini sürdüren Elgiz Koleksiyonu da 2000’li yıllarda kurumsallaşarak sanat dünyasına büyük katkılar sağlayacaktır¹⁹⁷. ‘Sevda - Can Elgiz Sanat Koleksiyonu’ olarak adlandırılan koleksiyon, 1980’li yıllarda öncelikle Türk ressamların eserleri ile oluşmaya başlamış, daha sonra Gilbert & George, Cindy Sherman, Abdurrahman Öztoprak, Barbara Kruger, Tracey Emin, Jan Fabre,

¹⁹⁵ Mustafa Taviloğlu: ‘Gençliğimde poster biriktirirdim. Avrupa’dan getirtirdim. Bir lito gördüm. Resme yakınlık böyle başladı. Burhan Uygur’u, Komet’i, Ferit Edgü’yü tanıdım. Koleksiyonculuk böyle başladı ve devam etti’. Vitali Hakko: ‘Hiç unutmam, bir gün Abidin Dino telefon etti. Paris’e gel, Hotel Drouot’da Fikret Mualla satılıyor. Yolda baktım Turizm Bakanlığı görevlileri onlar da Mualla’ların peşinde. Şimdi müzayedede kapışacağız, olmayacak. Kapışmasan Mualla’lar gidecek. Sonunda Paris’e inince bir tanıdığım buldum. Git müzayedeye benim için katıl dedim. Peki neyi alacağım dedi. Bir işaret tespit ettik, ben yapınca o artırmaya başlıyordu. Böylece otuz dört Fikret Mualla eseri aldık. Kapışma da olmadı.’ Detaylı bilgi için bk. “En Sevilen Tablolar Sergi Panolarında”, Sabah-Cumartesi Eki, 15.01.2000. Mustafa Taviloğlu Sanat Koleksiyonu hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 4.1.1. bölümü.

¹⁹⁶Kemal İskender, katalog metninde koleksiyonun sanat eleştirmenlerine, sanat tarihçilerine sunulmasının önemi üzerinde durmuştur. Ona göre; müze arşivinde bulunan tüm eserlerin şeffaf bir nitelikte sunulması ve belleğe katkı sağlaması oldukça önemlidir. Bk. İskender, 1996: 7-9.

¹⁹⁷ ‘Elgiz Sanat Koleksiyonu’ hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 4.2.1. bölümü.

Hiroshi Sugito, Bjarne Melgaard, Meriç Hızal, Sol LeWitt, Marcus Oehlen, Burhan Doğançay, Matthew Monahan, Azade Köker, Darren Almond, Mehmet (Dennis) Gün, Stephan Balkenhol, Danielle Buetti gibi uluslararası isimlerin koleksiyona dahil edilmesi ile Elgiz'ler, çağdaş bir çizgiyi koleksiyon politikalarına eklemlemiştir. Koleksiyonda bulunan güncel sanatçılar, genç ve dinamik bir içeriği barındırmaktadır¹⁹⁸.

1990'lı yıllardan sonra sanat koleksiyonculuğunun tartışıldığı sanat gündeminde Muhsin Bilge Koleksiyonu'da; barındırdığı içerik ve sistemli gelişim süreci ile dikkat çekmiştir. Muhsin Bilge; koleksiyonunda bulunan sanatçıların neredeyse tüm dönemlerinden eserler toplamıştır. Bu yaklaşım; sanatçıların, sanat yapıtlarının tarihselleştirilmesi adına önemlidir. Aile koleksiyonunun iki kuşak boyunca gelişimini sürdürdüğü koleksiyonda var olan sanat tarihsel endişe, Bilge Koleksiyonu'nu önemli koleksiyonlar arasına yerleştirmiştir. Öncelikle yüzüktaşı, bakır eserler toplamaya başlayan Muhsin Bilge, eşi Zeyno Bilge'nin desteği ile 1990'lı yıllardan sonra çağdaş sanat eserlerini de koleksiyonuna dahil etmeye başlamıştır. Koleksiyonda bulunan 30-35 sanatçının ürettiği eserlerden geniş bir seçki biriktirilmiştir. Bu durum, koleksiyon yaklaşımı nedeniyle de önemlidir. Sanatçı sayısının sınırlı olduğu koleksiyonda sanatçıların farklı dönemlerinden eser alımı yapmaya dikkat edilmiştir. Muhsin Bilge'nin 'sanatçı koleksiyonu' olarak nitelendirdiği koleksiyonunda; sanatçıların eskiz defterleri, çizimleri, desenleri de yer almaktadır. Koleksiyonda; Bedri Rahmi, Zeki Faik İzer, Celal Tutant, Şükriye Dikmen, Nedim Günsür, Sabri Berkel, Aliye Berger, Kemal Önsoy, Nejad Devrim, Fahr el Nissa Zeid, Alp Tamer Ulukılıç, Kemal Ulusoy, Ergin İnan gibi sanatçıların farklı dönemlerinden eserler yer almaktadır (Özsezgin, 2002c: 27).

1970'li yıllardan itibaren eser alımını sürdüren diğer iş adamı ise Erol Aksoy'dur. 15 Mart 2001 tarihinde yaşanacak olan ekonomik kriz sonucunda¹⁹⁹ iflas eden Erol Aksoy, 1990'lı yılların başlarında gerçekleştirdiği eser alımları ile dikkat çekmiştir. 16 Aralık 1991 tarihinde The Marmara Otel'de yapılan müzayedede Osman Hamdi Bey'in 'Kaplumbağa Terbiyecisi' adlı eseri 1 milyar 750 milyon TL değerindeki satışı ile Erol Aksoy'un olmuştur. 1976 yılında koleksiyon yapmaya başlayan Erol Aksoy'un koleksiyonunda sekiz adet Osman Hamdi Bey'e ait eser yer almıştır. Erol Aksoy'un Paris, Londra, New York ve İstanbul'daki şirketlerinde sergilediği 'İznik Çinileri Koleksiyonu', Portekiz'deki 'Gülbenkyan Müzesi'nden sonra dünyadaki ikinci özel koleksiyon olarak nitelendirilmiştir. Erol Aksoy'un son olarak Osman Hamdi Bey'in 'Kaplumbağa Terbiyecisi' isimli tablosunu satın alması, ekonomi, kültür ve

¹⁹⁸ Can Elgiz ile koleksiyonu ve Elgiz Müzesi hakkında söyleşi, 10 Aralık 2015, Beybi Giz Plaza Elgiz Müzesi, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 8.

¹⁹⁹ 2001 Ekonomik Krizi ve etkileri hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 3.1. bölümü.

sanat çevrelerinde memnuniyetle karşılanmıştır. Mimar Sinan Üniversitesi Rektörü Prof. Gündüz Gökçe, Erol Aksoy'a bu eser alımı nedeniyle bir kutlama mesajı göndermiş, Osman Hamdi Bey'e ve Türk resim sanatına gösterdiği ilgisi nedeniyle Erol Aksoy'u kutlamıştır (Anonim, 1991b:7).

1990'lı yıllarda edindiği koleksiyonu ve koleksiyonunun büyük tartışmalar içerisinde hazine tarafından düzenlenen müzayedede satışa çıkarılması ile dikkat çeken Halil Bezmen²⁰⁰, çağdaş sanat koleksiyonculuğunun tartışılmasına neden olan en önemli isim olarak görülmektedir. Bezmen; Yahşi Baraz'ın desteği ile koleksiyonculuğa başlamıştır. İKSV tarafından gerçekleştirilen İstanbul Bienali ve farklı sergilere verdiği sponsorluk desteği nedeniyle Halil Bezmen, 1990'lı yıllarda dikkat çeken en önemli koleksiyoncu isimdir. Aydın Gün ve Betül Mardin'in yönlendirmeleri ile Aya İrini ve Mimar Sinan Hamamı'nda yer alan sergilere verdiği maddi destek bu dönemde 30 milyon TL değerindedir. Bezmen, o dönemde Ayasofya'nın bahçesinde verilen büyük bir kokteylin de maddi sorumluluğunu üstlenmiştir. Halil Bezmen 2. İstanbul Bienali'nde de Ayasofya'nın arkasında yer alan Hazine Binası'nda avize eseri sergilenen Sarkis için sponsor olmuştur. Bezmen, yaşadığı dönem içerisinde sanata güçlü katkı sağlayan ender isimlerden biridir²⁰¹.

Halil Bezmen koleksiyonunda ikiyüz elli parça eser yer alır. Koleksiyonda 19. yüzyıl hat örneklerinin yanında, 1990-1950 yılları arasına tarihlenen empresyonist ve ekspresyonist eserler de yer almaktadır.

Halil Bezmen'in sahip olduğu iki koleksiyondan birisi kişisel koleksiyonu, diğeri şirket koleksiyonudur. Bu koleksiyonunun ortak noktası çağdaş eserlerden oluşması idi. Dört şirket ve bir holdinge ait olan koleksiyonlar, genellikle iş yeri mekânlarında sergilenmiş ve Halil Bezmen'in sanat alanındaki markalaşma sürecine yardımcı olmuştur. 1965 sonrasında alınmaya başlanan eserler öncelikle dekoratif ihtiyaçlarla alınmaya başlamış; daha sonra ise farklı amaçlara yönelinmiştir. 'Koleksiyonculuk duvarlar dolunca başlar.' sloganını kullanan Bezmen; o dönemde kendi yaklaşımından yola çıkarak koleksiyoncu profilini şöyle tanımlamıştır: "Koleksiyonculuk nerede başlar? Ne zaman duvarda resim asacak yer kalmaz ama adam resim almaya devam eder, işte o an koleksiyoncu doğar. Bütün evinin duvarlarını donattıktan sonra resim asmaya devam etmek için sırf bunun için daha büyük bir ev alınıyorsa; çocuklar büyüüp evden gittiği halde insan daha büyük bir ev alıyorsa ve halâ resim alıp bu daha büyük mekânın duvarlarına asıyorsa; dekorasyon bitmiş koleksiyonculuk başlamıştır (Duben A. ve Şengel, 1993: 68-69).

²⁰⁰ 'Halil Bezmen Koleksiyonu ve Müzayedesini' hakkında detaylı bilgi almak için bk Tezin 2.2.5.1. bölümü.

²⁰¹ "Duvar Dekorasyonuna 35 Milyar", Yeni Yüzyıl, 01.03.1995; "Haydi Müzayedeye!", Yeni Yüzyıl, 02.02.1995.

Verdiği tüm röportajlarda en büyük hayalinin bir ‘Çağdaş Sanat Müzesi’ kurmak olduğunu ifade eden Halil Bezmen’in bu hayali de gerçekleşen iflas ve dağılan koleksiyon nedeniyle sonuçsuz kalmıştır²⁰². 1990’lı yıllarda yaşanan gelişmelerin ardından Türkiye’de koleksiyoncu sayısı artmış, kurumlar, bankalar ve özel sermaye; sanat piyasasını yönlendiren ve eser satışlarında yaşanacak spekülasyon değişimlerin temelini oluşturan bir yönelime girmiştir. Gerçekleşen tartışma ortamlarında sanat ortamının ortak çalışma yürütmesi, koleksiyon yapan kişilerin bilinçli bir koleksiyoncu olmaları için eğitim almaları, müze, eğitim ve araştırma kurumlarının sorunlarının hep birlikte çalışma ile çözülmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

2.2.5. Müzayecilik

Türkiye’de ellerinde tarihi yapıt bulunduran kişiler 2863 sayılı kanuna göre eserlerini en yakın müze uzmanına göstererek kayıt altına aldıkları zorundadırlar. Yasa kapsamına giren eserlere gerekli resmi belge verilir ve insanlar bu belgeler ile müzayedelere katılmak zorunluluğu taşırlar. 1990’lı yılların ortasına doğru düzenlenen müzayedelerde antika objelere ek olarak tarihi tablolar da bu listelere girmeye başlamıştır. Bireylerin ellerinde bulunan tabloların da tarihi eser çerçevesinde algılanmaya başlanması, ‘eser’ kavramının çerçevesinin genişlemesi ile koleksiyonculuğun çerçevesi de bu paralellikte değişmeye başlamıştır (Özsezgin, 1998b:26). Müzayecilikte çağdaş sanat eserlerinin müzayedelerde yer alması 1988 yılında ‘Antik A.Ş.’ tarafından düzenlenen müzayede ile başlamıştır. Çağdaş eserlerin de müzayede eseri olmasını sağlamak ve bu yolla resim piyasasına hareketlilik katmak amacıyla çağdaş eserler müzayede listelerine dahil edilmişlerdir (Anonim, 1992b: 16).

Müzayede kuruluşları; resim piyasasının borsa niteliği taşıması için uğraşı vermektedir. 1983 yılında Turgay Artam’a ait Antik A.Ş., 1987 yılında Raffi Portakal tarafından kurulan Portakal Sanat ve Kültürevi, 1990’da Ahmet Utku tarafından kurulan Maçka Mezat önderliğinde gerçekleştirilen müzayedelerde resmin de satışa sunuluyor olması hem sanat ortamının hem de müzayede kavramının değişimine sebep olmuştur. Resim sanatı ve çağdaş sanat eserlerinin müzayedelerde yer almaya başlaması sanat pazarında farklı girişimlere neden olmuş, sanat galerilerinin müzayedelerden farklı bir profil oluşturarak genç sanatçıları desteklemesine yol açmıştır (Rodoplu, 2015: 39; Üstünipek, 1998b: 216-217). 1991 yılının ikinci yarısında ve 1992 yılında müzayede satışlarına dahil olmaya başlayan Türk resmi, müzayeciliğin de yönünü değiştirmiştir. Özellikle eser fiyatları üzerinde görünen bu etki; bu yıllarda Antik A.Ş., Portakal Sanat ve Kültürevi, Maçka Mezat iş birliği ile geliştirilmiştir. Yurt dışında müzayedelerde genellikle nadir bulunan eserler satışa çıkarılırken Türkiye’de, sanat

²⁰² ‘Halil Bezmen Koleksiyonu ve Müzayedesini’ hakkında detaylı bilgi almak için bk Tezin 2.2.5.1. bölümü.

piyajasında sıklıkla izlenen isimler müzayedelerde yer almaya başlamıştır (Anonim, 1992b: 15).

Düzenlenen sanat fuarları, sanat etkinlikleri ve sanat galerilerinin sayısının artması ile bir koleksiyonculuk bilinci gelişmiş ve resim bir meta unsuruna dönüşmüştür (Özsezgin, 1995:26). Bu nedenle Türkiye’de çağdaş sanat koleksiyonculuğunu tespit etmek için müzayedeciliğin de incelenmesi gerekmektedir.

1990’lı yıllarda içeriğini değiştirerek, tanınırlık ve görünürlüğünü arttıran müzayedeciler; sanat piyasasındaki varlıklarını, gerçekleştirdikleri çeşitli etkinlikler ve basında yer alan haberlerin yardımıyla da artırmışlardır. Medyanın geniş oranda yer verdiği müzayede etkinliklerinin tanınırlığının artması, sanat piyasasında müzayedecilerin pazar payının genişlemesine de yol açmıştır. Yeni gelişen sanat piyasasında tartışılmaya başlanan bu konular artık depolarda saklı olan aile eserlerinin çıkarılmasına, sanat yapıtını koruma unsurlarının tartışılmasına, yurt dışı ilişkileri güçlü kılacak projelerin arttırılmasına yol açmıştır. Müzayedeler bu dönemde özellikle ekonomik güce sahip kişi ve kurumların ilgi gösterdiği bir saha olarak izlenmektedir. Sotheby’s, Christie’s gibi yurt dışı müzayede firmaları da Türkiye’yi bu konuda bir vaha olarak görmüşler ve farklı etkinlikler yapmaya başlamışlardır. 1987 yılında Christie’s müzayede firmasının sahibi Tom Craig Türkiye’ye gelmiş ve o yıllarda özellikle taşınabilir antika eşyalar üzerinde tespitlerde bulunmuştur. Yaşanan siyasi ve ekonomik istikrarsızlıkların sonucunda²⁰³ Fransa’da da; var olan sanat galerileri teker teker kapanmıştır. Bu krizin ardından, Sotheby’s ve Christie’s Müzayede evleri sanat gündemine hâkim olmaya başlamışlardır (Gürel,1998b:38-39). Avrupa’da yaşanan ekonomik krizin sanat piyasasının yönelimini değiştirdiği izlenmektedir. 1980’li yılların ortalarından itibaren en pahalı eser satışlarını gerçekleştiren Van Gogh, Renoir ve Picasso eserlerinin yeni kriz döneminde satışa dahi sunulmamakta olduğu izlenmiştir. Müzayedelerde yüksek oranları nedeniyle satışı düşen bu büyük isimlerin de dahil olduğu Sotheby’s ve Christie’s müzayede evlerinin 1990 yılındaki satış oranları izlendiğinde eserlerin neredeyse yarısının satılabildiği görülmektedir. Bu dönemde, Christie’s’de altmış dört tablonun yirmi dördü, Sotheby’s’de otuz dokuz yapıttan sadece on bir tanesi satılabılmıştır. Bu müzayedelerin yapıldığı Gala Akşamı Müzayedeleri’nin en çok satış yapılan seanslar olduğu düşünüldüğünde sunulan bu veriler, sanat piyasasının krize doğru yöneldiğini göstermektedir. Bu müzayedede gösterişli bir katalog hazırlanmış olmasına rağmen Van Gogh ve Monet gibi önemli sanatçıların eserlerine verilen yüksek fiyatların hiçbiri kabul görmemiştir.1980’li yılların ortalarından itibaren özellikle prestij sağlamak için

²⁰³ 1990’lı yıllarda Avrupa ve Türkiye’de yaşanan siyasi, ekonomik olaylar hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 2.1. bölümü.

katıldıkları Sotheby's müzayedelerinde eser fiyatlarını rekor seviyelere yükselten Japonyalılar da Londra'da ve New York'ta gerçekleşen son müzayedelere katılmışlar fakat hiçbir esere fiyat yükseltmemişlerdir. Körfez Krizi'nin tedirginliği olarak yorumlanan sanat piyasasındaki bu atmosferin normalleşmesi krizin yok olmasını beklemekle mümkün olabilmiştir²⁰⁴.

Küresel müzayede şirketleri, yaşanan siyasi karmaşanın neden olduğu ekonomik krizin ardından yeni saha arayışlarına yönelmiştir. Bu arayışın sonucunda Türkiye'de gerçekleştirdikleri müzayede organizasyonu ile bir ilki gerçekleştirmişlerdir. Sotheby's²⁰⁵ tarafından 1990 yılında düzenlenen 'Contemporary Turkish Painters' müzayedesini, İstanbul'da Yıldız Sarayı Silâhane'sinde Çiğdem Simavi'nin yönetimindeki Kültür ve Sanat Varlıklarını Koruma ve Tanıtma Vakfı (KÜSAV) ve Turquoise Magazine tarafından düzenlenmiştir. Sanatçılar elde edecekleri gelirin yüzde 30'unu alırken yüzde 70'ini KÜSAV'ın Çadır Köşkü'nün restorasyon projesine hediye etmişlerdir. Sotheby's'in İslam Eserleri Bölüm Başkanı Prof. John Carswell'in başkanlığında oluşturulan seçici kurulda; Jale Erzen, Vasıf Kortun, Deanna Petherbridge, Prof.Dr. Günsel Renda ve Sotheby's Resim Bölümü Uzmanı John Dawling yer almıştır. 90 kadar yapıt içerisinden yapılan inceleme sonucunda 40 sanatçının müzayedede yer alması planlanmıştır. Müzayedede, 40 sanatçı seçici kurula üç eserini sunduktan sonra açılış fiyatlarını kendileri belirlemişlerdir (Anonim, 1992b: 19). Sotheby's in bu yıl içinde ilk kez Türkiye'de bir müzayede organize etmesi, Türk sanat piyasasının yurt dışında dikkat çekmeye başladığının göstergesi olarak yorumlanmıştır²⁰⁶. Çadır Köşkü'nün restorasyonunu gerçekleştirmek amacıyla Sotheby's müzayede evinin düzenlediği müzayedede çağdaş eserler üreten Türk sanatçıların tanıtımı da yapılmıştır. Fakat; müzayedede eserlere verilen fiyatlandırmaların tartışma yaratması ve bazı sanatçıların piyasa değerlerinin üzerinde satışlar sağlaması sanat ortamında ekspertiz sorununu tekrar gündeme getirmiştir. Eserlerin değerlerinin yükseldiğini farkederek koleksiyoncular ellerindeki eserleri yükselen değerleri ile satmaya çalışmışlardır. Bu nedenle müzayedenin ardından koleksiyoncular zarara uğramış, güven sorunu yaşanmıştır (Anonim, 1992b:16).

²⁰⁴ "Saddam Tabloyu Bozdu", Cumhuriyet, 25.12.1990.

²⁰⁵ Sotheby's 2009'da İstanbul'da bir temsilcilik açmış ve bu yıldan başlayarak her yıl Londra'daki merkezinde 'Türk Çağdaş Sanatı' müzayedesini gerçekleştirmiştir. Bu müzayedeler ve sonuçları hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 3.2.4. bölümü.

²⁰⁶ Detaylı bilgi için bk. "Türkiye Tarihini Satın Alıyor", Cumhuriyet, 06.11.1990. "Eski Resmin Saltanatı", Cumhuriyet, 18.12.1990.

Sotheby's bu müzayede sonucunda 500 milyon liralık²⁰⁷ bir satış gerçekleştirmiştir. Sotheby's Resim Uzmanı John Dawling'in ekonomik krize rağmen memnuniyet ifade eden değerlendirmelerinde, "Ekonomik krizin yaşandığı bir dönemde bu kadar satış olması bile başarı. Pek çok aksaklığa ve bizim de hatalarımıza rağmen organizasyonu başarılı buluyorum" görüşleri tartışma yaratmıştır²⁰⁸.

Sotheby's 'Contemporary Turkish Painters' müzayedesinde sanat eserlerine verilen fiyatlar ve satış miktarı beklenen oranlarda olmamıştır. Sotheby's markasının Türkiye'de gerçekleştirdiği etkinliğin Türk sanat pazarına hareket katarak dinamizm getireceği umutları da satış yöntemi ve müzayede sonunda yaşananlardan sonra yok olmuştur. Müzayede kataloğunda değerini bulan eser sayısı onyediydi, hedeflenen değere ulaşamayan eser sayısı ise yirmi altıdır. Eser fiyatları resimlerin sanat galerilerindeki satış fiyatlarından da yüksek tutulmuştur. Aynı sanatçının müzayedede ve sanat galerisindeki eser satış fiyatlarında varolan bu istikrarsızlık alıcıların güven kaybı yaşamasına neden olmuştur²⁰⁹. Ayrıca; yurtdışı kaynaklı bir müzayede şirketinin düzenlediği müzayedede eserler yine Türk koleksiyonculara satılabilmiş, yurtdışından sanat alıcısına eser satılamamıştır. Bedri Baykam (1996:16) satışa çıkarılan eserlere yurt dışından alıcı olmamasını şu şekilde yorumlamıştır: "Öncelikle Türk sanatçıların yurt dışında tanıtılması, eserlerinin tanımlanması ve daha sonra müzayedelere sunulması gerekmektedir. Böyle bir sürecin ardından gerçekleşecek müzayedede özellikle 1980 sonrası heyecan verici bir ivme ile gelişen Çağdaş Türk Sanatı ve sanatçılarının dünyada ilgi göreceği aşikardır". Türkiye'de artık, yaşayan ressamın da eserleri müzayedelerde yer almaya başlamıştır. Sürekli galerilerde sergi açan ressamın eserlerinin müzayedede yer alması, belirlenen fiyatlar eleştirilmiştir. Haldun Dostoğlu (Anonim, 1992b: 16) yaşanan süreci şöyle yorumlar: "Eğer yaşayan bir sanatçının eseri müzayedede yer alacak ise o sanatçının farklı

²⁰⁷ 1990 yılı USD satış ortalaması 2.611,51 TL'dir. Eski TL ve Yeni TL hakkında geçmiş tarihli döviz kurları arasında çeviri yapmak için bk. <http://paracevirici.com> (erişim tarihi: 23.06.2018).

²⁰⁸ Ali Artun: "Sanatın müzayedeleştirilmesinde izlenen girişim; yerli sanatın Sotheby's ve Christie's gibi küresel müzayede tekelleri nezdinde çekici kılınmasıdır. Bu konuda ilk adım sayılması gereken Sotheby's'in 'Contemporary Turkish Painters' müzayedesini, 1990 sonunda İstanbul'da Yıldız Sarayı Silahhane binasında Çiğdem Simavi'nin başkanı olduğu KÜSAV tarafından düzenlenmiştir. Ellerinin altındaki 'Türk Resmi'ni, Türk koleksiyonculara Türkiye'de pazarlamak için Sotheby's markalı şatafatlı bir ritüel düzenlenmesi, herhalde iş dünyasının birtakım seçkinlerini sanata özendirmek için düşünülmüş olmalıdır. Yirmi yıl kadar sonra, finans göstergelerine dayalı metropollerarası küresel rekabette İstanbul'un yeterli bir düzeye ulaştığına karar vermiş olmalı ki Sotheby's böyle bir organizasyona karar verdi <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-muzayedelesmesi/1996> (erişim tarihi: 03.10.2017). Galerici, sanatçı, eleştirmen yorumları için bk. Anonim, 1992b: 16

²⁰⁹ Detaylı bilgi için bk. "Güzeli Hissetmek Önemli", *Cumhuriyet*, 10.05.1990.

dönemlerinin en kilit eseri olmalıdır. Oysa bizdeki örneklerde sanatçıların sıradan eserleri müzayedelerde yer almıştır ve itibar görmemişlerdir. Aynı sanatçının daha uygun fiyatlı eserlerini sanat galerisinde bulabileceğini düşünen koleksiyoncular bu nedenle müzayedelerden eser alımına ilgi göstermemişlerdir”. Mehmet Ergüven ise özellikle genç sanatçıların müzayedelerde yüksek fiyatlar ile satışa çıkarılmasını eleştirerek şu yorumu yapmıştır: “Yeni, genç sanatçıların arasından seçilen sanatçıların eserlerine verilen değerlerin fazla düşünülmeden belirlenmesi ve bu fiyatların oldukça yüksek olması tartışma yaratmıştır. Geçmişten günümüze kalan değerlerin gerçek anlamda değer olabilmesi için bunun ülke çapında ödenmesi gereken bir bedeli vardır; sanat tarihinin kalıcı değerleri, birkaç komisyoncu ile yeni yetme holding patronları arasında alışverişe sığmayacak kadar ciddi bir birikim ürünüdür aslında” (Anonim, 1992b: 16).

Basında yayınlanan tepkiler, eleştiriler ve olumsuz yorumlara karşı Carswell’in yaptığı²¹⁰ “Körfez Krizi bana göre ekonomik dengelerde hasara yol açmadı. Kuveyt şu anda Sotheby’s firmasının en önemli müşterilerinden birisi. Yakın zamanda gerçekleştirdiğim müzayedede satışlar kriz öncesine göre daha verimli geçti. Bana göre var olan kriz ortamı uluslararası para piyasasındaki belirsizlikten kaynaklanmaktadır.” yorumu dönemi içerisinde inandırıcı bulunmamış ve müzayede memnuniyetsizlikle sonuçlanmıştır.

1990 yılında tartışmalara neden olan Sotheby’s Müzayedesı’nin ardından Maçka Mezat, Türkiye’nin ilk armatörlerinden Saim Birkök’ün koleksiyonundan ikiyüz yirmi bir parça sanat eserini The Marmara Oteli’nin TÜYAP Sergi Salonu’nda düzenlenen bir müzayede ile satışa çıkarmıştır. Müzayede, Sotheby’s ile aynı zamanda gerçekleşmiştir. 5 milyar 696 milyon 933 bin liralık satışın gerçekleştiği müzayedenin iki bin kişi tarafından izlendiği ifade edilmiştir²¹¹.

Sanat eserlerinin fiyatlandırması ve değer ölçütleri hakkında çıkan tartışmalar; 1990’lı yıllarda özellikle Sotheby’s ve Halil Bezmen müzayedelerinden sonra yaşanmıştır. Bu iki müzayede ve ardından gerçekleşecek diğer müzayedeler; 1990’lı yıllarda eser satışı, fiyatlandırma ölçütleri ve bilirkişiler hakkında yetersizlikleri ortaya çıkarmıştır. Tartışmaların en önemli nedenleri arasında ise; gerçekleştirilen müzayedelerde sanat eserlerine biçilen başlangıç değerlerinin etik değerlere uygun olmaması, konu uzmanlarının yokluğu ve müzayede şartları yer almıştır. Müzayedelerde yer alan sanatçıların genç ve yaşayan sanatçıların olmaları, satışa çıkarılan eserlerin aynı zamanda sanat galerilerinde de satışta olması ekspertiz sorununun yaşandığı bu dönemde eleştirilmiştir (Üstünipek, 1998b: 216-217). Müzayede

²¹⁰ Detaylı bilgi için bk. “Türkiye Tarihini Satın Alıyor”, *Cumhuriyet*, 06.11.1990.

²¹¹ Detaylı bilgi için bk. “Eski Resmin Saltanatı”, *Cumhuriyet*, 18.12.1990.

sanatçılarının galeri ve müzayedede satışta olan yapıtları arasındaki spekülatif fiyat farklılıkları bu dönemde piyasada yaşanan güvensizliğin en önemli sebepleri arasında gösterilmektedir.

1990'lı yıllarda klasik resmin artık koleksiyonlara girmiş olması ve piyasada satışta bulunamamaları koleksiyoncuların çağdaş sanat eserlerine yönelimini sağlamıştır. Bu gelişmeler, piyasada az sayıda sanat yapıtının satışta olmasından kaynaklı olarak fiyat yükselmelerinin yaşanmasına da neden olacaktır. 1987 yılında kurulan Portakal Sanat Ve Kültürevi'nin Kurucusu Raffi Portakal'ın müzayedeler dönemi ve sanat piyasasına dair yorumu şu şekildedir:

Günümüz sanatını analiz etmek için son yirmi beş yılı analiz etmek gerekir. Bu yıllarda ülkemizde tablo koleksiyoncusu bulmak bir yana tablo heveslileri bir elin parmakları kadar azdı. Arz-talep dengesinin talepten yana çok bozuk olduğu o günlerde tablo fiyatlarını hatırlayabildiğim kadarı ile sayarsak bugün için oldukça düşük olduğu görülür. Örneğin; Osman Hamdi Bey'in 'Mihrap' tablosunun fiyat serüvenini biraz da babamın yanında çalıştığım için iyi hatırlıyorum. Tablonun benim bildiğim ilk sahibi meşhur konsolos Behçet Bey idi. Ama Behçet Bey'in müzayedesinde bu tablo satılmadı. Sonradan Avukat Mesut Hakküden satın aldı bu tabloyu. 1964'de 7.500 TL'ye (yaklaşık 800 dolar) ardından 1974'de aynı tablo 225.000 TL'ye (15.000 dolar) alıcı bulmuştur. Aynı tablo, birkaç yıl önce 1.200 dolara satıldı. O yıllarda Hoca Ali Rıza'nın yaklaşık 30x40 cm. boyutlarındaki yağlıboya tabloları 300 TL (30 dolar) Şevket Dağ'ın 'İnterior'leri 400-500 (40-50 dolar) dolayında, Nazmi Ziya'lar 300 TL'ye alıcı buluyordu. Şimdilerde ise bu tabloların fiyatı çok büyük artış gösterdi. (Anonim, 1998c: 34).

1990'lı yılların sonunda hızla yaygınlaşan küresel eğilimler resim sanatımızı da etkilemiştir. Sanat ortamında sanatçı sayısının ve üretimin az olması, önemli tabloların koleksiyoncular tarafından koleksiyonlara dahil edilmiş olması, sanat piyasasında satışa sunulacak yapıt bulmayı zorlaştırmıştır. Özellikle; klasik resmin artık koleksiyonlarda olması da bu döneme ait tablo fiyatlarının artmasına neden olmuştur. 1990'lı yılların sonları; müzayedelerin fiyatlandırma politikalarını sanat piyasasının yönlendirdiği, belirlenecek başlangıç fiyatlandırmalarına ve etik unsurlara dikkat edilmesi gereken bir dönemi ifade etmektedir.

1990'lı yıllarda yaşanan siyasi ve ekonomik kriz ortamlarına rağmen sanat piyasasında sanat eserinin satış olgusu en çok tartışılan konular arasında yer almıştır. Bu döneme; sanat yapıtlarının piyasa ile kurduğu ilişki, sanat galerileri ve müzayedeler arasındaki rekabet, yaşanan iflaslar ile görünür olmaya başlayan koleksiyonların içerik tartışmaları hâkim olmuştur. Yaşanan iflaslardan eser satarak az zararlı kurtulan koleksiyoncuların varlığı da 1990'lı yıllarda koleksiyoncu sayısının hızla artmasına sebep olmuştur. Koleksiyon yapmanın önemi tartışılırken aynı zamanda koleksiyonların nitelikleri ve müze açma eğilimleri de

1990'lara hâkim konular arasında yer almıştır. 1990'lı yıllar gerçekleşen uluslararası müzayedelerin yanı sıra Türkiye'de tartışmalı müzayede satışlarının gerçekleştiği bir dönemi de temsil etmektedir. Bu kritik satışlar ve tartışmalar müzayede firmalarının dikkat çeken bir sanat gündemi yaratmasına neden olmuştur²¹². 1990'lı yıllarda en çok tartışılan müzayede etkinliği Halil Bezmen Müzayedesidir.

2.2.5.1. Halil Bezmen Müzayedesini ve Tartışmalar

Halil Bezmen'in sahibi olduğu Mensucat Santral A.Ş.'nin 5 Nisan 1994 tarihinde yaşanan ekonomik önlemler sonucunda iflas etmesi ve iflasın ardından Halil Bezmen'in edindiği koleksiyonunun müzayede yoluyla hazine tarafından satışa sunulması, 1990'lı yılların en çok konuşulan ve tartışma yaratan konuları arasında yer almıştır.



Foto 2.1.. Halil Bezmen Müzayedesini, Yıldız Sarayı Silahhane Binası, 26 Şubat 1995.

Kaynak: "Türk resim tarihine geçecek bir olay". Cumhuriyet Gazetesi, 27 Şubat 1995.
Fotoğraf: Devrim Baran.

²¹²Maçka Mezat'ın kurucusu Ahmet Utku 1990'ların sonunda sanat piyasasında yaşanan fiyatlandırmalar ve sanat ortamına dair şu yorumu yapmıştır: "Türkiye'de 1970'li yıllarda kıpırdanmaya başlayan resim piyasası, 1980'lerde canlanmış, 1990'lı yıllarda da rekor fiyatlara ulaşmıştır. Maçka Mezat'ın 1 milyon dolara sattığı Osman Hamdi Bey'in 'Kaplumbağa Terbiyecisi' adlı tablosu gibi. 1995'te Londra'da Osman Hamdi'nin Feraceli Kadın'ı 300.000 sterline satıldığında Sotheby's salonlarında duyulan alkışlara İngilizler de katılmıştı. 2000'li yıllara girerken Türk resmine bakıldığında gitgide azalan eserler ve buna paralel olarak artan fiyatlar karşısında mevcut koleksiyoncularımızın seçimlerinden memnun olmaları gerek. 1930'larda Nazmi Ziya'nın kişisel sergisinde tek bir resim satamadığı, İbrahim Çallı'nın hayat çabası, Fikret Mualla'nın perişanlığı düşünüldüğünde sanat piyasası önemli bir ilerleme kaydetmiştir" Anonim, 1998c: 34.

Özellikle satış sırasında görünür olan koleksiyonun içeriği, esere verilen fiyatlandırmalar, koleksiyonda eseri bulunan sanatçıların bu fiyatlandırmalara verdikleri tepkiler ve müzayecilik süreci bu gelişmeler sonrasında tartışma yaratmıştır. Bu müzayede; 2000’li yıllardaki koleksiyonculuk gelişimini etkileyecek yeni fiyatlandırma süreçlerinin ve sorunlarının gündeme gelip tartışılmasına yol açmıştır.

Halil Bezmen’in mali polis tarafından evinden ve iş yerinden toplanan sanat yapıtları Yıldız Sarayı Silahhanesi’nde 26 Şubat 1995 yılında bir araya getirilmiştir. Hazine ABD’ye kaçırıldığı söylenen koleksiyon eserlerini ele geçirmiş ve Yıldız Sarayı Silahhane Binası’nda Portakal Sanat Evi sahibi Raffi Portakal’ın yönetimi ile müzayedenin gerçekleştirilmesini sağlamıştır. Gerçekleşen müzayedede 34 milyar 25 milyon lira²¹³ değerinde eser satılmıştır. Bezmen’in 106 milyar 714 milyon lira değerindeki borcuna karşılık gerçekleştirilen müzayedede eserlerin tümü alıcı bulmuştur. Müzayedede en pahalı eser Neşe Erdok’a ait ‘İstasyon’ eseridir. ‘İstasyon’ eseri 1 milyar 400 milyon liraya F. Somay Tümerkan tarafından satın alınmıştır. Neşet Günel’in ‘Kardeşler’ isimli eserini 1 milyar liraya Metin Molu, Cihat Burak’ın ‘O Diyar ki Orada Acayiplikler Var’ isimli tabloyu 1 milyar 300 milyon liraya Yahşi Baraz almıştır. Nermin Bezmen’e ait minyatür ise 26 milyon liraya satılmıştır. Erol Akyavaş’ın ‘Soyut Kompozisyon’u Tezcan Yaramancı tarafından 450 milyon liraya satın alınmıştır²¹⁴.

Şükriye Dikmen’e ait dokuz adet tablonun en yüksek fiyatı 40 milyon lira, Bedri Baykam’ın çoğunlukla desenlerden oluşan sekiz adet çalışmasının en yüksek fiyatı ise 60 milyon liradır. Şükriye Dikmen’in dört adet tablosu 40-55 milyon lira arasında, Erol Akyavaş’a ait tablo 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 çıkarılmışlardır. Gerçekleşen müzayedede 34 milyar 25 milyon lira değerinde eser satılmıştır²¹⁵. 191 adeti tablo ve farklı çizimlerden oluşan toplamda 203 parçanın satışa çıkarıldığı müzayedede açılış fiyatları 29 milyar 333 milyon lira

²¹³ 1995 yılı USD satış ortalaması 45.952,04 TL’dir. Eski TL ve Yeni TL hakkında geçmiş tarihli döviz kurları arasında çeviri yapmak için bk. <http://paracevirici.com> (erişim tarihi: 23.06.2018).

²¹⁴ “Mensucat Santral TAŞ’ye Ait Tablo Koleksiyonu” müzayedesinde satılan tabloların satış rakamları verilen başlangıç fiyatları olarak verilen düşük ücretlerin çok üzerlerindeki fiyatlara alıcı bulmuştur. Neşe Erdok’a ait ‘İstasyon’ eseri 50 milyon liradan başlayıp 1 milyar 400 milyon liraya alıcı bulmuştur (200x150 cm). Cihat Burak’a ait “O Diyar ki Orada Acayiplikler Olur” eserinin fiyatı 120 milyondan 1 milyar 300 milyon liraya yükselmiştir (97x146 cm). Neşet Günel’a ait “Kardeşler” 100 milyon liradan 1 milyar liraya yükselerek alıcı bulmuştur. Balkan Naci’ye ait 25 milyon liradan 750 milyon liraya yükselmiştir. Anonim, 1995a:197. “Devlet, Bezmen’den 34 Milyarı Kurtardı”, *Hürriyet*, 27.02.1995; “Bezmen’in Hazinesi Kapışıldı”, *Milliyet*, 27.02.1995.

²¹⁵“Sanat Eserleri Haraç-Mezat”, *Milliyet*, 19.02.1995.

olan eserlerin toplamdaki değerleri 34 milyar 25 milyon liraya yükselmiştir²¹⁶. Bu miktarın yüzde 15'i vergiye gidecek, yüzde 1'i ise belediye harcı olarak Bezmen'in borcundan düşürülecektir. Sanatçılardan bazı isimler, müzayedeyi yöneten Raffi Portakal'a fiyatlandırmadaki düşük başlangıç fiyatı nedeniyle tepki vermişlerdir (Anonim,1995a: 197). Özellikle satış sürecine Bedri Baykam, Bubi, Özdemir Altan, Güngör Taner ve Adnan Çoker tepki göstermişlerdir²¹⁷. Sanatçılar verilen düşük ücretlerle devletin de zarar edeceğini ifade etmişlerdir²¹⁸. Fiyatlandırmaya itiraz eden sanatçılar 3 milyon- 25 milyon lira arasındaki değerlerin öznel yaklaşımlarla belirlendiğini, eser fiyatlarının bu nedenle düşme tehlikesi içerisinde olduğunu ifade etmişlerdir (Anonim,1995a: 197).

Satışlara itiraz eden sanatçılar, Sotheby's tarafından 1990 yılında düzenlenen "Contemporary Turkish Painters" Müzayedesinde de yer almışlardır. Ayrıca; sanatçılar itirazlarında Sotheby's tarafından kendilerine sunulan ilk fiyat önerilerini de mahkemeye sunmuşlardır. Sanatçıların sunduğu rapora göre; Sotheby's Bedri Baykam için 17 bin dolar, Bubi için 3 bin dolar, Özdemir Altan için 9 bin dolar, Güngör Taner için ise 8 bin dolar başlangıç fiyatı belirlemiştir. Bu fiyatlar, Halil Bezmen'de verilen ilk fiyat önerilerinin çok üzerindedirler. Müzayedede itiraz eden sanatçılardan Bedri Baykam'ın müzayedede yirmi, diğer sanatçıların on iki adet tablosu bulunmakta idi²¹⁹. İstanbul Defterdarlığı Dış Ticaret Dairesi Başkanlığı'nın ekspertizi ile satışı gerçekleştirilen 203 parçadan oluşan müzayede 28 Şubat 1995 tarihinde gerçekleştirilmiştir. Oluşturulan bilirkişi ekibi Mimar Sinan Üniversitesi'nin Dış Ticaret Vergi Dairesi'ne sunduğu yirmi bir kişilik liste içerisinde seçilmişlerdir. Kemal İskender, Mehmet Mahir ve Mehmet Çetiner bu liste içerisinde seçilerek müzayede süreci bu isimlere teslim edilmiştir. Vergi Dairesi müzayedeyi tek oturumda

²¹⁶26 Şubat 1995'te gerçekleşen müzayedenin oldukça kalabalık bir kitle tarafından takip edilmesinde medyanın da payı olduğu bilinmektedir. Müzayedede 85 adet bayrak bulunmuştur. Bu kişilerden 55 tanesi bir, 11 kişi 2, 4 kişi 3, 15 kişi ise 4 ve daha fazla resim almışlardır. Sermaye boyutu ile sıralandığında ise; 42 kişi 99 milyon sınırında, 23 kişi 100-250 milyon lira, 6 kişi 250-500 milyon lira, 8 kişi ise 1 milyar lirayı aşan fiyatlarda resim almışlardır. Gürel, 1995b: 63.

²¹⁷ Müzayedede satılan eserlerinin başlangıç fiyatlarını düşük bularak mahkemeye başvuran Bedri Baykam, Bubi, Güngör Taner ve Özdemir Altan'ın eserleri başlangıç fiyatlarının çok üzerindeki fiyatlara satılmıştır. Bedri Baykam'ın eserleri 7 milyon 500 binden satışa çıkmış ve 80, 100, 130 milyon liraya alıcı bulmuştur. 15 milyona satılan bir eseri de 330 milyon liraya alıcı bulmuştur. Bubi 10 milyon liradan 90 milyona, Özdemir Altan, 25 milyon liradan 140 milyon liraya, Güngör Taner 25 milyon liradan 140 milyon liraya alıcı bulmuştur. Anonim, 1995a: 197.

²¹⁸"Sanat Eserleri Haraç-Mezat", *Milliyet*, 19.02.1995; "Bezmen'in Hacizli Tablolarına 4,5 Milyar", *Cumhuriyet*, 27.02.1995.

²¹⁹"Müzayedenin İptali İçin Dava Açıldı", *Milliyet*, 16.02.1995.

sonlandırmayı hedeflemiştir. Vergi Dairesi'nin başkanı Nihat Uzunoğlu 19 Şubat 1995 tarihinde Milliyet Gazetesi'nde yayınlanan bir röportajında 'uzman kişilere fiyatları belirlerken özellikle piyasa değerlerinin altında fiyatlar belirlemelerini biz istedik.' ifadelerini kullanmıştır. Raffi Portakal ise; fiyatların piyasa fiyatının altında olmasının müzayedeye olan ilgiyi artıracığını ve bu yolla daha fazla gündem oluşturacağını ifade etmiştir. Portakal'ın bu konudaki yönlendirmesi Kemal İskender'in aktardığına göre (İskender, 1995: 6) şu yönde olmuştur: "Eğer bir yapıtın piyasa bedeli 100 milyon ise, müzayede muhammen bedeli 40 milyondan başlar. Bu da demektir ki, 40 milyon olarak fiyatlandırılan bir yapıtın gerçek değeri 100 milyon liradır. Bunun sonucunda en düşük ücret 5 milyon en yüksek bedel ise 120 milyon olarak belirlenmiştir". Mimar Sinan Üniversitesi öğretim üyesi Prof. Kemal İskender, Doç. Mehmet Mahir, Resim- Heykel Müzesi'nde görevli Mehmet Çetiner tarafından belirlenen eser fiyatları öylesine tartışılmıştır ki müzayedenin ardından 16 Şubat 1995 yılında yayınlanan Arena programına da bu müzayede konu olmuştur (Anonim, 1995a: 197). Kemal İskender (1995:7-8); müzayedede eserlere verilen açılış fiyatlarında hangi ölçütleri kullandıklarını şu şekilde listelemiştir²²⁰: "1- Sanatçının Türk resmindeki önemi 2-Yapıtın niteliği ve boyutları (Örneğin bir peyzajın portreden her zaman daha fazla para etmesi gibi). 3- Sanatçının yapıtlarının ne oranda ve hangi fiyatlarla ilgi gördüğü. 4- Yapıtın türü ve malzemesi (Örneğin, bir yağlıboya resmin bir suluboya ya da pastelden daha fazla para etmesi gibi). 5- Yapıtın fiziksel durumu (yani tahribat görüp görmediği)" (İskender, 1995: 6-12).

İstanbul Defterdarlığı Dış Ticaret Vergi Dairesi Müdürü Nihat Uzunoğlu açılış fiyatlarının düşüklüğüne dair yaptığı açıklamada bu durumun gerektiğinden fazla abartıldığını ifade etmiştir. Kanuna göre davrandıklarını ve bu süreçte devletin fayda sağlamasını istediklerini belirtmiştir. Tablolar müzayedede satılamasaydı hangi değer biçerlerse biçsinler mecburen halkın vereceği ücrete tamam demek zorunda kalacaklarını belirtmiştir. Bubi, Bedri Baykam, Özdemir Altan ve Güngör Taner'in açılış fiyatları konusunda yaptıkları itiraz; mahkeme sürecinin bilirkişi heyetini değiştirme kararı ile sürmüştür ve tartışmalar bitmemiştir. Bu kez ikinci bilirkişi heyeti oluşturulmuş ama bu kez de bu heyeti defterdarlık kabul etmemiştir. Belirlenen yeni bilirkişi heyeti, ilk heyetin belirlediği fiyatların on katı bir fiyat listesi oluşturmuştur. Halil Bezmen'in sadece vergi dairelerine 1,5 trilyona yakın borcu olduğu

²²⁰ Müzayede sonunda Kemal İskender, eserleri en yüksek fiyatlara alıcı bulan sanatçı isimlerini de açıklamıştır. Buna göre; Sabri Berkel, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi, Yüksel Aslan, Hamit Görele, Bedri Rahmi, Cihat Burak, Neşet Günel, Eren Eyüboğlu, Zeki Faik İzer, Fahrelnissa Zeyd, Neşe Erdok, Nejad Devrim, Balkan Naci İslimyeli ve Orhan Peker müzayedenin en yüksek fiyata alıcı bulan sanatçıları olmuştur. Detaylı bilgi için bk. İskender, 1995: 6-12.

tespit edilmiştir. Bu nedenle müzayede sonucunda da Bezmen'in borcu yeterince kapatılamamıştır ve bu itirazların sonuçları olumsuz bitmiş, sanatçıların itirazları kabul edilmemiştir²²¹.

Müzayedenin ardından tartışmalar devam etmiştir. Medyada müzayedeye sıklıkla yer verilmesi ve müzayedenin yarattığı sansasyona rağmen eser alma oranı yine de az düzeyde kalmıştır. Bu sorunlar, Türkiye'deki 'ekspertiz' sorununu da gündeme getirmiştir. Uzmanlardan oluşacak kurullar, magazin basınının yönlendirmesi yerine sanat tarihçisi, eleştirmen ve araştırmacıların denetiminde yapılacak tartışma ortamlarının oluşması gereği bu dönemde sıklıkla tartışılmaktadır. Ayrıca; müzayede sonuçları Türkiye'de koleksiyonculuk, ekspertiz, fiyatlandırma, eser künyeleri, müzayede katalogları, müzecilik, bilinçli koleksiyonculuk gibi yeni tartışma alanlarının oluşmasını ve bu konuya dikkatlerin yönelmesine de neden olmuştur (Gürel, 1995b: 62-66).

Türkiye'de koleksiyonculuk, sanat-sponsorluk ilişkilerinin gelişimi ve 'Çağdaş Sanat Müzesi' kurma idealleri ile dikkat çeken Halil Bezmen'in yaşadığı bu süreç, pek çok eleştirmen ve sanat yazarı tarafından değerlendirilmiştir²²².

²²¹"Bezmen Koleksiyonu Görücüde", Yeni Yüzyıl, 24.02.1995.

²²² Haşim Nur Gürel 'Halil Bezmen Müzayedesinde yaşananları geniş bir perspektiften ele alarak şu şekilde anlatmaktadır: "Yağma da dahil nice dramatik olay yaşamış olan Yıldız Sarayı'nın Silahhane binası, 26 Şubat 1995 Pazar günü Türk burjuvazisinin en sıra dışı egolarından birisinin gusto iddiasının ve Çağdaş Sanat Müzesi hayalinin çok boyutlu finalini izlemek fırsatını kaçırmak istemeyenlerle hıncanın doluydu. Bunda resimlerin sahibinin ve satışa sunulan tabloların ressamlarından bazılarının iyi medyatik malzeme üretmelerinin payı da muhakkak vardı. Polisiye olaylar, mali polis şefleri, ekspertiz tartışmaları, yıllar sonra gün ışığına çıkan bu tablolara biçilen değerlerin alevlendiği eski husumetler, müzayedenin yasallığını tartışan avukatlar, olayı daha da renklendiren yan unsurlardı. 1980-1990 döneminin resim ve antika konularında en hızlı alıcılarından birisinin koleksiyonunun ve Çağdaş Sanat Müzesi hayalinin orada burada ele geçmiş bu kılıç artıklarının da satılması ile tümünden yok olması ne kadar olumsuz ise, medyada satış öncesi ve ulaşılan rakamlar nedeniyle satış sonrası da süren olayın yankılarının konuya hiç ilgi duymayan kimliklerin uzun vadede 'resim alma, koleksiyon yapma, Çağdaş Sanat Müzesi kurma' ideallerinin kazanılmasını sağlayabileceği umudu olumluydu. Aslında bu son müzayede Halil Bezmen'in koleksiyon macerasının son perdesi ve belki de en az önemli halkasıdır. Koleksiyonları ile ünlü bir iş adamı olan, İsviçre'de eğitim görmüş, çok yönlü aykırı bir kişiliğe sahip olan bu iş adamının aile şirketinin başarılı ihracat dönemlerinin parasal rahatlığı içinde amaçladığı hedef için veya yalnızca sahip olma tutkusu ile gerçekleştirdiği tablo birikimini sıkıntıya düşüp elden çıkarmak zorunda kaldığı bugünkü değerlerle söylentilere göre, koleksiyon on milyon dolarlık bir bedel etmekteydi. Bu koleksiyonun maliyetinin gerçek değerinin küçük bir yüzdesi olduğu düşünülürse son müzayede ile koleksiyonda bulunan eserlerin tamamının elden çıkarıldığı Halil Bezmen'i 1970-1995 döneminin 'En Büyük Tablo Satıcısı' olarak ve bu dönemde tabloların artan rantlarından en büyük payı alan 'Gizli Galerici' olarak anmak yanlış olmayacaktır" Gürel, 1995b: 62-66. bk. Anonim, 1995a; İskender, 1995; Özsezgin, 1998b.

Halil Bezmen'in 1995 yılında tartışmalı bir biçimde devlet tarafından satışa çıkarılan sanat koleksiyonu, Bezmen'in sahip olduğu koleksiyonun ve iş adamları tarafından oluşturulan sanat koleksiyonlarının tartışılmasına da sebep olmuştur. Müzayede sayesinde koleksiyonda yer alan yapıtlar incelenmiş ve bu yolla koleksiyonlar ve koleksiyoncu profilleri tartışmaya açılmıştır. Bezmen'in yıllar içerisinde ifade ettiği müze açma hedefleri düşünüldüğünde edindiği koleksiyonunun aslında müze açmak için hiç de yeterli olmadığı tespit edilmiştir. Bu eserler ile müze açacağını iddia eden Bezmen'in koleksiyonu, dönem eleştirilenleri tarafından eleştirilmiştir. Birkaç önemli eser dışında pek çok resmin müzede sergilenmek için gerekli tarihsel süreç ve sanatsal niteliğe sahip olmadığı ifade edilmiştir. Koleksiyonda realist, alegorik figüratif ekspresyonist, taşist ve informel soyut ekspresyonist eserler dikkat çekmektedir²²³. Halil Bezmen'in koleksiyonunu inceleyen bir bilirkişinin koleksiyona dair yorumu Kemal İskender'in aktarımı ile (İskender, 1995: 9) şu şekilde olmuştur: “Burada gerçekten değerli, düzeyi tutarlı yirmi kadar resim vardır. Koleksiyonda yer alan bu kadar eseri Bezmen gerçekten para ödeyerek aldıysa kendisinin neden battığı çok iyi anlaşılıyor”. Müzayedede sunulan koleksiyon eserlerine dair sanat eleştirmeni Beral Madra²²⁴ ise “Duvar Dekorasyonuna 35 Milyar” başlığı ile sunduğu yazısında müzayedede bulunan eserlere dair; “Halil Bezmen 1987-1990 arasında günümüz sanatına hatırı sayılır bir yatırım yapmıştır. Kanımca, sanat ortamı bu yatırımı yeterince değerlendirmeyi başaramamıştır. Bana kalırsa Bezmen, sanat ortamındaki sözde danışmanlar tarafından yanlış yönlendirildiği, yaklaşımı kötüye değilse bile yanlışla kullanıldığı için kurumsallaşamamış bir koleksiyoncu olmaya mahkumdur” ifadelerini kullanmıştır. Bu tartışmaların odağında; ekspertiz sorunu, koleksiyonların nitelikleri, sanat danışmanlığı, müzecilik, şirketlerin hızla koleksiyon yapmaya yönelimi, sanat yapıtlarının iflas sırasındaki sermaye gücüne katkısı yer almıştır. Edinilmiş koleksiyonların nitelik sorununun varlığına dikkat çeken Haşim Nur Gürel ise (1995a:57); koleksiyonlar hakkında şu tespitte bulunur “Markalar, stiller, uzmanlığı kendinden menkul dekoratörler ve modacılar, kendini pazarlayan medya kastları eleştirisizlik ortamında kalıplarını ortaya dökmüşlerdir. “Şablonlar, Kimlikler”i üretmektedirler. Bu insanların alım gücü bugünün koleksiyonlarını ve belki de yarının müzelerini belirleyebilecek ve o zaman hasar daha da uzun vadeli olacaktır”.

Galeriler bu dönemde fiyatlandırmalarla ilgili dengesizliği çözümlenme amacıyla sanatçı ve alıcı arasında sağlıklı bir iletişim kurmaya çalışırken, bir bakıma piyasanın nabzını tutan müzayede firmaları, galeriler sürpriz fiyat artışları ve düşüşlerle kamuoyunun ilgi odağı haline gelmiştir. Halil Bezmen Müzayedesinin ardından koleksiyonculuk ve fiyatlandırmalar, yazılan

²²³ “Haydi Müzayedeye!”, *Yeni Yüzyıl*, 02.02.1995.

²²⁴ “Duvar Dekorasyonuna 35 Milyar”, *Yeni Yüzyıl*, 01.03.1995.

yazılar ve yapılan açıklamalarla tartışılmışlardır. Türkiye’de 1990’lar; sanat yapıtının, ekonomik bir değer düzeyine ulaştığı, değer tartışmalarının yapıldığı ve sanat ortamında böyle bir devinimin oluşma aşamasına geldiği bir dönemi ifade etmektedir (Özsezgin, 1998b: 27). 1992 yılında yaşanan Körfez Krizi ve ekonomik sorunların daha fazla konuşulduğu sanat ortamında sanat eserinden daha çok sanatçı kimliği ve eser fiyatlarının öne çıkışı dikkatleri çekmektedir. Eser satışlarında söz konusu olan en önemli sorunlardan birisi ise eserlerin değer ölçütleri ve fiyatlandırmalarıdır.

Sanat fuarı ve müzayedelerde koleksiyoncular sanat gündeminde söz sahibi, ileride eser fiyatlarının artması kesin olan sanatçıları tercih etmişlerdir. Sanat danışmanlığı desteği almadan edinilen eserler, ‘özellikle banka koleksiyonlarında var olan’ yapıtlar arasındaki tarihsel boşluklar ve kontrolsüz eser fiyatlandırmaları nedeniyle eleştirilmişlerdir²²⁵. Hazırlanan koleksiyon kitapları ile görünür olmaya başlayan koleksiyonlarda yer alan eserler 1990’lı yılların başında Türkiye’nin sanat potansiyelini sunma gücünden yoksun olarak nitelendirilmiştir (Anonim, 1992d: 21).

Siyah-Beyaz Sanat Galerisi Sahibi Faruk Sade (Anonim, 1998c: 35) ise; sanat yapıtlarında izlenen kontrolsüz fiyatlandırmaları eleştirerek eserlerin hızla yükselen fiyatlarının enflasyona bağlı sanat ortamında bir sorun olduğunu ifade etmiştir. Sade, bu durumu sanat galerisi sahiplerinin biraraya gelerek ortak bir düşünce üretmemesini bağlamaktadır. Özellikle; sanat eseri satışlarının Türkiye’de İstanbul ve Ankara ile sınırlı kalması, yurtdışı bağlantıların yeterince güçlü olmaması da sanat eserlerinin gerçek değerlerinin tespiti konusunda istikrarsızlıkların oluşuma sebep olmaktadır. Bu konuda Faruk Sade’nin (Anonim, 1998c:35) “100 dolarlık bir eser dünyanın farklı bir yerinde de 100 dolar ettiği zaman doğru bir fiyatlandırma yapılmış demektir. Bizler hep bundan kaçtık. Sanatçıların en büyük suçu bu tür tavırlara izin vermeleridir. Zamanla her şeyin yerli yerine oturacağı inancını da kuvvetle taşıyorum” ifadesi önemlidir ve sanat piyasasına bir öneri niteliğindedir. Yahşi Baraz’ın koleksiyonculuk ve ekspertiz sorununa dair tespitleri²²⁶ Faruk Sade’nin düşünceleri ile benzerlik taşımaktadır: “Resmin Türkiye’de yatırım aracı olması için bir kere milli gelirin kişi

²²⁵Haşim Nur Gürel’e göre; bu dönemde var olan koleksiyonların niteliklerini yükseltmek ve sistemli bir seçki oluşturmak gerekmektedir. Gürel, oluşturulan koleksiyonları bölümlere ayırmıştır: 1- Birinci sınıf eski ustaların sıra dışı resimleri. 2- Birinci sınıf eski ustaların sıradan resimleri. 3- İkinci sınıf eski ustaların sıra dışı resimleri. 4- İkinci sınıf eski ustaların sıradan resimleri. 5- Çağdaş sanatçıların sıra dışı resimleri. 6- Çağdaş sanatçıların sıradan resimleri olarak sınıflandırdığı koleksiyonlarda gerçekleşmesi gereken tarihselleştirme süreci şu şekilde olmalıdır. 4. ve 6. Bölümdeki eserler elden çıkarılmalı onların maddi getirileri ile de 1. ve 5. bölümlere eserler eklenmelidir. 2. bölümdeki yapıtlar ise daha değerli eserlerle değiştirilebilir. Bk.Gürel, 1994: 59-61.

²²⁶ “En Pahalı Ressam Ölü Ressam”, *Hürriyet-Pazar Eki*, 04.07.1999.

başına 10 bin dolara çıkması gerekiyor. Örneğin; İstanbul'da belli bir ücrete satılan resmin Kastamonu'da da aynı paraya alıcı bulması gerekir. Fakat; bizde İstanbul ve biraz Ankara'da eser satışı gerçekleşiyor. Fiyat konusunda ise; fiyatlar çok oynak. Fiyatların galerilerle belirlenmesi gerekir”.

Sanat eserinin fiyatının öne çıkarıldığı 1990'larda sanatçı profilinde de farklı yaklaşımlar oluşmuştur. Sanatçılar, eser satışına önem veren, koleksiyonlara girebilmeyi önemseyen bir profil oluşturmaya başlamıştır. Kemal İskender'e göre (1998a:14); 1990'lı yılların sonlarında artık istisnai sanatçı isimlerinin dışında pek çok sanatçı, üretimlerini maddi çıkarlarını gözeterik üretmekte idi: “Sanatçıya ‘Sergin nasıl gidiyor?’ diye soruyoruz. ‘Çok iyi, şu kadar resim sattım’ diyor. Oysa biz serginin nasıl karşılandığını, olumlu mu yoksa olumsuz mu tepki aldığını, hakkında nasıl yorumlar yapıldığını sormak istiyoruz. İşin bu tarafına aldırın yok. Israr etseniz de yanıt yok. Tıpkı ‘Bir koy, beş al.’ deyişinin altındaki mantık gibi (İskender, 1998a: 14).

Beral Madra, 1990'lı yıllarda yayınlanan koleksiyon kitapları, açılan sergiler ve Halil Bezmen müzayedesinin ardından daha da artan fiyatlandırma sorunları ile bağlantılı olarak özel sermaye sahiplerine sorular yöneltilmiş, sanat ortamını gündemi değerlendirmeye çağırmıştır²²⁷. Madra'nın özel sermayeye yönelttiği soruların temelinde; özel sermayenin gerçekleştirdiği sanat yatırımlarında danışmanlarını, bilinçli eser alımının gerekliliğini, satın alınan eserlerin gelecek kaygısını, ekspertiz sorununu gündeme getirmeyi amaçlamıştır.

Bezmen Koleksiyonu Müzayedesini, sanat eserlerinin metalaşması ve finans dünyasında bir aşama oluşturması nedeniyle önemli görülmüştür. Ekonomik kriz sonunda yaşanan borçlanmalarının bir kısmını koleksiyonunun satışa çıkarılması ile ödeyebilen Bezmen, iş adamlarının sanat yatırımına yönelmesinde etkili olmuştur. Ekonomik boyutlu eser alımları yapan iş adamlarının arttığı 2000'li yıllarda sanat yatırımı yaşanan ekonomik sorunlara rağmen adeta bir yatırım unsuruna dönüşecektir.

²²⁷ Özel kesim sanata ve sanat etkinliklerine yaptığı yatırımdan nasıl bir sonuç beklemektedir? Kendi saygınlığını sürekli gündemde tutmak mı, geniş kitlelerin sanata olan ilgisinden kendisine pay kapmak mı? Özel kesim yatırım yaptığı sanatın niteliği, düzeyi, evrensel sanat ortamındaki geçerliliği konusunda araştırma yapmakta mıdır? Özel kesim yatırımın sanatçıya ne gibi bir yarar sağladığını incelemekte midir? Özel kesim yatırımının sağlanmasını yapmakta mıdır? Özel kesim danışmanlarının başarılarını sınamakta mıdır? Özel kesimin sanat varlığımızın durumu ve geleceği konusunda düşünceleri var mıdır? Özel kesimden bu sorulara yanıt vermek isteyen var mıdır? Türkiye'de on bin dolardan başlayan fiyatlara satılan ressamın yurt dışında bu fiyatları bulmaları mümkün değildir bk. Madra, 1991: 49.

Bu tartışmaların ardından artık müzayedelerin içerikleri değişim yaşamış, koleksiyoncular spekülâtorlere dönüşmüştür. Müzayedelerde satışı gerçekleşen antika eşyaların yerini artık çağdaş sanat yapıtları almıştır. Sanat tacirleri ve galericiler tarafından yönetilen eser fiyatlandırmaları ise artık müzayedelerin yönlendirdiği bir spekülâtif ortama dönüşmüştür.

2.2.6. Müzecilik Tartışmaları

1990'larda gelişimini sürdüren koleksiyonculuk, sanat galerileri ve piyasa algısı müzecilik girişimlerini ve tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. 1990'lı yıllarda pek çok yazarın öncelikli sorunu; Türkiye'de özel müzelerin açılmaması, çağdaş bir müzecilik olgusunun bir türlü gelişmemiş olmasıdır. Çağdaş sanat müzelerinin yanında özel koleksiyon müzelerinin de açılma gerekliliğinin vurgulandığı bu dönemde eleştiri metinleri 2000'li yıllara uzanan sanat piyasasında bir çağdaş sanat müzesinin kurulma gerekliliklerine vurgu yapar niteliktedir (Giray, 1998: 25).

Sanat piyasasının ve uluslararası diyalogların arttığı yeni dönemde 'Çağdaş Sanat Müzesi' açma fikirleri tartışılmaya başlanmıştır. Bu fikrin ilk oluşum süreci 1989 yılına uzanmaktadır. Türkiye'de Feshane'de kurulması planlanan 'Çağdaş Sanat Müzesi Projesi'; 1989 yılında Bedri Baykam'ın Ramada Otel'de düzenlediği bir toplantı ile başlamıştır. Tomur Atagök, Adnan Çoker, Özdemir Altan, Beral Madra, Yahşi Baraz, Vasıf Kortun, Bedri Baykam ve dönemin Kültür Bakanı Tınaz Titiz'in katıldığı toplantının ardından 1989 yılında Bedri Baykam, Vasıf Kortun ve Beral Madra tarafından 'İstanbul Modern ve Çağdaş Sanat Müzesi Vakfı' başlıklı bir vakıf senedi hazırlanmıştır. Bu süreçte İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin Taksim Gezi Otel'in yanında kurmayı planladığı müze için danışman grup oluşturarak çalışmalar başlatılmıştır²²⁸. Müzenin kuruluşuna destek verecek iş adamları ve dernekler; bir araya gelerek müzenin oluşumu için öncelikle bir vakıf kurmaya karar vererek bir kurul oluşturmuşlardır. Genel koordinatörlüğünü Aydın Gün'ün üstlendiği müze projesinde Gün;

²²⁸ Müze kurmak için oluşturulan kurulda: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Genel Müdürü Aydın Gün'ün koordinatörlüğünde, Ali Muslubaş - Gezi Otel Mimarı, Tezcan Yaramancı - Koç Holding Yönetim Kurulu Başkan Yardımcısı, Hasan Yelmen - Derimod'un sahibi, Yücel Gürsel - İstanbul Mimarlar Odası Başkanı, Belkıs Mutlu - Resim ve Heykel Müzesi Müdürü, Cengiz Bektaş - mimar ve yazar, Tomur Atagök - Yıldız Üniversitesi Müzecilik Anabilim Dalı Başkanı, Zafer Özcan - Osmanlı Bankası Halkla İlişkiler Bölümü Yönetimi, Leyla Belli - Resim Heykel Müzeleri Derneği Başkanı, Ayşe Kulin - Resim Heykel Müzeleri Derneği, Süleyman Saim Tekcan - Sanatçı, Mimar Sinan Üniversitesi öğretim üyesi, Hilmi Yavuz - İstanbul Anakent Belediyesi Kültür Dairesi Başkanı, Hasan Fehmi Mana - Teknik Ekip Başkanı ve İstanbul Belediyesi'nden Gülden Kurt yer almaktadır. Detaylı bilgi için bk. Şüyün, 1990: 76.

kurulacak olan vakfın kurgusal anlamda İKSV'nin yapısına uygun olacağını bildirerek şu yorumu yapmıştır:

Bir Çağdaş Sanat Müzesi acilen kurulmalı. Çünkü; Türkiye'deki plastik sanatlar hakkında bir fikir elde etmek istiyorsunuz, nereye gidersiniz? Hiçbir yere. Bu merakımız için sadece Resim ve Heykel Müzesi var. Fakat, orada da son elli yılın sanat gelişimini izlemek mümkün değil. Bir müze kuruluşu bir gereklilik ama aslında tam anlamıyla bir zorunluluk (Şüyün, 1990: 81).

Tınaz Titiz'in bakanlıktan ayrılmasının ardından 17 Nisan 1989 yılında İstanbul Büyükşehir Başkanı Nurettin Sözen'e sunulan dosya daha sonra sonuçlandırılmadan rafa kaldırılmıştır. 18 Nisan 1990'da tekrar gündeme gelen müze açma projesi için çağrılan ekip tekrar sözü geçen proje için çalışmalara başlamıştır. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul Büyükşehir Belediyesi ve Dr. Nejat Eczacıbaşı bir protokol hazırlamıştır. Feshane'nin 49 yıl tahsisine ve müze projesinin on dört ay sonra bitirilmesine karar verilmiştir. Vakıf Feshane'yi restore edip bir Çağdaş Sanat Müzesi'ne dönüştürecektir. Bir süre sonra protokolü hazırlayan Aydın Gün ve Tomur Atagök projenin dışında bırakılmış ve süreç Oya Eczacıbaşı'na devredilmiştir. Proje sonuçlandırılmamış, 1994 Yerel Seçimleri'nin ardından bina tekrar geri alınarak belediyenin olmuştur. Projenin hazırlanma sürecinde 3 milyon dolar harcadığını belirten Madra, iş adamlarının yaşanan bu olayın ardından müze girişimine artık cesaret edemediklerini ifade etmiştir (Madra, 1997: 95).

Beral Madra'nın 1992 yılında Türkiye sanat piyasasına dair yaptığı değerlendirme, bu dönemde var olan devlet-sanat ilişkisinin durumuna ve çağdaş sanat piyasasına dair bir analiz niteliğindedir.

Beş yıldızlı otellerle dolu olan bu metropolde sanatçılara ücretsiz verilen düz beyaz dört duvarı, modern ışıklandırması olan sergi salonları ve 20. yüzyıl sanatını tümel olarak gösteren bir Modern ve Çağdaş Sanat Müzesi (Ulusal Müze) yoksa; on - on beş yıllık geçmişe sahip galeriler bir araya gelip birlik kuramıyorsa, galeriler ile sanatçılar arasında ilke anlaşmaları yapılamıyor ve karşılıklı ticari çıkarları koruyacak kurallar konulamıyorsa, Kültür Bakanlığı'nın bütçesinde 'plastik sanat eserlerini satın almak' için ayrılan parayla amatör ve dekoratif resimler alınıyor, bu para hiçbir zaman Türkiye'yi uluslararası sanat ortamında temsil edebilecek bir sanatçıya ulaşmıyorsa, sanatçılar yurt dışında sergi açabilmek, uluslararası sergilere katılabilmek için yaşamsal gereksinimler içerisindeyken Kültür Bakanlığı bunu programına almıyorsa sağlıklı bir durum değerlendirmesi yapmak oldukça zordur²²⁹.

²²⁹ "Sanata Bakış Açısı Nasıl Değişebilir?", Cumhuriyet, 29.12.1992.

Gerçekleşemeyen müze açma çalışmalarından sonra müzecilik yöntemleri, müze açma tartışmaları sanat gündeminin odağında kalmaya devam etmiş, sanat dergileri sadece müzeciliği tartışan sayılar bile yayınlamıştır²³⁰. Süreli yayınlarda bu dönemde dünya müzeciliği, müze bilimi hakkında makaleler yayınlanmış ve Türkiye’de olası müze projelerine dair öneriler sunulmuştur.

Tomur Atagök (1997:90), açılmayan müze projesinin ardından 1990’lı yıllarda Türkiye’de yoğunlukla var olan çağdaş müze açma çabalarına katkı sağlayan önemli bir isim olarak koleksiyon oluşturma ve müzeleşme sürecine dair değerlendirmeler yapmıştır. Müze açmak için en iyi yöntemin vakıflar kurmak olduğunu belirten Atagök, bu konuda gerçekleşecek çalışmalara destek olacak iş adamlarının ise belirli bir işletme bilincine sahip olmasının gerektiğine vurgu yapmıştır. Edinilmiş koleksiyonların açılacak olan müzeye anlam yükleyeceğini ifade ederek Atagök, bu aşamada küratörlüğe vurgu yapmış ve yeni uluslararası yöntemlerin kullanıldığı küratör yaklaşımlarının geliştirilmesi gerektiğini belirtmiştir.

Önce vakıf, sonra parasal destek sağlamayı hedeflemek herhalde en pratiği vakıf kurmak için. Bunun için saptanan para miktarı hiçbir zaman böyle bir projenin gerçekleşmesi için yeterli olmasa da ya da ABD’de olduğu gibi sanatlar için ulusal yardım fonları bulunmasa da sanatçı-sanatsever- iş adamı birlikteliği gerçek bir zorunluluktur. Edinilen koleksiyonlar, sanatçıların müzedeki konumlarını belirler. Küratöryel yaklaşımlar ise artık müzeleri de kavramsal boyutları da kullanan, yeni, interaktif, farklı disiplinler eğilimlerin benimsendiği bir niteliğe kavuşturmaktadır. “Çağdaş yaşam için çağdaş müze şarttır.” (Atagök, 1997: 90-91).

Türkiye’de 1990’lı yıllara hâkim olan çağdaş müzecilik tartışmaları içerisinde müzecilik yaklaşımlarında eskiden beslenen değil modern müzecilik biliminin uygulandığı müzelerin

²³⁰ Örneğin Arredamento Dekorasyon Dergisi; 1997 (01) sayısında sadece ‘Müzecilik’ tartışmalarını gündemine almıştır. Erdağ Aksel’in dünyadan örnek müzeleri anlattığı yazısı Türkiye’nin 1990’lı yılların sonlarına doğru tartıştığı konuları ve uluslararası bakış açısını açıklamaktadır: “Müzecilik ve müze mimarilerinin o ülkenin siyasi, ekonomi ve tarihi gelişimi içerisindeki önemleri çok büyüktür. İktidarlara destekleyen, devletin ideolojisine imaj yükleyen rolleri tüm dünyada izlenen gelişmelerle görünür olmaktadır. Örneğin; 1928 yılında Brezilya’da ekonomik buhran yaşandığında etkileri 1929 yılında New York’a ulaşır. Fakat; aynı yıl New York’ta MOMA açılır. Müzeler; tarih boyunca asilzadelerin özel koleksiyonlarından kültürel hazinelere, iktidarın da desteğiyle geçiş yapan ve devlet kurumları haline gelen kurumsal yapılardır. 1945 II. Dünya Savaşı’nın ardından kurulan MoMA, Metropolitan, Whitney, Guggenheim müzelerinin açılması öncelikle New York’un sanat merkezi olmasına neden olmuştur. New York’a yüklenen bu anlam ve güce karşılık Paris de kaybolan prestijini Louvre Müzesi’ne ek piramit binasını yaparak, Centre Pompidou ve Musee D’Orsay’ı açarak rekabet yaratmıştır. Müzelere bu süreçte hem coğrafi, hem ekonomik, hem de siyasi gücün kültürel-sanatsal anlamdaki alternatif enerjileridir. Aksel, 1997: 88.

açılması önerilmektedir. Bu dönemde, sanatsal dinamikler ve yaşam arasında inşa edilecek kültürel diyalogun ancak halkla iletişim kurabilen müzelerle sağlanabileceği görüşü yaygınlaşmaya başlamıştır. Farklı sanat disiplinlerini içerisinde barındıran, disiplinler arası bir yaklaşımla kurgulanan müzecilik yaklaşımında güncel sanatın var olan dinamiklerinin halkla bu yolla buluşabileceği inancı yaygınlaşmaya başlamıştır (Koçan, 1997: 93).

Yayınlanan makalelerde koleksiyonculuk ve müzeciliğin dünyadaki örneklerine yer verilmiştir. Bir nevi gündem yaratan koleksiyonculuk ve müzecilik tartışmaları sanat piyasasının daha farklı bir bilinçle gelişmesini de sağlamıştır. Kaya Özsegin (Anonim, 1994a:19) Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere örneği ile müzecilik girişimlerine dair çarpıcı rakamlar sunmuştur. Amerika Birleşik Devletleri'nde 1950-1980 yılları arasında otuz yıl içerisinde ikibin beşyüz müze açılmıştır. Amerika Birleşik Devletleri'nde haftada birden çok müze açılırken İngiltere'de aynı tarihlerde haftada iki müze açılmaktadır. Özsegin'in tespitlerine göre; Amerika Birleşik Devletleri'nde müzeye giden kişi sayısı bir futbol maçına giden insan sayısından daha fazladır. Koleksiyonların çeşitliliğinin artması ile orantılı olarak müzelerin sayısı da artmış ve bu artışa paralel olarak sanat eleştirisi ve sanat yazınında da artış gerçekleşmiştir. Özsegin'e göre (Anonim,1994a: 21); “Yeni müzecilik anlayışında izleyenin onayladığı değil tartıştığı ve müzeye ait olduğunu hissettiği yeni bir müzecilik anlayışı gelişmiştir. Bu anlayışta, eleştiri, atölyeler ile izleyenin aktif olduğu yeni bir yaklaşımı da geliştirmiştir. Türkiye’de de acilen bu tartışma alanlarının yaratılması gerekmektedir”. Türkiye’de geliştirilmesi gereken yeni müzecilik yaklaşımlarına göre; müze sadece koleksiyonların birarada sergilendiği bir sergi yeri olmamalıdır. Bir müze; koleksiyon, müdür ve temizlik görevlilerinden ibaret olmayan, farklı alanlarda uzmanlıklara sahip küratörleri, araştırmacıları, sanat tarihçileri, eleştirmenleri, restoratörleri de barındırmalıdır. Bir müzenin gelişmiş bir kurum olması müzede farklı bakış açılarına sahip uzmanların varlığı ile mümkün olabilmektedir (Erzen, 1997:92).

Çağdaş müze açma projeleri, tartışmaları içerisinde pek çok yazar tarafından en önemli sorun; sanatçı özgürlüğü, sanat pazarı ve akademi arasındaki büyük uçurum, müzelerde sergilenecek eserlerin sergilenme kıstasları, personel ve uzman yokluğu, devletin müze çalışmalarına katkı sunmaması 1930’lu yıllardan bugüne yazılamamış sanat tarihinin varlığı olarak tespit edilmiştir (Erdemci, 1997: 91). 1990’lı yıllar Türkiye’de yaşanan ekonomik krize rağmen koleksiyonculuğun gelişim gösterdiği, daha fazla tartışıldığı bir süreci ifade etmektedir. Bu tartışmaların gölgesinde süren müzesizlik sorunu, pek çok sanatçının ve akademisyenin devletin desteğini hissetmeden yürütmeye çalıştıkları bir proje niteliğinde kalmıştır. 1990’larda devam eden İstanbul Bienali ve bienal sonunda oluşan uluslararası sanat gündemi de sermaye

sahibi insanların koleksiyonlarını genişletmeye çalıştığı bir sanat gündeminin oluşmasını sağlamıştır. Sanat ortamında görünür olan en önemli sorunsallar içerisinde sanat tarihsel bir muhafaza sorununun olduğu gözlenmiştir. 1990'lı yıllarda edinilen koleksiyonların katalog ve sergiler ile izleyenlere sunulması²³¹ bu sorunun sadece görünür olmasını, tartışmaların artmasını sağlamıştır.

1990'lara dek edinilmiş koleksiyonlarda izlenen bağlamsızlık, sanat tarihine katkı sunmayan bilinçsiz eser alımları bu dönemde artık görünür olmuştur. Edinilmiş koleksiyonların sorunlarına ek olarak Çağdaş Sanat Müzesi'nden yoksunluk tartışmaları 2000'li yıllara girmeye hazırlanan Türkiye'nin çağdaş sanat koleksiyonculuğuna dair geliştirilmesi gereken eksiklikleri ve devlet müzelerinde yaşanan sorunları ortaya çıkarmıştır. Devletin müzelerinde yaşanan koruma ve sergileme sorunları 2000'li yıllarda da sanatçılar ve sanat ortamı tarafından tartışılacaktır. 2000'li yıllarda yaşanacak siyasi, ekonomik gelişmelerin ardından Türkiye; çağdaş sanat koleksiyonculuğu ve özel müzeciliğin gelişimi açısından yeni on yıl içerisinde büyük bir yenilenme ve gelişme içerisine girecektir. Devlet müzelerinin yerini bu dönemde uluslararası niteliklerle inşa edilmiş özel koleksiyon müzeleri alacaktır. Devlete ait olan İstanbul Resim Heykel Müzesi ve Ankara Resim Heykel Müzesi'nin yıllardır yaşadığı ilgisizlik sorunu ise 2000'li yıllarda da tartışılmaya devam edecektir.

²³¹ 1990'lı yıllarda Sanat Piyasası ve gelişimi hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 2.2.1. bölümü.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANAT KOLEKSİYONCULUĞU VE SANAT PİYASASI (2000-2010)

2000’li yıllara dek yaşanan gelişmeler piyasa olgusunu yaratmış, 2001 Ekonomik Krizi'nin ardından yaşanan iflaslar, ekonomik çöküş ortamı sonucunda sanat piyasasında yeni dinamikler oluşmuştur. Yaşanan ekonomik krizin ardından müzayedelerde gerçekleşen yüksek fiyatlı satışlar koleksiyonculuğa olan ilginin artmasına, eser satın almanın maddi kazançlarının tartışılmasına yol açmıştır. Bu dönemdeki yeni siyasi süreç ile birlikte özel müzeciliğin gelişimi, yeni sanat kurumlarının açılması, sanat galerilerinin sayısındaki artış ve işleyiş yöntemleri ile dünyaya eş değer sanat piyasasının oluşumu; özellikle devletin 2004’te yayınladığı Teşvik Kanunu’nun ardından gerçekleşecektir.

3.1. Türkiye’de Siyasi, Ekonomik ve Toplumsal Gelişmeler (2000-2010)

Türkiye’de 18 Nisan 1999 Erken Seçimi’nin ardından, parti politikaları olarak farklı yaklaşımlara sahip partiler, koalisyon hükümeti kurmak zorunda kalmıştır. Bu partiler içerisindeki Bülent Ecevit’in Demokratik Sol Partisi ve Devlet Bahçeli’nin Milliyetçi Hareket Partisi, ekonomide devlet müdahalesini destekleyen bir yaklaşım ile parti politikalarını geliştirmişlerdir. Demokratik Sol Parti ve Milliyetçi Hareket Partisi; ülkedeki kamu çalışanlarına, geleneksel yapıyı koruyan kitlelere, orta sınıf toplumu temsil eden bir kitleye hitap etmiştir. Birbirlerinden farklı politik ve ekonomik yaklaşımlara sahip olsalar da koalisyon partileri bu dönemde, Türkiye’nin uzun süredir gündeme gelemeyen ekonomi kararlarını alma cesaretinde bulunmuştur. Koalisyonun iktidara gelmesinin ardından; bankacılık sektörü reformunu, vergi sisteminin düzenlenmesini, kamu kuruluşlarının özelleştirilmesini ve bu konuda uluslararası desteklere açık olma kararının alınmasını sağlamıştır²³² (Kramer, 2003: 37). Alınan bu kararların sonucunda; 2000 yılının ilk yarısında Türkiye’de ekonomik büyümenin, faizlerin ve enflasyonun düştüğü sakin bir süreç yaşanmıştır. Enflasyonda izlenen düşüş, bu dönemde umut olmuştur (Armaoğlu, 2004: 610). Fakat; Cumhurbaşkanlığı görevini sürdüren Süleyman Demirel’in 2000 yılında görev süresinin dolması ile Türkiye’de yeni bir cumhurbaşkanı arayışı başlamıştır. Bülent Ecevit’in önerisi ile Anayasa Mahkemesi Başkanı olan Ahmet Necdet Sezer cumhurbaşkanı adayı olmuştur ve bu önerinin ardından Ahmet Necdet Sezer, TBMM’nin seçimi ile 10. Cumhurbaşkanı olmuştur. Ahmet Necdet Sezer,

²³² Detaylı bilgi için bk. Kazgan, 2002; Kepenek, Y. ve Yentürk, N., 2005.

Cumhurbaşkanı olduğu süre içerisinde gerçekleşen her girişimi anayasa kurallarına uygun bir şekilde gerçekleştirmiştir. Bu dönemde gerçekleştirmeye devam eden özelleştirme politikaları kapsamında Ahmet Necdet Sezer, üç adet kamu bankasının özelleştirilmesine tepki göstermiş ve kanunnameyi reddetmiştir. Ahmet Necdet Sezer'in sunulan kanunnamelere karşı retleri Başbakan Bülent Ecevit ile arasında kriz oluşmasına neden olmuştur. Sezer'e tepki gösteren Ecevit, Sezer'in kendisini anayasa mahkemesi yerine koyduğunu ifade ederek tepki göstermiştir. Bürokrasi ortamında yaşanan bu gerginliğin ardından 19 Şubat 2001 tarihinde Ahmet Necdet Sezer, Bülent Ecevit'e anayasa kitapçığını fırlatmıştır²³³. 2000'li yılların başında Türkiye, yaşanan siyasi istikrarsızlık ve gerginliğin paralelinde gelişen büyük bir ekonomik kriz yaşamıştır (Yılmaz, 2015: 178-179).

2000 yılında yaşanan kur rejimi ve bankacılık sistemi krizinin sonucunda dövize ve Türk lirasına olan talep artmıştır. 2001 ekonomik krizinin önemli nedenleri arasında bu talep artışı da gösterilmektedir. Yaşanan ekonomik gelişmelerin sonucunda Türkiye'nin en büyük ilk on bankası arasında gösterilen Demirbank, ekonomik kriz yaşamaya başlamıştır. Bu dönemde devletin yakınında olan iş adamlarının kredi alıp ödememesi ve Emlak Bankası'nın yaşadığı buhran da yaşanan krizin nedenleri arasında gösterilmektedir²³⁴ (Kazgan, 2002: 456).

TMSF'ye devredilen bankalar tasfiye edilmek yerine devlet tarafından fonlanmaları yapılmış, ülkede TL sıkıntısı yaşanırken bu girişim, faizlerin artışına neden olmuştur. İmalat, sanayi, petrol fiyatları ve değerlenen kurlar nedeniyle Kasım ayında yükselen faizler, bankaların vadesi dolmamış kredileri geri çağırması, kredilerin kesilmesi, iç pazarın küçülmesi, şirketlerin haciz nedeniyle bankalara geçmesi, işçi kesimin sokaklara çıkması ile devam etmiştir. Etibank'ın çöküşünü açıklaması, bu dönemde medyada da bu konuya daha fazla dikkat çekilmesine neden olmuştur. En vasıflı çalışanları barındıran bankacılık, medya, imalat ve hizmet firmaları tek tek batmaya başlamıştır. 1990'lı yıllarda ortaya çıkan 'Anadolu Kaplanları'

²³³ Konu ile ilgili yayınlanan Cumhuriyet Gazetesi haberinde bu olay şöyle tanımlanmıştır: '10. Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer, Milli Güvenlik Kurulu (MGK) toplantısında, koalisyon hükümetinin bozularak AKP iktidarına yol açan olayların başlangıcı kabul edilen, Başbakan Bülent Ecevit'e Anayasa kitapçığını fırlatma olayını anlattı. 10. Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer, 16 yıl sonra Ecevit ile aralarındaki gerginliğin, Anayasa kitapçığı olayından değil, daha önce Fazilet Partisi'nin (FP) kapatılması davası nedeniyle başladığını açıkladı. Sezer, "Sayın Ecevit iki kez bana gelip Fazilet'in kapatılmamasını ve Anayasa Mahkemesi (AYM) üyelerine telkinde bulunmamı istedi, ikisinde de reddettim ve aramızda büyük gerginlik oldu. Bu gerginlik sürerken, Anayasa kitapçığı olayı yaşandı. Asıl neden, Ecevit'in FP konusundaki isteğiydi" dedi bk. (http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/siyaset/859920/Ahmet_Necdet_Sezer_Anayasa_kitapcigini_Bulent_Ecevit_e_neden_firlattigini_acikladi.html) (erişim tarihi: 09.02.2018).

²³⁴ Bankaların iflası, yaşanan ekonomik ve siyasi süreçler hakkında detaylı bilgi için bk. Kazgan, 2012.

diye anılan ve Anadolu şehirlerinde yapılan sermaye kesimi de teker teker iflaslarını açıklamış, döviz fiyatları hızla yükselmiştir. Devlet, yaşanan gelişmelere karşı kamu bankalarını kurtarmak için bazı önlemler düşünmüştür. Fakat; bu önlemler devletin döviz yükümlüğünü artırmıştır. 2001 yılında yaşanan kriz Kazgan'a göre (2002: 456); İkinci Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan en şiddetli ekonomik krizdir. Dünyada yaşanan ekonomik ve siyasi sorunlara da bağlı olarak borsa yüzde 14.6 düşmüş, repo faizleri yüzde 760'a fırlamış, 7.6 milyar dolarlık döviz çıkışı olmuştur²³⁵. 2001 yılında verilen oranlara göre; Türkiye'de 2002'ye geçiş sürecinde ekonomide %11'in üzerinde bir küçülme olduğu tespit edilmiştir (Armaoğlu, 2004: 610).

Yaşanan ekonomik sürecin ardından işyerleri kapanmış, bir milyona yakın işçinin işsiz kaldığı belirtilmiştir. Kriz sonrası memur maaşlarını ödeyemeyen devlet, memur maaşlarının ödenmesi için IMF'den destek istemiştir²³⁶. IMF Başkanı Stanley Fischer ise krizin zararsız atlatılabilmesi için, Türkiye'ye devalüasyon önerisi sunmuştur. Dünya Bankası'nda görev yapan Kemal Derviş'in Türkiye'ye çağırılması ve Derviş'in ekonomi paketi hazırlama talebi;

²³⁵ 2000'li yıllarda Türkiye; dünyada yaşanan ekonomik gelişmelerin etkisi altında da kalmıştır. Bu dönemde dünya petrol piyasasında oluşan hızlı yükseliş ABD'de hisse senetlerinin düşüşüne neden olmuştur. ABD'de oluşan bu sarsıcı gelişmeler Türkiye'de de dolar fiyatlarında istikrarsızlığın oluşmasını sağlamıştır. Bu süreçte Arjantin'de de izlenen ekonomik çöküş süreci, ABD'de meydana gelen 11 Eylül Saldırısı ile yaşanan sarsıntı ekonomik gelişmelere yansımış, bazı hisse senetlerinde çöküşler gerçekleşmiştir. Bu dönemin ardından 2001 yılı; ABD'de pek çok şirketin iflas ettiği, yolsuzluk hikayelerinin arttığı, borsanın çöktüğü, doların euro karşısında değersizleştiği bir dönemi temsil etmiştir. 2002'de tüm bu gelişmelerin ardından, İngiltere de ABD ile birlikte Afganistan'a karşı petrol rezervlerini hedef alan bir işgal sürecini başlatmıştır. Doların, euro karşısında değersizleşmesi pek çok sermaye sahibinin ABD'yi terk etmesine yol açmıştır. Bu dönemde Arjantin, Uruguay gibi ülkelerde yaşanan ekonomik çöküş ile birlikte ABD'nin Irak Savaşı'nda Türkiye ile kurduğu ilişki ile de Türkiye'deki ekonomik süreci etkilemiştir. Kazgan, 2012: 22-23.

²³⁶ Türkiye'de 1990'lı yıllarda yaşanan ekonomik gelişmeler ve 1994, 1999 ve 2001 yıllarında yaşanan ekonomik süreçlerin sonucunda ekonomik büyüme; %6 ile %9,5 oranları arasında küçülmüş ve bu küçülmelerin sonucunda da ekonomik yapıda bozulmalar yaşanmıştır. 2001 Krizi'nin ardından yaşanan altı aylık dönemde %7,2 oranında büyüme izlenirken, 2007 yılının sonlarına doğru dünyada da yaşanan ekonomik sorunlar, Türkiye ekonomisini etkilemeye başlamıştır. 1990'lı yılların sonlarında ekonomide yaşanan sermaye akışı, özel sektörün küresel kredilere yönelmesini sağlamış, dış borçlar artmış ve bu borçlanma ile Türkiye ekonomisinin uluslararası ekonomi karnesini etkilemiştir. Bu süreç; Türkiye'nin ekonomik gelişiminin uluslararası boyutta finans kurumlarının denetimine girmesine neden olmuştur. Türkiye'nin 1994 Krizi'nde yaptığı IMF anlaşması, 1998 yılında da tartışılmıştır. Haziran 1998'de yapılan anlaşma 18 aylık bir süreci kapsar ki; bu anlaşma "Yakın İzleme Anlaşması" olarak adlandırılmıştır. 2001 Ekonomik Krizi, Türkiye'de IMF yönetiminde izlenmiştir. AKP iktidarının da özellikle 2003-2007 arası dönemde IMF politikalarını desteklediği izlenmiştir. 1998-2008 yılları arasında ekonomik politikalar Türkiye'de IMF'ye bağımlı olarak gelişmiştir. Boratav, 2009: 171-175.

Türkiye’de bu dönemde yaşanan ekonomik gelişmelerin en önemli adımları arasında yer almaktadır. Derviş bu dönemde Ekonomi Bakanı olarak görev yapmıştır ve alınan borçlar ile ekonomik tedbirler sayesinde kriz ortamında rahatlama sağlanmıştır (Yılmaz, 2015: 179). 2001 yılı Türkiye ekonomisi tarihinde ekonomik krizleri ile yer almıştır. 2 Mart 2001 tarihi; Kemal Derviş’in ekonomiden sorumlu devlet bakanı olması ile birlikte yeni ekonomik tedbirlerin konuşulduğu bir dönemi de temsil eder (Kasaba, 2011: 18-19). Kemal Derviş’in katılımı ile sosyal güvenlik sistemleri, finans yöntemleri, kamu hizmet politikaları ile ilgili kanunlar TBMM’de görüşülerek kabul edilmiştir. 1999-2002 yılları arasında Merkez Bankası’nın özerkliğine yönelik yasalar da çıkarılmıştır. Enerji, iletişim, ihaleler ve bankacılık alanlarında hizmet vermek üzere yedi özerk kurum oluşturulmuştur (Boratav, 2009: 182). 2001 ekonomik krizinin ardından yaşanan sosyal iklimde yoksullaşma ve işsizlik artmıştır. Özellikle eğitim seviyesi yüksek çalışanlar işsiz kalmıştır. Türkiye İş Kurumu Genel Müdürlüğü tarafından sunulan verilerde üçte ikisi vasıflı kişiler olmak üzere ilk yedi ay içerisinde yediyüz bin işsiz insanın var olduğu açıklanmıştır. Özellikle; doktor, mühendis, mimarlık gibi mesleklere sahip kişiler yurtdışı büyükelçiliklerine başvurarak yurtdışına göçmen olarak gitmek için taleplerde bulunmuşlardır. Türkiye; krizin ardından hem sermayesini hem de vasıflı insan gücünü yurtdışına yönelimler ile kaybetmeye başlamıştır. Banka ve özel şirketler uluslararası şirketlere satılmış, gelir dağılımında yüksek eşitsizlikler oluşmuştur. Ülkede yaşanan bu kriz ortamının yanı sıra yaşanan ekonomik dönüşüm içerisinde bir grup iş adamı daha da zenginleşerek gösterişli hayatlar yaşamayı sürdürmüştür. Türkiye’de bir tarafta milyarlara defileler, trilyonluk düğünler düzenleyen zengin hayatlar varken diğer tarafta da ödenememiş borçları nedeniyle yaşamına son veren, çocuklarını maddi kaygılar nedeniyle okula gönderemeyen, ekmek alamayan bir kesim mevcuttur (Kazgan, 2012: 457-458).

2001 yılında yaşanan ekonomik krizin ardından döviz kurunda yaşanan istikrarsızlık ekonomiyi etkilemiştir. Finansal krizlerin bir tehdit unsuru olarak izlendiği bu dönemde; Türkiye, 1994 ve 2001 yıllarında ağır, 1998-1999’da hafif olmak üzere üç kriz atlattır. Bu üç krizin nedeni olarak sermaye hareketlerinde yaşanan dalgalanmanın düşüşe geçmesi, büyüyen cari açıklar, bankacılık sistemindeki riskler, dış borçlardaki artış ve düzensizlikler olduğu tespit edilmiştir (Boratav, 2009: 182).

Türkiye’nin 2001 yılında yaşadığı ekonomik süreç ve buhran, genel seçimlerde Türkiye’nin yeni bir siyasi sürece girmesine neden olacaktır. Bu dönemde Fazilet Partisi’nin kapatılma tartışmaları sürerken Recai Kutan liderliğinde Saadet Partisi kurulmuştur. Aynı yıl içerisinde 22 Haziran 2001’de Fazilet Partisi kapatılmıştır. 20 Temmuz’da kurulan Saadet Partisi’nin ardından, 14 Ağustos 2001 tarihinde de Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP)

demokratik İslam anlayışıyla kurulmuştur (Kasaba, 2011: 18). AK Parti kuruluşunda yaptığı konuşmasının ardından Recep Tayyip Erdoğan; liberallerin ve muhafazakâr ama yeniliğe açık kesimin desteğini toplamıştır. Bu dönemde, Abdullah Gül ve Recep Tayyip Erdoğan, İslami politika odaklı siyasi yaklaşımın yanında, daha ılımlı bir siyaset ile oy oranlarında yükselme sağlamışlardır. Yaşanan ekonomik kriz, kurulan yeni muhafazakâr partiler ve AK Parti'nin liberal söylevlerinin ardından 3 Kasım 2002 tarihinde bir erken genel seçim gerçekleşmiştir. Erdoğan'ın siyasi yasaklı olduğu dönemde gerçekleşen seçimlerde AKP, %34,28 oranıyla ilk parti olarak birinci olup 363 milletvekili çıkarmıştır ve Abdullah Gül'ün önderliğinde 58. hükümet kurulmuştur. Seçimlerin ardından Başbakan, Abdullah Gül olmuştur. TBMM'de alınan bir yasa sonucunda Erdoğan'ın siyaset yapma yasağı yürürlükten kaldırılmıştır. Erdoğan bu nedenle Siirt milletvekili olarak atanabilmiş ve ardından Başbakan olmuştur ve 59. Hükümet böylece kurulmuştur (Yılmaz, 2015: 182).

3 Kasım 2002 yılında gerçekleşecek erken genel seçim öncesi yaşanan ekonomik ve siyasi istikrarsızlık toplumsal yapıda bir güvensizlik ortamının gelişmesine de neden olmuştur. AKP'nin zaferiyle sonuçlanan seçimin gerçekleştiği dönemde Türkiye'de yaşanan siyasi ve toplumsal iklimi Tülin Öngen (2004:95), “2000’li yıllara girerken siyasal partiler gerçek toplumsal çıkarlardan ve temsili ilişkilerden soyutlanıp birer halkla ilişkiler acentasına dönüşmüştür. Bu yüzden hem siyasal açıdan partilerin önemi azalmış, hem de partiler arasındaki ayrımlar önemsizleşmiştir. 2000’li yıllara gelindiğinde egemen sınıfların düzen içi çözüm olanakları büyük ölçüde tükenmişti” ifadeleri ile tanımlamaktadır.

AKP, iktidar bloğunu oluşturan sınıfların geleneksel partilerinin temsil yeteneklerini giderek yitirdikleri bir ortamda açılmıştır. Parti, uluslararası ölçekte ABD emperyalizminin 11 Eylül sonrası Ortadoğu tasarımlarında üstleneceği aktif rolle de ilişkili olarak, egemen sınıflar açısından krizin tamamen ortadan kalkmasına olmasa da sürdürülebilir kılınmasına imkân veren bir ‘organik çözüm’ olarak doğmuştur (Özkazanç, 2002: 207). AKP Hükümeti'nin ilk girişimi, Avrupa Birliği'ne tam üyelik için Kopenhag Zirvesi'nde diyalogları geliştirmek olmuştur. Türkiye siyaset gündeminde AKP öncesinde var olan AB üyeliğine dair girişimlerin sonuçlanamaması toplum tarafından eleştirilmiştir, bu nedenle siyasetçiler ve Avrupa Birliği sürecine karşı da güven kaybı yaşanmıştır. Bu güvensizlik ortamında AKP'nin AB politikaları, seçim kazandığı ilk yıllarda ilgi görmüştür (Yılmaz, 2015: 183).

17 Aralık 2004 tarihi, Brüksel'de AB uyum süreci için önemli bir adımı ifade etmektedir. 17 Aralık 2004 tarihinde Brüksel'deki AB Zirvesi'nde, müzakerelerin başlaması yönünde kararın verildiği tarihi bir zirve gerçekleştirilmiştir. Bu toplantıda Türkiye, diğer aday ülkelere uygulanan kriterler hususunda AB'ye çağrılacak bir aday ülke olarak gösterilmiştir. 17

Aralık 2004 görüşmelerinin ardından 3 Ekim 2005 tarihinde Lüksemburg'da yapılan AB Katılım Müzakerelerinde hükümetler arası konferansta alınan karar uyarınca görüşmeler 20 Ekim 2005 tarihinde başlatılmıştır²³⁷. Bu karar, Türkiye'nin aday adayı olması anlamına gelmektedir (Kasaba, 2011: 20).

Medyada ve bürokratik ortamda Avrupa Birliği sürecinin desteklendiği bir politik süreç öne çıkarılmıştır. Özellikle 2000'li yıllarda hızlanan AB süreci 17 Aralık 2004 tarihinde alınan kararın medyada geniş yer bulması ile dikkatleri çekmiştir ve ülke gündeminde geniş yer bulmuştur (Türel, 2010: 68). Türkiye; Lüksemburg görüşmelerinin ardından girdiği yeni AB sürecinde laik, milliyetçiliğin yanında liberal demokrasi kavramını da geliştirmeye çalışmıştır. Kramer (2003: 140) bu şekilde yürütülecek bir politika ile dış politika sorunlarıyla başa çıkmanın daha kolay olacağını iddia etmektedir. Türkiye'nin AB politikalarını geliştirmesinin en önemli yolu ise liberal demokrasi kavramının yaygınlaştırılması olarak açıklanmaktadır

T.C. Başbakanlık Dış Ticaret Müsteşarlığı tarafından yayınlanan yayında (Anonim, 2007b: 457), Türkiye'nin Avrupa Birliği sürecine, ekonomik kriterler içerisinde özelleştirme ve vergi politikalarına dair bilgiler mevcuttur. Avrupa Birliği programı için hazırlanacak yeni yapısal reformların kısa sürede uygulanması için çalışmalar başlatılmıştır. Bu kapsamda; vergi tabanının genişletilmesine, kayıt dışı ekonomiyi engelleyecek vergi reform politikalarının başlatılmasına karar verilmiştir. Bankacılık Düzenleme ve Denetleme Kurulu; bankacılık sektörünün denetlenmesi, düzenlenmesi amacıyla çalışmaları başlatmıştır. Özelleştirme çalışmaları önemsenererek, rekabetçi ortamın yaygınlaştırılması, Katma Değer Vergisi ve diğer vergi yasalarının AB mevzuatına uyum sağlaması sağlanacaktır (Anonim, 2007b: 457).

Türkiye'de medyanın da desteği ile daha görünür olan Avrupa Birliği görüşmeleri ve özelleştirme politikalarının yaygınlaştırılması fikri; özellikle 1990'lı yıllardan sonra güçlenen İslami sermaye sahiplerinin de²³⁸ ilgi alanı olmuştur. Bu sermaye kesimi de ideolojik unsurlarının öne çıkarılması ile iktidar çevrelerindeki yerlerini sağlamlaştırmıştır. Bu dönemde sermaye piyasalarının yönetimi altında siyasi istikrarın korunması için de emek veren bir kitle gelişmiştir. Özellikle devletin de desteklediği serbest piyasa algısı ve neoliberal politikalar,

²³⁷ 17 Aralık 2004 Brüksel Zirvesi ve 3 Ekim 2005 Lüksemburg Konferansı hakkında detaylı bilgi için bk.<http://www.mfa.gov.tr/bruksel-zirvesi--16-17-aralik-2004.tr.mfa> (erişim tarihi: 14.02.2018); <http://www.mfa.gov.tr/ab-katilim-muzakereleri.tr.mfa> (erişim tarihi: 14.02.2018).

²³⁸ Türkiye'de iş ve sermaye ortamında hızla görünür olmaya başlayan muhafazakâr sermaye sahiplerinin 1990 yılında MÜSİAD'ı (Müstakil Sanayici ve İş adamları Derneği) kurmaları; iş piyasasında da ideolojik ayrımların oluşmasına neden olmuş, homojen yapının değişiminin işareti olarak gösterilmiştir. Derneğin açılışında dini ayetlerin okunması ve ideolojik olarak bunu destekleyen söylevlerin geliştirilmesi tartışma yaratmıştır. Detaylı bilgi için: <http://www.musiad.org.tr/tr-tr/musiadla-tanisin> (erişim tarihi: 15.02.2018).

İslami düşüncelerin kapsamında genişleyen bir muhafazakarlaşma ile gelişimini sürdürmüştür. Bu yıllar gelişen ekonomik ve siyasi politikalar; neoliberal politikalara uyumlu muhafazakâr bir popülizm yaklaşımı ile gelişmiştir.

Özellikle 2001 Krizi'nin ardından AKP; siyaset, ekonomi politikaları ile yoksullaşan ve umutsuzluğa düşen yoksul, işsiz kesimin umudu olmuş, yeni politik, ekonomik ortamda değişimler gerçekleştirmiştir (Yıldırım, 2009: 66-67).

2000'li yılların Türkiye'sinde geliştirilen özelleştirme politikaları, sermayenin özel sermayeye geçişi, sermaye piyasasında da yeni bir muhafazakâr yapının geliştirilmesi sürecini hızlandırmıştır. Sermaye ortamında kabuk değiştirmeye başlayan ideolojik boyutlu destek politikaları, Avrupa Birliği'ne uyum yasaları kapsamında gerçekleşecek özelleştirme politikaları ile birleştirilmiştir. Avrupa Birliği'ne uyum süreci içerisinde kültürel ve sanatsal ortamda da yenilenme süreci başlamıştır. Devlet; özellikle özel sermayeye yönelik çıkardığı vergi teşvik kanunları ile Türkiye sanat ortamında yeni bir sürecin başlamasına neden olmuştur. Artık; bu politikaların da etkisi ile her cepheden özel sermaye sahiplerinin koleksiyonlar yaptığı, müzeler açtığı, sponsorluklar yaptığı, sanat galerileri açtığı bir sanat piyasası sanat gündemini yönlendirmeye başlamıştır.

3.2. Türkiye'de Sanat Piyasasının Gelişimi ve Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu (2000-2010)

Hâkim olan neoliberal politikalar sonucunda 2000'li yıllar; sermayenin merkezi bir ruhla yönetildiği, yurt dışı sermaye kaynaklarına ilginin arttığı bir dönemi de temsil etmektedir. Bu süreçte; sanayiye özellikle yönelen sermaye grupları devletin de desteklediği turizm, müteahhitlik, sigortacılık, sanat gibi sektörlere de yönelmeye başlamış, kur garantisi, kredilendirme süreci, sermayenin karşılaşacağı tüm riskler devletin koruyuculuğu altında gelişmiştir. Desteklenen özelleştirme kanunlarının ardından, marka bilincini geliştirmek, tanıtım ve reklam önemli olmaya başlamıştır. Özellikle tekelci kapitalist yaklaşımların ardından hızla yaygınlaşmaya başlayan reklam ve tanıtım; şirket kazançlarını arttıran en önemli stratejik yöntem olmuştur.

3.2.1. 2000- 2010 Arası Sanat Piyasası

Türkiye'de kültür ve sanat piyasasının gelişimine katkı sağlayan özel kuruluşlar, 2000'li yıllarda faaliyet alanlarını özellikle devletin Avrupa Birliği uyum süreci kanunlarının da etkisi ile hızla yaygınlaştırmış, neredeyse tüm sanat dünyasına hâkim olan bir sanat gündemi oluşturmuştur.

2000'ler; yaşanan ekonomik krizin ardından getirilen vergi yasasının da etkisi ile holdinglerin hizmete sundukları sanat kurumları, sanat fuarları ve sanat etkinliklerine verdikleri sponsorluk destekleri ile yapılan bir sanat piyasasının geliştiği dönemi ifade etmektedir.

14 Temmuz 2004'te kabul edilip 21 Temmuz 2004'te Resmi Gazete'de ilan edilen kanunun²³⁹ ardından Türkiye'de kültürün devlet himayesinden ayrılması daha da hızlanmıştır. Yürürlüğe giren yasanın ayrıntılarında gelir vergisi ve kurumlar vergisinde uygulanacak vergi indirimleri açıklanmaktadır. Buna göre; Türkiye'de kurumlar vergisinin %33 olması sebebiyle devletin kabul ettiği faaliyetlerde bulunan sermaye sahipleri bu oranı katkı sağladıkları miktar kadar vergiden düşebilecektir. Türkiye'nin Avrupa Birliği politikaları ve 2004 vergi yasası, sanat gündeminde sanat eserinin pazar sorununu daha fazla gündeme getirir olmuştur (Yardımcı, 2005:101).

Banka ve holdinglerin sanat piyasasında görünür olmayı yeni yasanın da etkisi ile hızlandırdığı 2004 yılında, ilk olarak Yapı Kredi Bankası kültür-sanat faaliyetlerine bütçesinin %10'unu aktardığını açıklamıştır. Aynı yıl içerisinde iletişim bütçelerinin Metro Group, %15'ini, Aygaz ve Goldaş %15'ini, Mavi Jeans ve İpana %7, Ak Emeklilik %5'ini ayırırken, Yaşar Grubu'nun markası Pınar, 2005 yılında kültür-sanat faaliyetlerine 4 milyon dolar ayırdığını ilan etmiştir (Rodoplu, 2015: 26).

2004 yılında yürürlüğe giren yeni vergi kanununun yanı sıra bu yıl içerisinde gerçekleşen Osman Hamdi Bey'in 'Kaplumbağa Terbiyecisi' eserinin bir müzayedede yüksek fiyata satılmış olması da özel sektörün sanat yatırımına yöneliminde önemli bir belirleyici unsur olmuştur.

16 Aralık 1990 tarihinde İktisat Bankası'nın sahibi Erol Aksoy tarafından 1 milyar 750 milyon liraya satın alınan Osman Hamdi Bey'in 1906 yılında resmettiği "Kaplumbağa Terbiyecisi" adlı eserin 2001 ekonomik krizinin ardından Erol Aksoy'un iflası ile TMSF

²³⁹Genel ve özel bütçeli kamu idareleri, il özel idareleri, belediyeler, köyler, kamu yararına çalışan dernekler, Bakanlar Kurulu tarafından vergi muafiyeti tanınan vakıflar, bilimsel araştırma faaliyetlerinde bulunan kurum ve kuruluşlar tarafından yapılan ya da Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından desteklenmesi uygun görülen faaliyetlerle ilgili harcamalar ile bağış ve yardımların tamamı gelir vergisi, kurumlar vergisi matrahından indirilebiliyor. Bu kanun, festivallerin web sayfasında kamuoyuna duyurulmuş ve nasıl işleyeceği de bir örnekle açıklamıştır. Açıklamaya göre; kurumlar vergisi yükünün yaklaşık %33 olduğu Türkiye'de, 300.000 dolar katkıda bulunan bir kurum, bu bedelin %33'ü olan 99.000 doları devlete ödemesi gereken vergiden düşebilecektir Yardımcı, 2005: 101-102.

tarafından satışa çıkarılması 2004 yılı sanat piyasasının en çok tartışılan konusu olmuştur²⁴⁰. Tablo, 12 Aralık 2004 tarihinde TMSF tarafından düzenlenen bir müzayedede Suna-İnan Kıraç Vakfı tarafından 5 trilyon liraya satın alınmıştır²⁴¹. Eserin müzayededeki başlangıç fiyatı; 1 trilyon 950 liradır. İstanbul Modern'in temsilcisi olarak Eczacıbaşı İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı ve Suna-İnan Kıraç Vakfı arasında gerçekleşen fiyat mücadelesinin sonucunda eser, Suna-İnan Kıraç Vakfı'nda kalmıştır. 42 kez fiyatı artırılan eser Suna-İnan Kıraç Koleksiyonu'nun olmuştur. Tablonun son satış fiyatı olan 5 trilyon lira ile on dört yıl önceki fiyatı karşılaştırıldığında 2085 kat arttığı, dolar bazında da²⁴² beş buçuk kat fiyat artışı gerçekleştiği tespit edilmiştir. Eser, dolar bazında da beş buçuk kat artış sağlamıştır (Çelik, 2008: 329-330).

Yükselen eser fiyatları ve koleksiyoncuların bir tabloya bu kadar yüksek bir ücreti yatırmış olması sanat piyasasında koleksiyoncuların ilgisini çekmiş ve sermaye sahipleri eser

²⁴⁰ Yahşi Baraz, 24 Kasım 2017 tarihinde Galeri Baraz'da koleksiyonculuk üzerine gerçekleşen görüşmede 'Kaplumbağa Terbiyecisi' ve Erol Aksoy Koleksiyonu hakkında şu ifadeleri kullanmıştır: "Erol Aksoy koleksiyonunu kitaplaştırmadı. Ama ben onun arşivini yapmıştım, muazzam bir çalışma yapmıştım. 2000 tane resim vardı koleksiyonda. Doğançay'lar, Akyavaş'lar ve daha niceleri. Ben hazırladığım dosyayı Erol Aksoy'un koleksiyonu ile ilgilenen bir asistana bir etkinlik için vermiş bulundum. Ardından iflas olup tüm malvarlığına el konulunca benim hazırladığım bu dosya da yok olmuş oldu. Şimdi kim bilir nerededir? Bu dosyada koleksiyondaki tüm eserlerin fotoğrafları ve gerekli bilgileri mevcut idi. Koleksiyon çok değerli idi ama hepsi dağıldı. Hatta biz yazı da yazdık, dedik devlet alsın bunları, yoksa hepsi birden ne olacak. Bunları toplasın, Ankara'da mesela müzeye koysun, yahut İstanbul'a koysun. Öyle yapmadılar. Hatta; devlet Erol Aksoy'un evindeki resimlere bile el koydu. Erol Aksoy; 'Kaplumbağa Terbiyecisi' eserini müzayedede mekânına benim teslim etmemi istedi. Resmi koyduk arabaya getirdik. Banka'nın içi insan kaynıyor, böyle bir stres içinde, polisler, sivil polisler, üniformalı polisler, baskın yapmışlar bankaya. Çok stresli. Bir polis şefi vardı. Getir şuraya koy dedi. Ben eseri üç hamal eşliğinde taşıdım. Erol'un sırf hatırı için. Getirdik, koyduk. Koydum, çıkıyoruz, "Dur kaçma, kaçma!" dedi. Bir şeye kaçtığımız yok ki. "Ne oldu?" dedim. Gel, dedi, imza atacaksın teslim ettim diye. Geldik, imza attım, Osman Hamdi'yi teslim ettim, zabıt tuttular, ama o kadar enteresan bir şey ki, sanatla hiç alakası olmayan kişilere teslim etmiştim tabloyu. Hemen arkasından da o açık arttırmalar oldu.. Müzayedede satılan eserler çok değerli sanatçıların eserleri idi. Cihat Burak'lar vardı, Neşet Günel'lar vardı, 8-10 tane Fahrünissa Zeid, Nejat Devrim'ler ve daha nice önemli sanatçıya ait eserler farklı koleksiyonlara dahil oldular".

²⁴¹ 1906 yılında resmedilen 'Kaplumbağa Terbiyecisi' 221x120 cm boyutlarındadır.

²⁴² Türkiye'de sanat- ekonomi ilişkisi, oluşan sanat piyasasının uluslararası müzayedeler ile karşılaştırması hakkında detaylı bilgi için bk. Aylin Seçkin ile koleksiyonculuk üzerine söyleşi, 27.01.2018, Bilgi Üniversitesi İşletme Fakültesi Ekonomi Bölümü Üniversite Ofisi, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 11. Yayınlar: Aylin Seçkin ve Erdal Atukeren yayımları için bk. (Atukeren, E. and Seçkin, A., 2006: 1-13; Atukeren, E. and Seçkin, A., 2007: 1-12; Atukeren, E. and Seçkin, A., 2009: 1705-1714; Atukeren, E. and Seçkin, A., 2011: 1-34; Atukeren, E. and Seçkin, A., 2012: 489-503. 1990 yılı USD satış ortalaması 2.611,51 TL'dir. Eski TL ve Yeni TL hakkında geçmiş tarihli döviz kurları arasında çeviri yapmak için bk. <http://paracevirici.com> (erişim tarihi: 23.06.2018).

alma politikalarında daha cesur ama dikkatli alımlar yapmaya başlamışlardır. 2000’li yılların sanat ortamında altın ve doların karşısına çıkan tablo satışlarının bu dönemde en risksiz ve kazandıran yatırım aracı olduğu düşüncesi hâkim olmaya başlamıştır. Osman Hamdi Bey’in Kaplumbağa Terbiyecisi’nin 5 trilyon liraya (3 milyon 750 bin dolar) satılmış olması yatırımcıların ilgisini çekmiştir. Sermaye sahiplerinin koleksiyonculuğa ilgi ile yönelmesinde, sayıları hızla artan sanat galerinin²⁴³ ve gerçekleşen müzayedelerin etkisi olmuştur (Anonim, 2005: 54).

Gerçekleşen müzayedenin ardından ekonomistler tarafından da sanat piyasasına dair ilgi çekici araştırmalar yapılmaya başlanmıştır. 2000’li yıllardaki sanat piyasası; dünyaya endeskleşen, ekonomik unsurların öne çıkarıldığı, sanat eserinin metalaştığı, ekonomi uzmanlarının da sanat ortamına yakınlaştığı bir dönemi temsil etmektedir. Ekonomist Prof. Dr. Aylin Seçkin, sanat ekonomisi araştırmalarına “Kaplumbağa Terbiyecisi” eserinin satışının ardından başladığını ifade etmiştir²⁴⁴.

2004’te Eczacıbaşı İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı ile Suna-İnan Kıraç Vakfı arasında gerçekleşen fiyat çekişmesine hepimiz şahit olduk. Müzayedenin ardından bir ekonomist olarak çok farklı bir ilgi alanım gelişmeye başladı. Gerçekleştirdiğim araştırmalar sonucunda dünyada da ekonomistlerin bu alana merak sardığını, yaklaşık 1974’te sanat yatırımı üzerine akademik, teknik makaleler gelmeye başladığını gördüm. Daha sonra Lebriz veri bankasını keşfettim. Onlarla irtibata girdik ve bir çalışma ortaya çıkardık. 2006’da 1989-2005 yılları arasında bütün müzayedeleri tarayarak ve sanat tarihçilere danışarak on üç ressamlık bir portföy belirledik. Bu isimler hem genç nesli hem de daha eski kuşağı temsil eden, eserleri piyasada dönen ve ses getiren sanatçılar idi. O grubun 1989-2005 arasındaki satış verilerini inceleyerek hedonik fiyat tekniği denilen teknikle tıpkı bir İstanbul Borsası endeksi gibi bir endeks oluşturduk. Türkiye’de sanat eserlerinin getirisini yıldan yıla ölçmeye bir şekilde yarayacak bir enstrüman olarak sunduk. Zaten daha sonra bu endeksin patentini alarak adını ‘Arts’ olarak resmileştirdik. Sonra bir de ‘Altın Endeks’ diye bir başka endeks geliştirdik. Neticede bu endeksler birbirine paralel getiriler verdiler ve sanat ekonomisi konusunda önemli veriler elde etmemizi sağladılar²⁴⁵.

²⁴³Bu dönemde açılan sanat galerileri, sergi listeleri ve diğer detaylar için bk Pelvanoğlu, 2009: 418-434.

²⁴⁴Aylin Seçkin ile koleksiyonculuk üzerine söyleşi, 27.01.2018, Bilgi Üniversitesi İşletme Fakültesi Ekonomi Bölümü Üniversite Ofisi, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 11.

²⁴⁵Aylin Seçkin ile koleksiyonculuk üzerine söyleşi, 27.01.2018, Bilgi Üniversitesi İşletme Fakültesi Ekonomi Bölümü Üniversite Ofisi, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 11. Aylin Seçkin bu çalışmaları Lozan Üniversitesi öğretim üyesi Erdal Atukeren ile birlikte gerçekleştirmiştir. Aylin Seçkin ve Erdal Atukeren yayınları için bk. Atukeren, E. and Seçkin, A., 2006: 1-13; Atukeren, E. and Seçkin, A., 2007: 1-12; Atukeren, E. and Seçkin, A., 2009: 1705-1714; Atukeren, E. and Seçkin, A., 2011: 1-34; Atukeren, E. and Seçkin, A., 2011: 489-503.

Ulaşılan verilerin sonucunda 1990'lı yıllarda var olan yüksek enflasyon döneminde sanat eserine yatırım yapan koleksiyoncuların ekonomilerini çok iyi korudukları tespit edilmiştir. 1990'lı yıllarda satın alınan eserlerin fiyatları 2000'li yıllarda artmış, sanat yapıtları koleksiyoncuların yüksek maddi getiriler elde etmesini sağlamıştır. Halil Bezmen'in 'Borçlarımı sanat eserlerimi satarak ödeyebildim' ifadesi²⁴⁶ 1990'lı yıllarda eser satın alan koleksiyoncuların sağladıkları ekonomik avantajları da simgelemektedir. 2000 yılına dek kişisel beğeniler doğrultusunda satın alınan ve koleksiyoncuların ellerinde bekleyen eserler 2000'lerden sonra yüksek ekonomik getirilerle sanat piyasasında el değiştirmeye başlamıştır. Ekonomik getiriler dolar ve altın ile kıyasladığında; sanat eserlerinin borsaya paralel bir ekonomik avantaj sağladığı tespit edilmiştir. Gerçekleşen çalışma; zaman içerisinde gözlem sayısının artırılması, sanatçılar arasında kadın-erkek sanatçı farkının incelenmesi, müzayede satış oranlarının Merkez Bankası'nın beklenti anketleri ile karşılaştırılması, emlak piyasasındaki satış oranları ve sanat eseri satış oranları arasında yaşanan ekonomik ilişkilerin incelenmesi, müzayede eserlerinin sıralamasının, sıralama numarasının eserin satılıp satılmama olasılığına etkisini inceleyen çalışmalar ile geliştirilmiştir²⁴⁷.

Aylin Seçkin'in 1990'lar ve 2000'lere dair uyguladığı bu çalışma, Türkiye sanat piyasasında sanat yapıtının değer ölçütü, dünya ile ilişkisi ve eser fiyatlandırmaları konusunda analitik bir çerçeve oluşturmuştur. Sanat eserlerinin finansal sektörde de artık sermaye ile yana durduğu ve sermaye araçlarının bir parçası olduğu bu çalışmalar ile de kanıtlanmıştır.

2001'de yaşanan ekonomik krizin ardından devlet tarafından alınan ekonomik tedbirlerin sonucunda Türkiye'ye yüksek oranda yabancı sermaye girişi gerçekleşmiştir. Özel sermaye sahiplerinin yurtdışı ile gerçekleştirdikleri ticaretlerinde artış olmuş, pek çok iş adamı yurtdışında da şirketler açmıştır. Sanat eserlerinin ekonomik getirilerinin farkına varan sermaye sahipleri yurtdışında izledikleri sanat ortamını, gezdikleri sanat müzelerini Türkiye'ye taşımaya başlamışlardır. 2004 yılının ardından yürürlüğe giren vergi yasalarının da etkisi ile resim piyasasına yüksek oranda sermaye akışı sağlanmıştır²⁴⁸.

2000'li yıllar; Türkiye'de özel sermaye sahiplerinin koleksiyonlarının zenginleştirildiği, özel sanat galerilerinin sayısında hızlı bir artış yaşandığı, özel müzeler, sergi sponsorlukları,

²⁴⁶Akt. Aylin Seçkin; Aylin Seçkin ile koleksiyonculuk üzerine söyleşi, 27.01.2018, Bilgi Üniversitesi İşletme Fakültesi Ekonomi Bölümü Üniversite Ofisi, İstanbul. bk. EK 11.

²⁴⁷Aylin Seçkin ile koleksiyonculuk üzerine söyleşi, 27.01.2018, Bilgi Üniversitesi İşletme Fakültesi Ekonomi Bölümü Üniversite Ofisi, İstanbul. bk. EK 11.

²⁴⁸Aylin Seçkin ile koleksiyonculuk üzerine söyleşi, 27.01.2018, Bilgi Üniversitesi İşletme Fakültesi Ekonomi Bölümü Üniversite Ofisi, İstanbul. bk. EK 11.

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 aracılığı ile kültür ve sanat faaliyetlerini yönlendiren bir güce dönüşmüşlerdir. Yapı Kredi Kültür ve Sanat Merkezi (1988), Akbank Sanat (1993/2003), Proje 4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi (2001), Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi/Salt (2001/2011), Sabancı Müzesi (2002), İstanbul Modern (2004), Pera Müzesi (2005), Santral İstanbul (2007), Perili Köşk (2007), ARTER (2010), Borusan Contemporary (2011) gibi kurumsal sanat merkezleri ve müzeler hizmete açılmıştır²⁴⁹.

Begüm Kösemen tarafından; Koç Holding, Sabancı Holding, Eczacıbaşı Holding, Borusan Holding, Yıldız Holding, Doğan Holding, Doğu Grubu, Anadolu Grubu, İş Bankası ve Turkcell markaları ile gerçekleştirilen araştırmada, firmaların gerçekleştirdikleri sosyal faaliyet süreçleri hakkında bilgi verilmektedir. Bu kapsamda; Vehbi Koç Vakfı, Yapı Kredi Bankası, Sabancı Holding, Akbank, Garanti Bankası, Eczacıbaşı Holding, İKSV, Borusan Holding, Doğan Holding, İş Bankası, Turkcell, Efes ve Ülker yetkilileri ile görüşmeler sağlanmıştır. Kösemen’in tespitlerine göre; İş Bankası ve Yapı Kredi Bankası kültür ve sanata yatırım yapan bankalar içerisinde iki öncü banka konumundadır. Yapılan anket çalışmasının sonucunda bu kurumların genelini 1970’lerde piyasaya dahil olduğu izlenmiştir. Kurumların kültür ve sanata yatırım yaptıkları en önemli süreç 2000’li yıllardır. Eczacıbaşı bu süreci iki döneme ayırmıştır. Bülent Eczacıbaşı; 1973-74 sezonundaki İKSV’nin açılışını ve 2004 yılında İstanbul Modern’in açılışını holdingin en önemli dönemleri olarak ifade etmiştir. Kurumların %58.8’i kurumsal-sosyal prestij kazanmak amacıyla kültür-sanat faaliyetlerine destek verdiğini söylerken %33.3’lük kesim marka bilinirliği ve kurumsal imaj nedeniyle, %8.3 lük kesim ise diğer kurumların benzer faaliyetlerinden ilham aldıkları için sanata yatırım yaptıklarını belirtmişlerdir. Çalışmada; kültür-sanat faaliyetlerine verdikleri desteğin ardından geri

²⁴⁹Sanat gündeminde Hafriyat, Extramücadele, K2, Sanatorium, NOMAD, Videoist, Karşı Sanat, Kargart, Apartman Projesi gibi bağımsız sanatçı inisiyatifleri de sanat galerileri ve kurumlara alternatif kuruluşlar olarak sanat piyasasında gündem yaratmıştır. Sanatçı inisiyatifleri, devlet ve özel sermaye desteğini reddeden, sanat galerilerinde varlığını gösterme şansı yakalayamayan sanatçılardan oluşan ve alternatif sergi mekanlarında eserlerini sunan sanatçı gruplarıdır.

dönüşleri hakkında ise %91.6'lık kesim itibarın arttığını belirtirken %81.1'i hem itibar hem de marka-kurum imajının arttığını belirtmiştir²⁵⁰ (Kösemen, 2012: 155-156).

Kösemen'in (2012:158) kurumların kültürel ve sanatsal faaliyetleri hakkında gerçekleştirdiği araştırmaya göre; kurumların %50'lik kısmı önceki yıllarda kültür ve sanata ayrılan orana, %33.3'lük kısmı Türkiye'de o yıl içerisinde yaşanan ekonomik dinamiklere göre sanat yatırımlarındaki teşvik oranını belirlemiştir. Yöneticiler arasında uygulanan anket çalışmasına göre ise; yöneticilerin %33'ü yatırım gerçekleşecek sanat projesinin nitelik ve büyüklüğünü, %25'lik kesim tanıtım bütçesi ve diğer giderlerin oranlarını, %16.6'lık kesim bir önceki yılda gerçekleşen yatırım dönüşlerini, %8.3'lük kesim kültür-sanat yatırımı yapan rakip kurumların yatırımlarını takip ederek kendi teşvik oranlarını belirlemiştir (Kösemen, 2012: 158).

Sanat kurumları; uluslararası katılımlı sergileri, farklı sergileme yöntemlerini ve küratörlü kavramsal sergileri yaygınlaştırmış, sanatçıların da küresel boyutta tanınırlığını sağlamışlardır²⁵¹. 2000'li yıllarda Türkiye genelinde var olan sanat galerisi sayısında artış gerçekleşmiştir. Var olan sanat galerilerinin bir bölümü kurum ve banka galerilerinden oluşmaktadır (Paksoy, 2003: 16).

2000'li yıllar, sanat galerilerinin sayılarının artışı ile aynı oranda galericiliğin tartışmaya açıldığı, sorunların belirlendiği, sanat-meta ilişkisinin birbirine daha da yakınlaştığı bir dönemi temsil etmektedir. Sanat galerilerinde ve müzayede şirketlerinde gerçekleşen yüksek fiyatlı satışlar, müzayedeler ve fiyatlandırma sorunları bu dönemde de en fazla tartışılan konular arasında yer almıştır.

Türkiye'de, sanat galerilerinin sergilenen eserlerden aldığı komisyon miktarı bu yıllarda %30 ile %40 arasındadır. Eğer sanat yapıtlarına risk primi ve taşıma maliyeti eklenirse %50-60 arasında yükselen bir oran ortaya çıkmaktadır. Türkiye'de 'iyi satan sanatçılar' için %10-20 arasında değişen bir indirim oranı da mevcuttur ki bu oran genç sanatçılar veya satışı düşük sanatçılar için bir miktar artmaktadır. Müzayede şirketlerinde ise; alıcılardan %10 civarında bir komisyon talep edilirken sanat eserlerini sunanlardan da %10-20 oranında komisyon talep edilmektedir. Müzayedelerin başlangıç fiyatlarını yapıtların piyasa değerlerinin çok altında tutması haksız rekabete neden olmuş, oluşan rekabetçi yaklaşım ile müzayedelerde de düşük ücretli eser bulunabileceği fikri ile yeni alıcılar bulmak amaçlanmıştır. 2000'li yılların sanat galericileri alıcı güveninin kurgulanması konusunda bu durumu bir sorun olarak nitelendirmiştir. Sanat piyasasındaki diğer önemli sorunlardan birisi de bu dönemde sanatçıların komisyon ödememe amacıyla atölyelerinden eser satışı yapmalarıdır. Bu durum ise; atölyeden

²⁵⁰ Detaylı bilgi için bk. Kösemen, 2010.

²⁵¹ Detaylı bilgi için bk Tezin 4.2. bölümü.

sanat yapıtlarını satan sanatçıların fiyatlarının, galeri pazarlamasının dışında kaldıkları için uzun vadede gereken fiyatlara ulaşamamaları ile sonuçlanmıştır. Ayrıca; sayıları hızla artan koleksiyoncular içerisinde dekorasyon amaçlı alım yapanlar da piyasanın yönelimini etkilemiştir²⁵². Profesyonel sanat eseri alıcıları ve dekorasyon amaçlı eser alımı yapanlar dahil olmak üzere bu dönemde sanat piyasasını yönlendiren eser alım yöntemleri devamlı analiz edilmiş ve sorunlar sanat basınında sıklıkla ifade edilmiştir²⁵³ (Ersöz, 2005: 44).

2000’li yıllarda sermaye sahiplerinin desteklediği sanat piyasasında banka galerileri ve müzayedeler²⁵⁴; rekabet ortamının yönelimi konusunda etkin bir rol üstlenmeye başlamışlardır. Müzayedelerin oluşturduğu haksız rekabet ortamı, sanat galerilerinin satış unsurları, sanatçıların atölyeden eser satışları bu tartışmaların içeriğini oluşturmuştur.

Sanat Galerileri Derneği Başkanı Doğan Paksoy’un (2003:16) banka galerileri hakkında “Bankalar ve kurumlar galericilik oynamak yerine müzeler kurup kapsamlı sanat kitapları yayınlamalı, yurt dışından önemli sergiler getirmelidirler. Örneğin; İş Bankası Kibele Galerisi’nde açılan Aivazovsky ile Yapı Kredi Kazım Taşkent Galerisi’nde açılan Fausto Zonaro ve Baselitz sergileri²⁵⁵ çok önemlidir. En önemlisi ise; banka galerileri haksız rekabet ortamı yaratmaktadır” ifadelerini kullanmıştır. Özellikle banka galerilerinin kapsamlı ve büyük kitaplar yayınlamaları, kataloglar hazırlamaları ve sergi tanıtımlarında özel galerilerden daha etkili olmaları sanat galerisi sahiplerinin eleştirilerinin sebebini oluşturmaktadır. Sanat galericileri tarafından müzayedelerde gerçekleştirilen satış yöntemleri de eleştirilmiştir. Gerçekleşen müzayedelerde eski eserlerin yanında çok az sayıda tablonun da satışa çıkarılmış olmasının fiyatlandırmalarda dengesizliğe yol açtığı ifade edilmiştir. Müzayedelerde belirlenen eser fiyatlarının sanat galerisinde belirlenen fiyatlandırmalarla uyum sağlamaması sanatçı, koleksiyoncu, sanat galericileri arasında güvensizliğe yol açmış, bu durum galeri sahipleri tarafından bir sorun olarak tespit edilmiştir. 2000’li yıllarda da sanat

²⁵²Aylin Seçkin 2000’li yıllardan sonra hızlanan inşaat faaliyetleri ve koleksiyonculuğa dair şu tespiti yapmıştır: “2000’lerden sonra, yani bu AKP dönemiyle birlikte yatırımın daha fazla inşaata yönelmesinde yeni inşaat tabanlı koleksiyonları görüyoruz. Ekonomik olarak da emlak sektörüyle sanat eseri satışı arasında bir ilişki vardır. Dolayısıyla siz güzel bir daireyi sanat eserleriyle süslediğinizde daha hızlı satabilirsiniz, daha farklı bir imaj yaratabilirsiniz”. Aylin Seçkin ile koleksiyonculuk üzerine söyleşi, 27.01.2018, Bilgi Üniversitesi İşletme Fakültesi Ekonomi Bölümü Üniversite Ofisi, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 11.

²⁵³ 2000’li yıllardaki koleksiyonculuğun gelişimi için bk. Tezin 3.2.3. bölümü. Ayrıca sanat piyasası hakkında Erhan Ersöz’ün analizi hakkında detaylı bilgi için bk. Ersöz, 2005.

²⁵⁴ Detaylı bilgi için bk. Tezin 3.2.4. bölümü.

²⁵⁵ Yapı Kredi Kazım Taşkent Galerisi’nde 2001 yılından sonra gerçekleşen tüm sergi detayları ve bilgileri hakkında detaylı bilgi için bk. <http://sanat.ykykultur.com.tr/kultur-sanat-hakkinda/tarihce> (erişim tarihi: 01.03.2018).

galerisi sahipleri müzayedeciliği eleştirerek burada gerçekleşen satışlardaki fiyatlandırmalar, yöntemler, sanat eserinin metalaştırılması konularında sorunları tespit etmişlerdir (Paksoy, 2003:17). Bu sorunların odağında banka galerileri ve müzayedelerin sanat piyasasında yarattıkları haksız rekabet ortamı, müzayedelerde özellikle çağdaş sanat eserlerinin değerlerinin çok altında satışa sunulmaları ve müzayedecilerin sanat yapıtını metalaştırmaları, uluslararası açılımların ekonomik nedenlerle gerçekleşmemesi ve sanat galerisi sahiplerinin bu hususlarda desteklenmesi gerektiği konuları bulunmaktadır²⁵⁶.

2000’li yılların tartışma ortamı; sanat fuarları, müzayedelerde gerçekleşen yüksek fiyatlı eser satışları, özel sermayenin girişimleri, koleksiyoncuların faaliyetlerini kapsamaktadır. Bu aşamada 2000’li yıllara hâkim olan yeni piyasa algısı içerisinde gündem kültür endüstrisinin de tartışılmasına zemin hazırlamaktadır. Çünkü; bu dönemde özel sermaye artık kültür endüstrisini de kapsamaya başlamıştır. Bu gelişmelerin de sonucunda Türkiye’de hızla sanat piyasasını bir sektör olarak gören bakış açısı yaygınlaşırken bu konuyu kuramsal olarak tartışan sanat yayınlarının da çeviri kitapları aynı hızla yayınlanmaya başlamıştır²⁵⁷ (Pektaş, 2013: 35).

Türkiye sanat ortamının 2010 yılı gündeminde yer alan önemli gelişmelerinden birisi de İstanbul’un 2010 yılında Avrupa Kültür Başkenti seçilmesidir. Bu gelişme; özellikle toplumun kültür-sanat etkinlikleri ile daha fazla karşılaşmasına neden olmuş ve sanatsal dinamiğin artmasını sağlamıştır. Devletin uzun yıllar sonra ilk kez büyük bütçeler ayırdığı kültür-sanat

²⁵⁶ Artemis Sanat Merkezi (Sevinç Şefkatli); Banka galerileri ve müzayede şirketleri sanat piyasasına bu dönemde haksız rekabete neden oldukları için zarar vermektedirler. Özellikle müzayedelerde çağdaş eserler değerlerinin çok altında satışa çıkarılmaktadırlar. Artisan Sanat Galerisi (Ertan Mestçi); Müzayede şirketleri sanat piyasasına ciddi boyutta zarar vermektedirler. Hem sanat eserinin metalaşmasına yardım etmeleri, hem haksız rekabet ortamına neden olmaları, hem de sayılarının hızla artması buna neden olmuştur. Galeri Baraz (Yahşi Baraz); Müzayede şirketleri Türk sanatının gelişimine zarar veren kuruluşlardır. Kuruluşlar Türk resminin kötü örneklerini satmaya çalışıyorlar. Galeri Binyıl (İlknur Ersöz); Banka galerileri ve müzayede şirketleri Türkiye’de hep hazır olanı yemişlerdir. Müzayedecilik antika satışlarından çıkmış, yanına klasik resim koymuş, o tükenince çağdaş dünyaya el atmıştır. Banka galerileri de sahip oldukları finans gücüne dayanarak prestijlerini pekiştirmek için tanınmış sanatçılara hiçbir özel galerinin sağlayamayacağı olanakları sunarak sergiler açmıştır. Bu yapılan etkinlikler bir anlamda sanat pazarının oluşması ve sanatsal gelişmeye katkı yaparken öte yandan bir disordine dünya yaratarak sağlıklı bir sanat ortamının oluşmasına neden olmuştur. Galerist (Murat Pilevneli); Yapı Kredi, Platform/Garanti Bankası ve Aksanat ticaretten ziyade kültürel bir hizmet süreci içerisindedirler. Fakat; 2000’e dek banka galerileri neredeyse komisyonsuz, sanatçılara sergiler açtırarak özel galerilere rakip çıkararak piyasanın gelişmesi açısından büyük zarar vermişlerdir. Banka galerilerini ıslah etmeden özel müzelerin sağlıklı bir şekilde yaratılması zaten mümkün değildir bk. Anonim, 2003a: 19-20.

²⁵⁷ Wu, C. 2005. *Kültürün Özelleştirilmesi*. (Çev. E. Soğancılar), İletişim Yayınları, İstanbul; Thompson, D. 2008. *Sanat Mezat*. (Çev. R. Akman), İletişim Yayınları, İstanbul; Stallabrass, J. 2010. *Sanat A.Ş.* (Çev. E. Soğancılar), İletişim Yayınları, İstanbul; Artun, A. 2011. *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. İletişim Yayınları, İstanbul.

etkinlikleri yolu ile gerçekleştirilen sergiler, konferanslar; piyasada var olan faaliyetlerin, sanata olan ilginin arttırılmasını amaçlamıştır. İstanbul, 2010 yılında Essen ve Pecs şehirleri ile birlikte Avrupa Kültür Başkenti²⁵⁸ seçilmiştir. 2010 yılında Türkiye'nin Avrupa Birliği müzakerelerini sürdürmekte olduğu bir dönemde bu unvana sahip olması, hem Türkiye hem de İstanbul'un kimlik yapısının yeniden inşası için önemli bulunmuştur. Bu süreçte sivil toplum kuruluşlarının öncülüğünde yerel yönetimler ile iş birliği içerisinde pek çok kültürel ve sanatsal faaliyet gerçekleştirilmiştir²⁵⁹.

Avrupa Kültür Başkenti Ajansı'nın Görsel Sanatlar Direktörlüğünü üstlenen Beral Madra; bu dönemde 'Taşınabilir Sanat Projesi'ni gerçekleştirmiştir. Madra, Taşınabilir Sanat Projesi ile toplumda sanatsal bilinçlendirmeyi artırma, yerel yönetimlerin kültür-sanat çalışmalarına uzman katkısı sağlamayı, küratörlerin ve sanatçıların üretim olanaklarını arttırmayı amaçlamıştır. Bu yolla toplumun kültür-sanat faaliyetlerine olan farkındalığı artmış, yüze yakın sanatçı proje kapsamında sanat üretmiştir (Madra, 2010: 6-7). Madra, altmış kadar genç sanatçı grubunu Avrupalı sanatçılar ile buluşturmuş ve üretilen sanatı şehir yapısı ile birleştirmiştir (Cançat, 2016: 233). Bu kapsamda; Eczacıbaşı Holding'e ait olan İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın da desteği ile gerçekleştirilen kültürel aktiviteler, konferanslar, uluslararası katılımlı sergiler²⁶⁰, sokak etkinlikleri, gösterileri ile hareket kazanan sanat ortamında; sergilere, sanatçılara, sanat galerilerine, müzelere olan ilgi de artış izlenmiştir²⁶¹.

²⁵⁸ Avrupa Kültür Başkenti unvanının şehirlere kazandırılma önerisi ilk 1985 yılında Yunanistan Kültür Bakanı Melina Mercouri tarafından öneri olarak sunulmuştur. Bu nedenle de ilk kültür başkenti Atina olmuştur. Bu unvan Atina'ya o dönemde kültürel, sosyal, sanatsal ve ekonomik kazanımları da getirmiştir. Böylece Avrupa Birliği'ne aday olan ve aday adayı olan ülkeler arasında kültürel bir ilişki yaratarak ekonomik kazanımların da sağlanması amaçlanmıştır. Baycar, 2010: 726-727. Floransa, Glasgow, Avignon, Porto, Bruges, Liverpool gibi pek çok önemli Avrupa kenti Avrupa Kültür Başkenti seçilmiştir. İstanbul, Essen ve Pecs, 40. Avrupa Kültür Başkentleri olmuşlardır. Cançat, 2016: 231. Detaylı bilgi için bk. http://www.ibb.gov.tr/sites/ks/tr-TR/0-IstanbulTanitim/Pages/2010_Avrupa_Kultur_Baskenti_Istanbul.aspx (24.04.2017).

²⁵⁹ İstanbul Avrupa Kültür Başkenti projeleri ve etkinlikleri ile ilgili detaylı bilgi için bakınız: Ada, 2006; Baycar, 2010; Cançat, 2016; Madra, 2010; Mirze, 2006; Taner, 2009; https://www.ido.org.tr/lib_yayin/49.pdf (02.03.2018).

²⁶⁰ Detaylı bilgi için bk. Baycar, 2010: 734-740.

²⁶¹ Beral Madra'nın İstanbul 2010 projesi hakkında yorumu: "Bu destek en güçlü şekilde 2010'da gerçekleşmiştir. İstanbul Avrupa Kültür Başkenti projesi sayesinde zorunlu olarak bir destek oldu. Bana bu proje kapsamında 4 milyon euroya yakın bir para verdiler. Ben de bu parayla onlarca uluslararası sanat projesine imza attım-Taşınabilir Sanat Projesi vb. gibi. Kentin kültür politikalarını bu sayede belirlemeye çalıştık. Bu politika nasıl olmalı? Sanatı tüm kente yayabiliyor muyuz? Hayır. Buradaki durumu kimse kabul etmiyor. Herkes müthiş bir iyimserlik halinde". Beral Madra ile sanat piyasası ve koleksiyonculuk üzerine söyleşi, 8.09.2015, Kuad Galeri Ofis, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 7.

2000’li yıllarda sanat piyasasını etkileyen yeniliklerden birisi de sanal müzeler olmuştur. Bu dönemde ayrıca, Lebriz.com, 1999 yılında açılan ‘Eczacıbaşı Sanal Müze’²⁶² gibi sanal internet galerileri de takipçilerine hem bilgi hem de eser satış imkanları sunmaya başlamıştır. Bu yıllar; bilgisayar ortamında sanal sanat galerilerinin açıldığı, sanat yapıtı, sanatçı tanıtımlarının bu mecrada da gerçekleştirildiği, sanat eserlerinin küresel dünyada bienaller, uluslararası sergilerin dışında da görünür olduğu bir dönemi temsil etmektedir. Artık, sanatçı web siteleri yapılmaya başlanmış ve sanat galerileri kendilerini dünyaya bu yolla da sunmaya başlamışlardır. www.lebriz.com, www.sanalmuze.org, www.nikart.com.tr gibi internet sanat siteleri içeriklerinde hem sanat tarihi makaleleri, hem sanatçı tanıtımları hem de web üzerinden eser satışları yapmaktadırlar. Bu siteler, reklam stratejilerinin de değişmesine, sanatın pazarlama alanının genişlemesine, küresel sanat ağının yaygınlaşmasına neden olmuşlardır (Erbay, 2003: 65).

2000’li yıllarda sanat piyasası; yaşanan ekonomik krizin ardından sağlanan vergi teşvik kanunu ve Avrupa Birliği çalışmalarının etkisi ile çok hızlı gelişim göstermiştir. Sermaye sahiplerinin sanatsal girişim yapmak için adeta yarıştığı bu yeni ortamda; açılan müzeler, sanat galerileri, festivaller ile büyük bir kazanç sağlanmıştır. Gerçekleşen müzayedelerin, edinilen koleksiyonların, satış unsurlarının tartışıldığı bir ortam da bu gelişmelere paralel yaygınlaşmıştır. Bu dönem gerçekleşen tüm faaliyetlerde izlenen özel sermaye katkısı; sanatın meta değerinin ve gelişim unsurlarının tamamen özel sermayeye teslim edildiğini göstermektedir. Uluslararası boyutlu gerçekleştirilen sergiler, bienaller, açılan müzelerin sağladığı olanaklar; Türkiye’de hem sanat izleyenlerinin hem de sanat alıcılarının tam anlamıyla dönüştüğü, liberal sanat piyasasına uyum sağladığı yeni bir süreci temsil etmektedir.

3.2.2. Sanat Fuarları

1980’lerin ardından 2000’li yıllara dek sanatçılar sanat eserlerinin sanatsal yeterliliklerinden öte yapıtlarının pazarlanması ile ilgilenmeye başlamışlardır. 2000’li yıllarda sanat dünyasını şekillendiren, dönüştüren sanat yatırımcısı şirketler incelendiğinde bu şirketlerin 1970’li yıllardan günümüze ulaşan bir ivmeyle büyüyerek geliştikleri dikkat çekmektedir. Özel sermaye sahiplerinin sanat dünyasına sunduğu katkılar; kurdukları vakıflar aracılığı ile sponsorluklar, açılan sanat kurumları, kurulan orkestralar ve oluşturulan koleksiyonlar aracılığı ile gerçekleşiyordu. 1980’li yıllarda İKSV öncülüğünde gerçekleşen etkinlikler ve festivaller 1990’lı yılların sanat piyasasının ve sanat gündeminin dönüşümüne

²⁶² Eczacıbaşı Holding, müzeleşme projelerinin olumsuz sonuçlanmasının ardından sanal müze projesini başlatmıştır. Bu süreç, İstanbul Modern ve detaylı bilgi için bk. Tezin 4.2.3. bölümü.

sebepler olmuştur. 2000'li yıllarda ise İstanbul dışında açılan vakıflar, vakıflara bağlı sanat kurumları ve müze oluşumlarına ek olarak Ankara'da da vakıflaşma süreçleri başlamıştır. ÇAĞSAV'ın (Çağdaş Sanatlar Vakfı) kuruluşu, Ankara'da açılması planlanan sanat kurumlarının koordinasyonunda etken olmuştur²⁶³.

Örneğin; İstanbul'da gerçekleşen sergiler, bienaller ve gelişen sanat piyasasının paralelinde²⁶⁴ Ankara'da da kuruluşu gerçekleştirilen ÇAĞSAV, 2000 yılında Ankara'da demiryolu atölyelerinin restorasyonunun gerçekleşmesini sağlamıştır. İstanbul dışında özel sermayenin kurduğu bir vakfın Ankara'da gerçekleştirdiği bu girişim Ankara'ya 'Cer Modern' sanat kurumunu kazandırmıştır (Gürel, 2001: 65).

2000 yılına dek özellikle Ankara ve İstanbul'da gelişen sanat ortamında, 2000 sonrasında da yine bu kentlerde açılan sanat fuarları ile dinamik yaratılmaya çalışılmıştır. Ankara ve İstanbul'da diğer kentlere oranla daha fazla sanat galerisi ve sanat yatırımcısı olması bu şehirlerde daha fazla dinamik olmasının zeminini oluşturmuştur. Açılan fuarlar ile sanat galerileri, sanatçılar ve koleksiyoncuların bir araya gelmesi sağlanmış, sanat galerisi sahipleri de kurulan ilişkiler sayesinde daha fazla sanatçı keşfetme imkanına sahip olmuşlardır.

Bu süreçte; TÜYAP Fuarı'nın açılışından on yıl sonra Ankara'da kurulan ÇAĞSAV 'Galeriler ve Sanatçılar 2001' başlığı ile bir sanat fuarı düzenlemiştir²⁶⁵ (Günyaz, 2001: 63). Fuarda; kırk altı özel galeri ve kurum, on yedi medya kurumu yer almıştır (Gürel, 2001: 64). ANKART 1. Ankara Sanat Fuarı, bir hafta süre ile izleyenler ile buluşmuştur ve fuar süresince paneller ile sanatın tartışmaya açılması sağlanmıştır²⁶⁶. Fuarın açılmasının hemen ardından yaşanan 2001 Ekonomik Krizi, fuarın gelişimini de etkilemiştir. 'Kara Çarşamba' olarak adlandırılan kriz gününün ardından sanat eseri satışı da durmuştur. Eserleri almak isteyen

²⁶³ ÇAĞSAV hakkında detaylı bilgi için bk. <http://www.cagsav.org/index.php/cagsav-hakkinda/cagsav-kurulusu-hikayesi.html> (erişim tarihi: 21.02.2018).

²⁶⁴ Detaylı bilgi için bk. Tezin 3.2.1. bölümü.

²⁶⁵ Ankara'da ilk kez 2001 yılında düzenlenen ANKART, ÇAĞSAV'ın en önemli etkinliği olmuştur. ANKART 2001'den itibaren oniki kez Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezi'nde İstanbul, Ankara, İzmir ve Mersin'den elli dolayında galerinin katılımıyla gerçekleşmiştir. Vakfın çalışmaları hakkında detaylı bilgi için bk. <http://www.cagsav.org/index.php/cagsav-hakkinda/cagsav-kurulusu-hikayesi.html> (erişim tarihi: 21.02.2018).

²⁶⁶ "Son On Yılda Sanatta Yönelimler", "Sanat Yapıtlarında Sahtecilik Sorunu", "Adnan Turani ve Sanatı", "Ekspertizm ve Restorasyon" konulu paneller ve Abidin Elderoğlu'nun "Diaporama" etkinliği önemli bir dinamik yaratmıştır. Mi-Ge-Art Galerisi'nin sahibi Mine Özman tarafından verilen davette de sanat camiası sanatı tartışmış ve Ankara'da 2000'li yıllara girerken sanatsal hareketliliğin ilk etkileri izlenmiştir. Detaylı bilgi için bk. Gürel, 2001: 63-67.

koleksiyoncuların eski kurdan eserleri almak istemeleri de sanat piyasasında tepki toplamıştır (Gürel, 2001: 65).

İstanbul'da ise; TÜYAP ile başlayan ve on bir yıl süresince devam eden sanat fuarı geleneği²⁶⁷ yeni oluşumlar ile gelişimini sürdürmüştür. 1991 yılında ilki 'Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği Türkiye Şubesi' tarafından düzenlenen '1. İstanbul Sanat Fuarı', 1998 yılından sonra Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği Türkiye Şubesi'nin TÜYAP ile gerçekleştirdiği anlaşma sonucunda ortak düzenlenmeye başlamıştır. TÜYAP; 2002 yılında Beylikdüzü'ne taşınmış ve sanat fuarı kitap fuarı ile birlikte 'Artist' ismi altında sunulmuştur. Sanat Galerileri Derneği'nin 2002 yılında İKON Fuarcılık ile kurduğu anlaşma sonucunda dernek, 'Art İstanbul Uluslararası Çağdaş Sanat Buluşması' ismi ile yeni bir fuarın da temellerini atmıştır (Erden, 2011: 79).

2002 yılı itibari ile 'Lütfi Kırdar Kongre ve Sergi Salonu'nda düzenlenmeye başlayan 'Art İstanbul' fuar etkinliği; gerçekleştiği yıl içerisinde katılımcı sayısını artırmıştır. Daha önce elli beş ve altmış civarında olan galeri katılımı bu yıl içerisinde ekonomik kriz ortamına rağmen seksene ulaşmıştır. Yabancı sanat galerisi sayısında da zamanla artış gerçekleşmiştir. İkiyüz altmış sanatçının binbeşyüz eserinin sergilendiği 'Art İstanbul', sanat piyasasında yaşanan ekonomik krize rağmen dinamik yaratmıştır. Fuarda sanat kitapları, dergiler de satışa çıkarılmıştır. 8 bin metre kareye ulaşan fuar alanındaki sergileme yöntemlerinde de mekân ile uyum sağlayan bir yöntem izlenmiştir. Fuar sonunda koleksiyonculara 400-500 bin dolarlık bir satış gerçekleştiği bildirilmiştir (Ersöz, 2002: 28).

Art İstanbul Sanat Fuarı; açılışın ardından beğeni toplamıştır. Özellikle; sergileme yöntemleri, sergilenen eserlerin seçimi konusunda uluslararası bakış açısı ve yöntemlerin Türkiye'de de uygulanmaya başladığı izlenmiştir. Kıymet Giray (Anonim, 2002a:14), sergileme yöntemlerinin eser alımında etkili olduğunu belirterek "Sergileme yöntemleri açısından bakarsak; galericilerde büyük bir özgünlük var, üst üste asma, ne varsa ortaya koyma gibi seçimler yerine gördüğüm şudur ki; doğru düzenlemenin yapıldığı galeriler çok daha iyi sonuç veriyorlar. Çok satmanın çok eser sergileme ile ilgisi yoktur, kalite ile ilgisi vardır. Bu projenin mimarı; Doğan Paksoy ve Ali Gürel'i kutlamalıyız" ifadeleri ile fuarı yorumlamıştır. Benzer fikirleri ifade eden Kaya Özsezgin de (Anonim, 2002a:14), fuar alanının geniş fiziki alanı ve sergilenme mekânlarının niteliği hakkında beğenilerini sunmuş, "Art İstanbul'u sanat

²⁶⁷ Detaylar için bk. Tezin 2.2.2. bölümü.

piyahasında yeni bir dönemin başlangıcı olarak nitelemiştir²⁶⁸. İlk kez büyük ve geniş bir mekânda, uluslararası sergileme yöntemlerine uyum sağlanarak düzenlenen fuara dair Kaya Özsezgin (Anonim, 2002a:15); “Bugüne kadarki on küsur yıllık dönem, bir başlangıç dönemi idi. ‘Art İstanbul’ ile başlayan dönem daha uzun soluklu olacağına benzemekte. Bundan sonra düzenlenecek etkinlikler için buradaki etkinlik bir çıkış noktası özelliği taşıyacaktır” ifadelerini kullanmıştır. Fakat; fuarda sergilenen eserler; uluslararası ekollere olan uzaklıkları, üslup olarak çağın gerilerinde kalmaları nedeniyle eleştirilmiştir. Sanat fuarında sergilenen sanat yapıtlarının daha seçici bir yaklaşımla bir araya getirilmesi düşüncesi bu dönemde var olan sanatsal tartışmalara da yansımıştır. Bu tartışmaların odağında; seçilen eserlerin uluslararası sanat ekollerine uzaklığı, sanat galerisi seçiminde uluslararası galerilerin davet edilmesi gerekliliği yer almıştır. Erhan Ersöz’ün (Anonim, 2002a:16) “Kayık, sandalye, portakal, çiçek resimleri gibi izlenimcilikten ve gerçekçilikten artık biraz kurtulmamız gerekiyor. Daha çok modern, çağdaş resimlere, heykellere ve enstalasyonlara yer vermemiz gerekiyor” yorumu fuarda sergilenen eserlere dair bilgi vermektedir²⁶⁹. Beral Madra ise (Anonim,2002a:17), fuarın sergileme yöntemlerinden, fiziki koşullarından ve tanıtım faaliyetlerinden övgü ile söz etmiş ama sergilenen eserlerin üslup sorunlarının varlığına da vurgu yapmıştır: “İki üç galeri bugünün sanatını temsil ederken, diğer stantlar zanaatı temsil ediyor. Zanaat, ülkemizde izleyici ve alıcı kitlesine alınması ve yatırım yapılması gereken sanat yapıtı türü olarak sunuldu ve alıştırıldı insanlar. Maalesef bilgisiz bir kitle var ve bunlara yatırım yaptılar. Gün gelecek bu resimlerin çoğu bit pazarına düşecek. Bunlar hiçbir müzeye giremezler” (Anonim, 2002a: 18).

Medya ve sanat yazarları; diğer yıllara göre fuarın açılışı ve içeriğine daha fazla ilgi göstermişlerdir. Artık; gerçekleştirilen fuarlarda yurt dışı galerilerin sayısının artması gerektiği

²⁶⁸ Kaya Özsezgin’in “Art İstanbul” yorumu: ‘Çağdaş Sanat Buluşması’ adı altında düzenlenen Art İstanbul’un yerleşimi, geçen yıllarda gerçekleşen fuarlara göre bence çok daha olumlu. Mekân çok daha geniş. İzleyenlerin eserleri kolaylıkla görebilmelerine imkân sağlamakta. Hangi galerinin hangi stantta, ne kadar mekân içinde yer alacağı ‘Sanat Galerici Derneği’ tarafından belirlenmiş. Fuarın ayrıca ‘Empati’ başlığı altında tek bir konsept çevresinde şekillenmesi de oldukça uygun olmuş. Etkinliğe paralel panel ve konferanslar düzenlenebilir”. bk. Anonim, 2002a.

²⁶⁹ Erhan Ersöz’ün Art İstanbul Sanat Fuarı’na dair yorumu: “Burada yetmiş altı galeri var ve bence bu sayı yeterli. Fakat; galerilerde sunulan sanatçılar açısından bu sayının çok eksik olduğunu düşünüyorum. Yabancı galerilerin daha fazla yer almasını öneriyorum. Kaliteyi neye göre ölçeceksiniz? Türkiye bu, bunu kabul etmeliyiz. Fransa’da veya İsviçre’de açılan sanat fuarıyla rekabet edebilmemiz mümkün değil. Geçmiş sanat fuarlarına baktığımızda; fuara paralel etkinliklere çok katılım olmadığını görürüz. Bu kez koleksiyoncuların ilgisini çekecek etkinlikler yapılabilir.” Detaylı bilgi için bk. Anonim,2002a.

de dönem sanat yazınında ifade edilmiştir. Örneğin; Erhan Ersöz (2002: 20-21) gerçekleşen fuarı üç aşamalı analiz etmiştir: “1-Tanıtım ve katılım: PR şirketleri ile kurulan uyum ve tanıtım gerçekleşen etkinliğin görünürlüğünü artırmış, koleksiyoncu kimliğine sahip insanlar çoğalmıştır. 2- Yerleşim ve sunuş: Başarılı olduğu izlenmiştir. 3- İçerik ve geleceğe verdiği mesaj: Olumlu (Ersöz, 2002: 20-23)²⁷⁰.

Sanat Galerileri Derneği, 2006 yılının ardından ‘Artistanbul Uluslararası Çağdaş Sanat Buluşması’nı dDF (Dream Design Factory) isimli şirket ile düzenlemeye başlamıştır. 2007 yılında da gerçekleşen fuar 2008 yılında gerçekleşmemiştir. 2006 yılında İKON Fuarcılık şirketi Deutsche Bank sponsorluğunda 21-24 Aralık 2006 tarihleri arasında ‘Contemporary İstanbul’ sanat fuarını düzenlemeye başlamıştır. Lütfi Kırdar Uluslararası Kongre ve Sergi Sarayı’nda gerçekleşen fuar aralıksız olarak her yıl gerçekleştirilebilmiştir²⁷¹ (Erden, 2011: 79).

‘Contemporary İstanbul’, açıldığı günden itibaren yurt dışı galeri sayısını yükseltmeyi hedefleyerek sanat piyasasında önemli bir değişime sebep olmuştur. Fuara paralel gerçekleştirilen ve koleksiyonculuğu teşvik eden konferanslar, paneller ve sergiler; bu konudaki gelişmelerin hızlanmasını sağlayarak uluslararası galeriler ve koleksiyoncular arasındaki ilişkinin güçlenmesine neden olmuştur. Lütfi Kırdar Uluslararası Kongre ve Sergi Sarayı’nda açılışı gerçekleşen fuar etkinliği her yıl satış sayısında ve uluslararası tanınırlıkta gerçekleşen artış oranı ile aralıksız düzenlenmeye devam etmektedir. Yapılmaya başladığı 2006 yılı itibari ile kurumsal gücünü arttıran ‘Contemporary İstanbul’, İstanbul Sanat Organizasyon ve Yatırımları A.Ş. tarafından organize edilmeye başlanmıştır. 2010 yılından itibaren Contemporary İstanbul yönetimi her yıl farklı başlıklar altında konferans etkinlikleri ile koleksiyonculuğu geliştirmeye ve sanat izleyenlerine koleksiyonculuğu anlatmaya devam etmektedirler²⁷². Fuar yönetimi, aynı zamanda Türkiye’nin farklı şehirlerinde de Türkiye’de çağdaş sanatın tarihi ve çağdaş sanat koleksiyonculuğu hakkında konferanslar düzenlemiştir. Bu şekilde, sanat piyasasına İstanbul dışındaki şehirlerde de hareket getirmek amaçlanmaktadır. Ayrıca; fuara paralel ‘Contemporary İstanbul’ kapsamında ‘ICE’ isimli, İngilizce ve Türkçe içeriklere sahip güncel sanat haberlerinin yer aldığı bir dergi de yayınlanmaktadır. 2010 yılından sonra Contemporary İstanbul; Akbank Private Banking sponsorluğunda gerçekleşmiştir. 2010 verilerine göre ‘Contemporary İstanbul’a on beş ülkeden otuz yedi

²⁷⁰ Detaylı bilgi için bk. Anonim, 2002a: 12-19.

²⁷¹ Detaylı bilgi için bk. <http://www.contemporaryistanbul.com/> (erişim tarihi: 01.03.2018).

²⁷² Güreli, A. (22 Aralık 2017). BASE Talks, “Sanat Piyasası” Söyleşi Oturumu. Galata Rum Okulu, İstanbul.

yabancı ve kırk üç yerli galeri katılmış; yayınlanan basın bültenine göre sergilenen eserlerin yüzde seksen üçü satılmış, fuara izleyici olarak elliüç bin kişi katılmıştır (Erden, 2011:79).

‘Contemporary İstanbul’; fuar alanı, sergileme yöntemleri, sergilenen sanatçı seçimlerinde elde ettiği uluslararası yaklaşımın yanısıra yeni koleksiyoncuları sanat piyasasına kazandırmış olması nedeniyle de önemlidir. Sanat piyasasında Contemporary İstanbul’un ardından uluslararası sanat galerileri hâkim olmaya başlamış, koleksiyoncu profilini de bu uluslararası yaklaşımlar etkilemiştir. Contemporary İstanbul Fuarı’nın kurucusu ve Yönetim Kurulu Başkanı Ali Güreli²⁷³ 2006 yılındaki koleksiyoncu profiline dair; “2006 yılında başladığımız zaman İstanbul’da bir piyasa yoktu. Çünkü; Türkler Türk sanatçıyı, yabancılar yabancı sanatçıları alıyordu. 13-14 yıllık değişimde bizim de etkimiz vardır. Türk koleksiyoncuların dünyaya açılması ile koleksiyoncu profili de değişti. Galeriler mutlaka dünyaya açılmaları gerektiğini düşündü” ifadelerini kullanmıştır²⁷⁴. Tezin yazıldığı 2018 tarihi itibari ile fuar uluslararası ölçekte düzenlenmeye devam etmektedir.

2007 yılında Sanat Galerileri Derneği, İkon Fuarcılık’ın desteği ile gerçekleştirilen Artistanbul Uluslararası Çağdaş Sanat Günleri’nin yanı sıra Ariyel Fuarcılık ile de anlaşarak Mayıs ayında Harbiye Askeri Müze ve Kültür Sitesi’nde ArtBosphorus- Çağdaş Sanat Fuarı’nı da düzenlemeye başlamıştır (Pelvanoğlu, 2009: 455).

Sanat fuarlarının yaygınlaşması ve uluslararası galerilere de fuarlarda yer verilmesi ile Türkiye’deki koleksiyoncuların ilgi alanları değişmeye başlamıştır. Koleksiyoncular; bu dönemde fuarlar yolu ile daha fazla sanatçı ve sanat eseri görmeye başlamış, fuarlara paralel düzenlenen konferanslar ve söyleşiler yolu ile eser alımlarında daha bilinçli bir aşamaya yükselmişlerdir. 2000’lerdeki sanat piyasasında; uluslararası bakış açısının, koleksiyoncu sayısının, liberal politikaların yükselişe geçtiği, açılan sanat kurumları ve müzelerin de etkisi ile küresel sanat dünyasına paralel gelişmelerin yaşandığı yeni bir dönem başlamıştır.

²⁷³ Güreli, A. (22 Aralık 2017). BASE Talks, “Sanat Piyasası” Söyleşi Oturumu. Galata Rum Okulu, İstanbul.

²⁷⁴ Ali Güreli’nin 2017 yılında Contemporary İstanbul ve sanat piyasasına dair yorumu şu şekildedir: “2006 yılından bu yana müthiş bir sanat fuarı dinamiği gelişti. Gelişen bu dinamik bir sanat pazarı oluşturdu. Yüzde 56’lık dilim ise sanatçıyı ve eseri görmemiş kesim, yüzde 75 ise 50 bin doların altındaki düşük değerli eserler. Günümüzde, özellikle müzayedelerde, yaşayan sanatçıların satışları da büyüyor. Sanat dünyasında eskiden büyük sanatçıların büyük paralı eserleri öldükten sonra satılabiliyordu. Artık bu durum da değişti. Sanatçılar yaşamlarını sanatla temin etmeye başladılar. Bu da önemli. Türkiye’de galericiler sanatçıları seçerken uluslararası sanat piyasasındaki yeniliklere ayak uyduran isimleri tercih ediyorlar. Dünyanın farkında olan galeriler var artık. On senedir artık gelişen bir sanat piyasası oluştu”; Güreli, A. (22 Aralık 2017). BASE Talks, “Sanat Piyasası” Söyleşi Oturumu. Galata Rum Okulu, İstanbul.

3.2.3. Koleksiyonlar, Koleksiyoncular

3.2.3.1. Banka Koleksiyonları, Sergiler

2000’li yıllarda sanat piyasasında; yaşanan depreme, seçime ve ekonomik krizlere rağmen sanat fuarları ve bienalleri düzenlenmeye devam edilmiş, sergi ve galeri sayılarında artış gerçekleşmiştir. Bu durumun nedenleri arasında, ülkedeki kültürel yapının artması, yurt dışı eğitim alan genç koleksiyoncuların ortaya çıkması ve bu duruma paralel genç sanatçıların da sanat gündeminde daha fazla yer almaya başlaması bulunmaktadır (Paksoy, 2003: 16). 2000-2010 yılları arasında kurumların kültürel ve sanatsal faaliyetlere yaptığı yatırımlar; koleksiyonlar oluşturmak, sponsorluk anlaşmaları yapmak, orkestra kurmak, sanat yatırım danışmanlığı yapmak, festival, konser, tiyatro, gösteriler düzenlemek olarak belirlenmiştir. Kurumların en fazla tercih ettikleri yatırım araçlarından birisi ise koleksiyon oluşturmaktır. Özel sermayenin koleksiyon yapmaya aktif bir rol ile yöneliminde; 2000’li yıllardan sonra hızla yaygınlaşan müze açma eğilimlerinin, müzayede satışlarının, banka koleksiyonlarının ve özel koleksiyonların sergilenmesinin de etkisi olmuştur.

2000’li yılların başlarında yaşanan ekonomik krizin olumsuz etkisi ile Bankacılık Denetleme ve Düzenleme Kurulu tarafından bazı banka sanat galerileri de kapatılmıştır. Bu galerilerin var olan koleksiyonları sigorta fonuna sunularak devletin denetimine geçmiştir. 1990’lı yıllarda gelişen Türkiye sanat ortamı; bankaların ve özel koleksiyonların koleksiyon yaklaşımlarının açılan sergiler yoluyla izlenilmeye başlanıldığı bir süreçtir. 2000’li yıllar ise; sanat kurumlarının ve özel müzelerin, banka koleksiyon sergilerinin ve yayınlarının yönlendirici olduğu bir dönemi temsil etmektedir. Aynı zamanda bu dönem; pek çok koleksiyonun kitaplaştırıldığı, sergiler yolu ile koleksiyon eserlerinin görünür olduğu, özel koleksiyon sahiplerinin müze açma yoluyla kamu hizmetine başladığı bir dönemi temsil etmektedir.

1924 yılından günümüze koleksiyonunu geliştirme yaklaşımında olan, 2000 yılında koleksiyonunu kitaplaştırarak izleyenlere sunan İş Bankası Sanat Koleksiyonu; düzenlenen Resim Heykel Sergileri aracılığı ile koleksiyonun izlenmesini sağlamıştır²⁷⁵. Koleksiyon yapmaya başlayan ilk banka özelliği de taşıyan²⁷⁶ İş Bankası, yayınladığı katalogda; 1960-1970 yıllarında koleksiyona eklenen altıyüz altmış bir sanatçının bin dokuzyüz yirmi iki adet eserine yer vermiştir (Giray, 2000: 20).

²⁷⁵ Bk. Yılmazsoy, 2009; Tezin 1.3.1. Bölümü.

²⁷⁶ Banka Koleksiyonlarının Erken Cumhuriyet Dönemi’nden 2000’li yıllara dek gelişimi için bk. tezin 1.2., 2.2.4.1. ve 3.2.3.1.bölümleri.

2000 yılının koleksiyonculuğa vurgu yapan en önemli sergisi; Veysel Uğurlu'nun koordinatörlüğünde Yapı Kredi Kültür Merkezi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi'nde 15 Aralık 2000-26 Ocak 2001 tarihleri arasında izleyenler ile buluşan 'En Sevdikleri: 50 Koleksiyoncunun Seçtikleriyle Türk Resim Sanatı' sergisidir. 1990'li yıllarda başlayan koleksiyon sergileri, koleksiyonlarda yer alan eserleri görünür kılmayı amaçlamaktadır. Bu sergi yoluyla hem koleksiyonculardan hem de onların en sevdiklerinden bir seçki sunulmuştur. Sergide; seçilen koleksiyoncuların koleksiyonlarında bulunan beş eseri seçmeleri istenmiş ve seçilmiş tüm eserler bir arada sergilenmiştir. Sergide eserleri ile yer alan koleksiyoncu isimleri; Lidya Abuaf, Nur-Selçuk Altun, Beki, Bardaviç, Murat Barlas, Tarık Bayazıt, Sibel-Haldun Baydar, Daryo Beskinazi, Enis Berkol, Ayşe Bilginsoy, Canan Bozbağ, Kudret Çetinkaya, Sema-Barbaros Çağa, Süleyman Okan Çetiner, Niso Defçioğlu, Haldun Dostoğlu, Tuluy Ergörül, Mehmet Ergüven, Mine Gülener, Aslı Gülten, Hilmi Güvenalp, Ferda-İbrahim İper, Eren İnönü, Oya-Bülent İşmen, Aziz Karadeniz, Banu-Oktay Kırış, Sevim Kozikoğlu, Sıtkı Kösemen, Nevzat Metin, İpek-Ahmet Merey, Güven Nil, Fazlı Özcan, Ayfer Özdemir, Cihat Pars, Özcan Sinangin, Mehmet Şahin, Galip Tomaç, Şebnem-Ömer Faruk Tuna, Mustafa Turcan, Serap-Yılmaz Ulusoy, Erden Yönel, Reha Uz olarak belirlenmiştir. Bu isimler kendi koleksiyonlarından; Naile Akıncı, Alaattin Aksoy, Bilge Alkor, Özdemir Altan, Cihat Aral, Bala Arıduru, Yüksel Arslan, Aydın Ayan, Ferruh Başağa, Bedri Baykam, Tülay Tura Börtecene, Selim Cebeci, Adnan Çoker, Burhan Doğançay, Neşe Erdok, Turan Erol, İnci Eviner, Can Göknıl, Mehmet Güler, Mehmet Gülyüz, Mehmet Gün, Ergin İnan, Balkan Naci İslimyeli, Nuri İyem, Nur Koçak, Temur Köran, Muhsin Kut, Mustafa Orkun Müftüoğlu, Nevhiz, Abdurrahman Öztoprak, Leyla Gamsız Sarptürk, Behçet Safa, Nedret Sekban, Güngör Taner, Yavuz Tanyeli, Canan Tolon, Sali Turan, Fatma Tülin, Ömer Uluç, Adnan Varınca ve Utku Varlık eserlerini seçerek izleyenler ile buluşturmışlardır²⁷⁷. Daha önce hiç sergilenmemiş olan eserler, koleksiyoncuların desteği ile ilk kez izleyenler ile buluşmuştur²⁷⁸. Her bir eserin

²⁷⁷ Detaylı bilgi için bk. <http://sanat.ykykultur.com.tr/basin-odasi/basin-bultenleri> (erişim tarihi: 09.03.1018).

²⁷⁸ Serginin basın bülteni ve sergi sırasında yayınlanan röportajlarda koleksiyonculuğa dair metinler de yayınlanmıştır. Ayrıca; sergide eserleri bulunan koleksiyoncular koleksiyonculuklarına dair duygularını ifade etmişlerdir: Celâl Üster: 'Bir koleksiyoncu, "En Sevdikleri"ni başkalarıyla paylaşırken, kendini paylaşır biraz da'. Selçuk Altun: 'Sergi için seçtiğim yapıtı benim için özel anısı var. İlk romanım, "Yalnızlık Gittiğin Yoldan Gelir'den" esinlenerek kotarılmış bir armağandır; varsıl, hareketli, kırmızı ile siyahın düello ettiği. Evim, makam odam ve Sıraselviler'deki Sığınağım'da, akvaryum ve muska niyetine de Sali Turan'lar bulunur'. Detaylı bilgi için bk. <http://sanat.ykykultur.com.tr/basin-odasi/basin-bultenleri> (erişim tarihi:09.03.1018) bk. "En Sevilen Tablolar Sergi Panolarında", Sabah-Cumartesi Eki, 15.01.2001.

300-500 bin dolar değerinde olduğunu belirten Veysel Uğurlu, serginin ardından farklı koleksiyoncuların da yeni bir sergide yer alabilmek için talepkâr olduğunu belirtmiştir²⁷⁹.

Sergiye dahil edilen koleksiyoncuların düşüncelerini ve koleksiyonculuk hikayelerini anlattıkları katalog çalışması da dönem içerisinde ilgi çekmiştir. Sanat galerilerinde devam eden sergilerin yanı sıra, sanat piyasasında koleksiyonculardan seçki sunan bu sergi; sanat eseri alımına ilgi konusunda da teşvik edici olmuştur.

Yine; Yapı Kredi Bankası tarafından 2002 yılında gerçekleştirilen ‘‘Banka Koleksiyonlarından Seçmeler’’ sergisi ise; bu kez diğer banka koleksiyonlarından yapılmış bir seçkiyi izleyenler ile buluşturmuştur. Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası, Akbank, Şekerbank, Türk Dış Ticaret Bankası, Türkiye Cumhuriyeti Ziraat Bankası, Türkiye Garanti Bankası, Türkiye İş Bankası, Türkiye Kalkınma Bankası, Yapı ve Kredi Bankası sergiye koleksiyonlarından seçilmiş beş eser ile katılmışlardır. Sergi; o yıllara dek gerçekleşen banka koleksiyon sergilerine yeni bir boyut getirmiştir. Sergi; küresel çağda bankalara yüklenen anlamın sadece sermaye olgusunun dışında kültürel-sanatsal misyonla da geliştiğini ve farklı banka koleksiyonlarının koleksiyon yaklaşımlarını izleme olanağı sunması nedeniyle önemlidir²⁸⁰. Bu karşılaştırma imkânı; koleksiyonlar arasında bir rekabet faktörünün geliştiğini de göstermektedir. Örneğin; Yapı Kredi Bankası Türk resminin en pahalı eserlerinden Osman Hamdi Bey’e ait ‘Feraceli Kadınlar’ isimli eseri ve Hoca Ali Rıza’ya ait ‘İftar Sofrası’ ile katılırken Ziraat Bankası; Çallı Kuşağı’ndan bir seçki ve Adnan Turani ile sergiye katılmıştır²⁸¹ (Özsezgin, 2002b: 13).

Yine; Yapı Kredi Bankası’nın 60. yılının ve Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi’nin 40. yıl kutlamaları sırasında da ‘‘Yapı Kredi Resim Koleksiyonu: Çağdaşlar’’ isimli bir sergi izleyenler ile buluşmuştur. Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi’nde 9 Temmuz -15 Ağustos 2004 tarihleri arasında izlenen sergide, banka koleksiyonunda yer alan eserlerin

²⁷⁹ ‘‘En Sevilen Tablolar Sergi Panolarında’’, Sabah Cumartesi Eki, 15.01.2001.

²⁸⁰ Detaylı bilgi için bk. <http://sanat.ykykultur.com.tr/basin-odasi/basin-bultenleri> (erişim tarihi: 09.03.1018).

²⁸¹ Sergiye, Yapı Kredi Bankası: Osman Hamdi Bey, Hoca Ali Rıza’lar; Ziraat Bankası: Çallı’lardan Adnan Turani’ye; Merkez Bankası: Abidin Dino, Hakkı Anlı, Nejat Devrim, Mübin Orhon, Sabri Berkel; Dış Ticaret Bankası: Mısırlı Hidayet, Civanyan, Hoca Ali Rıza, Sami Yetik, Şefik Bursalı; İş Bankası: Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Min-el Muhip, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran; Akbank: Ahmet Ziya Akbulut, Hikmet Onat, Cemal Tollu eserleri; Garanti Bankası: Halil Paşa, Cevat Dereli, Avni Arbaş, Lütfü Günay, Orhan Peker; Şekerbank: Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Lütfü Günay, İsmail Altınok, Müşerref Köktürk; Kalkınma Bankası: Avni Arbaş, Erol Akyavaş özgünbaskı eserleri, Burhan Doğançay ve Hasan Pekmezci ile katılım sağlamıştır. Özsezgin, 2002b: 10-13. Sergi hakkında detaylı bilgi için bk. <http://www.evrensel.net/haber/132161/banka-kasalarindan-sergiye> (erişim tarihi: 09.03.2018).

sınıflandırıldığı, 'çağdaş' ve 'klasik' olmak üzere iki ana başlık altında ele alındığı görülmektedir. 'Yapı Kredi Resim Koleksiyonu: Çağdaşlar' sergisinde; 1930'lardan günümüze birkaç kuşak bir araya getirilmiştir. Sergide; Cevat Dereli, Ali Avni Çelebi, Zeki Faik İzer, Maide Arel, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Abidin Dino, Ferruh Başağa, Şükriye Dikmen, Adnan Varınca, Leyla Gamsız Sarptürk, Mustafa Esirkuş, İbrahim Balaban, Nejad Melih Devrim, Neşet Günel, Adnan Turani, Turan Erol, Ömer Uluç, Özdemir Altan, Tülay Tura Börtecene, Devrim Erbil, Özer Kabaş, Mehmet Güleriyüz, Oya Katoğlu, Neşe Erdok, Zafer Gençaydın, Utku Varlık, Adem Genç, Umur Türker, Mustafa Altıntaş, Ekrem Kahraman, Selim Cebeci, Sali Turan, Fatma Tülin, Emin Çizenel, Can Göknül, Yavuz Tanyeli, Yusuf Taktak, İbrahim Çiftçioğlu, Aydın Ayan, Ertuğrul Ateş eserleri sunulmuştur ²⁸².

2000'li yıllarda kurumsal olarak koleksiyonlarını sergiler ile sunan banka kurumlarının sanat yatırımlarına verdikleri önem bu husustaki farklı girişimleri ile de devam etmiştir. Akbank, Garanti Bankası, İş Bankası, Yapı Kredi Bankası gibi bankaların 2000'li yıllardaki eğilim ve önemlerinden birisi de koleksiyonlarını geliştirmenin dışında sanat yatırım danışmanlığı hizmetini de başlatmalarıdır (Kösemen, 2012: 159). Bankalar; bu hizmet kapsamında banka müşterilerine koleksiyon oluşturma, geliştirme, sanat eserinin maddi avantajları ve sanat teorisi eğitimi konusunda destek hizmeti başlatmıştır. Özellikle, 1990'lı yıllardan başlayarak 2000'li yıllarda da banka galerileri sahip oldukları ekonomik avantajlarından dolayı sanat piyasasını üst düzeyde yönlendirmişlerdir. Kültür sanat yatırımı yapan bankalar arasında yer alan Ziraat Bankası ise, 1926 yılında koleksiyon yapmaya başlamıştır. Bankanın başkentte yer alan banka binaları için satın alınan eserler özellikle Türk İzlenimcileri'nin eserlerinden oluşmaktadır. İş Bankası gibi Ziraat Bankası da eser alımını Devlet Resim Heykel Sergileri'nden aldığı eserler ile zenginleştirmiştir. Ziraat Bankası ayrıca, 2001 yılında kapanan Emlak Bankası'nın koleksiyonunu da bünyesine katmıştır. 1931 yılında eser alımına başlayan T.C. Merkez Bankası Koleksiyonu; 1950'lere dek üretilmiş resimleri koleksiyonuna dahil ettikten sonra, 1991 yılında oluşturulan danışman ekibinin yönlendirmesi ile koleksiyonuna çağdaş eser alımları da yapmıştır. Sanat koleksiyonu yapmaya 1977 yılında başlayan Akbank ise; 1998 yılında bir katalog basarak koleksiyonda yer alan eserleri kamuoyu ile paylaşmıştır. Akbank; sanat koleksiyonunda yabancı eserler de mevcuttur. 1954 yılında gerçekleştirilen 'İş ve İstihlal' sergisi ile zenginleştirilen Yapı Kredi Bankası Koleksiyonu, uluslararası sanatçılara da yer

²⁸² Banka koleksiyonları ile ilgili detaylı bilgi için bk. Tezin 2.2.4.1., 3.2.3.1. bölümleri; Özpalabıyıklar, 2002; <http://sanat.ykykultur.com.tr/basin-odasi/basin-bultenleri/yapi-kredi-resim-koleksiyonu-cagdaslar> (erişim tarihi: 09.03.2018).

veren bir yapıya sahiptir. Halkbank Koleksiyonu²⁸³ ise; 1989 yılında oluşturulmaya başlanmıştır. 1954 yılında eser alımına başlayan Vakıf Bank; Bosna Hersek Güzel Sanatlar Fakültesi'nden eser alımı ile koleksiyonunu uluslararası bir çehreye kavuşturmuştur. (Yasa Yaman, 1997: 13). Garanti Bankası; 1983 yılında İstanbul -Harbiye'de hizmete giren ve 1991 yılında Beyoğlu'na taşınan sanat galerisi ile sanat dünyasına girmiştir. Banka, galeri sergilerinde her sergiden bir yapıt alma stratejisi ile bir koleksiyon oluşturmuştur. Beşyüze yakın eser bulunan koleksiyonda Çallı Kuşağı'ndan Devrim Erbil'e uzanan bir tarihsel süreç izlenmektedir. 1970-1997 yılları arasında eser alımını sürdüren ve 1997 yılında devlet tarafından oluşturulan tasarruf yasası nedeniyle alımı sona eren Türkiye Kalkınma Bankası A.Ş., bankaya ait sanat galerisinde de etkinliklerini sürdürmüştür. Şekerbank'ın Ankara'da açtığı sanat galerisi yoluyla koleksiyonunu zenginleştirdiği ve koleksiyonunu 1987 yılında yapmaya başladığı bilinmektedir (Rodoplu, 2015: 67-68).

1980'li yıllarda öne çıkan banka galerileri, 1990'lı yıllarda gerçekleştirdikleri sergiler ve yayınladıkları kataloglar ile dikkatleri çekmişlerdir. Özel sanat galerilerinin sayısı olarak arttığı 2000'li yıllar ise banka galerilerinin eleştirilmeye başlandığı ve aktif tepkilere maruz kaldıkları bir dönemi temsil etmektedir. Banka sanat galerileri, özel sanat galerilerine göre ekonomik alt yapılarının güçlü kurgusu nedeniyle piyasada eşitsizliğe sebep oldukları düşünülmekte suçlanmıştır²⁸⁴.

2000'li yıllarda kurumsal yapılardan oluşan ve gelişim ivmesi gösteren sanat piyasasında bankaların sanata yaptıkları yatırımların koleksiyonculuğu geliştirdiği kesindir. Banka şubelerine asılan eserler, bu şubeleri ziyaret eden yatırımcıların sanat yapıtları ile karşılaşmaları, düzenlenen koleksiyon sergileri ile koleksiyonculuğun tartışmaya açılması, koleksiyonculuk tarihi için önemli gelişmelerin oluşumuna zemin hazırlamıştır.

3.2.3.2. Özel Koleksiyonlar, Kurumlar, Müzeler, Sergiler

2000'li yıllara girerken koleksiyonculuğa yeni bir çehre ve yenilik yaşatan pek çok gelişme yaşanmıştır. 2000 yılında Yapı Kredi Kültür Merkezi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi'nde açılan 'En Sevdikleri: 50 Koleksiyoncunun Seçtikleriyle Türk Resim Sanatı' koleksiyonlardan seçki sergisi ile başlayan koleksiyon sergileri; Can Elgiz'in koleksiyonunu izleyenlere 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; Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nin

²⁸³ Detaylı bilgi için bk. Anonim, 2006a.

²⁸⁴ Konu ile ilgili tartışmalar ve detaylı bilgiler için bk. Tezin 3.2.1. bölümü.

açılışı (2001), Sakıp Sabancı'nın kendi evini müzeye dönüştürmesi ve Sabancı Müzesi'ni kurması (2002), Koleksiyoncu Nahit Kabakçı'nın Atatürk Kültür Merkezi'nde açtığı koleksiyon sergisi (2003), 2004 yılı içerisinde yayınlanan vergi kanunu ve Avrupa Birliği'ne uyum çalışmaları, aynı yıl içerisinde İstanbul Modern'in açılması, Erol Aksoy'un gerçekleştirilen müzayedede 'Kaplumbağa Terbiyecisi' eserinin 5 trilyon TL değerine Suna-İnan Kıraç Vakfı tarafından satın alınması, Suna-İnan Kıraç Vakfı'nın Pera Müzesi'ni açması (2005), Türkiye'nin ilk sanatçı müzesi olan Doğançay Müzesi'nin²⁸⁵ açılışı (2004), Süleyman Saim Tekcan tarafından Grafik Müzesi İMOGA'nın kurulması (2004), koleksiyoncu bir çift olan Banu ve Hakan Çarmıklı'nın Mac Art Gallery'yi kurmaları (2005), Contemporary İstanbul sanat fuarı²⁸⁶ ile uluslararası katılımın arttığı sanat fuarı 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 Ailesi'nin kurduğu İKSV'nin düzenlediği etkinlikler; 2000 yılının koleksiyonculuk ve müzecilik gelişimi açısından en önemli gelişmelerdir.

2000'li yıllara girerken önemli tartışma unsurları arasında yer alan çağdaş sanat müzesi yoksunluğu problemi²⁸⁷ bu dönemde koleksiyoncuların da dahil olduğu ve bu tartışmalara katkı sunduğu bir sürece dönüşmüştür. Bu dönemde açılışı gerçekleşen 'Proje 4L Güncel Sanat Müzesi'; sanatın kurumsallaşması konusunda Türkiye sanat ortamında büyük bir etkinin oluşumunu sağlamıştır. 'Proje 4L Güncel Sanat Müzesi', bir koleksiyoncu tarafından kurulan ve İstanbul'da genç sanatçılara da destek veren, üretilen güncel sanat ürünlerine yer veren ilk kurumsal girişim olma özelliğini taşımaktadır.

Can Elgiz'in kurduğu müzenin yöneticiliğini Vasıf Kortun üstlenmiştir. Açılış sırasında 2001-2004 yılları arasında özellikle genç sanatçıların üretim süreçlerine tanıklık edilen, sanatçıların eserlerinin sergilenmesine olanak tanıyan 'Proje 4L Güncel Sanat Müzesi', Vasıf

²⁸⁵ Burhan Doğançay, Türkiye'de modern sanat müzesinin var olmaması nedeniyle kendi eserlerini koruma altına alma amaçlı bu müzeyi hizmete açmıştır. Bu durum da Türkiye'deki 'Çağdaş Sanat Müzesi' yokluğu sorununa dikkat çekmektedir. Artık; bu sorunlu ortamda sanatçılar kendi monografik müzelerini açma sürecini başlatmışlardır. bk.

<http://www.dogancaymuseum.org/pPages/pGallery.aspx?pgID=579&lang=TR§ion=9¶m1=138> (erişim tarihi: 22.03.2018).

²⁸⁶ 2006 yılında başlayan Contemporary İstanbul öncesi sanat fuarı etkinlikleri hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 2.2.2. ve 3.2.2. bölümleri.

²⁸⁷ Türkiye'de Çağdaş Sanat Müzesi açma tartışmaları ve 1980'li yıllardan bugüne gerçekleşen gelişmeler hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 1.3.2., 2.2.6., 3.2.5. bölümleri.

Kortun'un yönetiminde kâr amacı taşımadan genç sanatçıların eserlerinin sergilenmesine fırsat vermiştir²⁸⁸. Koleksiyonlarında genç ve özellikle 1950 sonrası sanatsal üretime yer veren Elgiz'ler²⁸⁹ aynı zamanda müzenin kurumsal yapısı içerisinde oluşturdukları "Artavirum" bölümünde de genç sanatçıların eserlerinin sergilendiği bir bölüm oluşturmuşlardır. Can-Sevda Elgiz; sahip oldukları kurumsal yapı içerisinde koleksiyoncu kimlikleri ile genç sanatçıların eserlerinin sunumuna imkân sağlayan "Artvarium" sergileme mekânını sanat dünyasına kazandırmışlardır. 'Proje 4L', Türkiye'deki sanat kurumu eksikliğini giderirken aynı zamanda izleyenlere 1980'li yıllardan bugüne farklı mecralarda üretilmiş uluslararası eserlerden oluşan koleksiyonlarını da sunma imkânını sağlamıştır (Baykam, 2002: 10).

Türkiye'de 1990'lı yıllarda; yayınlanan kitaplar, gerçekleşen müzayedeler ile izlenmeye başlanan özel koleksiyonların ardından 2000'li yıllar; açılan müzeler ve sanat kurumları ile koleksiyonların toplumla buluşmasının gerçekleştiği, müzeciliğin dönüşüm yaşadığı yeni bir dönemi temsil etmektedir.

Koleksiyoncu bir çift tarafından açılan sanat kurumu özelliğini taşıyan 'Proje 4L Güncel Sanat Müzesi'; 2000'li yıllarda koleksiyonculuğun tartışılmasını sağlayan koleksiyon sergileri ile de sanatsal gündem oluşturmuştur. 2002 yılında Haldun Dostoğlu'nun küratörlüğünde açılan ve Çağa&Çağa Avukatlık Bürosu'nun sahipleri Barbaros ve Sema Çağa Sanat Koleksiyonu'ndan seçki sunan 'Günyüzü' sergisi; bir aile koleksiyonundan oluşturulmuş sanatsal seçkiyi yine bir aile koleksiyon müzesinde sunması nedeniyle önemlidir. Sergi ile birlikte yayınlanan, koleksiyonculuğa dair metinlerin yer aldığı ve koleksiyonda yer alan eserleri, sanatçıları tanıtan koleksiyon kitabı²⁹⁰; bu dönemde hem bu konuda bir literatür oluşturması hem de koleksiyonculuk ve sergilenen koleksiyona dair eleştirel metinleri içermesi nedeniyle önemlidir.

Barbaros- Sema Çağa çifti, 1970'li yılların sonunda koleksiyon yapmaya başlamıştır. Galeri Baraz'ın sergilerini takip ederek sanat dünyasını tanımaya başlayan Sema Çağa; Galeri Baraz'ın o yıllarda sanat dünyasına sunduğu katkıları "Biz o yıllarda kendi tasarrufumuzla

²⁸⁸ Sevda-Can Elgiz koleksiyonu ve 'Proje 4L Güncel Sanat Müzesi' hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 4.2.1. Bölümü, bk. EK 8.

²⁸⁹ Can Elgiz'in edindiği koleksiyona dair yorumu şöyledir: "Koleksiyonum çok geniş sayılmaz belki. Ama değişik spektrum var koleksiyonumda. Minimalistler de var, post-modern işler de, bunları biraraya toplayan eserler de. Mesela; Davis Salle, Eric Fischl, farklı bir tarz olarak Peter Halley, Andy Warhol, Karel Appel, Türkiye'deki 1950 sonrası üretimler. Genellikle çağdaş sanat eserlerine yönelimim mevcut. 1980 sonrası eğilimleri özellikle tercih ediyorum". Baykam, 2002: 10. Can-Sevda Elgiz Koleksiyonu'na dair detaylı bilgi için bk. Tezin 4.2.1. bölümü. bk. EK 8.

²⁹⁰ Detaylı bilgi için bk. Rona, 2002.

payımıza düşeni sanat dünyası ve sanat çevresinin kavşak noktası olan Galeri Baraz'da bulduk. Türkiye'de sanat üretiminin "ilk"leri, başyapıtları, yaşayan sanatçılar, resim aşıkları, yazar, çizer ve şairler, ses, söz ve göz aleminin entelektüelleri için Galeri Baraz vazgeçilemeyen bir adres idi. Bizim resimle olan ilişkimiz o ortamdan bize yansıyan nesnel ve zihinsel hazinelere dokunarak başladı" ifadeleri ile anlatmaktadır (Almelek, 2002: 34). Barbaros ve Sema Çağa, 30 yıl süresince bilinçli bir şekilde oluşturdukları koleksiyonlarını 19 Eylül 2002 tarihinde Proje 4L Güncel Sanat Müzesi'nde izleyenler ile buluşturmışlardır. Koleksiyon, Cumhuriyet Dönemi'nden günümüze uzanan ve özellikle 1950 sonrası resim sanatımıza damgasını vurmuş 79 ustanın 285 eserini barındırmaktadır. Koleksiyondaki eserlerin çoğu 1950 sonrası üretilmiş Türk resmi örneklerini içermektedir. Tüm eserler gerçek piyasa değerleri üzerinden sanat galerileri aracılığıyla satın alınarak koleksiyona dahil edilmişlerdir. Uluslararası sanatçıları da koleksiyonlarına dahil eden Çağa'lar özellikle Amerikan sanatının önemli isimlerini koleksiyonlarına dahil etmişlerdir (Günyaz, 2002: 18).

Çağa Koleksiyonu'nda kişisel beğeniyi doğru sanatsal yöntemlerle biraraya getiren bir yaklaşım mevcuttur. Gören'in (2002:8) "Daha ilk bakışta belli ki bir koleksiyon oluşturmanın tüm gereklerini yerine getirme bilinciyle bir araya getirilmiş, birbirinden seçkin sanatçıların özgün yapıtları bir aradadır. Koleksiyon; çok iyi kurgulanmış bir ana şema üzerinde titiz bir seçki ile biraraya getirilmiş yapıtlardan oluşmakta" ifadeleri ile tanımladığı Çağa Koleksiyonu, Türk Resim Sanatı Tarihi'ni takip eden ve Cumhuriyet Dönemi'nden günümüze uzanan süreç içerisinde özellikle 1950 yılına dek yaşanan grup hareketlerini, ardından var olan bireysel üslup çabalarını takip ederek şekillenen bir kurgu içerisinde (Gören, 2002:8).

Baraz (2002: 42) Çağa Koleksiyonu'na²⁹¹ dair, serginin ardından "Kanımca yıllardır resim sanatına gönül veren Çağa'lar isimlerini şimdiden bu alanda ölümsüzleştirmiş bulunuyorlar." ifadesini kullanmıştır.

Özel koleksiyonların sergilerle topluma sunulması, müzelere bağışlanması, müzelere dönüşmesi, insanlığın yaratıcılığının kamuya mal edilmesine ve toplumun ufkunun genişlemesine neden olacaktır. Özel koleksiyonların sergiler yoluyla sunumu az sayıdaki sanat müzesinin ülkemiz ortamında çok daha büyük etkiler yaratacağı gerçeğinin daha cesur bir

²⁹¹ Çağa Koleksiyonu'na dair dönem içerisinde yayınlanan diğer metinler ve analizler için bk. Bugay, 2002: 19-23; Küpçüoğlu, 2002:36-37; Şenyapılı, 2002:24-29. Serginin ardından aynı yıl içerisinde koleksiyoncularla ilgili metinlerde artış gerçekleşmiştir. Süreli yayınlarda koleksiyoncularla röportajlar, koleksiyonları tanımlayan metinler özellikle bu serginin ardından sıklıkla yayınlanmıştır. Baykam, 2002:9- 10; Ersöz, 2002: 26-30; Giray, 2002: 3-10; Özsezgin, 2002a: 23-52; "Paris'te Sanat ve Galerici Tartışıldı", *Cumhuriyet*, 19.06.2002; "Resim Alanlar Resim Oldu", *Milliyet Gazetesi Pazar Eki*, 10.11.2002; "Sanat Tarihi'nde Devri Alem", *Milliyet*, 05.12.2002.

biçimde düşünülmesine yol açmıştır. Açılan sergiler ve özel müzeler; Türkiye’de kent soylu bilincinin gelişmesine de neden olmuşlardır (Atagök, 2003: 14).

Sakıp Sabancı Koleksiyonu’nun müzeye dönüşümü de Proje 4L Güncel Sanat Müzesi’nin açılışının ardından 2002 yılında gerçekleşmiştir. Türkiye müzecilik tarihi için önemli bir girişim olan Sabancı Müzesi’nin²⁹² açılışı; ardından açılışı gerçekleşen diğer müzelere de öncü olmuştur. Sakıp Sabancı Koleksiyonu’na dahil olan ilk resimler 1970’li yılların ortalarında satın alınmışlardır. Hacı Ömer Sabancı’nın sanata duyduğu sevgi ve antika merakı, ailenin koleksiyoncu olmasında etkili olmuştur. 1995 yılında yayınlanan ‘Sabancı Koleksiyon Kitabı’nda o yıllarda Atlı Köşk’te oturan Sabancı Ailesi’nin bu binayı müzeye dönüştürme planlarından da söz edilmiştir. Büyük bir bahçeye sahip olan Atlı Köşk, bir koleksiyon müzesine dönüştürülmüştür. Atlı Köşk, müzeye dönüştürülmeden önce bazı restorasyon çalışmalarından geçirilmiştir. Sabancı Koleksiyonu, yurt dışından da sergi teklifleri almaya başlamış ve bu süreçte pek çok sergi gerçekleşmiştir²⁹³. Eserler 9 Ekim - 2 Şubat 2000’de Harvard Üniversitesi Arthur M. Sackler Müzesi ve Cambridge Massachusetts’te sergilenmiştir. Sabancı Koleksiyonu’nun resim ve hat eserlerinden örnekler ise; 16 Mart- 29 Mayıs 2000 arasında ‘Calligraphies Ottomanes’ ismi ile Paris Louvre Müzesi’nde sergilenmiştir. 2001 yılında Sabancı Koleksiyonu; ‘Siegel des Sultans’ adıyla Berlin’de Deutsche Guggenheim’de 5 Şubat - 8 Nisan 2001 tarihleri arasında sergilenmiştir. Düzenlenen sergilerin ardından açılış hazırlıkları hızlanmış ve müzenin açılışı 9 Haziran 2002 tarihinde gerçekleştirilmiştir. Müzenin açılışının ardından Sabancı Müzesi; müze faaliyetlerine eşdeğer programlar, bilimsel verileri inceleyen ve dünya müze standartlarını takip eden yaklaşımları ile öncü olmuştur. Açılış misyonu olarak; sergilemeye uygun mekanlar yaratmak, çağdaş dünya sanatından örnekleri Türkiye’ye getirmek, arşiv sistemini geliştirmek, restorasyon merkezleri açmak, müze uzmanları yetiştirmek hedeflenmiştir. Sabancı Resim Koleksiyonu’nda ise; Türk ressamlarının önemli eserleri mevcuttur. Koleksiyonda; Osmanlı İmparatorluğu’nun Batılılaşma

²⁹² Sakıp Sabancı Sanat Koleksiyonu, Sabancı Müzesi’nin açılışı ve müze yaklaşımları hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 4.2.2. bölümü.

²⁹³ Koleksiyon sergilerinin bu yıllarda yurt dışında da gerçekleşiyor olması Türkiye’deki koleksiyonculuk tarihi için önemli bir gelişmedir. Yurt dışındaki ilk sergi; 11 Eylül - 13 Ekim 1998 tarihleri arasında “Letters in Gold” ismi ile hat eserlerden oluşan sergi olmuştur. Bu sergi; New York Metropolitan Müzesi’nde gerçekleşmiştir. Bu sergi daha sonra 25 Şubat - 17 Mayıs 1999 tarihleri arasında Los Angeles Country Museum of Art’da gerçekleşmiştir. Türk Hat Sanatı’nın en önemli parçaları bu sergiler sayesinde yurtdışı izleyenleri ile buluşmuştur. bk. Derman vd, 1995: 7-9. 1990’lı yıllarda gerçekleşen diğer koleksiyon sergileri hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 3.2.3. bölümü.

Dönemi'nden Guillemet ve Zonaro'nun resimleri, Aivazovsky'nin eserlerinin seçkin örnekleri mevcuttur²⁹⁴ (Derman vd, 1995: 7-9).

Sakıp Sabancı (Derman vd, 1995: 8), edindiği koleksiyon ve müze açma girişimi hakkında “Biz nadide eserleri toplamışız. Biz bir çeşit emanetçiyiz. Biz gittikten sonra ne olacak? Bunların dağılmaması için sağlığımızda bir teşebbüse girişmezsek vebal altında kalırız. İşte Sabancı Vakfı Batı'daki ve Osmanlı İmparatorluğu zamanındaki emsalleri gibi bu müzenin kalıcılığını sağlayacaktır. Gelen kuşaklar gidenleri hayırla yad etmelidirler” ifadeleri ile koleksiyonunu müzeleştirme sebeplerini açıklamaktadır.

Sakıp Sabancı, konut olarak kullandıkları Atlı Köşk'ü içindeki yapıtlar ile birlikte Sabancı Üniversitesi'ne bağışlamıştır. Böylece Sabancı Müzesi kurulmuştur. Bu sürece dair Sakıp Sabancı (2002: 16) “Koleksiyonumu bu şekilde halka tekrar iade etmiş oldum” ifadelerini kullanmıştır. Müzenin açılışından 2004 yılına kadar Emin Mahir Balcıoğlu müzenin müdürlük görevini yürütmüştür. 2004 yılının ardından Nazan Ölçer'in yöneticilik görevine getirildiği müzede 24 Kasım 2005 - 26 Mart 2006 tarihleri arasında gerçekleştirilen ‘Picasso İstanbul’da’ sergisi ile Sabancı Müzesi, bir koleksiyon müzesi olmasının ötesinde uluslararası sanatçı sergilerini de Türkiye’ye getirme vizyonunu üstlenmiştir²⁹⁵. ‘Picasso İstanbul’da’ sergisi; özel bir sanat müzesinin tüm Türkiye’de yarattığı büyük etkiye en iyi örnektir. Türkiye’de ilk kez dünya sanatını izleme şansı bulan izleyiciler sergiye büyük ilgi göstermişlerdir (Giray, 2002: 6; Pelvanoğlu, 2009: 403).

Aynı yıl içerisinde Yahşi Baraz da; kendisinin çektiği, koleksiyoncuların portre fotoğraflarından oluşan portre koleksiyonunu resimleştirme projesine başlamıştır. Koleksiyoncu portrelerinden oluşması planlanan sergide yer alan portreleri, ressam Gazi Şensoy üretmiştir²⁹⁶. Portre tablolarından oluşması planlanan sergi ile; koleksiyoncu ailelerin tanıtımını sağlamak, koleksiyonculuğa dair dinamik yaratmak ve bu konuda bir literatür

²⁹⁴ Sakıp Sabancı Resim Koleksiyonu'nun gelişimi, Sabancı Müzesi'nin açılışı ve müze yaklaşımları hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 4.2.2. bölümü.

²⁹⁵ Sabancı Müzesi'nin müzeleşme süreci ve koleksiyon bilgisi, uluslararası diğer sergiler hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 4.2.2. bölümü.

²⁹⁶ Tabloların boyutları 50x70 cm ile 90x130 cm arasında değişmektedir. Yahşi Baraz, 2001 yılında başladığı sergi projesi için resmedilen portreleri, 2003 yılında izleyenlere sunmayı planlamıştır. Fakat; 2001 yılında yaşanan ekonomik krizin sonucunda banka ve şirket iflaslarından sanat galerileri de etkilenmiştir. Baraz da kendisine ait olan bir binayı bu süreçte satmak zorunda kalmıştır. Yahşi Baraz, bu serginin hazırlık aşamasında gerçekleşen medya haberleri ile hem koleksiyoncuların ilgisini çekmiş hem de koleksiyonculuğa dair bir gündem oluşturmuştur. Yahşi Baraz bu dönemde resmedilen portrelerin henüz sergilenmediğini, galeri deposunda sergilenmeyi beklediğini ifade etmiştir “Resim Alanlar Resim Oldu”, *Milliyet Gazetesi Pazar Eki*, 10.11.2002.

oluşturmak amaçlanmaktadır. Elli koleksiyoncunun portresinden oluşması planlanan sergi için, Koç, Eczacıbaşı, Sabancı aile üyeleri, Erol-İnci Aksoy, Selma-Halil Bezmen, Lüset-Mustafa Taviloğlu, Aykut Hamzagil, Cem-Ümit Boyner, Ayşe Komili, Dr. Cengiz Arslan, Sema-Barbaros Çağa, Ayşe Sılan, Üzeyir Garih, İshak Alaton, Leyla Alaton, Meral-Vural Gökçaylı, Monik-Ceri Benardate, Hatice-Faruk Süren, Vural Akışık, Ahmet Ertegün, Sevinç-Erdal İnönü, Feyyaz Berker gibi isimlerin portreleri resmedilmiştir²⁹⁷. 2002 yılında sergilenmek üzere üretilen resimler hem sanat basınının hem de koleksiyoncuların ilgisini çekmiştir²⁹⁸. Ersöz (2002: 26-30); bu sergi ve müze projelerinin gerçekleştiği 2002 yılında “Koleksiyonculuk Üzerine Bilinmesi Gereken” başlığı altında sunduğu yazısında dönem koleksiyonculuğunu analiz ederek bu konuda bir sınıflandırma bile yapmıştır. Snoplar, Orta Sınıf, Yüksek kültür, Alt sınıflar olarak dörde ayırdığı koleksiyoncu profilini Ersöz 2000’li yıllarda yaşanan gelişmeler üzerinden analiz etmiş ve koleksiyoncuları; sanat eseri alım yöntemleri, eser seçimleri ve sosyal yapılarına göre snoplar, orta sınıf, üst sınıf olarak sınıflandırmıştır²⁹⁹.

²⁹⁷ “Resim Alanlar Resim Oldu”, *Milliyet Gazetesi Pazar Eki*, 10.11.2002.

²⁹⁸ Sergiye dair basında yayınlanan yorumlar şu şekildedir: “Bu Baraz’ın daha önce hazırladığı sergilere hiç benzemiyor; ne ünlü bir ressamın son çalışmaları, ne de Türk resminde önemli bir temaya dikkat çekiyor. Evet söz konusu olan bir resim sergisi, ama koleksiyoncular bu sergiyi gezdiklerinde ne hissedecek, hangi tabloya daha çok bakacak, hangisine sahip olmak isteyecek, merak konusu. Çünkü bu sergi, bir nevi ‘koleksiyoncuların koleksiyonu’ Yani sadece onların portrelerinden oluşuyor. Genç ressam Gazi Sansoy’un büyüterek, özel bir karışık teknikle resme dönüştürdüğü portreler, Baraz’a göre Türk resim sanatına katkıları tartışılmaz olan 50’den fazla koleksiyoncuyu ölümsüzleştirecek. Türk koleksiyoncusu, önümüzdeki aylarda açılacak sergiyle birlikte, ilk kez toplu olarak bir resim kataloğuna da girmiş olacak” Detaylı bilgi için bk. <http://www.hurriyet.com.tr/koleksiyoncularin-koleksiyonunu-yaptilar-104567> (erişim tarihi: 04.01.2017).

²⁹⁹ Snoplar; kör olarak moda olanı alırlar. Her zaman ‘yeni-sanat’ istemelerine rağmen, ancak sadece moda olan ve popülerite kazanmış işleri takip ederler. Bir grup olarak hareket ederler. Böylece alımlarını meşrulaştırırlar. Yüksek kültür koleksiyoncu profili ise; snoplardan farklı olarak ‘yeni-sanat’ yerine geçmişte kendilerini kanıtlamış ustaların eserlerini alırlar. Bazen yaşarken almaktan çekindiği sanatçıların işlerini ölünce alırlar. Bu grup genellikle en zengin tepedeki kişilerden oluşuyor. Orta sınıfı ise ikiye ayırmak gerekir; Bir grup, gerçek estetik arayıcılar ki; bu grup küçük amatör bir grubu oluşturur. Bu grubu, yeni sanat eserlerinin ve yeni sanatçıların pazarda yer almasını ve yaşamasını sağlayan grup olarak değerlendirmek gerekir. Diğer orta sınıfı oluşturan grup ise; gerek mobilya seçiminde gerekse de sanat eseri seçiminde önemli olanın en iyi örneği satın almak olduğunu düşünür. Elbette, belli bir tarzı benimsemeyen, gidip en pahalısını satın almak her şeyin karma karmaşık olmasına sebep olacaktır: eşyalarda, koleksiyonlarda. Her türlü eser toplanıyor. Bunların bir araya gelip nasıl bir şey yaratacaklarının farkında değiller. Üst sınıflar ise: bütün ilişkilerinde kültürle işlenmiş yaşarken orta sınıfın aksine ‘düşük kaliteli’ işlerden kaçıyorlar. Alt sınıfta içerik; form değil, anladıkları için figüratif sanatı tercih ediyorlar. Onların siyah beyaz bir dünyası var. bk. Ersöz, 2002:26-30.

2002 yılında koleksiyon sergileri ile öne çıkan diğer isim ise Nahit Kabakcı'dır³⁰⁰. Nahit Kabakcı'nın ilk koleksiyon sergisi; Deniz Müzesi Sanat Galerisi'nde 3-15 Şubat 2002 tarihleri arasında, ikinci koleksiyon sergisi ise Atatürk Kültür Merkezi'nde 5 Kasım 2003 tarihinde gerçekleşmiştir. İkinci sergide; Atatürk Kültür Merkezi'nin üç salonunda koleksiyondan seçilmiş eserler sergilenmiştir. 650 adet eser barındıran koleksiyondan bir seçki sunan sergide en eskisi 1944 en yenisi 1996 yılına ait eserler sergilenmiştir³⁰¹ (Atagök, 2003: 14; İzer, 2003: 11). Sanat eseri almaya başladığı yıllarda soyut eserlere olan merakı ile öne çıkan Kabakcı, aynı zamanda klasik yapıtlara da yönelmiştir. İnşaat mühendisi ve müteahhit olan Nahit Kabakcı, uzun süre Azerbaycan-Bakü ile ticaret yapmış ve Sovyet resimlerine de ilgi duymuştur. Kabakcı, 'Her sanatçıdan bir yapıt' mantığı yerine bir sanatçının farklı dönemlerine ait yapıtları biriktirmek felsefesini benimsemiştir.

Türkiye'de sanat piyasasında yaşanan bu sürecin ardından, 14 Temmuz 2004 tarihinde 5225 sayılı Kültür Yatırımları ve Girişimlerini Teşvik Kanunu'nun 1. maddesindeki kültür-sanat üretimlerinin topluma sunumunu sağlayan yatırımlara yönelik vergi kanunu yürürlüğe girmiştir³⁰².

Teşvik yasasının hemen ardından 17 Aralık 2004'te başlayan Avrupa Birliği müzakereleri öncesinde gündeme gelen İstanbul Modern'in açılışı³⁰³; Avrupa Birliği müzakereleri sürecinde geliştirilecek uyum vizyonunu destekleyen bir girişim olarak değerlendirilmektedir. İstanbul Modern; müzakerelerin başlamasına altı gün kala hızlı bir gündem değerlendirmesi ve hazırlık çalışmalarının sonucunda açılmıştır.

1973 yılında oluşmaya başlayan Nejat Eczacıbaşı Koleksiyonu'nda 2000'lerden önce resim-heykel alımı gerçekleşirken müzenin kuruluşunun ardından koleksiyon; video, fotoğraf koleksiyonu ile çağdaş sanat eserlerinin yoğunlukta olduğu bir koleksiyon politikasına sahip olmuştur. Açılışın ardından zamanla yenilenen ve eser alımları ile zenginleştirilen koleksiyon, özellikle müzenin açılışının ardından modern bir kimliğe sahip olmuştur. İstanbul Modern'in genel direktörü Levent Çalıkoglu 'na göre³⁰⁴; İstanbul Modern'in edindiği video art

³⁰⁰ Nahit Kabakcı'nın koleksiyonculuğa başlaması, 'Huma Kabakcı Koleksiyonu' ve bu konudaki tüm detaylı bilgiler için bk. Tezin 4.1.3. bölümü.

³⁰¹ 2003 sergisi hakkında detaylı bilgi için bk. Atagök, 2003:13-15; Bolel Koç, 2003: 24-27; Bugay, 2003: 26-33; Gezgin, 2003:16-21; İzer, 2003:10-13; Kabakçı, 2003:13; Kinaytürk, 2003:3. Bk. Tezin 4.1.3. bölümü.

³⁰² Detaylı bilgi için bk. Tezin 3.1. bölümü.

³⁰³ İstanbul Modern'in açılış öyküsü, süreci, müzecilik ve koleksiyon politikaları hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 4.2.3. bölümü.

³⁰⁴ Levent Çalıkoglu ile İstanbul Modern ve koleksiyonculuk üzerine söyleşi, 8 Eylül 2015, İstanbul Modern Ofis, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 6.

koleksiyonu 2000’li yıllardan sonra Türkiye’deki en büyük video art koleksiyonu olup Türkiye’de video örneği satın almış ilk kurum koleksiyonu da Nejat Eczacıbaşı koleksiyonudur. İstanbul Modern; bir araya getirilen üç koleksiyonun farklı bağlamlar altında sunulduğu bir modern sanat müzesi olmasının yanı sıra uluslararası süreli sergilere de ev sahipliği yapan, sanat gündeminde etki yaratan bir müze olmuştur³⁰⁵.

11 Aralık 2004 tarihinde İstanbul Modern’in açılışının ardından Türkiye sanat ortamında koleksiyonların müzeleşme süreçleri devam etmiştir. Bunlardan birisi de Suna-İnan Kıraç Sanat Koleksiyonu’nun müzeleşme çalışmalarını başlatmasıdır³⁰⁶. 1996 yılında Antalya’da Vehbi Koç Vakfı bünyesinde kurulan Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Merkezi³⁰⁷ ile başlatılan kültürel çalışmalar 27 Ekim 2003 tarihinde Suna ve İnan Kıraç Vakfı’nın ve Pera Müzesi’nin kurulması ile devam etmiştir³⁰⁸. Suna-İnan Kıraç çiftinin 1980’li yıllardan itibaren edindikleri sanat eserleri; koleksiyondaki eserlerin kapsamı ve bütünlüğü düşünülerek ‘Oryantalist Resim Koleksiyonu’, ‘Anadolu Ağırlık ve Ölçüleri Koleksiyonu’ ve ‘Kütahya Çini ve Seramikleri Koleksiyonu’ olarak üç bölüme ayrılmıştır. Müzenin 2004 yılındaki açılış hazırlıkları sırasında koleksiyona dahil ettiği ‘Kaplumbağa Terbiyecisi’ eserinin satış öyküsü Türkiye’de sanat piyasası ve koleksiyonculuk yaklaşımlarında sanat yapıtlarının fiyat oranlarının yükselmesine neden olmuştur. 11 Aralık 2004’te İstanbul Modern’in açılışından çok kısa süre sonra, yine Aralık ayı içerisinde gerçekleşen müzayededeki eser satışı; Türkiye sanat piyasasında bu dönemde en çok tartışılan konular arasında yerini almıştır. 2001 Ekonomik Krizi’nin ardından Erol Aksoy’a ait İktisat Bankası Koleksiyonu’nda yer alan Osman Hamdi Bey’e ait ‘Kaplumbağa Terbiyecisi’ adlı eser; 5 trilyon liraya Suna ve İnan Kıraç Vakfı’nın müze kuruluşu Pera Müzesi tarafından satın alınmıştır³⁰⁹. 322 tablo ve 24 antika eserden oluşan koleksiyon Swissotel’de düzenlenen bir müzayede ile satılmıştır. Antik A.Ş. yöneticisi Turgay

³⁰⁵İstanbul Modern’in sergiler tarihi ve diğer tüm detaylar için bk. http://www.istanbulmodern.org/tr/muze/hakkinda_3.html (erişim tarihi: 14.03.2018).

³⁰⁶ Suna ve İnan Kıraç Sanat Koleksiyonu’nun oluşumu, müzeleşme süreci, açılan Pera Müzesi’nin müzecilik yaklaşımları hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 4.2.4. bölümü.

³⁰⁷ Suna ve İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Merkezi 2016 yılından itibaren Koç Üniversitesi bünyesinde çalışmalarını sürdürmektedir. Antalya Kaleiçi’nde bulunan tarihi bir ev ve kilisenin 1993-1995, 1999 yıllarında Sinan Genim tarafından restorasyon çalışmalarının gerçekleştirilmesi ile merkez hizmete açılmıştır. 2014 yılında ise araştırma merkezine dahil edilen bir evin restorasyonu tamamlanarak merkezde kütüphane de oluşturulmuştur. Akdeniz bölgesinin arkeolojik zenginliklerine odaklanan AKMED, bu kapsamda pek çok proje gerçekleştirmiştir ve kitap yayınlamıştır. Detaylı bilgi için bk. <https://akmed.ku.edu.tr/hakkimizda/tarihce-ve-kurucular/> (erişim tarihi: 14.03.2018).

³⁰⁸ Detaylı bilgi için bk. Tezin 4.2.4. bölümü.

³⁰⁹ Müzayede ve satış süreci hakkında bilgi için bk. Tezin 3.2.4. ve 4.2.4. bölümleri.

Artam tarafından yönetilen müzayedede eserin 1 trilyon 950 milyar lira olan açılış fiyatı 5 trilyon liraya yükseltilmiştir. 189. sırada müzayedeye katılan ‘Kaplumbağa Terbiyecisi’ için en güçlü rekabet; İstanbul Modern Sanat Müzesi ile Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi temsilcileri arasında yaşanmıştır. Suna ve İnan Kıraç Vakfı Sanat Danışmanı Ahmet Keskiner tarafından alınan eser, Pera Müzesi’nin açılışının ardından müzede izleyenler ile buluşmuştur³¹⁰. Eserin vakıf koleksiyonuna dahil edilmesinden altı ay sonra Pera Müzesi’nin açılışı gerçekleşmiştir³¹¹.

2004 Aralık ayı içerisinde ardarda gerçekleşen İstanbul Modern’in açılışı ve Osman Hamdi Bey’e ait ‘Kaplumbağa Terbiyecisi’ eserinin satılışı, dönem yazarları tarafından ilgi ile karşılanmış ve tartışılmıştır³¹². Yaşanan bu tartışma ortamı ve eser satışları; 2000’li yıllarda yükselen fiyatlar, yeni genç koleksiyoncu profiline artışı ve koleksiyonculuğun yaygınlaşması ile sonuçlanmıştır.

Antik A.Ş sahibi Turgay Artam eserin satışının ardından bilinçli yapılan bir koleksiyonun yüzde üçyüz, altıyüz kâr getireceğini ve diğer yatırım araçlarına göre çok daha kâr getiren bir yatırım aracı olduğunu ve ‘Kaplumbağa Terbiyecisi’ne bugün daha fazla bedel ödemek isteyen en az dört beş kişinin var olabileceğini belirtmiştir. Kaplumbağa Terbiyecisi’nin fiyat artışının ardından tüm resim fiyatları yükselmiş ve sermaye sahipleri sanat eseri alımına büyük ilgi göstermeye başlamıştır (Çelik, 2008: 333).

Kaplumbağa Terbiyecisi’nin rekor fiyata satılmasının ardından resim, Türkiye’de en çok konuşulan ve tartışılan eserlerden biri haline gelmiştir. Tartışmalar bu eserin fiyatının değeriyle doğru orantılı olup olmadığını sorgularken, çok az kişi bu eserin anlamına, toplumsal ve sanatsal geçmişine ait yorumlar yapmıştır.

Satışın ardından Levent Çalikoğlu; “Kaplumbağa Terbiyecisi, görsel bir ikondur. Popüler kültürü, medyayı, izleyiciyi, sanat dünyasını birleştirdi. İnsanlar resimden çok, fiyatını konuştu. Bu fiyata sağlıklı olarak bakmak gerekir. Bu bir kerelik bir deneyimdir.” demiştir. Ahmet Kamil Gören ise; “Bu tablo tam da hak ettiği değeri buldu. Pera Müzesi’nin göreceği ilgi sonucunda, yatırımın uzun vadede geri döneceğini söyleyebiliriz. Pera Müzesi de kendi Mona Lisa’sını yarattı.” ifadelerini kullanmıştır. Raffi Portakal; “Mantalite ve para değişti.

³¹⁰ Müzayedede sırasında tablonun fiyatının beklenmedik bir şekilde artması sonucunda fiyatın elektrikli fiyat panosuna sığmadığı ve görevlilerin yükselen rakamları kağıtlar üzerine kayıt almak zorunda kaldıkları belirtilmiştir. Detaylı bilgi için bk. <http://www.habervitrini.com/gundem/erol-aksoyun-kaplumbaga-terbiyecisi-5-trilyon-liraya-satildi-140274> (erişim tarihi: 14.03.2018).

³¹¹ Özalp Birol ile Pera Müzesi üzerine söyleşi, 10.06.2015, Pera Müzesi, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 4.

³¹² ‘Kaplumbağa Terbiyecisi’ eserinin satış süreci, müzayedede süreci ve Kıraç ailesinin eser alımı sırasındaki düşünceleri hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 3.2.4. ve 4.2.1. bölümleri.

Piyanın güçlenmesiyle bu sonuca ulaştık.” derken; Yahşi Baraz; “Bundan sonra hiçbir Türk resminin bu kadar yüksek fiyata satılacağını sanmıyorum. Müze bu eseri reklam ve prestij amaçlı da almış olabilir. Suna ve İnan Kıraç 1970’den bugüne gelişen resim sanatına da sahip çıksın. İkinci bir 5 trilyon lirayı da bu amaçla harcamalarını bekliyoruz.” yorumunu yapmıştır (akt. Çelik, 2008: 331).

Koleksiyoncular, sahip oldukları eserlerin fiyatları yükseldikçe eserin değerini sorgulamaya, maddi boyutunu öne çıkarmaya, koleksiyonlarında bulunan eserleri ne zaman elden çıkaracakları, ne alacakları konusunda daha fazla düşünmeye başlamışlardır. Ersöz’e göre (2005: 43); koleksiyoncuların bu dönemde en çok sordukları soru; ‘Aldığımız eser ne zaman ve ne kadar prim yapacak?’ olmuş, bu durum uzun vadeli beklentiler yerine hızlı ekonomik dönüşü ön gören bir koleksiyoncu profilinin çoğalmasına neden olmuştur.

Türkiye’de 2001 yılında gerçekleşen ekonomik krize dek eser alıcıları herhangi bir danışman gözetiminde olmadan bilinçsizce eser alımlarını sürdürmüşlerdir. Bu döneme dek galerilerden, sanatçı atölyelerinden, müzayedelerden istisnalar dışında pek çok sermaye sahibi prestij kazanmak amacıyla sanat yapıtı satın almıştır. 2001 krizinin ardından eser alımı yapanlar sanat yapıtlarını satmak istemişler fakat; alınan resimlerin fiyat değerlerinin düşük olduğu gerçeği ile yüzleşmişlerdir. Çünkü; o tarihe dek bilinçsizce alınan eserlerin aslında niteliksizliği ve sanatsal değere erişmediği gerçeği ile yüzleşmişlerdir. Bunun üzerine eski koleksiyoncular arasında eser alımını bırakan isimler olmuştur. Özellikle sanatçı atölyesinden, uygun fiyatlı olması kaydıyla alınmış eserlerin nitelik sorunu bu dönemde daha hızlı ortaya çıkmış, tartışma yaratmıştır. 2001 sonrasında, 2001’e dek yaşanan gelişmeleri izleyerek daha dikkatle eser alan, yeni bir koleksiyoncu profilini geliştirmiştir. Sanat piyasasında bu dönemin ardından; yenilikçi, çağdaş sanata ilgi duyan, ellerindeki eski eserleri satarak yerlerine daha çağdaş eserler alan yeni ve genç bir koleksiyoncu profili geliştirmiştir. 2000’li yılların başında kurulan Sabancı Müzesi, Elgiz Müzesi, İstanbul Modern, Pera Müzesi gibi kuruluşlar koleksiyonların içeriğini müzeler yoluyla görünür kılarak, edindikleri koleksiyonları sistematik olarak sınıflandırarak koleksiyoncuları daha dikkatle yapılanmaya teşvik etmiş ve bilinçli bir koleksiyoncu profilinin tartışılmasına yol açmışlardır (İhtiyar, 2006: 21). Koleksiyonculuğun yöntemleri, özellikleri tanımlanmaya ve sanat piyasasında sayıları hızla artan koleksiyoncu profilinin süreli yayınlar yoluyla da görünürlükleri artırılmaya çalışılmıştır. Örneğin Erhan Ersöz’ün (2002:26) makalesinde kullandığı; ‘Bu yazının amacı; koleksiyoncu özellikleri ve ana motiflerini belirlemek, ayrıca iyi bir koleksiyoncunun dikkat etmesi gereken konuları sıralamaktır.’ ifadesi de bir öneri niteliğindedir.

Yahşi Baraz'ın (2005: 34-35) 2005 yılında hazırladığı listede, edindikleri koleksiyonlar ile döneme hâkim olan koleksiyoncular ve kurumlar şu şekilde belirlenmiştir: İş Bankası, Sabancı, Akbank, Türk Ekonomi Bankası, Yapı Kredi Bankası, Eczacıbaşı, İktisat Bankası, Merkez Bankası kurumsal resim koleksiyonlarının dışında, Kemal Erhan, Ali Koçman, Nejat Eczacıbaşı, Şakir Eczacıbaşı, Oya-Bülent Eczacıbaşı, Duygu-Vural Akışık, Sevgi-Doğan Gönül, Suna-İnan Kıraç, Erdoğan Demirören, Ersin Börtecene, Yunus Büyükkuşoğlu, Kemal Bilginsoy, Ajda-Tanju Köseoğlu, Hüseyin Birol, Mehmet Şahin, Banu-Oktay Kırış, Şeci Edin, Cavit Armağan, Meral-Vural Gökçaylı, Semra-Gürbüz Tümay, Vitali Hakko, Geri Benardete, Mustafa Taviloğlu, Aykut Hamzagil, Nurettin Koçak, Çiğdem Simavi, Ekrem Topçu, Gülin-Akın Öngör, Feyyaz Berker, Erol Aksoy, Sakıp Sabancı, Güler Sabancı, Suzan Sabancı, Süreyya Çolak, Yasemin-Aydın Tanbay, Acar Tunçbilek, Radi Dikici, Salih Tatlıcı, Sevinç-Erdal İnönü, Ayşen-Hüsnü Özyeğin, Suat Nazif Baydur, Halil Bezmen, Can Has, Suna-Erdoğan Tanaltay, Necati Akçağlılar, Sema-Barbaros Çağa, Cengiz Aslan, Vural Akışık, Turgut Yılmaz, Çetin Nuhoğlu, Arzuhan-Mehmet Ali Yalçındağ, Daryo Beskinazi, Nezih Çavuşoğlu, Karin-İhsan Oral, Nil-Oktay Duran, Orhan Elkorek, Aziz Karadeniz, Sevda-Can Elgiz, Zeyno-Muhsin Bilge, Levent Tanıt, İzi Hekimoğlu, Huma Kabakçı, Banu-Hakan Çarmıklı. Yahşi Baraz'ın 2005 yılında hazırladığı bu isim listesine 2010 yılına dek pek çok isim dahil olmuştur. Yahşi Baraz burada, edindiği koleksiyonların niteliğine ve eser çeşitliliğine göre sınıflama yapmıştır. 2010 yılına dek Türkiye'deki yeni ideolojik yapının da etkisi ile sermaye piyasası değişmiş ve sermaye sahibi olan insanların çehresi de aynı oranda dönüşmüştür. Türkiye'de artık muhafazakâr kesim de eser almış ve koleksiyonlar edinmiştir. Koleksiyonlarında bulunan eserler ile dikkat çeken koleksiyoncu isimlere Murat Ülker, Nesrin Esirtgen, Geri Benardete, Leon Kandiyoti, Ahmet Merey, Serap-Yılmaz Ulusoy, Kemal Bilginsoy, Şükrü Bozluolçay, Hüseyin Hulki Birol, Erol Makzume, Nezih Barut, Şirin ve Eren İnönü, Çağa Koleksiyonu, Çiğdem ve Ahmet Can Aslanbek, Nezih Çavuşoğlu, Borusan Çağdaş Sanat Koleksiyonu, Rasim Özkanca, Suzan Sabancı Dinçer, Mav Maçoro, Hayati Gürel, Mete Bora, Mehmer Armağan, Çakmak Turgay, Erhan Kamışlı, Banu-Oktay Kırış, Ömer Koç, Zeyno, Muhsin Bilge, Ayşegül-Doğan Karadeniz, Emel-Orhan Karadoğan, Cengiz Argat, Gülin-Emre Dökmeci, Sarp Evliyagil, Ayşe Öztuna Bozoklar ve Ali Tamer Bozoklar, Ata Volkan Alp, Ahmet Faik Bitlis, Levent Tanıt, İzi Morhayim, Erol Tabanca, Cem Altinel, Cengiz Çetindoğan, Öner Kocabeyoğlu, Ayşe-Saruhan Doğan, Murat Araz, Mehmet Baz, Tayyar Tosun, Ayşegül-Ömer Özyürek, Begüm-Ahmet Faraylı, Baha Toygar, Lucien Arkas, Leyla Alaton, Bilge-Haro Cümbüşyan, Tansa Mermerci Ekşioğlu, Cem Hakko, Murat Özyeğin, Vuslat-Ali Sabancı, Sevil Sabancı, Melis-Hakan Salargil, Ali Selçuk, Türkan-Ziya Tacir, Agah

Uğur, Murat Balkan, Şirin-Neşet Yalçın, Cem Yılmaz gibi isimleri eklemek mümkündür³¹³ (Erten, 2017: 10-20; Şengözler, 2017: 5-6).

2004 ve 2005 yılında gerçekleşen tartışmalı müzayedeler ve koleksiyonculuk ortamının ardından 2006 yılında ‘Contemporary İstanbul Sanat Fuarı’ gerçekleşmiştir³¹⁴. Fuarın ardından sanat eserinin piyasa olgusu ve fiyatlandırma politikaları konusunda yayınlanan yazılar artmış, bu yayınlar konu hakkında daha fazla ilginin, bilgi akışının oluşmasına ve konunun tartışılmasına neden olmuştur. Aynı yıl içerisinde koleksiyonların görünürlüğü ve Türkiye’deki koleksiyoncu yaklaşımlarının analizi bakımından önem taşıyan koleksiyoncu sergileri gerçekleşmeye devam etmiştir. Galerist’in sahibi Murat Pilevneli’nin danışmanlığında Artİstanbul 2006’da gerçekleşen ve koleksiyonculardan bir seçki sunan serginin ismi de ‘Koleksiyonerlerden Seçki’ olarak belirlenmiştir. Bilge-Haro Cümbüşyan, Banu-Hakan Çarmıklı, Saruhan Doğan, Füsun-Faruk Eczacıbaşı, Oya-Bülent Eczacıbaşı, Sevda-Can Elgiz, Ömer Koç koleksiyonlarından seçilen yirmi dört eser içerisinde Antony Gormley, Fabian Marcaccio, Gavin Turk, Cindy Sherman, Julian Opie, Jenny Saville, Don Brown, Gilbert&George, Haluk Akakçe, Leyla Gediz, Kutluğ Ataman ve Ayşe Erkmen gibi sanatçıların çalışmaları yer almıştır. Sergide yer alan eserlerde heykel, tuval resimleri, video-enstalasyon, fotoğraf çalışmalarının bulunması koleksiyoncuların çok katmanlı çeşitliliğini, çağdaş sanat eserlerinin ve uluslararası sanatçı isimlerinin koleksiyonlara dahil edildiğini göstermektedir³¹⁵.

2000’li yıllardaki fiyatlandırma politikaları incelendiğinde günümüzden 50-100 yıl öncesine göre daha sabit bir fiyat politikası gelişmiştir. Sanat eserleri artık bir borsa bilinci ile fiyatlandırılmaya başlamıştır. Ersöz’e göre (2006:35); yeni piyasa ortamında var olan fiyatlandırmalarda üst sıralarda yer alan sanat yapıtlarının artık listede alt sıralarda yer almaları çok zordur. Değerli olan yapıt artık daha az fiyata satılamaz. Yeni dönemde sanat eserinin fiyatlandırmasını etkileyen en önemli unsurlar içerisinde, artık sanatçı hakkında gerçekleştirilen reklam kampanyaları ve tanıtım çalışmaları yer almaktadır. Sanatçıların medyada yer almaları,

³¹³ 2000’li yıllarda Türkiye’de eser satın alan koleksiyoncu sayısı artmıştır ve tam listesini oluşturmak mümkün değildir. Tez kapsamında belirlenen bu liste; 2017 yılında yayınlanmış olan, belirlenen koleksiyoncuların tanıtıldığı ve koleksiyon röportajlarından oluşan Erten, 2017 ve Şengözler, 2017 yayınlarından derlenmiştir.

³¹⁴ 2000’li yıllarda gerçekleşen sanat fuarları ve ‘Contemporary İstanbul’ sanat fuarı hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 3.2.2. bölümü.

³¹⁵ <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/artistanbul-2006-da-koleksiyoner-seckisi-5501731> (erişim tarihi:23.05.2018);<http://arsiv.sabah.com.tr/2006/12/01/cm/gnc114-20061124-103.html>(erişim tarihi: 3.05.2018).

haklarında yayınlanan yazıların ve haberlerin çokluğu da artık sanatçıların fiyatlandırmalarını etkileyen önemli unsurlara dönüşmüştür³¹⁶.

Bu dinamiklerin ardından 2007 yılında; İstanbul Bilgi Üniversitesi Vakfı tarafından açılan Santral İstanbul, sanat kurumu anlayışına yeni bir çehre kazandırmıştır. Bir üniversite müzesi ve çağdaş sanat kurumu olgusunu bir arada sunan ‘Santral İstanbul’; Silahtarağa Elektrik Santrali’nin renovasyon çalışmaları sonucunda inşa edilmiştir. Silahtarağa Elektrik Santrali, Osmanlı Devleti’nin kent ölçekli inşa edilen ilk elektrik santralidir. 1914-1983 yılları arasında şehre elektrik de sağlayan bu yapı; kamu, özel sektör ve sivil toplum kuruluşlarının katkısı ile bir sanat merkezine dönüştürülmüştür. Emre Arolat, Nevzat Sayın, Han Tümertekin tarafından tasarlanan yapıda Nevzat Sayın ve Emre Arolat’ın tasarladığı müze yapısı geleceğin önemli çağdaş sanat müzelerinden birisi olması hayali ile tasarlanmış ve inşa edilmiştir. Türkiye’de kültür-sanat alanında gerçekleştirilen o döneme dek sonuçlandırılmış en kapsamlı dönüşüm projesi ifadeleri ile sunulan ‘Santral İstanbul’; 8 Eylül 2007 tarihinde izleyenlere açılmıştır. Santral İstanbul’da yapılan sergiler arasında, 'Modern ve Ötesi', 'Yüksel Aslan Retrospektif Sergisi', 'Haritasız', Fransa- Centre Pompidou ve Almanya- ZKM ve İspanya- MUSAC koleksiyonlarındaki yeni medya çalışmalarından seçkiler yer almıştır. Açılışı 2007 yılında gerçekleştirilen Santral İstanbul için üç ayrı kaynaktan eser getirilmiştir. Sergiye; Centre Pompidou (Paris, Fransa) - “Çağdaş Sanat Bakışları”, ZKM (Karlsruhe, Almanya) - “Bana Dokun İstanbul”, Musac (Castille y Leon, İspanya) - “Bireylerarası Bir Yolculuk” programları ile katkı sağlamıştır. Açılış konuşmasını İstanbul Modern’in açılış töreninde olduğu gibi dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan yapmıştır (Atagök, 2007b: 74).

Santral İstanbul’da, gerçekleşen sergilerin yanında pek çok sanatsal ve kültürel etkinlik de gerçekleştirilmiştir³¹⁷. Santral İstanbul’un koleksiyonculuk ve kurumsal yapılar arasındaki

³¹⁶ Erhan Ersöz yaptığı tespit; sanat eserinin fiyatlandırma unsurlarına dair detaylara yer vermiştir. Bu tespit; 2000’li yıllarda gerçekleşecek sanat eseri satışları, yeni koleksiyoncu kimliği ve yaklaşımlarına dair de belirleyici unsurlar taşımaktadır. 2006 yılında “Sanat Piyasasında En Çok Prim Yapmanın Şifresi” başlığı ile sunduğu yazısında hem piyasa algısını ortaya çıkarmış hem de bu algının şifrelerini listelemiştir. Metalaşan sanat eseri, sanat yazarları tarafından da sanatsal değerlerinin dışında bir araçsallaşma sürecine yerleştirilerek sanat yolu ile formüle edilen bir ekonomi paketine dönüştürülmüştür. Ersöz koleksiyonculuğu şu şekilde formüle etmiştir: Toplam Arz = Geçmiş Üretim+ Bugünkü Üretim+ Gelecekteki Üretim+ Sanatçı Stoğu+ Galeri Stoğu. Detaylı bilgi için bk. Ersöz, 2006.

³¹⁷ Sergi ve etkinlik detayları hakkında detaylı bilgi için bk. <http://www.santralistanbul.org/events/tr/> (erişim tarihi: 14.03.2018).

ilişkiye yeni bir boyut getirmesi önemlidir. Santral İstanbul, koleksiyon oluşturmayı reddederek deneysel bir sanat kurumu olarak 15 Haziran 2008 tarihine dek faaliyetlerini sürdürmüştür. Kurum; süreli sergiler, uluslararası boyutlu koleksiyon sergileri ve atölyeler ile faaliyet alanlarını sınırlandırmış³¹⁸ (Atagök, 2007b: 74; Pelvanoğlu, 2009: 413).

Aynı yıl içerisinde beş özel koleksiyonun bir araya getirilmesi ile oluşturulan ‘Modern Türk 2’; ‘Özel Koleksiyonlardan, 1950-1970 Dönemi Resim Sanatı’ sergisi de Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’ne ait olan Tophane-i Amire Kültür Merkezi’nde açılmıştır. 1980’li yıllardan itibaren Türkiye’de bir çağdaş sanat müzesi açmak için çalışmalar yapan İstanbul Sanat Müzesi Vakfı³¹⁹ tarafından Eylül 2006’da Topkapı Sarayı Müzesi Has Ahırlar’da açılması planlanan sergi projesi Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın sergi için ücret istemesi nedeniyle Tophane-i Amire Kültür Merkezi’nde açılmıştır. Mekân desteğini iptal eden İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı’na sergi panoları tahsis etmiş ve basılı malzeme desteği vermiştir. Bir özel koleksiyon seçkisi sunan sergi, bir araya getirilen eserler ile bir ‘Türk Resim Tarihi’ alternatifi sunmuştur. Sergi; Zeyno-Muhsin Bilge, Besi Cekan, Nahit Kabakçı, Fatoş Saka, Luset-Mustafa Taviloğlu özel koleksiyonlarının birleşimi ile kurgulanmıştır. Özel koleksiyonların bir araya getirilmesi açısından sergi, İstanbul Modern’in açılışının ardından özel müzecilik yaklaşımları ve tarih bilinci konusunda sanat ortamını düşündürmeyi amaçlamaktadır (Atagök, 2007a: 45). Tomur Atagök’ün (2007a, 46) serginin ardından koleksiyonculuğa dair “Koleksiyoncunun kendi merakı, görüşleri, araştırması, hatta ekonomik gücü koleksiyon anlayışını şekillendirir. Bu da bir kişinin hayali, gücü ve bir başka dille vizyonudur. Bu da vizyonu olan sanatseverlerin gelişmiş toplumlarda özel müzeler açması ya da özel müzelerin bir değil birçok koleksiyoncunun katkılarıyla var olması anlamına gelir” ifadesi 2000’li yıllarda sayıları artan koleksiyon müzelerini nitelenmektedir.

³¹⁸ 2012 yılında Santral İstanbul mekanlarının giriş katı dışındaki mekanları dersliğe dönüştürülmüştür. 17 Şubat 2013 yılında Maçka Mezat ile gerçekleştirilen müzayedede Santral İstanbul’a ait 70 eser müzayedeye ile satılmıştır ve mekân ilk kat haricinde Bilgi Üniversitesi tarafından kullanılan dersliklere dönüştürülmüştür. Büyük bir ‘Çağdaş Sanat Müzesi’ kurma hayali ile eser bağıışı alan, satın alınan sanat yapıtları ile geliştirilen koleksiyon; 2013 yılında gerçekleştirilen müzayedeye ile dağıtılmıştır. Müzayedeye öncesinde bu satış süreci sanat piyasasında eleştirel yorumlara neden olmuştur. Açılan müzeler ile dinamik kazanan Türkiye sanat ortamı, yaşanan bu süreci hüzn ve umutsuzluk içerisinde yorumlamıştır. Eleştiri ve yorumlar için bk. <http://www.radikal.com.tr/hayat/bir-muze-koleksiyonu-parcalaniyor-1119625/> (erişim tarihi: 29.03.2018)

³¹⁹ ‘İstanbul Sanat Müzesi Vakfı’ 1999 yılında kurulmuştur. Tomur Atagök ve Yusuf Taktak’ın müzecilik ve vakıf çalışmaları hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 3.2.5. bölümü.

Özel koleksiyonların özel müzelere dönüşmesi ekonominin gelişiminde sanatın ortak değerlerine ve kültür-sanat dinamiğine katkı sağlamakta idi. Koleksiyoncular içerisinde bu dönemden sonra klasik dışı, öncü eserler alan koleksiyoncuların sorumluluğu da çok daha üst seviyelere yükselmiştir. Çünkü; onlar aldıkları bu yenilikçi eserler ile toplumun sanatsal yönünü değiştirme gücünü de aynı zamanda elde etmiş oluyorlardı. Artık; gerçekleşen koleksiyoncu sergileri ile de bu farklı yaklaşımlar birleştirilerek bir sanat tarihi kurgusu içerisinde sunuluyorlardı.

2007 yılının koleksiyonculuk ve kurumsal yapılar açısından önemli gelişmesi; 1992 yılında Asım Kocabıyık tarafından Borusan Kocabıyık Vakfı'nın kuruluşudur. Yaklaşık yirmi yıldır devam eden koleksiyonculuğuna kurumsallık kazandırarak koleksiyon eserlerini izleyenler ile buluşturan 'Borusan Kocabıyık Vakfı', 19 Şubat 2007 yılından itibaren Perili Köşk'te³²⁰ faaliyetlerini yürütmeye başlamıştır. Borusan Holding; bu mekânda hem holding ofislerine hem de koleksiyonunu sergilediği mekanlara yer vermiştir. Bu nedenle, Borusan Holding sanat kurumu işlevi de gören bir ofis ortamının ilk örneğini sunmuştur. 'Borusan Contemporary'; Borusan Çağdaş Sanat Koleksiyonu'nun temellendiği ve binada gerçekleşen sergi, gösterim ve tüm etkinlikleri temsil eden kurumsal bir yapı olma özelliğini taşımaktadır. Genç sanatçıları destekleyen Borusan Holding, 1990'lı yıllardan sonra özellikle 2000'li yıllarla birlikte video art, enstalasyon ve yeni medya sanatını koleksiyonuna dahil etmeye başlamıştır. Bedri Baykam, Kemal Önsoy, Abdurrahman Öztoprak, Lale Delibaş, Ekrem Yalçındağ, Ardan Özmenoğlu, Ahmet Ertuğ, Erol Akyavaş, Nuri Bilge Ceylan, Ayşe Erkmen, Bülent Evren, Ali Kazma, Cevdet Erek, Gülsün Karamustafa, Esra Ersen, Burak Arıkan, Evrim Kavcar, Serkan Taycan, Lale Delibaş, Erdal İnci, Brigitte Kowanz, François Morellet, Ola Kolehmainen, Edward Burtynsky, Rafael Lozano-Hemmer, Robert Mapplethorpe, Maurizio Nannucci, Doug Aitken, Peter Zimmermann, Gerwald Rockenschaub, Liam Gillick, U-Ram Choe, Daniel Rozin, Daniel Canogar, Marina Zurkow, Donald Judd, Sol LeWitt, Jim Dine ve Manfred Mohr gibi sanatçıların eserleri ile uluslararası sanatçıların önemli video, yerleştirme, yeni medya, neon-LED, fotoğraf başta olmak üzere "dijital tekniklerle" üretilmiş olan yapıtlarını koleksiyonlarına dahil etmişlerdir. Borusan Contemporary; edinilen koleksiyonda yer verdiği

³²⁰ "Perili Köşk", 1910 yılında inşa faaliyetlerine başlanan Yusuf Ziya Paşa köşkünün restorasyonu ile yenilenen bir yapıdır. Mısır Hidivi Abbas Hilmi Paşa'nın Başyaveri olan Yusuf Ziya Paşa'ya ait köşk 1914 yılında başlayan 1. Dünya Savaşı'na, inşaat ustalarının da savaşa katılımı nedeniyle bitirilememiştir. Rumelihisarı'nda bulunan yapı; bitirilemeyen ve boş kalan ikinci, üçüncü katları nedeniyle "Perili Köşk" olarak anılmıştır. Yapı 1993 yılında müteahhit Basri Erdoğan'a satılmıştır. Yapının yenileme çalışmaları 1995-2000 yılları arasında gerçekleştirilmiştir. Borusan Holding; 2007 yılında restorasyonu bitirilen yapıyı 2030 yılına dek kiralamıştır <http://www.borusancontemporary.com/tr/hakkimizda/hakkimizda-koleksiyon-bilgi> (erişim tarihi: 14.03.2018).

sanatçılar, sanat eserleri, koleksiyonun uluslararası yapısı ile Türkiye’de edinilen en önemli yeni medya, neon LED ve video koleksiyonlarından birisini barındırmaktadır³²¹.

Borusan Holding Çağdaş Sanat Koleksiyonu’nu temsil eden ‘Borusan Contemporary’, Türkiye’de bir ilk gerçekleştirerek, IACCCA (Uluslararası Kurumsal Çağdaş Sanat Koleksiyonları Birliği) üyesi olmuştur³²².

2007 yılında kuruluşu gerçekleşen diğer özel müze ise; Rezan Has Müzesi’dir. 2002 yılında Kadir Has Vakfı tarafından Cibali Tütün ve Sigara Fabrikası’nın restorasyon çalışmaları tamamlanarak Kadir Has Üniversitesi merkez binası açılmıştır. Restorasyon çalışmaları sırasında binanın alt katında bulunan Osmanlı dönemine ait tarihi kalıntılar ve Bizans sarnıcının olduğu bölüm ise Rezan Has Müzesi olarak düzenlenmiştir³²³. 1991 yılında kuruluşu gerçekleşen Kadir Has Vakfı’na ait olan müzenin açılışı 19-22 Nisan tarihleri arasında Kadir Has Üniversitesi³²⁴ tarafından düzenlenen 11. Uluslararası Doğu Halı Konferansı etkinlikleri kapsamında gerçekleşmiştir. Müzenin açılış sergisi; Şahin Paksoy’un küratörlüğünde düzenlenen “Gönül Paksoy, Zamansız Sadelik” sergisidir³²⁵.

Bu dinamik yapı içerisinde 2007 yılında Türkiye’de koleksiyonculuğun gelişimi ve özel müzecilik tartışmalarına paralellik oluşturan Uluslararası Eleştirmenler Derneği Türkiye Şubesi (AICA Türkiye) ile Fransız Anadolu Araştırmaları Enstitüsü’nün (İFEA) ‘2010: Avrupa Kültür Başkenti İstanbul’ başlığı altında düzenlediği atölyelerde de sanatta mesenlik-koleksiyonculuk ve müzecilik tartışılmıştır. Toplantıda; 2010 yılında Kültür Başkenti olan İstanbul’un kültürel ve popüler bir gösteri merkezine dönüşmüş olması, bu dönemde yaşam biçimlerini etkileyen Avrupa Birliği’ne aday olma sürecinde şehirde yaşanan kültür dönüşümleri tartışmaya açılmıştır. 24 Ocak 2007 tarihinde gerçekleştirilen ilk toplantıda, ‘Çağdaş Sanatta Mesenlik’

³²¹ <http://www.borusancontemporary.com/tr/hakimizda/hakimizda-koleksiyon-bilgi> (erişim tarihi: 14.03.2018)

³²² ‘Borusan Holding Çağdaş Sanat Koleksiyonu’, 2011’de Borusan Contemporary’nin kuruluşu ile koleksiyonunun içeriğini de değiştirmeye başlamıştır. Özellikle ‘yeni medya sanatı’ çalışmalarını koleksiyonuna ekleyen ‘Borusan Contemporary’, aynı zamanda hafta sonları halka açık koleksiyon sunumları ve etkinlikleri de gerçekleştirmeye devam etmektedir. Hafta içinde holding ofisi olarak kullanılan bina, hafta sonları halka açık kurumsal bir sanat merkezine dönüşmektedir. bk. <http://www.borusancontemporary.com/tr/hakimizda/hakimizda-koleksiyon-bilgi> (erişim tarihi: 14.03.2018).

³²³ Rezan Has Müzesi’nin toplam binyüz parçalık Urartu Takıları Koleksiyonu ve restorasyon çalışmaları önemlidir. Restorasyon çalışmaları ve Rezan Has Müzesi hakkında detaylı bilgi için bk. Yüceil, 2016.

³²⁴ Kadir Has Üniversitesi hakkında detaylı bilgi için bk. <http://www.khas.edu.tr/77/tarihce> (erişim tarihi: 14.05.2018).

³²⁵ Rezan Has Müzesi’nde 2007-2018 yılları arasında düzenlenen sergiler hakkında detaylı bilgi için bk. http://www.rhm.org.tr/event_category/sergiler/ (erişim tarihi: 14.05.2018).

konusu İstanbul örneği üzerinden tartışılmıştır. Toplantıda; İstanbul'da özellikle 2000'li yıllarda inşa edilen sanat ortamındaki sponsorluk olgusu ve bu gelişmelerin sanat piyasasına, basına olan yansımaları tartışılmıştır³²⁶. '2010: Avrupa Kültür Başkenti İstanbul' ana başlıklı atölyelerden ikincisinde ise; 'İstanbul'da Müzecilik ve Koleksiyon Gelişimi' tartışılmıştır. Çalıştay; 12 Mayıs 2007 tarihinde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Oditoryumu'nda gerçekleştirilmiştir³²⁷. Çalıştayda, bir devlet müzesi olan İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin ve özel müzelerin faaliyet alanları, projeleri, stratejik yapıları ve koleksiyon yapıları tartışılmıştır. Özel müzeler ve İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin mekân, koleksiyon sorunları arasında karşılaştırma yapılmış, özel sektörün müzecilik alanına yaptığı uluslararası nitelikteki katkılar görünür olmuştur. Bu durum; özel sektörün sanat piyasasına hâkim olmaya başladığını kanıtlamaktadır. Bu dönemde artık piyasa algısı inşa edilmiş ve sorunlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu gelişmelerin ardından müzayedeler düzenlenmeye devam eder ve eser satışlarındaki yükselen değer ölçütleri koleksiyonculuğa olan ilgiyi artırır.

2009 yılında gerçekleşen müzayede satışları dikkatleri yine hem sanatçıya, hem sanat yapının kendisine, hem de koleksiyonculara yöneltmiştir. Turgay Artam'a ait Antik A.Ş.'nin 258'nci müzayedesinde gerçekleşen satışlar, 2000'li yıllarda koleksiyonculuk ortamı ve sanat piyasasında yaşanan gelişmelerin doruk noktasını temsil etmektedir. Antik A.Ş.'de gerçekleşen 258. Müzayede'de ressam Burhan Doğançay'a ait 'Mavi Senfoni' isimli tablo 2.2 milyon liraya

³²⁶ İlk toplantının konu başlıkları, görev dağılımı ve programı şu şekildedir: Yapım ve Yönetim: AICA(TR), IFEA ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Genel Koordinasyon ve Konsept: Burcu Pelvanoğlu, Basın ve Halkla İlişkiler: Evrim Altuğ. Danışmanlar: Ali Akay, Marcus Graf, Beral Madra, Alexandre Toumarkine. Yer: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Oditoryumu. Toplantı hakkında detaylı bilgi için bk. <http://aicaturkey.org/etkinlikler/dusunce-uretme-ve-tartisma-toplantilari-dizisi-aica-turkiye-ve-ifea-ismirli-ile-876> (erişim tarihi: 16.03.2018).

³²⁷ AICA Türkiye Başkanı Beral Madra, Fransız Anadolu Araştırmaları Enstitüsü Müdürü Pierre Chuvin, Enstitü Bilimsel Sekreteri Alexandre Toumarkine ve AICA Türkiye üyesi Burcu Pelvanoğlu tarafından gerçekleştirilen açılış konuşmaları "İstanbul Resim Heykel Müzesi ve Koleksiyon Sorunu" ile "2010'a Doğru İstanbul: Özel Müzeler ve Stratejileri" başlıkları ile iki oturum şeklinde tartışılmıştır. Program akışı ve tartışma başlıkları: Açılış Konuşmaları: Pierre Chuvin - IFEA, Alexandre Toumarkine - IFEA, Beral Madra – AICA TR, Burcu Pelvanoğlu – AICA MSGSÜ. I. Oturum: "İstanbul Resim Heykel Müzesi ve Koleksiyon Sorunu" - Oturum Başkanı Yrd. Doç. Dr. Ahmet Kamil Gören – AICA İstanbul Üniversitesi, Prof. Tomur Atagök - Yıldız Teknik Üniversitesi/İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Başkan Yardımcısı, Prof. Ferit Özşen - MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi, II. Oturum: "2010'a Doğru İstanbul: Özel Müzeler Ve Stratejileri" - Oturum Başkanı Beral Madra – AICA TR, Haşim Nur Gürel - Eczacıbaşı Sanalmüze, Nazan Ölçer - Sabancı Müzesi, Can/Sevda Elgiz - Proje4L, David Elliott - İstanbul Modern, Özalp Birol - Pera Müzesi ve Panel. Detaylı bilgi için bk. Pelvanoğlu, B. (2006). "İstanbul'da Müzecilik Ve Koleksiyon Gelişimi Workshop" <http://aicaturkey.org/etkinlikler/istanbul%E2%80%99da-muzecilik-ve-koleksiyon-gelisimi-workshop/900> (erişim tarihi: 16.03.2018).

Murat Ülker tarafından satın alınmıştır. Gerçekleşen bu satışın ardından da koleksiyoncular içerisinde Murat Ülker en çok tartışılan isimler arasına girmiştir. Murat Ülker'in bu girişimine dek edindiği muhafazakâr imajı, eser alımı sonrasında değişmiş ve Murat Ülker artık yeni bir imaj içerisinde sanat ortamında konuşulur olmuştur. Ülker; satın aldığı eser ile sanat piyasasında en çok konuşulan isimler arasına girmiştir. 1980'ler ve 1990'larda gelişen ve sınırlı bir çevreye hitap eden koleksiyonculuk; 2000'li yıllarda artık yaygınlaşarak farklı statülere sahip insanların sahip olduğu bir ilgi ve yatırım aracına dönüşmüştür. Başlangıç fiyatı 1 milyon TL olan 'Mavi Senfoni', müzayedenin sonunda 2 milyon 700 bin TL ile alıcı bulmuştur. Erdoğan Demirören, Murat Ülker, Ömer Koç ve isminin açıklanmasını istemeyen bir koleksiyoncu arasında gerçekleşen rekabet sonucunda eser Murat Ülker tarafından satın alınmıştır. Satışın ardından medyada sıklıkla haber olan müzayede, ardında bazı tartışmaları da bırakmıştır. Tabloyu satışa çıkaran Oktay Duran'ın Murat Ülker'in iş ortağı olması bu tartışmaların odağını oluşturmuştur³²⁸.

Antik A.Ş. sahibi Turgay Artam; Murat Ülker, koleksiyonculuk ve var olan iddiaların ardından müzayedeye dair açıklamalar yapmış ve yükselen fiyatların en önemli nedeninin müze açma hazırlığında olan güçlü koleksiyoncu isimler olduğunu ifade etmiş ve şu değerlendirmeyi yapmıştır:

Tablonun eski ve yeni sahibinin ortak olması oldukça normal bir durumdur. Kimi müzayedelerde bazı aileler kendi resimlerini bile ailenin başka bir ferdinden satın almaktadırlar. Murat Ülker de sanatın değerinin bilincinde. Kendisi büyük bir holdingin sahibi, çok sayıda şirketi var. İrili ufaklı ortakları olması da çok doğal. Başlangıç fiyatı 1 milyon TL olan tablonun 2,2 milyon liraya rekor fiyat ile satılması son dönemde çağdaş resim sanatına duyulan ilgi artışının etkisidir. Geçmişte 5 milyon TL'ye satılan Osman Hamdi Bey'in 'Kaplumbağa Terbiyecisi' tablosunda olduğu gibi başka rekorlara da imza attık. Son 5

³²⁸Müzayedenin ardından basına yansıyan tartışmalar için bk. Özkartal, M.Z. "Mavi Senfoni İçin 2 milyon 200 bin TL", <http://www.milliyet.com.tr/mavi-senfoni-icin--2-milyon-200-bin-tl-pembelar-detay-yasam-1162350/> (erişim tarihi: 14.03.2018); Bay, Y. (29.07.2012). "Doğançay, Mavi Senfoni'yi Atölyemde Yapmıştı, 10 Yıl Müşteri Bulamadık", <http://www.milliyet.com.tr/-dogancay-mavi-senfoni-yi-atolyemde-yapmist-10-yil-musteri-bulamadik-pazar/haberdetay/29.07.2012/1573158/default.htm>, (erişim tarihi: 14.03.2018). ; Anonim. (21.11.2009). "Mavi Senfoni'yi 4 İşadaminin Kapışması Rekora Taşdı", <http://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/mavi-senfoni-yi-4-isadaminin-kapismasi-rekora-tasidi-13004081> (erişim tarihi: 14.03.2018); Anonim. "Mavi Senfoni Rekor Fiyata Satıldı". <http://fotoanaliz.hurriyet.com.tr/galeridetay/28515/4369/1/mavi-senfoni-rekor-fiyata-satildi> (erişim tarihi: 14.03.2018); Anonim. (16.11.2009). "Tek Düşündüğüm Şey Karnımı Doyurmaktı", https://www.ntv.com.tr/turkiye/tek-dusundugum-sey-karnimi-doyurmakti,YFyLps0RM0a_jUCdZXRvg (erişim tarihi: 14.03.2018); Anonim. (16.11.2009). "En Pahalı Yapıt Mavi Senfoni", https://www.ntv.com.tr/turkiye/en-pahali-basyapit-mavi-senfoni,ht82aViBRkaaMD_01PP4HA (erişim tarihi: 14.03.2018).

yılda ise çağdaş resim sanatına artan bir ilgi var³²⁹. Ayrıca, yurt dışında çağdaş eserlere ilginin artmasının da bu satışta payı olmuştur. Bizde de sadece Doğançay değil Ömer Uluç, Fahrelnisa Zeid, Mehmet Güleriyüz, Adnan Varınca, Komet, Neşe Erdok, Nuri İyem, Adnan Çoker ve Ferruh Başağa gibi farklı ressamalarda da artık fiyatlar hızla artıyor³³⁰.

Türkiye’de çağdaş sanat koleksiyonculuğu ve kurumsal yapılar için önemli bir vakıf olan Vehbi Koç Vakfı da yaşanan bu gelişmelerin ardından Mayıs 2010’da ARTER’i hizmete açmıştır. Vehbi Koç Vakfı³³¹, ARTER aracılığı ile edindiği çağdaş sanat koleksiyonunu izleyenlere sunarken aynı zamanda da koleksiyonunu geliştireceği bir saha yaratmıştır. Edindiği zengin koleksiyon ile de ilgi gören Ömer Koç’un yönetiminde Vehbi Koç Vakfı’nın hizmete açtığı ARTER, Dolapdere’de açılması planlanan ‘Çağdaş Sanat Müzesi’ için bir etüt mekânı niteliğindedir.

Vehbi Koç Vakfı Koleksiyonu’nun koleksiyon politikası, kapsamı; “Vehbi Koç Vakfı, Block’un ‘akışkan müze’ kavramını takip ediyor: sahip olduğu biçimleri devamlı değiştiren, bazılarını kaybedip bazılarını kazanan, ancak asla bir nihayete ermeyen türden bir müze. VKV Çağdaş Sanat Koleksiyonu Türkiye’deki ve çevreleyen coğrafyadaki çağdaş sanat üretimine odaklanıyor. 2010 yılı itibariyle koleksiyonda 100 sanatçının yaklaşık 400 işi yer almaktadır” ifadeleri ile tanımlanmaktadır.

1960 yılından itibaren koleksiyon oluşturmaya başlayan Vehbi Koç Vakfı’nın koleksiyonununun %45’i Türk sanatçılar, %30’u Türkiye ile komşu ülke sanatçıları, %25’i de uluslararası sanatçıların eserlerinden oluşmaktadır. Koleksiyon; Adel Abidin, Nevin Aladağ,

³²⁹Turgay Artam, bu ifadesinde Sotheby’s ve Christy’s müzayede evlerinin çağdaş Türk sanatçılarına yönelik gerçekleştirdikleri müzayedelerden söz etmektedir. Bu müzayedeler hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 3.2.4. bölümü.

³³⁰Detaylı bilgi için bk. <http://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/mavi-senfonu-yi-4-isadaminin-kapismasi-rekora-tasidi-13004081> (erişim tarihi: 14.03.2018). 2000’li yıllarda müzayedicilik hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 3.2.4. bölümü.

³³¹Vehbi Koç Vakfı 1969 yılında kurulmuştur. Türkiye’de kurulmuş ilk özel vakıf özelliğini de taşıyan vakıf, 1980’de Türkiye’nin ilk özel müzesi olan Sadberk Hanım Müzesi’nin açılmasını sağlamıştır. Vehbi Koç Vakfı; ayrıca 1994’te Vehbi Koç ve Ankara Araştırma Merkezi (VEKAM), 1996’da Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü (AKMED), 2000’de Antalya Kaleiçi Müzesi, 2005’te Koç Üniversitesi’nin yönetiminde Anadolu Medeniyetleri Araştırma Merkezi’nin (ANAMED) kurulmasını sağlamıştır. Vakıf ayrıca Sevgi Gönül (1938-2003) anısına üç yılda bir kez ‘Uluslararası Sevgi Gönül Bizans Araştırmaları Sempozyumu’ düzenlemektedir. Vakıf; yayınlanan kitaplar, gerçekleşen bilimsel toplantıların yoluyla kültürel miras, tarih bilinci inşa etmeyi ve sanat eserlerine dair kalıcı bir bellek yaratmayı hedeflemektedir <http://www.vkv.org.tr/hakkimizda.aspx?hl=tr> (erişim tarihi: 16.03.2018). Detaylı bilgi için bk. Tezin 4.2.4. bölümü.

Halil Altındere, Fikret Atay, Cengiz Çekil, Cevdet Erek, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Ahmet Öğüt gibi Türk sanatçıların yanı sıra Maja Bajević, George Brecht, John Cage, Sophie Calle, Mircea Cantor, Olga Chernysheva, Giuseppe Chiari, Braco Dimitrijević, Maria Eichhorn, Allan Kaprow, Sigmar Polke, Joseph Beuys, Arthur Köpcke, Num June Paik gibi uluslararası sanatçıların eserlerini de barındırmaktadır. ARTER, farklı koleksiyonlardan seçkilerin sunulduğu, süreli ulusal ve uluslararası çağdaş sanat sergilerinin gerçekleştirildiği bir platform niteliğindedir (Rodoplu, 2015: 70).

ARTER kurumsal açılışını ‘Starter’ sergisi ile gerçekleştirmiştir. İlk sergide; kurumsal misyonun göstergesi olarak ‘Vehbi Koç Vakfı Çağdaş Sanat Koleksiyonu’ndan bir seçki sunulmuştur. Sergide; 87 çağdaş sanatçının 160 eseri 4. İstanbul Bienali’nin de küratörlüğünü üstlenen Rene Block küratörlüğünde bir araya getirilmiştir. Rene Block; 2000’li yıllarda şekillenen Türkiye çağdaş sanat ortamının önemli bir figürü haline gelmiştir. Bu yakınlaşmada ‘Vehbi Koç Vakfı Sanat Koleksiyonu’na sunduğu küratöryel katkının da payı vardır. ‘Starter’ sergisinin hazırlıkları 2007 yılında başlamıştır. Bu sergi yoluyla koleksiyon ilk kez izleyenlere sunulmuştur³³².

ARTER’in 28 Kasım 2010’da açılan ikinci sergisi ‘İkinci Sergi’ ismi ile sunulmuştur. ARTER’in gelecek vizyonunu ortaya koyması açısından da bu sergi önemli bir girişim olarak nitelendirilmiştir. Emre Baykal’ın küratörlüğünü üstlendiği sergide; .-_-., Halil Altındere, Burak Arıkan, Volkan Aslan, Vahap Avşar, Banu Cennetoğlu, Yasemin Özcan Kaya, Ayşe Erkmen, Hafriyat (Murat Akagündüz, Antonio Cosentino, Extramücadele, İnci Furni, Mustafa Pancar), Ali Kazma, Aydan Murtezaoğlu, Bülent Şangar, Ahmet Öğüt, İz Öztat, Cengiz Tekin ve Canan Tolon yer almıştır. ‘İkinci Sergi’; ilk kez koleksiyondan bağımsız olan ve kurumsallık açısından ARTER’in bundan sonraki duruşu hakkında referans veren bir sergi olması nedeniyle de önem taşımıştır. Ayrıca bir sanat kurumunun sanatsal ardışıklığı ve kurumsal sürekliliğine de gönderme yapan sergi profili; sayısal ölçütler - kurumsal ölçütler arasında yaşanan çarpışma ve ayrışmalara da ironik bir dille işaret etmiştir. Bir çağdaş sanat koleksiyonunu sunmayı ve çağdaş sanat dünyasına uluslararası vizyon katmayı vaat eden ARTER’in düzenlediği İkinci Sergi’de yer alan; Halil Altındere’nin ‘Portrait of a Dealer’ isimli eseri, kendi içerisinde belki de bir tarih yazan yerleştirme olarak tartışılmıştır. 25-28 Kasım 2010 tarihleri arasında gerçekleştirilen Contemporary İstanbul’da da fuarın en gözde eseri olarak değerlendirilen yerleştirme; Yahşi Baraz’ın kafasına geçirilmiş Burhan Doğançay’ın ‘Mavi Senfoni’ isimli resminin baskı edisyonundan oluşmuştur³³³. Türkiye’de bir devrin kapandığını haber veren

³³² <http://www.arter.org.tr/W3/?iExhibitionId=6> (erişim tarihi: 24.05.2018).

³³³ Müzayedeye dair tartışmalar ve diğer detaylar için bk. Tezin 3.2.3.2. ve 3.2.4. bölümü

video - yerleştirme; cesur, açık ve direkt anlatım dili ile sarsıcı bir etki yaratmıştır. Halil Altındere bu çalışma ile Türkiye'nin en eski sanat galericisinin kafasına Türkiye'nin en pahalı resmini geçirmiştir. Koleksiyoncuların açtıkları kurumsal yapılarla ve edindikleri eserler ile sanat gündemine yerleştiği 2000'li yılların doruk noktası olan 2010 yılında gerçekleştirilen bu eser, metalaşan sanat ortamına önemli bir eleştiri niteliği de taşımaktadır³³⁴.

Bu eserin ARTER'de sergilenmiş olması koleksiyonlar, sermaye ve kurumsallaşma üçgeni içerisinde önemli bir adım olarak yorumlanmalıdır. 'İkinci Sergi'; ilk sergide sunulan koleksiyondan bağımsız olan ve kurumsallık açısından ARTER'in bundan sonraki durumu hakkında referans veren bir sergi olması nedeniyle de önem taşımaktadır. Ayrıca bir sanat kurumunun sanatsal ardışıklığı ve kurumsal sürekliliğine de gönderme yapan sergi profili; sayısal ölçütler ile kurumsal ölçütler arasında yaşanan çarpışma ve ayrışmaları da ironik bir dille ele almıştır³³⁵. Vehbi Koç Vakfı'nın Berlin'de 2008-2013 yılları arasında gerçekleştirdiği TANAS Projesi ve 2010 yılında hizmete açtığı ARTER sanat kurumu; vakfın Türkiye çağdaş sanat ortamını desteklemek amacıyla yürüttüğü projelerdir. TANAS Projesi ile; Türkiye çağdaş sanatının yurt dışında da tanınırlığını arttırmak hedeflenmiştir. Beş yıl faaliyet gösteren TANAS'ta 22 kişisel ve karma sergi, sergilere paralel sanatçı söyleşileri, sergi gezileri, konferanslar düzenlenmiştir. Berlin'de gelişmekte olan çağdaş sanat ortamında sadece Türk sanatçılara odaklanan bu kurumsal yapı; Türkiye'deki çağdaş sanat piyasasında var olan sanatçılar, küratörler, eleştirmenlerin de önemli bir çalışma ve tartışma sahasına dönüşmüştür. Beş yıllık çalışma programı tamamlandığında TANAS, 2013 yılında kapatılmıştır³³⁶.

Türkiye'de çağdaş sanat koleksiyonculuğunun gelişimi açısından 2000-2010 yılları arası, önemli bir dönemi temsil etmektedir. Koleksiyonların kurumlar yoluyla görünür olduğu özel müzeciliğin gelişim gösterdiği, koleksiyoncu profilinin tartışmaya açıldığı bu dönem, sanat yönetimi olgusunun özel şirketlere tasfiye edildiği bir dönemi de temsil etmektedir. Koleksiyoncular artık yaşayan genç sanatçılara da yer veren, uluslararası isimleri kabul eden, koleksiyonlarda var olan eserlerin yeni ve güncel olanlar ile tasfiye edildiği bir yapısalılığı

³³⁴Eser hakkında Cem Erciyes'in eleştiri yazısı için bk. <http://www.radikal.com.tr/hayat/sanat-piyasasi-bu-resmi-cok-tartisacak-1028921/> (erişim tarihi: 16.03.2018).

³³⁵ "ARTER 'de Beklenen Sergi", Cumhuriyet, 05.12.2010.

³³⁶ Vehbi Koç Vakfı'nın sahip olduğu kültür kurumları: Sadberk Hanım Müzesi (1980), Koç Üniversitesi Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi - VEKAM, 1994, Koç Üniversitesi Suna-İnan Kırarç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü - AKMED, 1996, Antalya Kaleiçi Müzesi - 1996, Koç Üniversitesi Anadolu Medeniyetleri Araştırma Merkezi - ANAMED, 2005, TANAS Sanat Galerisi, Berlin (2008-2013), ARTER Sanat İçin Alan, İstanbul (2010), Vehbi Koç Vakfı Ford Otosan Gölcük Kültür ve Sosyal Yaşam Merkezi (2010) Detaylı bilgi için bk. <http://www.vkv.org.tr/hakkimizda.aspx?hl=tr> (erişim tarihi: 16.03.2018).

benimsemişlerdir. Koleksiyoncular, 2000’li yıllarda bir ekonomik kriz yaşamışlar, ardından 2004 Ekonomik Teşvik Yasası ile sanat yatırımında ivme elde etmişlerdir. 2001 Ekonomik Krizi ardından batan, koleksiyonlarını müzayedelerle satmak zorunda kalan bankalar ve sermaye sahiplerine devlet yine destek olmamıştır. Devletin dağılan koleksiyonları koruma altına alması ya da İstanbul Resim Heykel Müzesi’ne mekân ve sermaye desteği vermesinin yerini özel sektöre sunulan vergi kanunları ile gelen müze projeleri almıştır.

Koleksiyoncular 2000’lerde yaşanan kriz döneminde gerçekleşen satışlarda danışmansız, bilinçsiz eser alımlarının büyük maddi kayıplara neden olduğunu görmüşlerdir. Müzayedelerde satışa çıkan pek çok eserin bilinçsiz alımlar nedeniyle değersiz oldukları ortaya çıkmış, pek çok koleksiyoncu bu nedenle zarar uğramıştır. 2000 sonrasında yeni, bilinçli alım yapan, yurt dışında eğitimlerini bitirerek gelen genç sermaye sahipleri sanat piyasasına ve koleksiyonculuk ortamına hâkim olmaya başlamışlardır. Uluslararası bakış açısına sahip genç koleksiyoncular ellerindeki eski dönem eserleri çağdaş eserler ile tasfiye ederek koleksiyonlarını yenilemişler, genç koleksiyoncular yaşayan genç sanatçıların eserlerinin de koleksiyon eseri olmalarını sağlamışlardır³³⁷. Ayrıca; müzeleşen koleksiyonlar görünür olurken yüzlerce içeriği bilinmeyen koleksiyonlara sahip koleksiyoncu da bir tarafta müzeleşme amaçlarını duyurmaktadırlar. Günümüzde neredeyse her koleksiyoncunun bir müze hayali mevcuttur. Fakat; edinilmiş koleksiyonların bir müze girişimi için ne denli değerli yapılara sahip oldukları bilinmemektedir.

2010 sonrasında; artık değerli bir koleksiyona sahip olmak bir sanatçı olmaktan daha değerli ve prestijli bir statüye dönüşmüştür. Koleksiyoncular; sanat galericiliği, yazarlık, eleştirmenlik hatta sanata dair pek çok rolü üstlenerek sahip oldukları prestiji her mecrada kullanmaya başlamışlardır. Bu dönemde tartışılan en önemli unsurlar arasında; koleksiyon

³³⁷ Aylin Seçkin’in 2000’li yılların koleksiyoncuları hakkındaki tespiti şu şekildedir: “2000’li yılların koleksiyoncuları trendlere açık bir ruha sahip olmuştur Bu ne demek? Bu, koleksiyoncuların çağdaş sanattaki yüksek getirilerin varlığını fark ederek ellerindeki klasik eserleri peyderpey elden çıkarma gayretine girmiş olmalarıdır. Bu önemli bir gözlem. Ve bunun neticesinde klasik eserler neredeyse tıkanma yoluna giriyordu ki bazı müzayedelerin artık yapılmadığını görüyorduk. Müzayedeler de yapılmadığı için o eserlerin satılacak satış noktaları daralmıştı. Ya satılamıyorlar ya da satışlara daha az çıkıyorlardı. Bu dönem, Art Basel gibi yurt dışı fuarlar bazı koleksiyoncular tarafından keşfedilmişti. 1980’lerde, 1990’larda yurt içinden alım yapan koleksiyoncular 2000’e gelindiğinde Türkiye’ye bir şekilde fuar ya da sergiyle gelmiş yabancı sanatçıların eserlerini toplama gayretine girişti. Müzayedelere de bu yabancı eserlerin bazılarının çıkabildiği görülmekte idi. Bu hızlı değişim içerisinde; bazı genç sanatçıların da fiyatlarında çok erken, çok ciddi bir yükseliş yaşandı. Aylin Seçkin ile koleksiyonculuk üzerine söyleşi, 27.01.2018, Bilgi Üniversitesi İşletme Fakültesi Ekonomi Bölümü Üniversite Ofisi, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 11.

müzeleri, koleksiyonların nesiller arası geçirgenliği, gelişimi, evrimi ve geleceği yer almaktadır. Müzeleşemeyen koleksiyonlar ve müzeleşme hayali olan koleksiyonların içerik sorunları ve gelecekleri, önümüzdeki yıllarda da farklı tartışma cephelerinin gelişmesine neden olacaktır. Tüm bu yaşanan dönüşümün sanat yapıtının üretimine, sanat tarihinin gelişimine sunduğu katkı ise yine tartışmalı bir durumdur. Çünkü; özellikle bilinçsiz satın alımlar ile oluşturulan ve izleyenlere sunulmayan sanat koleksiyonlarının, sanat eserinin estetiğinden çok meta değerinin tartışılmasının sanat üsluplarının ve sanatın estetik öğelerinin gelişimine katkı sunması mümkün görünmemektedir.

3.2.4. Müzayecilik

Türkiye’de 1980’lerde ve 1990’larda müzayede şirketleri, düzenledikleri müzayedeleri kendi dükkanlarının dışına çıkararak büyük otel salonlarında ya da geniş şehir mekanlarında gerçekleştirmeye başlamıştır³³⁸. Özellikle; 1990’lı yıllarda yaşanan tartışmalı müzayede satışlarının ardından müzayecilik, sanat piyasasını etkileyen ve tartışma yaratan bir alan yaratmıştır. 2000’li yıllarda; özellikle gerçekleştirdikleri müzayedeler ile önemli bir gündem yaratan Raffi Portakal, Turgay Artam başta olmak üzere müzayecilik Maksut Varol, Ahmet Keskiner, Ahmet Utku, Behruz Büyükoğlu, Can Has, Can Önen, Duran Tantekin, Dikran Masis, Erdem Ersoy, Hakan Bali, Rüştü Sungur, Yalçın Denizyılmaz ile gelişimini sürdürmüştür (Baraz, 2005: 37).

1980’li yıllardan 2000’li yıllara dek gelişen müzayecilikte; fiyatlandırma, sanatçı ve sanat eseri seçimi gibi sorunlar tartışılmaya devam edilmiştir. Bu dönemde; yaşayan sanatçıların eserlerinin müzayedelerde satışa çıkarılması, aynı sanatçıların sanat galerilerinde de satışı sergilerinin gerçekleştirilmesi, 1990’lı yıllarda olduğu gibi 2000’li yıllarda da bir problem olarak tespit edilmiştir (Utku, 2006: 19).

Müzayedelerin en önemli özelliği, sanatı kitleler tarafından tüketime güdümlemesidir. Bu durumda da; özel galeriler ile rekabet ortamında yer alırlar. Giray’a göre (2003: 59) müzayedeler, yayınladıkları kataloglar dışında toplumu sanat konusunda aydınlatmadan yoksun organizasyonlardır. Sanat üretimi salt tüketim ile sınırlandırılmayacak güçtedir. Bu şekilde sınıflandırma ise; sanat eseri için en önemli problemdir. Müzayedelerin sanat ortamında hakimiyet kurmaları, sanatçının ve ürettiği eserin metalaşmasına yol açacaktır. Bu sorun estetik önermelerin gücünü de azaltacaktır (Giray, 2003: 59).

³³⁸ Müzayeciliğin Osmanlı İmparatorluğu’ndan günümüze gelişimi hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 1.1.2., 2.2. ve 2.2.5 bölümleri.

1995 yılında gerçekleştirilen ‘Halil Bezmen Koleksiyonu Müzayedesini’, sanatın şirketleşmesi ve sermaye ile kurduğu ilişki boyutuyla Türkiye’de müzayeciliğe dair bir adım olarak değerlendirilmelidir. Neşre Erdok’un ‘İstasyon’ eseri bu müzayedede 1 milyar 400 milyon liraya alıcı bulmuştur. Açılış değerinin yirmi sekiz katına çıkan ‘İstasyon’un yanı sıra satışı gerçekleştirilen 203 eser 1995 yılında 36 milyar liraya alıcı bulmuştur³³⁹. Türkiye’de sanat eserlerinin müzayedeleşme süreci; 2001 krizinin ardından iflas eden koleksiyonlara TMSF’nin el koyması ile daha da hızlanmıştır ve tartışılmıştır. Erol Aksoy, Cem Uzan, Murat Demirel ve Ali Balkaner’in eserleri TMSF tarafından müzayedelerde satışa çıkarılmıştır. 2004 yılından itibaren gerçekleşen müzayedelerde satış unsurları, fiyatlandırmalar, eksper sorunları gündem oluşturmuştur. 2004 yılında Antik A.Ş.’nin 227. müzayedesinde Osman Hamdi Bey’e ait ‘Kaplumbağa Terbiyecisi’ eserinin 5 trilyon liraya Suna-İnan Kıraç Vakfı’na satışının gerçekleşmesi³⁴⁰ müzayeciliğe ve eser fiyatlandırmalarına dikkatleri çekmiştir³⁴¹. Yüksek fiyatlarla eser satışları gerçekleşirken müzayedelerde satılan antika eserlerin yerini de hızla çağdaş sanat eserleri almaya başlamıştır. Sanat piyasasında artık fiyat kaldıracı müzayedeler olmuştur. Artun’a göre (2011:180) çağdaş sanat eserleri ise; birer müzayede oyuncusuna dönüşmüştür.

2004 yılının ardından gerçekleşen müzayedelerde izlenen yüksek fiyatlı satış oranları, düzenlenen koleksiyon sergileri ve açılan müzelerin de etkisi ile dünyanın en önemli iki müzayede şirketi olan Sotheby’s ve Christie’s; Türkiye’deki sanat piyasasına ilgi göstermeye başlamıştır. Türkiye sanat ortamının dünyaya açıldığı fikrini inşa eden bu uluslararası müzayede şirketleri; dikkatleri piyasa olgusuna, satışa çıkarılan eser ve sanatçılara yönlendirmiştir.

Sotheby’s Müzayede Şirketi’nin 1990 yılında Çiğdem Simavi’nin başkanı olduğu KÜSAV öncülüğünde İstanbul Yıldız Sarayı Silahhane binasında gerçekleştirdiği ‘Contemporary Turkish Painters’ müzayedesine³⁴² dair Artun’un (2011: 180) “Ellerinin altındaki Türk Resmi’ni Türk koleksiyonculara Türkiye’de pazarlamak için Sotheby’s markalı şatafatlı bir ritüel düzenlenmesi, herhalde iş dünyasının birtakım seçkinlerini sanata özendirmek

³³⁹ ‘Halil Bezmen Müzayedesini’ ve yaşanan tartışmalar için bk. Tezin 2.2.5.1. bölümü.

³⁴⁰ Satış süreci, Suna-İnan Kıraç Vakfı, ‘Oryantalist Resim Koleksiyonu’ ve Pera Müzesi hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 4.2.4. bölümü.

³⁴¹ 2004 yılının ardından sanat ortamında yayımlanan kitaplar da sanat piyasasında yaşanan değişimi referans göstermektedir. Sanatın piyasa değerini, şirketleşmesini anlatan yayınlar yayımlanmaya başlamıştır: Wu., 2005; Thompson, 2008; Stallabrass, 2010; Artun, 2011.

³⁴² Müzayede hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 2.2.5. bölümü.

için düşünülmüş olmalıdır.” yorumu, 2000’li yıllarda gerçekleşecek müzayedelere dair de önemli bir tespit olarak incelenmelidir.

18. yüzyılda İngiltere’de kurulan Sotheby’s ve Christie’s müzayede şirketlerinden Sotheby’s; 2009 yılında İstanbul’da bir temsilcilik kurmuştur³⁴³. 2009 yılının ardından her yıl Londra’da “Türk Çağdaş Sanatı” başlığı ile müzayedeler düzenlemiştir³⁴⁴. Londra’da 4 Mart 2009 tarihinde Akbank Private Banking desteği ile gerçekleştirilen ‘Contemporary Art Turkish’ müzayedesini 2000’li yılların müzayecilik tarihi için önemli bir gelişme olarak nitelendirilmiştir. Sotheby’s Stratejik İş Geliştirme Ortadoğu Birimi’nden Sorumlu Başkan Yardımcısı Ali Can Ertuğ, İstanbul Şubesi Müdürü Oya Delahaye, Ortadoğu Bölümü Başkan Vekili Dalya İslam, Elif Bayoğlu, Isabella İçöz, Edward Gibbs ve Frances Burgess organizasyonunda gerçekleşen müzayede sadece modern Türk resimlerinin satışta olduğu ilk müzayededir (Erden, 2011: 81). Sotheby’s Üst Düzey Uzmanı ve Satış Müdürü Dalya İslam, Sotheby’s’in Türkiye’de şube açmış olması ve Londra’daki müzayedenin gerçekleşme nedenini; Türkiye’de bu yıllarda varolan dinamik koleksiyonculuk piyasasına, özellikle 2000’li yıllarda gerçekleşen satışların ardından Türk sanatının ve sanatçısının uluslararası satış ortamında dikkat çekmesine, uluslararası sanat pazarında yabancı koleksiyoncuların yeni alternatif arayışları içerisinde olmalarına bağlamaktadır. Müzayedede satışa sunulacak eserler; Sotheby’s yetkilileri ve uzmanlarından oluşan uluslararası bir ekip tarafından belirlenmiştir. Dalya İslâm, sanatçı seçimi ve müzayedeyi şöyle yorumlamıştır: “sanatçıları temsil eden galerilerden ziyade eserin ve sanatçının kalitesine odaklanıldı. Eserlerin hem Türk hem de yabancı pazarlara hitap etmesi esas alındı. Sotheby’s’in satış amaçlarından biri de, modern Türk ressamlarının tanınırlığını artırmaktır ki bunun da bütün piyasaya faydası olacaktır”³⁴⁵

Sotheby’s Stratejik İş Geliştirme Ortadoğu Birimi’nden Sorumlu Başkan Yardımcısı Ali Can Ertuğ, 12 Şubat 2009 tarihinde gerçekleştirilen müzayedenin tanıtım toplantısında müzayedeye eser seçim yöntemleri hakkında bilgi vermiştir: “Biz ticari bir kurumuz ve bu bir sergi değil. Belli bir dönem içinde bulabildiğimiz, fiyatı uygun parçalar bunlar. Sanatçılar, esnaf

³⁴³ 2018 itibari ile İstanbul ofisi çalışmalarını sürdürmektedir. Oya Delahaye ve Elif Bayoğlu İstanbul ofisinde görev yapmaktadırlar. Detaylı bilgi için bk. <http://www.sothebys.com/en/inside/our-team.html> (erişim tarihi: 28.03.2018).

³⁴⁴ Ali Artun’un bu konudaki tespiti önemlidir: “Sotheby’s Türkiye’deki lüks emlak piyasasına da girmiştir. Kırk ülkede beş yüz “Lüks Emlak Ofisi” bulunan Sotheby’s International Realty, Türkiye’de de ofisler açmaya başlamıştır. Bu gelişme, başlı başına incelenmesi gereken, lüks emlak piyasası ile çağdaş sanat piyasası arasındaki tuhaf akrabalığın bir göstergesidir.”. Artun, 2011: 180.

³⁴⁵ <http://www.rasimkonyar.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=3&articleID=479> (erişim tarihi: 28.03.2018). 1990’lı yıllarda gerçekleşen müzayedeler hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 2.2.5. bölümü.

ve kolektörler bu müzayededen kazançlı çıkacak. Bir eserin müzayedede olması için sanat tarihine uyumlu olması ve belli bir tarihselliğe sahip olması gerekir. İkincisi bir sanatçının bütün kariyerinin aynı şeyi yaparak geçirmemesi lazım. Son olarak da içinde gerçekten devam eden bir kalite olmalı. Bir de satılabilirlikten söz edebiliriz” (akt: Erden, 2011: 82).

Müzayedede yetmiş üç eser satışa sunulmuştur. Fahrelnisa Zeyid, Burhan Doğançay, Nejad Melih Devrim, Mübin Orhon, Taner Ceylan, Abidin Elderoğlu, Mehmet Gülyüz, Hale Tenger, Kezban Arca Batıbeki, Semiha Berksoy, Nazif Topçuoğlu, Gülsün Karamustafa, Hüseyin Alptekin eserleri bulunan sanatçılardandır. Seçilen sanatçılar Türkiye çağdaş sanatını kronolojik olarak temsil eden değil satış gücü yüksek ve ilgi uyandıracak sanatçılar arasından seçilmiştir.

Türkiye’den Londra’ya taşınan yetmiş üç eserden elli üçü alıcı bulmuştur³⁴⁶. Erden'in (2011: 84-85) ifade ettiği üzere müzayedenin sonunda satışı gerçekleşen eserlerin % 45,1'i sınır fiyatlarının üstüne çıkmıştır. Ayrıca; eserleri satın alanların %66'sı Sotheby's'den ilk kez eser edinmişlerdir. Türkiye, Asya, Ortadoğu, Avrupa ve Kuzey Amerika'dan alıcıların eserleri aldığı tartışılabilir müzayedede bulunanlar tarafından eserleri satın alan isimlerin Türk koleksiyoncular olduğu tespit edilmiştir. Mübin Orhon'a ait 1961 tarihli isimsiz yağlıboya tablo 193,250 sterlin, Fahrelnissa Zeid'e ait “Le Minautore” 85,250 sterlin, Taner Ceylan'a ait “Spiritual” 70,850 sterline alıcı bulmuştur. Müzayedede toplam 2,4 milyon sterlinlik satış gerçekleşmiştir (Artun, 2011: 181; Erden, 2011:83).

Londra müzayedesinin ardından en ilgi çeken isim Taner Ceylan olmuştur. Taner Ceylan müzayedenin ardından New York'ta açtığı sergide tüm eserlerini satabilmiştir (Erden, 2011: 84). Londra müzayedesinde Türk koleksiyoncular tarafından eserlerin alınması ile ilgili başlayan tartışmada farklı fikirler gelişmiştir. Seçilen sanatçıların müzayede öncesinde de yurt dışında tanınırlığı olan isimlerden oluşması bu müzayedenin faydasız bir etkinlik olduğu sonucunu geliştirmiştir. Londra müzayedesinde eserler İstanbullu koleksiyoncular tarafından satın alınmıştır. Hatta Ali Artun'a (2011: 181) göre; satın alınan eserlerin yarısı çağdaş sanatın hamisi olan aynı ailenin fertleri tarafından satın alınmıştır. O halde gerçekleşen müzayede; Türk sanatçıların uluslararası sanat piyasasında var olmaları amacına ulaşamamış ve eserlerin piyasa değerini yükselten bir müzayede olmaktan öteye gidememiştir.

2000’li yıllarda gerçekleştirilen müzayedelerdeki satışlar analiz edildiğinde Türkiye; diğer ülkeler arasında Güney Kore, Çin, Hindistan, Bulgaristan’dan daha geride yer almaktadır. Türk sanatçılar da dünya sanatının anlatıldığı yayınlarda neredeyse hiç yer almamıştır. Yabancı

³⁴⁶Detaylı bilgi için bk. <http://files.shareholder.com/downloads/BID/6159193663x0x272123/5D2EC705-AA81-4797-835A17F83FB07349/272123.pdf> (erişim tarihi: 28.03.2018).

basında adı geçen isimlerin bu dönemde; Sarkis Zabunyan, Kutluğ Ataman, Erdağ Aksel, İnci Eviner, Ayşe Erkmen, Bedri Baykam, Murat Şahinler, Haluk Akakçe³⁴⁷, Evren Tekinoktay olduğu izlenmiştir. Yahşi Baraz'a göre (2005: 39); 20. yüzyılda Türkiye'de az gelişmiş bir sanat piyasası mevcuttur. Bu durum yurt içi ve yurt dışındaki satışlara da yansımaktadır. Sanat tarihimizde çağımızın en ünlü galericisi olan Leo Castelli, 1950 yılında New York'un önemli galerilerinden Sidney Janis'te 'Fransız ve Amerikalı Genç Ressamlar' sergisi düzenlemiştir. Sergi; özellikle avangart sanat dünyasının ilgisini çekmiştir. 1946 yılından itibaren Paris'te yaşayan Nejad Devrim de bu sergiye dahil edilmiştir. Genç yaşta Paris'te kendisine yer edinmeye çalışan Nejad Devrim'in bir resmini satın alan Castelli, Nejad Devrim'i Amerikalı sanatçı Ad Reinhardt ile karşılaştırmıştır. Bu durum, bir Türk ressamın dünya sanat piyasasındaki kabul görmüşlük ve varoluşuna dair önemli bir adımdır. Ayrıca; kendi çabasıyla eserleri dünyada 65 ünlü müzeye kabul edilen Burhan Doğançay dışında Türk sanatçıların 2000'li yılların başlarında da dünya piyasasında etkili olamadıkları izlenmektedir (Baraz, 2005: 39).

Londra Müzayedesinde satılmayan eserlerin olması da bunu kanıtlamaktadır. Türk sanatçıların yurt dışı sanat piyasasında gerçekleşen müzayedeler, sergiler ve koleksiyonlara dahil olmaları Türk çağdaş sanatının tanınırlığını artıracaktır. Türkiye'nin bu aşamada küresel piyasada varlığını destekleyen bir etkinlik olarak yorumlanabilecek olan Sotheby's müzayede etkinliğinin ardından aynı yıl içerisinde 2009'da Turgay Artam'a ait Antik A.Ş'nin 258'nci müzayedesinde gerçekleşen satışlar, Londra Sotheby's Müzayedesini bile gölgede bırakmıştır. Antik A.Ş.'de gerçekleşen 258. Müzayede'de ressam Burhan Doğançay'a ait 'Mavi Senfoni' isimli tablo 2.2 milyon liraya Murat Ülker tarafından satın alınmıştır. Gerçekleşen bu satışın ardından koleksiyoncular içerisinde Murat Ülker en çok tartışılan isimler arasına girmiştir. Başlangıç fiyatı 1 milyon TL olan 'Mavi Senfoni', müzayedenin sonunda 2 milyon 700 bin TL ile alıcı bulmuştur. Eseri almak için yarışan isimlerin Erdoğan Demirören, Murat Ülker, Ömer Koç ve ismini gizli tutmak isteyen bir koleksiyoncu olduğu açıklanmış, daha sonra ismini duyurmak istemeyen koleksiyoncunun Murat Ülker olduğu anlaşılmıştır. Sotheby's Müzayede Evi'nin 2010 yılında gerçekleştirdiği üçüncü, çağdaş Türk sanatçıları satışa sunduğu ikinci müzayede etkinliğinde de usta ve genç sanatçıların eserlerinden oluşan yüz bir eser satışa sunulmuştur. 15 Nisan 2010'da Londra'da gerçekleştirilen müzayede, yine 'Contemporary

³⁴⁷ Murat Pilevneli, sanatçıların yurt dışı fiyatlandırmalarına dair şu yorumu yapmıştır: "Eser fiyatlandırılması konusunda Haluk Akakçe, Ayşe Erkmen gibi sanatçılarımızın fiyatlarını New York, Berlin ve Tokyo gibi diğer şehirlerde bu sanatçıları temsil eden galerilerle ortak bir fiyat politikası yürütüyoruz. Genç sanatçılarımızda ise nominal fiyatlar belirleyip arz talebe göre fiyatları arttırıyoruz.". Anonim, 2003a: 26 - 29.

Turkish Painters' ismi ile gerçekleştirilmiştir. Esmâ Sultan Yalısı'nda satışı gerçekleştirilecek eserlerin on dört tanesi sergilenmiştir. Bu yolla Türk koleksiyonculara satış öncesi bir sunum gerçekleştirilmiştir. Mübin Orhon, Bedri Baykam, Arslan Sükan, Beyza Boynudelik, Gökçe Çelikel, Fırat Neziroğlu, Fahrelnissa Zeid, Ömer Uluç, Hale Tenger, Abidin Elderoğlu, Canan Tolon ve Haluk Akakçe'nin de bulunduğu müzayedede bu kez daha fazla genç ve yeni isimler ile eski kuşak sanatçılar yan yana getirilmiştir³⁴⁸.

Müzayededeki eserlerin %78'i satılmıştır. Fakat; gerçekleşen satışlar 2009 müzayedesinde elde edilen 2,4 milyon sterlinin gerisinde kalmıştır. 1990, 2009 ve 2011 müzayedeleri ile Türkiye'de dinamik yaratan Sotheby's müzayede evinin yanı sıra Christie's de dünyada 43 ülkede 85 şubesi olan bir müzayede kuruluşudur. Christie's müzayede şirketinin Türkiye'deki faaliyetleri, 2004 vergi teşvik yasasının yayınlanmasının ardından İstanbul Modern'in açılışı ile aynı yılda başlamıştır. Uluslararası Müzayede Evleri'nin Türkiye dışında Türk sanatçılar ile gerçekleştirdikleri müzayedeler de bu dönemde yaşanan önemli gelişmeler arasındadır. (Artun, 2011: 181).

Christie's, 2004 yılında Ali Can Ertuğ'un koordinatörlüğünde 27 Eylül-17 Ekim 2004 tarihleri arasında İstanbul Harbiye Askeri Müze'de açılan 'Osmanlı İmparatorluğu Yönetiminde Kudüs' sergisinin yanı sıra Four Seasons Oteli'nde de mücevher sergisi gerçekleştirmiştir. Türkiye'de bir şube açmayan Christie's, gerçekleştirdiği sergiler ve müzayedeler ile Türkiye sanat pazarında yer edinmeyi hedeflemiştir. Christie's, 2005 yılında Dubai'de açtığı şubenin ardından 30 Ekim 2008 yılında William Lawrie yönetiminde Dubai'de 'Arab, Iranian & Turkish Art (Modern&Contemporary)' başlıklı bir müzayede gerçekleştirmiştir (Erden, 2011: 85-86). Abidin Dino, Erol Akyavaş, Adnan Çoker, Bubi, Devrim Erbil, Burhan Doğançay, Canan Tolon, İnci Eviner, Haluk Akakçe, Ömer Uluç, Ferruh Başağa, Nejad Melih Devrim ve Mübin Orhon'un eserlerinin satışa sunulduğu müzayedede on altı sanatçının dokuz tanesinin satışı gerçekleştirilmiştir³⁴⁹. Müzayedeye katılan yüz elli beş eserin yüz sekizi alıcı bulmuştur.

Dubai'de bir Türk müzayedesinin gerçekleşmesinin en önemli nedenleri arasında 2000'li yılların ardından Türkiye'deki koleksiyoncuların sanat eserlerine yüksek fiyatlar

³⁴⁸https://www.sabah.com.tr/pazar/2010/03/14/cagdas_turk_sanatinin_sothebys_cikarmasi(erişimtarihi:

28.03.2018). bk. Atukeren, E. and Seçkin, A., 2006: 1-13; Atukeren, E. and Seçkin, A., 2007: 1-12; Atukeren, E. and Seçkin, A., 2009: 1705-1714; Atukeren, E. and Seçkin, A., 2011: 1-34; Atukeren, E. and Seçkin, A., 2012: 489-503.

³⁴⁹ 30 Ekim tarihli müzayedede, Erol Akyavaş'ın tablosu 122 bin 500 dolara, Burhan Doğançay'ın eseri 110 bin 500 dolara satılmıştır. Detaylı bilgi için bk. <http://www.milliyet.com.tr/turk-sanatcilarin-eserleri-bir-kez-daha-christie-s-de-pembelar-detay-yasam-1085068/> (erişim tarihi: 28.03.2018).

ödemesi ve yurtdışı müzayede şirketlerinin Türkiye'deki sanat pazarını bu şekilde keşfetmiş olması da etken olmuştur. Gerçekleşen satışların ardından Türk sanatçıların da yurtdışında daha fazla tanınmaya başlaması ile birlikte Türkiye yurtdışı müzayede şirketleri için bir alternatifte dönüşmüştür³⁵⁰.

Christie's yine 29 Nisan 2009'da Dubai'de 'Uluslararası Modern ve Güncel Sanat Müzayedesini' gerçekleştirmiştir. Müzayedeye İranlı, Mısırlı, Faslı, Tunuslu, Lübnanlı, Suriyeli, Iraklı, Sudanlı, Filistinli, Britanyalı, Cezayirli, Trinidad Tobagolu ve Türk sanatçılar katılmışlardır. On dört Türk sanatçıya ait on altı eser müzayedeye katılmıştır ve dokuz eser satın alınmıştır. Müzayedede; Erol Akyavaş, Abidin Dino, Adnan Çoker, Mübin Orhon, Ferruh Başağa, Ömer Uluç, Burhan Doğançay, Haluk Akakçe, Bubi ve Devrim Erbil'in resimleri yer almıştır. Müzayedeye üç resim ile dahil edilen Burhan Doğançay'ın "Küçük Bir Gece Müziği" resmi 110.500 dolara, Erol Akyavaş'ın "Kerbela Yolunda" resmi ise 122.500 dolara alıcı bulmuştur. Abidin Dino 31.250 dolara, Bubi'nin 37.500 dolara, Devrim Erbil'in 56.250 dolara, Burhan Doğançay 92.500 dolara, Haluk Akakçe 18.750 dolara, Burhan Doğançay 17.500 dolara, Ömer Uluç 25.000 dolara, Ferruh Başağa 35.000 dolara, Mübin Orhon 50.000 dolara alıcı bulmuştur. Müzayededen toplam 8.700,000 dolarlık gelir elde edilmiştir³⁵¹.

Erol Akyavaş'a ait 'Alma Ausente' resmi, müzayede sınırının üzerinde bir fiyata 194.500 dolara satılmıştır. 70 bin - 100 bin dolar olan başlangıç fiyatı müzayedede 194 bin 500 dolara yükselmiştir. Müzayedede yer alan yüz elli beş eserin yüz on altı tanesi alıcı bulmuştur. Sanat eseri alan müzayede katılımcılarının %72'si Ortadoğu, %22'si Avrupa, %6'sı Kuzey Amerika'dan katılım sağlamışlardır (Erden, 2011: 85).

³⁵⁰ Müzayedeye dair basında yer alan yorumlar: "Yahşi Baraz: Gerek Sotheby's gerek Christie's Türkiye'nin büyük bir pazar olduğuna inanıyor. Onlar, el attıkları şeye mutlaka dünyanın dikkatini çekerler. Bu tür uluslararası müzayedelere çıktıkça Türk resmi para etmeye başlayacaktır. Haldun Dostoğlu: Gerek Sotheby's gerekse Christie's son aylarda Türk sanatı ile ilgileniyor gözüküyorlar. Bu tür kurumların amacının ilgilendiği ülke sanatına katkı yapmak, o ülkedeki sanat üretimini zenginleştirmek, yaygınlaştırmak gibi bir amacı olamaz. Bu tür kurumların tek bir amacı vardır o da para kazanmak. Günümüz Türk sanatının ve sanatçılarının uluslararası izleyici tarafından giderek daha yakından izlenmesi nedeniyle olsa gerek uluslararası müzayede kuruluşları da bu pazardan pay alabilmek için organize olarak çalışmaya başladı. Bu tür girişimlerin kimi sanatçılarımızın uluslararası sanat pazarında yer alabilmesini kolaylaştırabileceğini düşünüyorum. Nilgün Beller: Müzayededeki satış rakamlarına baktığımızda Türk çağdaş sanatçıların eserlerinin hemen hemen dünyadaki kategoriye uyduğunu görüyoruz. Yani dünyada aynı konumdaki başka bir sanatçıyla Türk sanatçının eserinin satış fiyatı birbirine eşit. Aralarında bir fiyat uçurumu yok. Bizim tek eksiğimiz sanatçımızı uluslararası satışlarda koruyamamamızdır" bk. <http://t24.com.tr/haber/turk-ressamlara-ilgi-patlama,14661> (erişim tarihi: 29.03.2018).

³⁵¹ bk. <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=7&articleID=414&bhcp=1> (erişim tarihi: 28.03.2018); <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=534> (erişim tarihi: 28.03.2018).

Christie's Müzayede Evi'nin yine Dubai'de 26 Ekim 2010 tarihinde gerçekleştirdiği 'International Modern and Contemporary Art' müzayedesinde de yine Türk, İran ve Mısırlı sanatçıların eserlerine yer verilmiştir. Fahrelnissa Zeid, Devrim Erbil, İrfan Önürmen, Haluk Akakçe, Canan Tolon, Murat Germen'in çalışmalarının satıldığı müzayede hakkında Christie's Ortadoğu Modern ve Çağdaş Sanat Direktörü Satış Bölüm Başkanı William Lawrie şu yorumu yapmıştır: "Bu müzayedenin sunulan eserler, eserlerin çeşitliliği, nadirliği anlamında bugüne kadar Dubai'de gerçekleştirilen en zengin çağdaş ve modern sanat müzayedesini olduğunu düşünüyorum."³⁵². Müzayedeye katılan yirmi Türk sanatçıya ait eserden on beş adet eser satılmıştır. Bu kez müzayededen eser alan isimler incelendiğinde; Türk sanatçılara ait eserleri satın alanların %80'inin yabancı olduğu tespit edilmiştir. Bu durum koleksiyonculuk ve sanat piyasası açısından da yeni bir döneme girişin sembolüdür. Uluslararası pazar olarak özellikle Ortadoğu ülkelerinde ilgi ile karşılanan Türk sanatçıların çalışmaları, var olan ilginin de sonucu olarak yüksek fiyatlara alıcı bulmuşlardır. Müzayede sonucunda; Fahrünnisa Zeid'e ait 'Dervişler' 158.500 dolara, Devrim Erbil'in 'İstanbul'u 116.500 dolara alıcı bulmuştur. Mehmet Günyeli'nin 'Dervişler' fotoğrafı da 52.500 dolara alıcı bulmuştur³⁵³. Fotoğraf sanatına da müzayede yer verilmiş olması ve fotoğrafın fiyatının bir müzayede bu kadar yükselmesi de dikkat çekicidir.

Müzayede evleri bu dönemde bankalar ile kurumsal diyaloglar kurgulamaya başlamışlardır. Akbank ve Yapı Kredi Bankası sahip oldukları özel müşteriler için 'Akbank Private Banking' ve 'Yapı Kredi Private Banking' departmanları oluşturmuştur. Bu departmanlar sanat eserleri ile ilişkili yatırımcılara destek olmuşlardır. Yapı Kredi Bankası, 3 Mayıs 2007 yılında Christie's ile gerçekleştirdiği iş birliğine dair açıklama yapmıştır. Bankanın açıklamasında; sanat danışmanlığı hizmetinin başlatıldığı, sanat eserlerinin taşınması, korunması, nakliyesi, fiyatlandırması, değerlendirilmesi, koleksiyon danışmanlığı hizmetinin verilmesi konusunda bankanın müşterilerine destek vereceği bildirilmiştir. Koleksiyon danışmanlığı ve sanat eseri koruması unsurlarının yer aldığı hizmet, bankaların da sanat yapıtı piyasasında resmen aktif rol üstlendiklerini kanıtlamaktadır. Mart 2008 tarihinde gerçekleşen 'Contemporary Art, Turkish' müzayedesinin sponsoru da Akbank olmuştur. Akbank Private Banking Sorumlu Genel Müdür Yardımcısı Fikret Önder; sundukları sanat danışmanlığı hizmeti kapsamında; sanat eserinin yatırım unsurları ile ilgilendiklerini, koleksiyonculara sanat eseri seçimi, yeni sanat yöntemleri, sanat piyasası konusunda bilgi hizmeti verdiklerini ve bu

³⁵² bk. <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=ENG§ionID=2&articleID=845> (erişim tarihi: 28.03.2018).

³⁵³ bk. <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=ENG§ionID=2&articleID=845> (erişim tarihi: 28.03.2018).

kapsamda Sotheby's Müzayede evi ile de işbirliği içerisinde olduklarını belirtmiştir³⁵⁴. Bu iş birliği kapsamında da Sotheby's müzayedeleri öncesinde banka sergi gezi hizmetleri, müzayede davetleri ve katalog gönderimi hizmetlerini müşterileri ile paylaşmaya başlamıştır (Aktaran: Erden, 2011: 80-87).

Gerçekleşen bu iş birlikleri sanat ortamında yükselen bir piyasa algısı olduğunu kanıtlamaktadır. Bu durum; sanat eserinin meta değerinin yatırım faktörü ile birleşerek bu yönde eser alımına yönelen koleksiyoncuların hızla artmasına neden olmuştur.

Sanat piyasasında yaşanan bu uluslararası açılım, Türkiye'deki eser satışlarında belirlenen fiyatlandırmalara da yansımıştır. Sanatçı sayısında yaşanan artış, eski ustaların artık koleksiyonlara dahil olup nadiren satışa çıkmaları bu dönemde genç ve yaşayan sanatçıların müzayedelere çıkmalarına neden olmuştur. Bu durum ise; müzayedelerde satışa çıkarılan eserler hakkında devamlı tartışmaların yaşanmasına neden olmuştur. Çünkü; Türkiye'de dünya ölçeğine göre az sayıda sanatçı olması ve sanat eseri üretiminin dünya ölçeğinin altında kalması müzayede sanatçısı olgusunun gelişmemesine neden olmuştur. Sanat ortamında eski eserlerin çoğunun satılması sahte eserlerin yapılarak müzayedelerde satışa sunulmasına neden olmuştur. Sanat piyasasındaki bu güvensizlik, koleksiyoncuları çağdaş eserler almaya yönlendirmiştir. Böylece; yaşayan sanatçıların güvenilir eserleri hızla koleksiyonlara dahil edilmiştir. Koleksiyoncuların sanat yapıtlarını sanat galerileri ya da sergilerden almaları eserlerin değerlerinin daha güvenilir koşullarda değerlendirilmesine sebep olacaktır. Müzayedelerden eser almanın olumsuz yönü; sanatçıların sadece bir ya da iki eserini görebilmek ve bu eserleri sadece alabilme ihtimaline sahip olmaktır. Bir sanat yapıtı satın alınmadan önce; yapıtın sanatçının sanatsal üretiminde ne ifade ettiği de sorgulanmalıdır. Bir sanat galerisinde ya da sergide pek çok eseri görme şansı varken müzayedelerde bu imkân mevcut değildir.

3.2.5. Müzecilik Tartışmaları

Türkiye'de 2000'li yıllar, açılan özel müzelerin aracılığı ile koleksiyonların ve müzelerin sorunlarının tartışıldığı yeni bir dönemi temsil etmektedir.

1998 yılında Sabancı Müzesi'nin açılışının ardından Sabancı Ailesi'ne ait Emirgan Köşkü, 2002 yılında galerilerin eklenmesi ile modern bir sanat müzesine dönüşmüştür. 2005 yılında büyütülen mekanlar ile 24 Kasım 2005 tarihinde "Picasso İstanbul'da" sergisi ile müze,

³⁵⁴ 2010 yılından sonra 'Contemporary İstanbul Sanat Fuarı' da; Akbank Private Banking sponsorluğunda gerçekleşmiştir. 2010 verilerine göre 'Contemporary İstanbul'a on beş ülkeden otuz yedi yabancı, kırk üç yerli galeri katılmış; yayınlanan basın bültenine göre sergilenen eserlerin yüzde 83'ü satılmış, fuara izleyici olarak 53 bin kişi katılmıştır. Detaylı bilgi için bk. Tezin 3.2.2. bölümü.

toplumsal bir farkındalığa neden olmuştur. Sabancı Müzesi; zaman içerisinde Dali, Rodin, Monet, Rembrandt gibi önemli sanatçıların sergilerine ev sahipliği yapmıştır. Bu gelişmeler, 2000'li yılların başlarında müzecilik, sergilemeler ve büyük sanatçılarla halkın karşılaşması anlamında önemli bir gelişim aşamasına neden olmuştur. Sabancı Müzesi'nin yarattığı dinamiğin ardından 11 Aralık 2004 tarihinde İstanbul Tophane'de Eczacıbaşı Holding tarafından İstanbul Modern hizmete açılmıştır. Tophane'de bulunan eski gümrük binalarının düzenlenmesinin sonucunda açılan İstanbul Modern, birden fazla sergiye ev sahipliği yapacak şekilde tasarlanmış yapısıyla, güncel sanatın dinamiklerini Türkiye'ye getiren bir misyona sahip olmuştur. İstanbul Modern'de özellikle; kütüphanesi, restoranı ile müzenin sosyal alana dönüştürüldüğü bir kurgu dikkat çekmektedir. Ardından Suna-İnan Kıraç Vakfı; 8 Haziran 2005 tarihinde Pera Müzesi'ni açmıştır. Müze; var olan kalıcı koleksiyonlarının yanı sıra Chagall, Dubuffet, Picasso, Botero, Goya, Diego Rivera ve Frida Kahlo gibi sanatçıların müzede sergilenmesini sağlamıştır. Bu dönemde müzeler sosyal hayatın bir parçası olmuşlardır. Açılan sergiler, fiziki yapı, kafe, mağazaların niteliği ile bu dönemde müzeler sosyal ortamlara dönüşmüştür³⁵⁵.

Açılışları gerçekleşen özel müzelerin de etkisi ile sanat kurumları ve galerileri, toplumda gelişen kültürel yapının bir parçası olmuşlardır. Özellikle çağdaş sanat eserlerinin bulunduğu koleksiyonlar müzeleşmiş, müzeler ise yeni gelişen müzecilik yaklaşımları içerisinde otorite olgularını ve özelliklerini değiştirmeye başlamışlardır. Müzeler artık barındırdıkları koleksiyon içerikleri ve tarihsel yaklaşımları ile toplumun sanatsal gelişimine katkı sağlayan kurumlara dönüşmüşlerdir. Artık toplumsal yapıda müzeler bilgi akışı da sağladıkları için izleyenler bakmanın ötesinde görmeye ve eğitime başlamışlardır (Atagök, 2007a: 47).

2000 sonrası açılan Proje 4L Elgiz Güncel Sanat Müzesi (2001), Sabancı Müzesi (2002), İstanbul Modern (2004), Doğançay Müzesi (2004), Pera Müzesi (2005), Süleyman Saim Tekcan tarafından Grafik Müzesi İMOGA'nın kurulması (2004), Santral İstanbul (2007),

³⁵⁵ Sabancı Müzesi, İstanbul Modern ve Pera Müzesi hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 4.2. bölümü.

Rezan Has Müzesi (2007), Perili Köşk (2007), ARTER (2010), Baksı Müzesi (2010) ve bir devlet müzesi olan İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin devam eden sorunları hâkim olmuştur³⁵⁶.

Türkiye, 2000'li yıllarda ilk kez sanatçı müzeleri ile tanışmıştır. Burhan Doğançay'ın kurduğu 'Doğançay Müzesi'; Türkiye'nin ilk 'Kişisel Modern Sanat Müzesi' olarak nitelendirilmektedir. Ekim 2004 itibarıyla açılan müze; Beyoğlu'ndaki 150 yıllık 5 katlı bir tarihi bina içinde yer almaktadır. 1999'da Burhan Doğançay tarafından satın alınan binanın restorasyonu sonucunda müze açılmıştır. Doğançay kendi müzesinin açılış nedenini; "Yıllardır Türkiye'de bir modern sanat müzesinin açılmasını bekledim. O müzeye eserlerimin büyük bölümünü hibe edecektim. Ama Türkiye'de müzecilik geçtiğimiz iki senede başladı. O yüzden Türkiye'de ilk kişisel modern sanat müzesini açtım"³⁵⁷ ifadeleri ile açıklamaktadır.

Burhan Doğançay, Türkiye'de modern sanat müzesinin var olmaması nedeniyle kendi eserlerini koruma altına alma amaçlı bu müzeyi hizmete açmıştır. Bu durum da Türkiye'deki 'Çağdaş Sanat Müzesi' yokluğu sorununa dikkat çekmektedir. Artık; bu sorunlu ortamda sanatçılar kendi monografik müzelerini açma girişimini başlatmışlardır. Doğançay; müzenin kuruluş amacına ilişkin olarak, bir noktaya ulaşmış her ressamın kendine sorduğu "Benden sonra bu eserler ne olacak?"; "Gelecek nesiller eserleri nerede görecek?"; "Araştırma yapmak isteyen sanat tarihçileri, tez yapmak isteyen öğrenciler nerede ve nasıl bunları yapabilecekler?"

³⁵⁶ Ayrıca; banka müzeleri de sanat gündeminde 1980'li yıllardan itibaren yer almaktadır. T.C. Ziraat Bankası Müzesi (1981), Yapı Kredi Vedat Tör Müzesi (1992), Türkiye İş Bankası Müzesi (2007), Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi ve Garanti Galeri'nin tek bir kurum altında bir araya getirildiği Garanti SALT (2011); sanat kurumlarının ve müzecilik biliminin faaliyet alanlarının genişlemelerini, koleksiyonların da görünür olmalarını sağlamıştır. Garanti SALT; SALT Beyoğlu (2011) ve SALT Galata (2011), Ankara'da SALT Ulus (2013) olarak üç ayrı kurumsal yapıda faaliyetlerini sürdürmektedir. Garanti SALT, misyonunu şu şekilde açıklamaktadır: "Dört yıllık bir araştırma ve planlama dönemi sonucunda, farklı misyonlarla Garanti Bankası'nın değişik mekânlarında faaliyet gösteren bu kurumların, bilgi ve belleklerinin bütüncül bir biçimde zamanımıza uyarlanması hedeflendi. SALT bu doğrultuda, kültürel alanda bilinçlenmenin oluşması ve sanatın toplumla bütünleşmesi için üretime olanak tanıyan bağımsız, sürdürülebilir ortamların çoğaltılması gerektiği inancıyla, kâr amacı gütmeyen özerk bir kültür ve araştırma kurumudur. SALT Araştırma, güncel sanat, mimarlık, tasarım, şehircilik, ekonomik ve sosyal tarih konuları ağırlıklı ihtisas kütüphanesi ile fiziki ve dijital belge ve kaynaklardan oluşan arşivini kullanıcıların erişimine sunuyor. SALT Araştırma tarafından dijitalleştirilmiş yazılı ve görsel belge ve kaynaklar saltresearch.org aracılığıyla ücretsiz olarak erişime açık. Kitap ve dergilerden oluşan yayınlar, SALT Galata'daki SALT Araştırma mekânında incelenebilir" https://www.garanti.com.tr/tr/garanti_hakkında/surdurulebilirlik/kurumsal_sorumluluk/kultur_sanata_destek/salt_page (erişim tarihi: 23.03.2018). Garanti SALT, gerçekleştirdiği faaliyet alanları ile çok boyutlu bir profil çizmektedir. 2000 sonrası açılan sanat kurumları, özel müzeler ve bu kurumlarda açılan sergiler hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 3.2.3.2. bölümü.

³⁵⁷ "Müzeler, Sanatı Hayattan Mahrum Ediyor mu?", Milliyet, 26.07.2005.

gibi soruları kendisine sorduğunu ve bu sorulara cevap bulamadığı anda kendi müzesini açmaya karar verdiğini belirtmiştir (Konukçu, 2007: 98).

İMOGA İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi'ni 2004 yılında kuran Süleyman Saim Tekcan da; Türkiye'de müzeciliğin gelişimi hakkında şu yorumu yapmıştır: “Sanat eğitimi ve müzeciliğin devlet görüşleri ile olmayacağını bildiğim için İMOGA'yı kurdum”³⁵⁸. 2010 yılında Bayburt'ta Baksı Müzesi'ni kuran Hüsamettin Koçan ise³⁵⁹; Türkiye'de yaşanan müzecilik sorunu ve sanatçı müzeleri konusunda; “Müzeler bir bellek yaratır. O yaratılan bellek hayatın içerisinde yaratılamayan bir güçtür. Aslında sanatçıların tepki duyduğu, müzelerin kuruluş sürecinde oluşan ideolojilerdir. Sanatçı müzeleri bir başkaldırı mıdır? Sayılabilir. Mesela Türkiye'de terzi söküğünü dikmiyor. Biz o söküğü dikmeye çalışıyoruz” ifadeleri ile müze sorununa vurgu yapmıştır.

Ayrıca; bu yıl içerisinde Ali Artun (Artun: 2005) editörlüğünde İletişim Yayınları'ndan yayına hazırlanan ‘Sanatçı Müzeleri’ kitabı da önemli bir soruna vurgu yapmaktadır. Kitap, İMOGA ve Doğançay Müzesi'nin açılışının ardından yayınlanmıştır. Sanatçıların müzeler ile kurduğu ilişkiye vurgu yapan yayında ayrıca dünyada kendi sanatçı müzelerini kuran sanatçılara da yer verilmiştir (Artun: 2005).

2000’li yıllar artık sanatçılar kadar koleksiyoncuların da sahip oldukları eserleri kamuya sunmaya başladığı bir dönemi ifade etmektedir. Devlet müzelerinde yaşanan sorunlar, devletin 2004 sonrasında sunduğu teşvik yasaları ile yeni kurumsal yapıların sayılarının hızla artmasına neden olmuştur. Artık, Türkiye’de açılan sanatçı ve özel koleksiyon müzeleri yoluyla tarihselleşme ve kamuya yönelme eğilimi başlamıştır.

2000 sonrasında hızla açılan kurumlar ve özel müzeler, uluslararası bakış açılarına açık, devletten bağımsız olarak şekillenmişlerdir. Özel koleksiyonların görünür olmasının yanı sıra, var olan koleksiyoncu ve sanat izleyenlerinin çağdaş sanata yönelimini sağlayan özel müze ve sanat kurumları, yeni sanat izleyenlerinin oluşumunu sağlayarak koleksiyoncu sayısının da artmasına neden olmuştur (Çalıköğlü, 2009: 13-15). Bu yolla sanat eserleri de koleksiyonlara kalıcılık kazandırırken aynı zamanda sergilenen eserlerin tarihsel bir katmana yerleşmelerine de yol açmıştır.

Türkiye’de bu dönemde özel sermaye desteği ile uluslararası standartlarda koleksiyoncular ve bankalar tarafından açılan müze ve sanat kurumları bir dinamik oluştururken devlete ait olan bir ‘Çağdaş Sanat Müzesi’ açma isteği ile gerçekleşen çalışmalar

³⁵⁸ “Müzeler, Sanatı Hayattan Mahrum Ediyor mu?”, Milliyet, 26.07.2005.

³⁵⁹ “Müzeler, Sanatı Hayattan Mahrum Ediyor mu?”, Milliyet, 26.07.2005.

da devam etmiştir. 1999 yılında kurulan ‘İstanbul Sanat Müzesi Vakfı’nın³⁶⁰ çabaları ile devam etmiştir. Tomur Atagök ve Yusuf Taktak öncülüğünde devam eden çalışmalar, Türkiye’de bir dönemi tanımlayacak bir sanat tarihi yazımını barındıran çağdaş sanat müzesini açmayı hedeflemektedir. İstanbul Resim Heykel Müzesi’nin kapalı olması ve Türkiye’de halâ bir ‘Çağdaş Sanat Müzesi’nin var olmaması nedeniyle bu vakıf kurularak çalışmalar bu amaçla başlatılmıştır.

Bu girişimlerin en önemli sebepleri arasında, devletin sanata olan desteğini 1950’li yıllardan sonra azaltması ve İstanbul Resim Heykel Müzesi’nin kapalı olması yer almaktadır. Ayrıca; müze koleksiyonunun zaman içerisinde dağıtılması ve koleksiyonun çağdaş sanat eserlerinden yoksunluğu da bu çalışmanın başlatılmasına neden olmuştur³⁶¹.

2000’li yıllarda ‘Çağdaş Sanat Müzesi’ açma girişimlerinin yanında İstanbul Resim Heykel Müzesi’nin koleksiyon sorunu da gündemdedir. Özellikle, İstanbul Resim Heykel Müzesi koleksiyonunun bir kısmının Ankara Resim Heykel Müzesi’nin açılışı için Ankara’ya taşınması ve bu eserlerin İstanbul’a geri iade edilmemiş olması Tomur Atagök (Aras, 2001:33) tarafından eleştirilmiştir. Müze kuruluşu için devletten bina talebinde bulunan vakıf üyeleri taleplerine olumlu yanıt almışlar fakat ihtiyaçları devlet tarafından sonuçlandırılmamıştır. 1999 yılının Temmuz ayında dönemin Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel ile gerçekleşen görüşmenin sonucunda vakıf üyelerine müze mekanı konusunda yardım sözü verilmiş ve Tepebaşı TRT Platoları Binası’nın vakfa verilmesi için çalışmalar başlatılmıştır. Kültür Bakanı tarafından Bakanlar Kurulu’ndan onay çıkarılmasına rağmen binayı TRT kullanmaya başlamıştır (akt. Aras, 2001: 33).

Bir müzenin açılması için mekân bulma sorununun yanı sıra müze içerisinde sergilenecek koleksiyonun ne olacağı da önemlidir. Bu konuda da alternatif müze koleksiyon önerisi sunmayı amaçlayan İstanbul Sanat Müzesi Vakfı tarafından ‘Modern Türk Sergisi’ düzenlenmiştir. Vakfın düzenlediği ilk sergi olan ‘Modern Türk Sergisi’; 22 Eylül-15 Kasım 2000 tarihleri arasında Topkapı Sarayı Has Ahırlar Bölümü’nde açılmıştır. Modern Türk Sergisi’nin katalog metninde İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Başkanı Tomur Atagök; gerçekleşen çalışmalar ve vakfın amacını şu şekilde ifade etmiştir:

Temel amacı; 21. yüzyıla girerken İstanbul’u uluslararası bir sanat müzesi kazandırmak olan ‘İstanbul Sanat Müzesi Vakfı’; böyle bir müzenin gerekliliğine inanmış otuz iki kişinin birlikteliğiyle mümkün

³⁶⁰ Vakfın Yönetim Kurul Üyeleri: Tomur Atagök, Yusuf Taktak, Erhan Ersöz, Zeynep Taşkent, Kadriye Kulin, Sema Şener, Ayşe Ataman, Güzide İslamoğlu, Yeşim Turanlı (Aras, 2001:30).

³⁶¹ İstanbul Resim Heykel Müzesi’ hakkında bilgi için bk. Tezin 1.3.2., 2.2.6. bölümleri.

oldu. 21. yüzyıl projesi için yer, koleksiyon ve kurumsallaşma olmak üzere üç ana alanda çalışmalarını sürdüren vakfın, devlet ve yerel yönetimle olan ilişkileri sonuçlanmamış olduğundan yer konusu henüz çözümlenememiştir. Diğer taraftan koleksiyon misyonu ve politikası belirlenmiş, arşiv çalışmaları başlatılmıştır. 'Ulusal Görsel Sanatlar', 'Uluslararası Görsel Sanatlar', 'Tasarım ve Mimarlık', 'Gösteri Sanatları' olarak uzun vadede oluşturulması planlanan dört ana bölümün, 20. yüzyılın ikinci yarısından günümüze uzanan bir süreci kapsamı ön görülmüştür (Atagök, 2001: 49).

Seçici Kurulu'nda; Levent Çalikoğlu, Adnan Çoker, Mehmet Güteryüz, Bedri Baykam'ın bulunduğu serginin eser seçiminde Yusuf Taktak ve Tomur Atagök de bulunmuşlardır (Baykam, 2001:7). Türk sanatında 1950-2000 yılları arasında üretilen sanat yapıtlarından seçki sunan sergide; Zeki Faik İzler, Cemal Tolu, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ali Çelebi, Hamit Görele, Cevat Dereli, Cemal Bingöl, Sabri Berkel, Şemsi Arel, Nuri İyem, Ferruh Başağa, Adnan Çoker, Lütfi Günay, Adnan Turani, Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, İlhan Koman, Hüseyin Gezer, Kuzgun Acar, Şadi Çalık, Fikret Mualla, Abidin Dino, Fahrelnisa Zeid, Selim Turan, Nejad Devrim, Avni Arbaş, Mübin Orhon, Cihat Burak, Nedim Günsür, Neşet Günal, Turan Erol, Orhan Peker, Adnan Varınca, Şükriye Dikmen, İlhan Cemal Karaburçak, Fethi Arda, Mehmet Güteryüz, Şadan Bezeyiş, Abidin Elderoğlu, Özdemir Altan, Devrim Erbil, Altan Gürman, Refik Epikman, Arif Kaptan, Burhan Doğançay, Erol Akvayaş, Ali Teoman Germener, Gürdal Duyar, Yüksel Arslan, Erdal Atanar, Komet, Alaaddin Aksoy, Utku Varlık, Burhan Uygur, Neşe Erdok, Engin İnan, Balkan Naci İslimyeli, Nur Koçak, Ömer Uluç, Sarkis, Nil Yalter, Füsün Onur, Hale Arpacıoğlu, Mustafa Ata, Aydın Ayan, Şenol Yorozlu, Yavuz Tanyeli, Tomur Atagök, Bedri Baykam, Bubi, Yusuf Taktak, İsmet Doğan, Kemal Önsoy, Halil Akdeniz, Adem Genç, Mehmet Gün, Hüsamettin Koçan, Zahit Büyükişleyen, Güngör Taner, Zekai Ormancı, Esat Tekand, Gülsün Karamustafa, Bünyamin Özgültekin, Cengiz Çekil, Mehmet Aksoy, Koray Ariş, Meriç Hızal, Seyhun Topuz, Erdağ Aksel, Rahmi Aksungur, Ferit Özşen, Hakan Onur, İrfan Önürmen, Antonio Cosentino, Tayfun Erdoğmuş, Murat Morova, Mustafa Horasan, Şükran Moral, Hale Tenger, Ayşe Erkmen, İnci Eviner, Bülent Şangar, Halil Altındere, Aydan Mürtezaoğlu ve Canan Tolon'un eserleri sergilenmiştir. Bu liste; 1950-2000 yılları arasında üretim yapan sanatçıların onar yıllık dönemlere göre sınıflandırılması ile seçilmiştir. Bir 'Çağdaş Sanat Müzesi' koleksiyonu önerisi sunan sergiye dair Levent Çalikoğlu³⁶²; "Bu çalışma, yakın bir döneme, 1950-2000 yılları arasındaki Türk görsel sanatlarının tarihine bir bakış açısı ve öneri getirmek amacıyla hazırlandı. Şu ana kadar bu dönemi kapsayan bir sanat tarihi yazımı ve bu kitabın takip ettiği yöntemi uygulayan herhangi bir çalışma gerçekleştirilmedi. Elli yılın gelişim dinamiğini,

³⁶² bk. Çalikoğlu, 2001:14; <http://www.sanalmuze.org/paneller/mtskm.htm>. (erişim tarihi: 23.03.2018).

önceki dönemlerle olan ilişkisini, çağdaş olma isteğini ve netleşmeye başlayan kimlik sorunsalını yapıt, düşünce bazında ortaya koymayı hedefleyen bir çalışmadır” sözleri ile serginin ileride açılacak bir çağdaş sanat müzesi için hem sanatsal hem düşünsel bir öneri sunduğunu ifade etmektedir. Bu kapsamda; metinler arasında ilişkiler kurmayı amaçlayan ve serginin teorik kurgusunu önemseyen metinlerin yazarları ise; Ali Akay, Bülent Berkman, Adnan Çoker, Esin Yarar Dal, Bülent Ecevit, Mehmet Ergüven, Turan Erol, Semra Germaner, Ali Teoman Germaner, Haşim Nur Gürel, Hasan Bülent Kahraman, Beral Madra, Kaya Özsezgin, Zeynep Yasa Yaman, Emre Zeytinoğlu, Tomur Atagök ve bugün aramızda bulunmayan Nurullah Berk, Gültekin Elibal, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Zahir Güvemli, Özer Kabaş ve Sezer Tansuğ’dan oluşmuştur³⁶³.

Sergide; 1950-1960 yıllarında sanat üreten yirmisekiz, 1960-1970 yıllarında sanat üreten yirmi iki, 1970-1980 yıllarında sanat üreten on, 1980-1990 yıllarında sanat üreten otuz, 1990-2000 yıllarında sanat üreten onbeş sanatçının eserleri yer almıştır. Tomur Atagök ve Yusuf Taktak tarafından sürdürülen müze açma çalışmaları ve açılan sergi yoluyla sunulan koleksiyon önerisi; sanat gündeminde sarsıcı bir etki yaratmıştır. Türkiye’nin 1950-2000 yılları arasında yazılmış bir tarihselliği içeren sergi içeriği hakkında farklı fikirler gelişmiş ve içeriğin tarafsızlığı tartışma yaratmıştır (Anonim, 2002b: 16). Bu süreçte müzecilik ve oluşturulan koleksiyonların tarihsel sınırları, antropolojik yapısı da tartışmaya açılmıştır. "Bir eser hangi aşamada müzeye girer? Ya da bunun sınırları ne olmalıdır? Bir müze açmanın en zor etapları nelerdir?" sorularına cevap arayan tartışmalar gündeme hâkim olmaya başlamıştır.³⁶⁴ Seçilen eserler içerisinde Yusuf Taktak, Tomur Atagök ve diğer danışma kurulu üyelerinin de eserleri vardır. Bu durum, sanat dünyasının dikkatini çekmiştir. Serginin bir çağdaş sanat müzesi için koleksiyon önerisi sunmasından öte sadece bir ‘Modern Türk Sergisi’ olduğu ifade edilmiş, seçilen sanatçılardan sergiye dahil edilen eserlere dek sanatçı ve yapıt seçiminde sorunlar olduğu ifade edilmiştir³⁶⁵. Serginin ardından gelen eleştirilere Yusuf Taktak ve Tomur Atagök

³⁶³ <http://www.sanalmuze.org/paneller/mtskm.htm>. (erişim tarihi: 23.03.2018).

³⁶⁴ Detaylı bilgi için bk. Baykam, 2001:6-9; Çalikoğlu, 2001:14; Kahraman, 2001:12.

³⁶⁵ Sergiye dair eleştiriler: “Haldun Dostoglu: Bu sergide seçilen eserlerin çağdaş sanat müzesi açmak amacıyla seçildiğini sanmıyorum. Bu yapıtlar ‘Modern Türk Sergisi’ için seçilmiştir. Bir sergiye eser seçmek ile müzeye eser seçme kriterleri birbirlerinden farklıdır. Mehmet Güleriyüz: Sergideki en büyük hata eser seçimleri ve seçilen eserlerin tarihselliğinde idi. Hüsamettin Koçan: Bu sergi, bütün iyi niyetine rağmen etrafında yeterince tartışmanın açılmadığı bir oluşumdur. Ben bu koleksiyonla müze olabileceğini düşünmüyorum. Olması gerekenler yok. Olmaması gereken kişiler var sergide”. Ayrıca; Ali Atmaca, Nur Koçak, Abdülkadir Günyaz, Canan Beykal, Bedri Baykam, Ali Akay da bu çerçeveye paralel eleştiriler de bulunmuşlardır” Detaylı bilgi için bk. Anonim, 2002b: 14-21.

tarafından açıklamalar yapılmıştır. Yusuf Taktak (Anonim, 2002b:17); “Bu bir önerme ve biz bunun böyle anlaşılmasını istiyoruz. Serginin daha dikkatli okunması gerekiyor. Var olan eleştiriler ışığında bu sergi somut bir tartışma açmıştır. Bizim için de istenen budur. Ama; artık yapıt biriktirmek bana anlamsız geliyor. Ancak binayı sağlarız, saklama koşullarını oluştururuz, ondan sonra sanatçılardan yapıt isteriz, nitekim birçok sanatçı bize yapıt vermek istiyor”. Tomur Atagök ise serginin ardından; “Burada serginin bir eskiz çalışması olduğu, yapılacak araştırma ve arşiv çalışmasıyla dönem, sanatçı ve eserleriyle ilgili görüşlerin gelişeceğini söylemek isterim. Sanatçıların yanlış seçildiğinden öte, eksik olduğundan söz edilebilir” ifadeleri ile eleştirileri yorumlamıştır (Anonim, 2002b:18). Serginin aynı zamanda Danışma Kurulu’nda bulunan Adnan Çoker (2001:10) ise; eleştirilere uyguladıkları çalışma yöntem ve amaçları anlatarak cevap vermiştir;

Gerçekleştirilen toplantılardan çıkan sonuca göre; sponsor, müze için gerekli mekân ve yapıtların temini başlıca sorunları oluşturmakta idi. Özellikle mekân sorunu. Önerilen şuydu: Geleceğin müzesinin, uygulanmaya yönelik ilk eylemleri olan sergi ya da sergilenmelerine öncelik vermek. Bundaki amaç; sergilenen yapıtlar ne gelecek müzenin çekirdeğini oluşturacak, ne de sanatçı adlarına sınır getirecekti. Yani önu açık bir bakış açıydı bu. Ve sorun bu kadar basitti. Ancak var olduğunu saydığımız sanat çevresinde sağdan soldan çıkan olumsuz sesler, geleceğe yönelik umutları karartacak boyutta ve nitelikten uzaktır. Sorun sen seçildin, ben seçilmedim gibi sığ duygularla da çözülemez. Olay, adı üzerinde ‘geleceğin müzesi’. Bilmem anlaşılabilir mi? ‘Müzelik’ olmak isteyen gençlere bir önerim olabilir. Önce kendilerini ‘galerilerde’ yıllar yılı savaşımla kanıtlamalıdır. Bu ve benzeri davranışlar sanat ortamımızın olgulara hazırlıklı olmadığını gösteriyor (Çoker, 2001: 10).

Bedri Baykam’ın açılacak olan çağdaş sanat müzesi için önerisi ise; öncelikle ciddi yürütülecek bir koleksiyon ve kütüphane çalışmasının gerekli olduğu, işletme ve personel sorununun öneminin bilinmesi yönündedir. Bu çalışmalar ve tartışmalar yaşanırken sanatçıların eserlerini sunabilecekleri, gösterebilecekleri sahalar neredeyse yok olmak üzeredir. Resim ve Heykel Müzeleri’nin bakımsızlıktan yok olma aşamasında olması, müzelerin kapanmış kapıları ardındaki yapıtların toplumdan uzak olmaları hem sanat ortamında hem sanatçılar üzerinde umutsuzluğa yol açmaktadır. Sanatçıların dahi resim tarihini izleyerek inceleyecekleri bir müzelerinin var olmaması da bu dönemdeki en önemli sorunlar arasında yer almaktadır. Bu aşamada özel koleksiyonların önemi öne çıkmaktadır (Giray, 2003: 58).

2000’li yıllarda açılışı gerçekleşen koleksiyon müzelerinin yanında İstanbul Sanat Müzesi Vakfı’nın düzenlediği ‘Modern Türk Sergisi’ ve içerik önerisi; olumsuz eleştirilere rağmen edinilen koleksiyonlara, müzecilik bilimine, koleksiyon ve müze ilişkisine, özel sermayeye, danışman sorunlarına dair fikir yürütülmesine ve bu sorunların gündeme gelmesine

alan yaratmıştır. Gerçekleşen bu tartışmaların odağında müzeciliğin geliştirilmesinin gerekliliği, özellikle bir “Çağdaş Sanat Müzesi” nin gerekliliği yer almaktadır. 2004 yılında yayınlanan vergi teşvik yasasının ardından özel müzelerin edindikleri koleksiyonlar ve müzecilik faaliyetleri ile sanat ortamına sundukları katkılar izlendiğinde yıllardır gerçekleşen müzecilik tartışmalarının önemi anlaşılmıştır.

Özellikle 2004 yılında Eczacıbaşı Holding tarafından açılan İstanbul Modern³⁶⁶; barındırdığı koleksiyon kurgusu, açılış öyküsü nedeniyle eleştirilere maruz kaldı ise de yıllar içerisinde Türkiye çağdaş sanat ortamı için önemli bir sahaya dönüşmüştür. Türkiye’de son yirmi yıl içerisinde sanat piyasasını yönlendiren sanat galericileri, koleksiyoncular; tarihsellikten yoksunluk, İstanbul ve Ankara Resim Heykel Müzesi’nde varolan sorunlar ve çağdaş sanat müzesinden yoksunluk sorunu nedeniyle de bilinç düzeylerini yükseltememişlerdir. Türk resminin kategorize edilememiş olması, genellikle danışmanlar ile eser alımının gerçekleşmemesi büyük bir sorun olarak izlenmektedir. 2000’li yıllar; açılan müzelerin de etkisi ile müzelerin, koleksiyon yapısının ve barındırdıkları süreli sergilerin tartışmaya açıldığı³⁶⁷ yeni bir dönemi temsil etmektedir. Bu dönemde müzelerin toplumsal kazançlarının yanında arşiv, koleksiyon sorunları, bu koleksiyonların şekillendirdiği tarihsel süreç gerçekliği de tartışılmıştır. Türkiye’de 2000’ler; edindikleri koleksiyonları sunan, dünya sanatçıları süreli sergiler ile toplum ile buluşturan, özel sektörün yönlendirdiği bir müzecilik vizyonunun hakimiyetini temsil etmektedir.

2000’li yıllar aynı zamanda devlet müzelerinin sorgulandığı, özellikle İstanbul Resim Heykel Müzesi ve Ankara Resim Heykel Müzesi’nin bina ve koleksiyon sorunlarının açılan özel müzelerin uluslararası boyuttaki çalışmalarının gölgesinde kaldığı bir dönem olmuştur. Türkiye’nin en önemli devlet müzelerinden olan ve özellikle 1923-1950 yıllarında üretilen sanat yapıtlarını barındıran İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nin halâ açılışı gerçekleşemeyen yeni binasının inşaatı tezin yazıldığı dönem itibari ile de tamamlanamamıştır.

Sermaye sahiplerinin kurduğu vakıf müzeleri; gerçekleştirdikleri etkinlikler ile dünya sanatını ve koleksiyonlarını Türkiye’ye taşıırken Yusuf Taktak ve Tomur Atagök’ün uzun yıllar sürdürdükleri müze açma gayretleri sonuçsuz kalmıştır. Türkiye’de müzecilik bilinci, edinilmiş koleksiyonların içeriklerine ve oluşturdukları sanat tarihi yazımına bağlıdır. Eğer edinilen koleksiyonlar bilinçsizce ve danışman olmadan oluşturulmuş iseler; açılması planlanan koleksiyon müzelerinin tarihselliğine sanat izleyeni ve sanat tarihçiler katlanmak zorunda

³⁶⁶ Detaylar ve tüm gelişim süreci için bk. Tezin 4.2.3. bölümü.

³⁶⁷ Diğer metinler ve görüşler için bakınız: Altan, 2002: 21-24; Köksal, 2006:194- 204; “Yeni Yıla Yeni Öneriler”, *Radikal*, 02.11.2002; “Müze Meselesi: Dejavu”. *Radikal*. 17.04.2002; Pelvanoğlu, 2008.

kalacaklardır. Önemli olan sanat eserlerini satın alarak koruma altına almak, basında eserleri sunarak prestij elde etmek değil bilinçli bir alıcı kimliği ile gelecekte açılması planlanan müzelerde nitelikli bir sanat tarihini sunmaya hazırlanmaktır. Bu nedenle edinilen koleksiyonların özellikle Türkiye'deki müzecilik gelişim süreci düşünüldüğünde çok daha bilinçli alımlarla, danışmanlar gözetiminde kurgulanması gerekmektedir. Türk koleksiyonculara diğer ülkelerde eser alan koleksiyonculardan çok daha büyük bir sorumluluk düşmektedir. Çünkü; özel sektörün 2000'li yıllarda müzecilik biliminde yarattığı etki ve dinamizm düşünüldüğünde sanat tarihimizi koleksiyoncuların açtığı müzeler geleceğe taşıyacaktır.

Tezin yazıldığı 2018 yılında dahi, Türkiye'deki sanatsal dönüşümleri tam olarak kronolojik olarak sergileyen, tartışan özel sektör ya da devlete ait bir sanat müzemiz halâ mevcut değildir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KOLEKSİYONLAR VE MÜZELER

2000-2010 yılları arasında; ekonomik güce sahip sermaye sahiplerinin düzenlenen uluslararası sanat fuarları, yüksek fiyatlı satışların gerçekleştiği müzayedeler, açılan sanat galerileri aracılığı ile sanat eserlerine olan ilgileri artmıştır. Koleksiyoncular edindikleri koleksiyonlarını medyada da görünür kılarak, sanat piyasasında kültürel ve sanatsal vizyon edinmeye çalışmışlardır. Medyada da genellikle koleksiyon sahibinin ismi ile birlikte anılan koleksiyonlar, koleksiyoncuların prestij sağlayarak marka bilinci yaratmasına da neden olmuştur. Türkiye’de; özellikle 2000’li yıllardan sonra koleksiyonculuk ortamında, özel müzecilikte ve kurumsallaşma eğilimlerinde yaşanan gelişmelerin ardından müze hayallerini paylaşan koleksiyoncular; koleksiyonlarını sergiler yoluyla görünür kılarak, sanat bilgileri ile de sanat piyasasında adından söz ettiren isimlere dönüşmüşlerdir. Bu dönemde; sanat eserinin estetik değerinin önünde ilerleyen maddi değer olgusu, yapıtların yatırım unsuruna dönüşmesine sebep olmuştur. Sanat tarihi yazımını da etkileyen bu tutum aynı zamanda müzeciliğin de dönüşmesine neden olmuştur. Bu süreçte; edindikleri koleksiyonlar ile sanat ortamına müzeler kazandıran sermaye sahiplerinin aldıkları eserlerin açtıkları müze misyonu ile sağladığı uyum ve sanat tarihine sundukları katkı da tartışılır olmuştur

Tez kapsamında bu bölüm; ‘Özel Koleksiyonlar’ ve ‘Koleksiyonlardan Müzelere’ olarak sınıflandırılmıştır. ‘Özel Koleksiyonlar’ kapsamında; Bu unsurların yanı sıra, koleksiyonların ikinci kuşak koleksiyoncular tarafından nasıl dönüştüğü, disiplinlerin nasıl bir süreklilik ile yan yana getirildikleri konusunda da iki kuşak koleksiyoncu arasında karşılaştırma yapmanın gerekli olduğu düşünülmüştür ve bu kapsamda ‘Nahit-Huma Kabakçı Sanat Koleksiyonu’ tez kapsamında değerlendirilmiştir. 1972 yılından itibaren sanat eseri almayı sürdüren ve İstanbul dışında Ankara’dan seçilen koleksiyoncu Murat Balkan’ın Ankara’da, Bodrum’da devam eden çağdaş sanat müzesi açma girişimleri takip edilerek edindiği koleksiyon yaklaşımları tez kapsamında analiz edilecektir. Ayrıca; Murat Balkan 1972 yılından bugüne edindiği koleksiyonundan henüz eser satışı gerçekleştirilmemiştir. Bu yönü ile de Balkan’ın koleksiyoncu tavrı önemli ve incelenmeye değer bulunmuştur. 1975 yılında başladığı koleksiyonculuğu 2000’li yıllara dek kesintisiz sürdüren ve Türkiye’de koleksiyonculuğun tarihselleşmesi hususunda önemli bir koleksiyon olan ‘Taviloğlu Koleksiyonu’ incelenecektir. Hakan ve Banu Çarmıklı çifti ise; sahip oldukları koleksiyona ek olarak; 2005-2011 yılları arasında Mac Art Gallery’i de hizmete açarak sanat galerisinin yöneticiliğini de üstlenmişlerdir. Galerilerinde seçtikleri sanatçılar, galericilik yaklaşımları, Banu Çarmıklı’nın sanat yazarlığı

yapması ve kuramsal bilgisini koleksiyona yansıtması nedeni ile ‘Banu-Hakan Çarmıklı Koleksiyonu’ örnek oluşturmaktadır. Çarmıklı’ların var olan koleksiyonculuk yaklaşımlarının teorik deneyimlerle temellendirilmesi bu aşamada önemli bulunmuştur. Banu Çarmıklı’nın 1982-1987 yılları arasında Londra Sotheby’s ve Yalçın Sadak’ın Sanat Tarihi seminerlerine katılmış olması da önemlidir. Banu Çarmıklı ayrıca; 2011 yılında ‘Gezdim, Gördüm, Yazdım’ isimli sanat bloğunda, Vatan Gazetesi ve Milliyet Sanat Dergisi’nde yer alan sanat köşelerinde haftalık ve aylık sanat yazıları yazmaya devam etmektedir.

‘Koleksiyonlardan Müzelere’ kapsamında ise; 2000’li yıllara dek edindikleri koleksiyonlarını açtıkları özel müzeler ile görünür kılan ve müzecilik çalışmaları ile toplumda, sanat piyasasında önemli bir dönüşüme yol açan Sevda ve Can Elgiz Sanat Koleksiyonu'nun kurumsal yapısı Proje 4L- Elgiz Müzesi (2001), Sakıp Sabancı Koleksiyonu’nun sunulduğu Sabancı Müzesi (2002), Eczacıbaşı Vakfı tarafından açılan ve Eczacıbaşı Holding koleksiyonlarının sunulduğu İstanbul Modern (2004) ve Suna-İnan Kıracı Sanat Koleksiyonu’nun sunulduğu Pera Müzesi’nin (2005) koleksiyonculuktan müzeciliğe uzanan gelişim süreçleri, koleksiyonculuk ve müzecilik boyutları ile analiz edilecektir.

4.1. Özel Koleksiyonlar

4.1.1. Nahit Kabakçı - Huma Kabakçı Sanat Koleksiyonu

Nahit Kabakçı’nın koleksiyonculuğu; koleksiyonun içeriği, zaman içerisindeki dönüşümü ve kızı Huma Kabakçı ile devam eden koleksiyon profili nedeni ile önemlidir. Koleksiyonun oluşumu ve ikinci kuşakta yaşadığı dönüşüm tez kapsamında incelenecektir.

Kendisini 2010 yılında ‘misyoner koleksiyoncu’ olarak nitelendiren³⁶⁸ Nahit Kabakçı, sanatta en iyinin peşinde olduğunu, eser toplamaya ömrünü verdiğini ifade etmektedir. Nahit Kabakçı’nın 2008 yılında Tüyp Sanat Fuarı’nda koleksiyonunun ismini ‘Huma Kabakçı Koleksiyonu’ olarak değiştirdiğini ilan etmesi ve ‘Tüyp Onur Koleksiyoncusu’ seçilmesi³⁶⁹ Türkiye’deki koleksiyonculuk gelişimi açısından önemlidir. Bu durum, koleksiyonların nesiller arası etkileşimini, dönüşümünü tartışmaya açarak koleksiyonların müzeleşme girişimine bir alternatif oluşturmuştur³⁷⁰.

³⁶⁸ Bk. “İstanbul 2010 böyle bir sergiyi nasıl kaçırabilir?”, *Hürriyet*, 23.08.2009.

³⁶⁹ Bk. “İstanbul 2010 böyle bir sergiyi nasıl kaçırabilir?”, *Hürriyet*, 23.08.2009.

³⁷⁰ ‘Huma Kabakçı Sanat Koleksiyonu’ nda yer alan sanatçılar, var olan tüm sanat yapıtları hazırlanan web sitesinde tanıtılmaktadır. Koleksiyonun şeffaflığı, kolay ulaşılabilirliği web sitesinin hazırlanması önemlidir. Koleksiyon hakkında detaylı bilgiler için bk. <http://humakabakci.com/tr/collection/> (erişim tarihi: 07.04.2018).

Nahit Kabakcı'nın sanat eserleri ile tanışması, 1970'li yılların başlarında gittiği Almanya'da başlamıştır. 1978 yılında Yüksek Endüstri Mühendisi olarak mezun olduğu Darmstadt Teknik Üniversitesi yılları Nahit Kabakcı'nın koleksiyonculuğunda bir başlangıç niteliğindedir.

Nahit Kabakcı'nın sanat yapıtları ve sergiler ile tanışması Almanya'da 1970'li yılların başlarında Güher-Süher Pekinel kardeşlerin teşviki ile gerçekleşmiştir. Kabakcı, Almanya Frankfurt'da müzik eğitimi için bulunan piyanist Güher-Süher Pekinel kardeşler ile tanışmasını ve daha sonra başlayan sanat ilgisini şu şekilde ifade etmiştir:

1970'lerin başları, Almanya'da okuyan bir talebe idim. Bir partide iki Türk kızına rastladım. Güher- Süher Pekinel kardeşler... Onlar Frankfurt'ta müzik okuyorlardı. Bir gün dediler ki, Heidelberg'de Dali sergisi var. Hayatımda ilk defa resim sergisine gittim. Muazzam hoşuma gitti. Sonra Frankfurt'ta bir galerinin vitrininde bir Dali resmi gördüm, fiyatı altı bin mark. Üç kere girdim çıktım. Sonunda dedim ki; ben bu parayı hafta sonu kız arkadaşımınla Paris'te harcayayım. O eğlence bana bugünkü parayla beş milyon dolara mal oldu. O eseri alsaydım bu kazanca da sahip olacaktım. Sonrasında 80'li yıllarda resim almaya başladım (Renkver, 2014: 14).

Nahit Kabakcı'nın satın aldığı ilk resim, Türkiye'ye döndükten sonra 1981 yılında Ümit Yaşar Oğuzcan'dan aldığı Nuri İyem resmidir. İlerleyen yıllarda sanat eseri alımını sürdüren Kabakcı'nın koleksiyoncu kimliği Ümit Yaşar Sanat Galerisi ile kurduğu ortaklık ile profesyonel bir özellik kazanmıştır. 1987-1988 yılları arasında Ümit Yaşar Galerisi'nin yönlendirmeleri ile sanat eserlerini incelemeye ve edinmeye devam eden Kabakcı, 1986 yılında Ramko Sanat Galerisi'ni hizmete açmıştır. 1995 yılına dek faaliyetlerini sürdüren galeri, Nişantaşı Atiye Sokak'ta yer almıştır. Bu dönemde Ramko Sanat Galerisi'nin düzenlediği sergiler, jüri yarışmaları Kabakcı Koleksiyonu'nun genişlemesine katkı sağlamıştır³⁷¹ (Aliçavuşoğlu, 2016: 44).

Nahit Kabakcı Koleksiyonu'nda 1980'li yıllardan 1990'lara geçiş süreci; barındırdığı eserlerin tartışmaya açıldığı, danışmanlar ile çalışmaların gerçekleştirildiği bir dönemi ifade etmektedir. 1986 yılında Ramko Sanat Galerisi'nin açılışının ardından İsmail Tunalı ile Nahit Kabakcı arasında bir diyalog gelişmiştir. İsmail Tunalı, Kabakcı'nın koleksiyonunu izlemiş ve koleksiyona dair yeni projeler hazırlamaya başlamıştır. Nahit Kabakcı ve İsmail Tunalı, genç sanatçıların da katılımına açık uluslararası jüri bir yarışma gerçekleştirmişlerdir. İsmail

³⁷¹ Kabakcı'nın genç sanatçılara olan katkısı da bu süreçte önemlidir. 1989-1990 yılları arasında Hüseyin Bilişik'in İsviçre Cenevre'de Galerie L'Escapade de Cartigny'de sergi açması sağlanmıştır. Bilişik'in bazı eserleri sergi ardından satın alınmış ve Almanya'da galeri koleksiyonuna dahil edilmiştir. Aliçavuşoğlu, 2016: 44.

Tunalı'nın girişimi ve kurduğu ilişki sayesinde Hannover Sprengel Müzesi Müdürü Ronte ile irtibat sağlanmış, Ronte'un önerdiği biri Belçikalı, diğeri İtalyan iki sanat eleştirmeninden oluşan jüri oluşturulmuştur. Tunalı'ya göre (akt. Bugay, 2003: 31) Nahit Kabakçı sanat alanında Türkiye'nin yıldızı; bu yarışma ise bir milat olmuştur. Türkiye'de ilk kez Batı standartlarına göre bir resim yarışması gerçekleşmiştir. Yarışmanın genel koordinatörlüğünü İsmail Tunalı üstlenmiştir. Türkiye sanat ortamında üreten önemli sanatçıların katılımını sağlamak amacıyla da ödüller yüksek tutulmuştur (Bugay, 2003: 31).

1990 yılında 'Çağdaş Türk Resmi' ismi ile düzenlenen yarışmada seçici kurulun müze müdürlerinden oluşturulmaları önemlidir. Jüride; Belçika'dan Gent Çağdaş Sanat Müzesi Müdürü ve Documenta IX Küratörü Jan Hoet, İtalya'dan Roma Çağdaş Sanat Galerisi Müdür Yardımcısı Bruno Mantura ve Almanya'dan Sanat Tarihçisi ve Hannover Sprengel Müzesi Müdürü Dieter Ronte yer almıştır (Belgin, 2016: 17; Aliçavuşoğlu, 2016: 45).

Düzenlenen yarışma için seçilen jüri üyelerinin akademik isimler yerine sanat müzelerine ve koleksiyonlara hâkim müzecilerden oluşturulmasına önem verilmiştir. Beş gün süren yarışma değerlendirmelerinin sonunda genç sanatçılar desteklenmiş ve Kabakçı da genç yeteneklerin sanat dünyasına kazandırılmasını talep etmiştir. İsmail Tunalı jüri seçimi hakkında (Bugay, 2003:32); "Nahit Kabakçı'nın pek çok koleksiyoncuya göre genç sanatçılara tavrı daha cesur olmuştur. Gerçekleşen yarışmada ödül alan sanatçılar İrfan Okan ve Bahar Kocaman gibi isimlerdi. O yıllarda bu isimleri kimse tanııyordu. Ben Kabakçı'ya özellikle dedim ki: 'Amaç skalada yalnız Türk sanatının durumunu görmek değil; bu skalada gençlerin ortaya koyduğu ürünleri göstermektir' şeklinde yorumlamıştır.

Uluslararası jürinin gelmesi Kabakçı, koleksiyonunu uluslararası jüri üyelerine sunarak koleksiyon içeriğinin eleştirel bir analiz ile sorgulanmasını talep etmiştir. Nahit Kabakçı'nın yurt dışı deneyimlerinin artması ve koleksiyoncu olarak artık olgunluğa ulaşması; edindiği koleksiyon ve sanat yapıtlarına olan bakış açısını değiştirmiştir. Bu yıllarda Kabakçı; koleksiyonunu uzmanlara açmış ve bu yolla koleksiyonda bir yapılanma gerçekleştirmiştir. Bu dönemde koleksiyondaki pek çok eser satılmış ve eser sayısı azaltılmıştır. Bu değişim sürecine dair Nahit Kabakçı'nın³⁷²; "Yarışmanın seçici kurulunda bulunan dünyanın sayılı müzelerinde görev yapmış isimlere iki bin beş yüz eserden oluşan koleksiyonumu gösterdim. Bana hafifçe gülümsediler. Ben duygusal biriyim. Hiç vakit kaybetmeden onların eleştirisi doğrultusunda piyasada şişirildiğini fark ettiğim isimleri koleksiyonumdan çıkardım" (Renkver, 2014: 21)

³⁷² Nahit Kabakçı, bu dönemde koleksiyonunda gerçekleştirdiği yapılandırma sürecini 2007 Nisan ayında tanıştığı Tayfun Belgin ile bir kez daha gerçekleştirmiştir. Koleksiyon, 18 Kasım 2009'da Nahit Kabakçı'nın vefatı ile kızı Huma Kabakçı tarafından yönetilmekte ve yeni bir vizyon ile dönüşmeye devam etmektedir.

ifadesi Kabakcı'nın koleksiyoncu olarak yeniliklere ve değişime açık bir profil çizdiğini göstermektedir.

“Çağdaş Türk Resmi” yarışması Aliçavuşoğlu'na göre (2016: 46) Nahit Kabakcı'nın koleksiyonculuk sürecinde bir uzmanlaşma döneminin de başlangıcını oluşturmuştur. Kabakcı, 1990 yılının ardından da müze müdürlerinin tespit ettikleri kategorileri önemseyerek koleksiyonda bulunan iki bin beş yüz olan eser sayısını bu dönemde altı yüz yapıta indirgemıştır. Nahit Kabakcı, 1990'lı yıllarda Azerbaycan'da inşaat projeleri nedeni ile bulunmuştur. 2000'li yıllara dek projeler üretmeye devam eden Kabakcı, Azerbaycan-Bakü'de sanat ortamı ile ilişki içerisinde olmuştur. Bakü'de üretilen çağdaş eserleri koleksiyonuna dahil etmiştir. Özbekistan, Kırgızistan, Kazakistan, Türkmenistan, Gürcistan, İran, Bosna-Hersek, Makedonya, Bulgaristan, Kosova seyahatleri gerçekleştirerek bu coğrafyalardan edindiği eserler ile koleksiyonuna uluslararası nitelik kazandırmıştır (Anonim, 1990b: 46). Nahit Kabakcı'nın 1990 yılında ilk seyahatini gerçekleştirdiği Bakü'ye ziyaretini dönemin başbakanı teşvik etmiş ve bu bölgede üretilmiş eser satın alımına da Kabakcı 1990 yılında başlamıştır. Kabakcı bu ziyaretini ve yaşadıklarını şu şekilde ifade etmiştir: “1990'da Rusya'ya gitmiştim. Azerbaycan başbakanı ile konuşunca ‘Bakü'ye neden gelmiyorsun’ dedi. Ben ‘Bakü neresi?’ dedim. Azerbaycan daha bağımsız değildi o zamanlar. Yanımda Rus tercüman ile atlayıp gittim. Oraya giden ilk Türk iş adamıyım. Daha ülkenin varlığından haberimiz yoktu. O dönem petrolün kokusunu almıştım. Petrol olan yerlerde karışıklıktan sonra zenginlik başlar, resimler değerlendirilir. Bu düşünce ile de yoğun bir şekilde esim almaya başladım”³⁷³.

Nahit Kabakcı; 1990'lı yıllardan itibaren mesleki unsurlar nedeniyle sıklıkla seyahat ettiği Bakü'den edindiği eserler ile koleksiyonunu hızla zenginleşmiştir. Kabakcı'nın edindiği eserler bu dönemde; soyut, renkçi, figüratif üsluplardaki resimler, sınırlı sayıda üretilmiş baskı eserler ve heykellerden oluşmuştur (Kabakcı, 2016: 16). Nahit Kabakcı'nın bu bölgeye olan ilgisi, koleksiyonuna ve Ramko Sanat Galerisi'nde edindiği galericilik yaklaşımına da yansımıştır. Ramko Sanat Galerisi'nde 1990-1996 yılları arasında beş kez ‘Sovyet Resim Sergisi’ açılmıştır. 1991 yılında Sovyet Ressamlar Birliği Başkanı Tahir Salakhov ile gerçekleştirilen protokolün sonucunda gerçekleştirilen sergi etkinliklerinde her yıl üç Sovyet ressam Türkiye’de, üç Türk ressam da Sovyetler Birliği’nde sergi açabilecektir. Bu girişim bir koleksiyoncu olarak Türkiye’de o yıllarda Rusya ile daha önce var olmayan bir sanatsal iletişime neden olmuştur. Ramko Sanat Galerisi'nin beşinci yıldönümünde gerçekleştirilen 2. Sovyet Resim Sergisi'nde; Dali, Modigliani, Pissarro, Chagall, Picasso, Vlaminck, Dufy, Ernst, Giacometti, Le Corbusier, Buffet, Foujita, Fahrelnissa Zeid, Ferruh Başağa, Nuri İyem gibi

³⁷³ “Türk resmini Avrupa’da kabul ettirdi, İstanbul’da Ciddiye Alınmadı”, *Akşam*, 12.09.2009

sanatçıların eserleri bir arada sergilenmiştir. Bu sergi; Türkiye sanat ortamına dünyanın önemli sanatçı isimlerini taşımıştır (Anonim, 1990b: 46).

Kabakçı, 1994 ekonomik krizinin ardından 1996 yılında Ramko Sanat Galerisi'ni kapatarak koleksiyonculuğa yönelmiştir. Kabakçı, krizin ardından galericilik kimliğini terk ederek koleksiyoncu kimliği ile koleksiyon sergilerine hız kazandırmıştır.

2000'li yıllarda koleksiyonunu sergiler ile izleyenlere sunmaya başlayan Kabakçı; 3-15 Şubat 2002 tarihleri arasında İstanbul Deniz Müzesi'nde 'Çağdaş Azerbaycan, Rus, Türk Resim ve Heykel Koleksiyon Sergisi' başlığı ile sunulan koleksiyon sergisini gerçekleştirmiştir. 3 ülkeden 77 sanatçının 300 yapıtının bulunduğu koleksiyondan oluşturulmuş seçkide 115 çağdaş ve modern eser sergilenmiştir. 3 farklı ülkeden edinilen eserlerin bir seçki ile aynı anda sunulması sanat yapıtları yoluyla kültürel, sanatsal ve estetik karşılaştırma yapma olanağı sunmuştur. Koleksiyonun ikinci sergisi 5-22 Kasım 2003 tarihinde İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde 'Nahit Kabakçı Koleksiyonu Resim Heykel Sergisi II' ismi ile açılmıştır (Aliçavuşoğlu, 2016: 49-50).

Sergide; Zeki Faik İzer, Abidin Elderoğlu, Leopold Levy, Fethi Karakaş, Abidin Dino, Sabri Berkel, Zühtü Müridoğlu, Hikmet Onat, Nazmi Ziya, Ferruh Başağa, Abdurrahman Öztoprak, Fahrünnisa Zeyd, Roger Bisiere, Nuri İyem, Neşet Günal, Neşe Erdok, Burhan Uygur, Oktay Anılanmert, Hüseyin Bilişik, Cihat Burak, Rafet Ekiz, Aydın Ayan, Bahar Kocaman, İrfan Okan, Burhan Doğançay, Tomur Atagök, Hakan Onur, Devabil Kara gibi sanatçıların eserleri yer almıştır. Atatürk Kültür Merkezi'nin üç salonunda sergilenen eserler 1944-1996 tarihleri arasında üretilmişlerdir (Gezgin, 2003: 17; İzer, 2003: 11).

2003 yılı Atatürk Kültür Merkezi Nahit Kabakçı Koleksiyonu Resim Heykel Sergisi II'nin ardından Tomur Atagök, Nahit Kabakçı Koleksiyonu'nu dönemlere ayırarak koleksiyonun yaşadığı farklı yaklaşımları yorumlamıştır. Atagök'e göre; (2003:14-15) Nahit Kabakçı Koleksiyonu dört ayrı bölüme ayrılmaktadır. Koleksiyonun ilk dönemi; Ramko Sanat Galerisi dönemidir. Kabakçı, bu dönemde maddi getirileri olabilecek eserleri koleksiyonuna dahil etmiştir ve koleksiyonunda bulunan Rus ekolüne ait resimleri satmıştır. Koleksiyonun ikinci dönemi; Kabakçı'nın düzenlediği yarışmanın ardından başlamıştır. İsmail Tunalı'nın desteği ile gerçekleşen yarışmanın ardından Kabakçı, koleksiyonunda bulunan pek çok eseri satmış ve koleksiyonunu yeni bir tarihsel çizgiye oturtmuştur. Yarışma sonunda ödül alan genç sanatçıların eserlerini koleksiyonuna dahil ederek az sayıda sanatçının birden fazla eserini koleksiyonuna eklemiştir. Özellikle Ferruh Başağa'nın çok sayıda resmi bu dönemde koleksiyona dahil edilmiştir. Üçüncü dönem; Azeri ve Türki Cumhuriyeti sanatçıların eserleri koleksiyona eklenmiş ve bu koleksiyon kurgusu 2000'li yıllara dek sürdürülmüştür. Satın

alınan eserlerde ülkelerin ortak kültürel yapısı ve sanat anlayışları öne çıkarılmıştır. Koleksiyonun son döneminde Nahit Kabakçı, eleştirmen görüşlerine önem vermiştir. Koleksiyona 1950’li yıllarda üretilmiş eserler ve genç sanatçılar 2000’lerden sonra dahil olmuş ve satın alınan eserlerde bilinçli seçimler gerçekleştirmek önemsenmiştir. Atagök (2003:14); Kabakçı’nın koleksiyoncu yaklaşımını ‘Tutkunun esaretinden kurtulmak, ama ondan da vazgeçmemek’ olarak özetlemektedir.

Nahit Kabakçı; 2007 yılının ardından yaşamının son yıllarında koleksiyonunu Tayfun Belgin’in danışmanlığında kurgulamış ve gerçekleşen sergi etkinliklerini de Belgin’in koordinasyonunda gerçekleştirmiştir. Uzun süre koleksiyona danışmanlık yaparak uluslararası sergilerin açılmasına öncü olacak olan Tayfun Belgin³⁷⁴, Nahit Kabakçı ile 2007’de Teşvikiye’deki ofisinde tanışmış³⁷⁵ ve koleksiyonu incelemiştir. Belgin (2016:17); koleksiyonu gezdiğinde edindiği izlenimlerini “Bir yığın tablo iddiasızca, sırt sırta istiflenmişti. Sayın Kabakçı, beni sadece 1960 sonrası Türk ressamlarının seçkin yapıtları ile değil, aynı zamanda Rusya, Kafkasya ve Orta Asya’ya yaptığı seyahatler sırasında topladığı resimlerle de tanıştırmıştı. Türk kültürünün kısmen de Türk dilinin yurdu olan bu ülkelere gelen yapıtlar beni şaşırtmıştı. Ahmet Fetgari Sokak, No:56’da bir müze oluşturmaya yetecek olağanüstü bir sanat malzemesi saklıydı” ifadeleri ile anlatmıştır.

Tayfun Belgin, Kabakçı’nın koleksiyonunu izledikten sonra koleksiyona dair düşüncelerini Kabakçı’ya bildirmiş, koleksiyonda bulunan bazı eserlerin satılması ve koleksiyonun yeni bir vizyonla yapılandırılması gerektiğini ifade etmiştir:

Koleksiyonda bazı heykeller de gördüm. Fakat, açık söylemek gerekirse bunlar beni pek heyecanlandırmadı. Bürosunda ünlü bir Türk heykeltıraşın Şaman esintileri taşıyan bir heykeli vardı. Daha sonraları bu heykel benim tavsiyem üzerine satıldı. O akşam Kabakçı bana; ‘Siz müzenizde benim bu resimlerimi sergilemeyi düşünür müydünüz?’ sorusunu yöneltti. Bu soruya benim verdiğim cevap ise âdeta bir falcı edasında idi: ‘Ne elde etmek istediğinize bağlı’. Bu cevap Kabakçı’nın hoşuna gitmişti. Bu

³⁷⁴ Dr. Tayfun Belgin o yıllarda Avusturya, Kunsthalle Krems’de galeri sorumlusudur.

³⁷⁵ Dr. Tayfun Belgin Nahit Kabakçı ile tanışma öyküsü şöyle anlatır: “Nahit Kabakçı’yı 2007 Nisan’ında Teşvikiye’deki ünlü ofisinde, ressam Zeki Arslan ile birlikte ziyaret ettik. Kabakçı’nın Alman Lisesi mezunu olduğunu biliyordum. Seçkin bir Almanca ile konuştuk. Darmstadt’ta mühendislik okuduğunu o akşam öğrendim. Her ikimizin de aşına olduğu Alman kültürünü çok iyi tanıyan bir kişi ile konuştuğum için çok mutluydum. Almanların o doğrudan konuya girme tarzı ile lafı fazla uzatmadan bana Ekim 2007’den itibaren galeri sorumluluğunu üstlendiğim Avusturya’daki Kunsthalle Krems’deki (Krems Sanat Galerisi) faaliyetlerim ile ilgili sorular sormuştu. Son on yılların Türk sanatıyla ilgilenmiş olup olmadığını sormuştu. Karşımdaki kişinin ülkesinin sanata katkılarına çok değer veren ve bu değerleri çok sevdiği Almanya’da da tanıtmak isteyen biri olduğunu anlamıştım” Belgin, 2016: 16.

buluşmanın ardından Sayın Kabakçı ile sık sık buluştuk. Elindeki koleksiyonda değişiklikler yapmak için yoğun biçimde çalıştık. Bu koleksiyonun Almanya’da nasıl sergileneceği ile ilgili de planlar yapmıştık (Belgin, 2016: 16).

Nahit Kabakçı, Tayfun Belgin ile tanışmasının ardından danışman yönlendirmesi ile koleksiyonunun yapısını değiştirmiştir. Ayrıca; koleksiyonunu yurt dışında da göstermek için sergi projelerine yönelmiştir. Koleksiyonda 1960 sonrasına tarihlenen klasik eserler farklı yapılanmalar ile dinamikleştirilmiş, Tayfun Belgin’in önerisi ile Kabakçı, çok sayıda seçkin sanatçının bazı başyapıtlarının satışını gerçekleştirmiştir. Tayfun Belgin’in danışmanlığı ve kılavuzunda Nahit Kabakçı; Tayfun Belgin ile Viyana ve Almanya’nın çeşitli metropollerindeki sanat merkezleri, Londra, Paris, Budapeşte, Zürih, Pecs, Saraybosna’da atölye ve sanat kurumları ziyaretleri gerçekleştirmiştir (Belgin, 2016: 16). Bu iş birliğinin ardından açılan Üçüncü Koleksiyon Sergisi ise; 1-9 Kasım 2008 tarihleri arasında Tüyap Fuar ve Kongre Merkezi’nde ‘Huma Kabakçı Koleksiyonu 1950-2008’ ismi ile gerçekleşmiştir. Bu sergide Nahit Kabakçı, koleksiyonunu ilk kez ‘Huma Kabakçı Koleksiyonu’ olarak sunmuştur. Tüyap Sanat Fuarı’nda ayrıca ‘Tüyap Sanat Fuarı Koleksiyoner Onur Ödülü’ de Nahit Kabakçı’ya sunulmuştur (Aliçavuşoğlu, 2016: 47-50).

Nahit Kabakçı, koleksiyonuna dair bu çalışmaları gerçekleştirirken Ödül Töreni’nde yıllardır oluşturduğu koleksiyonunun ismini ‘Huma Kabakçı Koleksiyonu’ olarak değiştirdiğini sanat dünyasına ilan etmiştir. 2008 yılında London College of Communication’da Reklam ve Pazarlama Bölümü’ndeki eğitiminin ilk yılında olan Huma Kabakçı, o yıl henüz 18 yaşındadır. Huma Kabakçı, babasının koleksiyonuna isminin verilmesi ile koleksiyonun markalaşma aşamasında görünür olmuş ve henüz 18 yaşında iken bu sorumluluğu üstlenmiştir. Huma Kabakçı o güne dair şu yorumu yapmıştır:

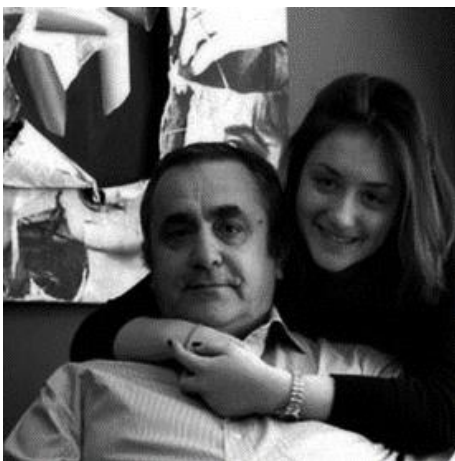


Foto 4.1. Nahit-Huma Kabakçı,
Kaynak:<http://humakabakci.com/tr/> (erişim tarihi: 10.05.2018).

O yıl üniversiteye yeni başlamıştım. Babamın bu girişiminin, sorumluluklarım ve gelecekteki seçimlerim açısından önemini anlamamıştım. Babam bana inanmış ve güvenmişti. Sanki bir gün onun koleksiyonunu koruma ve büyütme, onun izinden yürüme görevini ben üstlenecektim. Babam, sanat birikiminin yanı sıra bir koleksiyoncunun sahip olması gerektiğini düşündüğü değerleri ve özellikleri de bana aktarmıştı. Benim en değer verdiğim varlık sen olduğun için senin adını veriyorum demişti. Bunu herkesin içinde ve özel günlerde söylerdi. İlk kez adımı Tüya Kataloğu'nda gördüm. Bu nedenle büyük gurur ve şükran duyuyorum. Onun vizyonunu sürdürerek eğitimime devam ettim ve koleksiyonu korumak, sürdürmek ve geliştirmek için lisansüstü derecemi 'Çağdaş Sanat Küratörlüğü' alanında yaptım (Kabakçı, 2016: 10).

Babasının kendisini çocukluk döneminden itibaren koleksiyonculuğa hazırladığını aktaran Huma Kabakçı³⁷⁶, babası ile pekçok galeri ve müze gezmiş, müzayedelere katılım sağlamıştır. Nahit Kabakçı'nın kızının koleksiyoncu kimliği ve kendi edindiği koleksiyona dair ifadelerini Huma Kabakçı şöyle aktarmıştır: “Ben öldükten sonra şunu şöyle yapacaksın, bunu böyle yapacaksın diye hep nasihat ederdi. Beni hep yönlendiriyordu. Bu lafları o zamanlar duymak istemezdim. Ama beni bu mesleğe hazırlamış oldu”³⁷⁷.

2008 yılında bu gelişmeler sürerken ayrıca; 2010 yılı içerisinde seçilen üç kültür başkentinde sergi açma projesi de başlatılmıştır. Bu proje ile Huma Kabakçı Koleksiyonu'nun 2010 Kültür Başkenti seçilen İstanbul, Essen-Ruhr Havzası ve Macaristan-Pecs şehirlerinde sergilenmesi planlanmıştır.

2008 yılında müze koleksiyonunda yer alan iki yüz eser Almanya'da Hagen'deki Osthaus Müzesi'nde ve Mönchehaus Müzesi'nde sergilenmiştir. İki serginin ardından koleksiyon Güney Macaristan'daki Pecs şehrine taşınmıştır. Düzenlenen sergilerde koleksiyon ilgi ile izlenmiştir. Nahit Kabakçı, koleksiyonun uluslararası sergileri sürerken 18 Kasım 2009'da vefat etmiştir (Belgin, 2016: 17).

Nahit Kabakçı'nın vefatından bir yıl önce³⁷⁸ 2008'de gerçekleştirilen ilk sergi, Almanya 'Hagen Osthaus Müzesi' sergisi kapsamında düzenlenmiştir. Almanya'nın Hagen şehrinde doğmuş olan Karl Erns Osthaus'un çağdaş sanat eserlerinden oluşan koleksiyonu ile kurduğu Karl Osthaus Müzesi'nin bünyesinde açılışı gerçekleştirilen 'Emil Schumaer' müzesinin üç gün süren açılış etkinliklerine, onur konuğu olarak Türkiye'den Nahit Kabakçı davet edilmiştir. Nahit Kabakçı'nın Avrupa'da bir çağdaş sanat müzesinde açtığı ilk koleksiyon sergisi olma özelliği taşıyan sergide Kabakçı, müze koleksiyonuna Alman sanatçı Tony Cragg'e ait 100x60x70 cm. boyutlarında 2008 üretimi “Barrington” isimli bronz heykelini hediye etmiştir

³⁷⁶ “Babasının hediyesi Avrupa turunda”, *Milliyet Pazar*, 16.05.2010.

³⁷⁷ “Babasının hediyesi Avrupa turunda”, *Milliyet Pazar*, 16.05.2010.

³⁷⁸Tayfun Belgin, o yıllarda Osthaus Müzesi'nin yöneticiliğini yürütmektedir.

(Dolmacı, 2009: 7). Bir Türk koleksiyoncunun Almanya'nın önemli çağdaş heykel sanatçılarından olan Tony Cragg çalışmasını Almanya'daki bir müze koleksiyonuna hediye etmiş olması Türk koleksiyonculuk tarihi için önemli bir adımdır.

Tayfun Belgin'in danışmanlığında Nahit Kabakçı vefat etmeden önce planlanan sergiler³⁷⁹, Kabakçı'nın 2009 yılında vefatından sonra kızı Huma Kabakçı'nın önderliğinde gerçekleştirilmiştir³⁸⁰. Eserler, Ruhr 2010 ve Pecs 2010 Avrupa Kültür Başkenti etkinlikleri kapsamında; Almanya Hagen Osthaus Müzesi³⁸¹ (9 Mayıs- 25 Haziran 2010), Goslar Monchehaus Müzesi (8 Ağustos -19 Eylül 2010) ve Macaristan Pecs Janus PAnnonius Müzesi'nde (8 Ekim- 22 Kasım 2010) sergilenmiştir. Gerçekleşen sergilere paralel olarak sergiye ev sahipliği yapan müze müdürlerinin imzalarının, koleksiyona dair yorumlarının yer aldığı koleksiyonu tanıtan bir de katalog yayınlanmıştır. Katalog, 280 sayfa olarak 'Huma Kabakçı Koleksiyonu' olarak yayınlanmıştır. Türkçe, İngilizce, Almanca yayınlanan kitap Editions Braus' tarafından yayına hazırlanmıştır. 56 sanatçının 141 eserinin yer aldığı katalog Türk resim tarihinden bir kesit sunması nedeniyle de önemlidir.³⁸²

Müzedede gerçekleşen sergi, Avrupa müzelerinde sergilenen ilk Türk sanat koleksiyonu olarak nitelendirilmektedir. Bu sergilerde Ferruh Başağa'nın 1950-1970'li yıllara tarihlenen çalışmaları, Ara Güler'in koleksiyonda bulunan elli altı fotoğrafından yirmi tanesi, güncel sanatçılardan Ardan Özmenoğlu ve Güçlü Öztekin'in eserleri sergilenmiştir. Sergi; 'Huma Kabakçı Koleksiyonu'nun ve dolaylı olarak Türk çağdaş sanatçılarının Avrupa'da izlenmesini sağlamış ve övgü almıştır. 'Goslar Mönchehaus Müzesi' Direktörü Bettina Ruhrberg³⁸³,

³⁷⁹ "Türk resmi Batı'ya gidiyor", *Taraf*, 23.09.2009.

³⁸⁰ "Çağdaş Türk Sanatının 60 yılı", *Cumhuriyet*, 11.05.2010.

³⁸¹ Bk. "Hegen'de Türk sanatı", *Hürriyet*, 12.05.2010; "Babasının hediyesi Avrupa turunda", *Milliyet Pazar*, 16.05.2010.

³⁸² Detaylı bilgi için bk. "İstanbul 2010 Reddetti, Ruhr 2010 ve Pecs 2010 Kucakladı", *Cumhuriyet*, 11.06.2010. Koleksiyon daha sonra 23 Şubat- 1 Mayıs 2016 tarihleri arasında Suna-İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi'nde Esra Aliçavuşoğlu ve koleksiyon sahibi Huma Kabakçı'nın küratörlüğünde 'Anı ve Süreklilik, Huma Kabakçı Koleksiyonu'ndan Bir Seçki' sergisi ile Türkiye'de ulusal bir müzede ilk kez izleyenler ile buluşmuştur. Bu sergi; koleksiyonların kuşaklar arasında yaşadığı etkileşimi ve dönüşümü incelemesi nedeni ile önemlidir. Pera Müzesi Sergisi'nin önemi Nahit Kabakçı'nın satın aldığı eserler ile Huma Kabakçı'nın koleksiyona eklediği yapıtların bir arada sergilenmiş olmasıdır. Detaylı bilgi için bk. Akkoyunlu Ersöz ve Bahar, 2016; Elçi, 2016; Pektaş, 2016.

³⁸³ Sergiye dair dönem gazetelerinde pek çok haber çıkmıştır. Koleksiyon hakkında yazılan yorumlarda koleksiyonun başarılı kurgusundan, dünya sanatından edinilmiş eserlerden övgü ile söz edilmektedir. Detaylı bilgi için bk. "Huma Kabakçı Koleksiyonu Almanya'da", *Cumhuriyet*, 24.08.2010; "Kabakçı Koleksiyonu Mönchehaus Müzesi'nde", *Hürriyet*, 24.08.2010.

‘İstanbul Huma Kabakçı Koleksiyonu’nu Türk modern sanatının dünya sanatına katkısının en derin örneği olarak yorumlamıştır.

Avrupa Kültür Başkenti etkinlikleri kapsamında; Almanya Hagen Osthaus Müzesi’nde 9 Mayıs- 25 Haziran 2010 tarihleri arasında ‘Son 60 Yılın Türk Sanatı’ başlığı sunulan eserlere dair Dr. Tayfun Belgin; “Merhum Nahit Kabakçı’nın koleksiyonu sadece geçmişe bakış olarak değerlendirilmemelidir. Bu eserler aynı zamanda çağdaş sanatın da en güzel örnekleri arasındadır” yorumunu yapmıştır³⁸⁴. ‘Hagen Osthaus Müzesi’, ‘Goslar Mönchehaus Müzesi’ ve Pecs’teki ‘Janus Pannonius Müzesi’nde sergilenen koleksiyon; 2010 Kültür Başkenti seçilen üçüncü şehir olan İstanbul’da gerçekleşmemiştir. Projeyi, ‘İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Proje Ofisi’ reddetmiştir³⁸⁵. Nahit Kabakçı, edindiği sanat danışmanları ve küratörlerin yönlendirmesi ile koleksiyonunu yenilemiş, zamana uyum sağlayan ve devamlı kendini yenileyen bir koleksiyon kurgusunu benimsemiştir. Özellikle; 2000’li yıllarda genç sanatçıların eserlerine ilgi duyarak koleksiyonuna çağdaş ve güncel eserler dahil etmiştir. Yaşları 20 ile 40 arasında olan sanatçılara atölye ziyaretleri gerçekleştirerek sanat sohbetleri yapmış ve sanatçıların dünya görüşlerini de karşılıklı diyaloglar sağlayarak öğrenme yolunu seçmiştir. Kabakçı için, sanat eserinin dışında eseri üreten sanatçısının da sosyal yapı içerisindeki sezgileri önemlidir (Anonim, 2010: 24). Tayfun Belgin’in (2016:17) ifadesine göre Kabakçı, danışmanı Belgin’e koleksiyonunda bulunan eser sayısını 20-30 sanatçı ile sınırlandırarak koleksiyonda sadece bu sanatçıların eserlerini almayı teklif etmiştir. Fakat; Kabakçı’nın 2009 yılındaki vefatı ile bu isteği gerçekleştirilememiştir.

‘Huma Kabakçı Koleksiyonu’, 2010 Macaristan ve Almanya sergilerinin ardından da koleksiyona dahil edilen eserlerin mecraları ve içeriklerinde yaşanan dönüşüm ile dinamik yapısını sürdürmüştür. Huma Kabakçı, babasının vefatından sonra kendi ismini taşıyan koleksiyonunu geliştirmeye ve yenilemeye devam etmiştir. Tayfun Belgin’in koleksiyon danışmanlığı da sürmüştür. Huma Kabakçı’nın devraldığı koleksiyon yapısı Nahit Kabakçı’nın yaklaşımından farklı bir kurgu içerisindedir. Huma Kabakçı, koleksiyonunda kavramsal sanata yer vererek koleksiyon yapısını uluslararası çağdaş sanat piyasasına yöneltmiştir. Koleksiyon,

³⁸⁴ “Hegen’de Türk sanatı”, *Hürriyet*, 12.05.2010.

³⁸⁵ Bu reddedilme konusu dönem gazetelerinde tartışılmıştır. İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ofisi hiçbir açıklama yapmadan sergi projesini reddetmiştir. İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ofisi hakkında Nahit Kabakçı da sıklıkla bu dönemde eleştirel röportajlar vermiştir. Gazete manşetlerinde sunulan ifadeler konuya dikkat çeken boyuttadır. Detaylı bilgi için bk. “İstanbul 2010 böyle bir sergiyi nasıl kaçırabilir?”, *Hürriyet*, 23.08.2009; “Türk resmini Avrupa’da kabul ettirdi, İstanbul’da Ciddiye Alınmadı”, *Akşam*, 12.09.2009; “İstanbul 2010 Reddetti, Ruhr 2010 ve Pecs 2010 Kucakladı”, *Cumhuriyet*, 11.06.2010; “Türk resmi Batı’ya gidiyor”, *Taraf*, 23.09.2009.

Doğu-Batı unsurları, fotoğraflar, filmler, videolar, kâğıt çalışmaları ve resimler ile kurgulanmıştır (Belgin, 2016: 18). Nahit Kabakçı'nın Türkiye Cumhuriyeti sanatçılarında duyduğu ilgi Huma Kabakçı'nın uluslararası bakış açısını etkilemiştir. Almagul Menlibayeva, Maya Sumbadze, Etel Adnan, Susan Hefuna, Shahpour Pouyan, Meriç Algün Ringborg, Pınar Yolaçan gibi sanatçıların eserleri Huma Kabakçı döneminde koleksiyona dahil edilmiştir. Huma Kabakçı, yurtdışında aldığı lisansüstü eğitimi sırasında sanatçı atölyelerini, bienalleri, sanat kurumlarını gezmiş ve koleksiyonu güncel sanat disiplinlerine yer veren bir yapı içerisinde kurgulanmıştır. Nahit Kabakçı'nın modern ve çağdaş resim üzerine yapılandırdığı koleksiyonuna Huma Kabakçı döneminde video ve enstalasyonlar dahil edilmiştir (Kabakçı, 2016: 12). Huma Kabakçı'nın edindiği koleksiyon yaklaşımı; sürekliliği ve dengeli ritmi olan, orantılı bir alım politikası ile büyüyen bir yapıyı benimsemiştir. Huma Kabakçı (2016:10); "Yeni eklemeler olmazsa koleksiyon, ölmüş bir insanın koleksiyonu olarak kalır. Babam koleksiyonculuğu bir maraton olarak algılıyordu. En az dört jenerasyon gidecek bir bayrak yarışı olarak görüyordu. Ben de ona çok inanıyorum ve elimizdeki koleksiyonu bu yüzden hiçbir şekilde bozmak istemiyorum. İkinci jenerasyon olarak kendimden kattıklarım ile bu koleksiyonu daha da zenginleştirmek istiyorum" ifadeleri ile kendi koleksiyoncu yaklaşımını belirlemiştir.

'Huma Kabakçı Koleksiyonu'nda Dali, Picasso, Joseph Beuys, Max Ernst, Damien Hirst, David Hockney, Tony Cragg, İlya Kabakov, Robert Rauschenberg, Richard Serra, Yüksel Aslan, Aliye Berger, Nezaket Ekici, Murat Morova, Yüksel Arslan, Sarkis, Fikret Mualla gibi sanatçıların eserleri bulunmaktadır. Dünyanın önemli sanatçılarından yapıtlarını barındıran koleksiyon, zaman içerisinde çağdaş sanatçıların ağırlıkta olduğu bir koleksiyona dönüşmüştür. Nahit Kabakçı'nın 1950'lerden sonra gelişen 'Türkiye Cumhuriyetler Modern ve Çağdaş Koleksiyonu' olarak nitelendirdiği koleksiyonu; 1990'lardan sonra danışman ve küratörlerin desteği ile daha az sayıda eserden oluşan ama çağdaş ve günceli yakalayan uluslararası bir çehreye dönüştürülmüştür.

Nahit Kabakçı'nın 2003 yılında koleksiyonculuk ve koleksiyonların gelecek nesillere aktarılmasına dair yaptığı yorum; onun koleksiyoncu yaklaşımını ifade etmektedir. 2008 yılında koleksiyonuna kızının ismini verme fikrinin Nahit Kabakçı tarafından 2003 yılında olduğu ya da bu fikrin zaten var olduğu bu yorumdan hissedilmektedir:

Gerçek koleksiyoncu elde ettiği koleksiyonun korunmaya (bakım, onarım, uygun şartlarda depolama gibi), değerlendirmeye (sanat değeri olanlarla, olmayanların tespit edilmesine) ve tanıtılmaya ihtiyacı olduğunu idrak eden insandır. Koleksiyoncu koleksiyonu sayesinde 'ölümsüzlük iksiri' aldığına, adını dünyada sonsuza dek yaşatacağına inanan insandır. Koleksiyoncu, koleksiyonunu korumak ve geliştirmek

için her türlü fedakarlığa katlanmaya hazır olan insandır. Bir koleksiyoncu; topladığı eserlerin elli yıldan önce değer kazanmayacağına bilincinde olmalıdır. Koleksiyoncu; sanatçılar, eleştirmenler, sanat tarihçileri ile iyi ilişkiler içerisinde olmalıdır. Kanaatimce koleksiyonculuk ömür boyu süren maddi ve manevi özveri isteyen bir maraton yarışıdır. Koleksiyoncu aynı zamanda bu maraton yarışının nesilden nesile geçmesi ve bu mücadelenin nesiller arası bayrak yarışmasına dönüşmesi gereğine inanan insandır. Bu nedenle 1990 yılında bir koleksiyon sahibi olarak doğan kızım Huma'nın gerçek bir koleksiyoncu olarak yetiştirilmesini önemsiyorum (Kabakçı, 2003: 13).



Foto 4.2. Huma Kabakçı, koleksiyon eserleri ile birlikte.

Kaynak. <http://humakabakci.com/tr/> (erişim tarihi: 10.05.2018).

1980'li yıllarda Nahit Kabakçı tarafından oluşturulmaya başlanan 'Huma Kabakçı Koleksiyonu', 2000'li yılların ardından da gelişimini ve dönüşümünü sürdürmektedir. 1990'lı yıllardan bugüne danışmanlar, müze müdürleri, küratörlerin denetiminde şekillendirilen 'Huma Kabakçı Koleksiyonu'; Türkiye'deki çağdaş sanat koleksiyonculuğunun gelişimi içerisinde bilinçli ve devamlılığı olan yapısallığı ile nadir örnekler arasına girmiştir.

Koleksiyonun en önemli özelliği, nesiller arasındaki jenerasyon dönüşümünün izlenmesine olanak tanınması, kendi içerisinde alım- satımların süreklilik içerisinde devam etmesi ve başlangıcından bugüne koleksiyona hâkim olan uluslararası vizyonun yok olmadan devamlılığının sağlanmış olmasıdır. Ayrıca; Türkiye'de koleksiyoncuların en büyük endişeleri arasında koleksiyon geleceği yer almaktadır. Bu endişe, koleksiyoncuları evlere sığmayan ve artık muhafaza edilemeyen eserleri bir müzeye taşıyarak müze yoluyla devamlılığını sağlama gayretine yönlendirmektedir. Nahit Kabakçı'nın küçük yaşlarda eğittiği kızı Huma Kabakçı'nın sanat eğitimini tamamlaması ve kendi adıyla babasının koleksiyonuna ikinci kuşak olarak sahip olması, gelecek nesillere eserlerin aktarımı konusunda farklı bir alternatifi Türkiye sanat piyasasına göstermiştir. Türkiye'de çağdaş sanat koleksiyonculuğu, 2010 yılının ardından da genç neslin tercih edebildiği bir tutkuya dönüşmüştür. Genç koleksiyoncuların, aldıkları eğitim ve dünyanın yaşadığı yeni küresel iletişim çağının etkisi ile küresel sanat piyasasına hâkim

oldukları ve koleksiyon oluşturken bu uluslararası vizyonu koleksiyonlarına da taşıdıkları izlenmiştir. Bu vizyonel bakış; Türkiye’de uluslararası bakış açısına sahip genç koleksiyoncular ve koleksiyonların artmasına neden olmuştur. Güncel sanat disiplinlerine açık, sanat tarihinin çağdaş dönemlerine ilgi duyan ve var olan koleksiyonlarını uluslararası bir vizyon ile kurgulayan genç koleksiyoncular, Türkiye’nin gelecekteki müzelerinin de temellerini atmaktadırlar. 2000’li yıllardan sonra artan özel müzecilik olgusu düşünüldüğünde geleceğin Türkiye sanat tarihini, belleğini de edindikleri koleksiyonlar aracılığı ile bu genç koleksiyoncular kurgulayacaklardır.

4.1.2. Murat Balkan Koleksiyonu³⁸⁶

Murat Balkan, Ankara’da sanat eseri toplayan ve özellikle Ankara’da sanat üreten sanatçıların, belli dönemlerine odaklanan bir koleksiyoncudur. İstanbul dışında, Ankara ve Bodrum’da açmayı düşündüğü iki müze projesi de var olan Murat Balkan, açmayı düşündüğü müzelerin koleksiyonlarını da iki farklı vizyonel bakış ile kurgulamıştır.



Foto 4.3. Murat Balkan.

Kaynak: <http://www.kamuozeledernegi.org/yk-murat-balkan.html> (erişim tarihi:17.05.2018).

Murat Balkan, 1952 yılında henüz 6 yaşında iken İzmir’de sanat eserleri ile donatılmış bir evde büyümüştür. 1952-1980 yılları arasında İzmir’de yaşayan Murat Balkan, çocukluk döneminde evinde asılı olan ve devamlı izlediği resimden çok etkilendiğini ifade etmiştir.

Bir reproduksiyon olan resim; 124,5x123 cm boyutlarındaki ‘Nativity’ isimli Hz. İsa’nın doğumunu anlatan bir eserdir. Resim, 1470 yılında üretilmiş bir Piero della Francesco reproduksiyonudur. Ayrıca; evde bulunan 1945 yılında Mimar Kemalettin tarafından üretilmiş olan ‘Dumlupınar’da Atatürk’ eseri ile birlikte ‘Nativity’; Murat Balkan’ın çocukluğunda sanat eserlerine ilgi duymasına sebep olmuştur: “Belki bu eserler, bilinçli alınmış eserler değildi. Babam ticaretle uğraşan bir kimseydi. O dönem sanat galerileri ya da resim atölyeleri

³⁸⁶Murat Balkan’ın Koleksiyonu’nun anlatıldığı 4.1.2. numaralı bölüm; ağırlıklı olarak kendisi ile 4.4.2018 tarihinde saat: 13.30’da Ankara’daki ofisinde gerçekleştirilen söyleşiden derlenmiştir. Söyleşinin tam metni için bk. EK 12.

olmadığından ancak antikacıardan bu eserleri alabilirdiniz. Babamın da Kemeraltı'nda iş yaptığı birkaç antikacı vardı. Babamın kendi beğendiği eserleri eve alıp koymasına ile bu tutku başladı. Daha sonra benim orta eğitimim, ardından aldığım yüksek eğitimle beraber bu eserlere baktığımda, okuduğumda daha farklı bilgiler önüme gelmeye başladı. Bir sanat eseri nedir? Nasıl olmalıdır? Nasıl korunmalıdır?"³⁸⁷.

Murat Balkan, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Kimya Bölümü'nden mezun olmuş, 1972 yılında TED Ankara Koleji'nde öğretmenlik yapmaya başlamıştır. Öğretmenlik yaptığı bu dönemde ilk sanat eserini satın almıştır. 19x 24 cm. boyutlarındaki Fikret Mualla'ya ait eseri Balkan; maaşının yarısı olan bir fiyata satın almıştır. 900 lira olan maaşının 500 lirasını ile 1972 yılında bir Fikret Mualla resmi satın alarak Balkan, koleksiyonculuğa başlamıştır. Murat Balkan; resim ve heykelleri aile bireylerinin kültürel zenginliğine katkı sağlamak amacıyla satın aldığını ifade etmiştir. 1973 yılında ticaret hayatına atılarak yurtdışı iş görüşmelerine gittiğinde tanıştığı iş adamları hakkında edindiği izlenimleri Balkan şöyle ifade etmiştir³⁸⁸: "Yurtdışında firmalardaki insanlarla konuştuğumda -ki bu firmalar 100-150 senelik firmalar- kimse şunu aldım bunu sattım ya da şöyle bir arabam var demiyordu. İnsanlar, sahip oldukları sanat eserlerini, müzayedeleri, gezdikleri müzeleri konuşuyorlardı".

Murat Balkan; Türkiye'de 1990'lı yıllarda yayınlanan koleksiyon kitapları ve sergilerinin de etkisi ile 1998 yılında Ankara'da Çetin Emeç Bulvarı 75 numaralı binada Toyan Otomotiv A.Ş. plazasının içerisinde Toyan Sanat Galeri'nin açılışını gerçekleştirmiştir. Koleksiyoncu kimliği ile sanat camiasında edindiği dostlarına bir sanat alanı yaratmak amacıyla açılan sanat galerisinde sanat sergilerinin yanı sıra dönem teknolojisinin çok ilerisinde olan beş boyutlu sinema gösterimleri, konser, dinletiler, söyleşiler gerçekleştirilmiştir. Ayrıca; galeride açılışı gerçekleşen sergilerin kataloglarının yayınlanması ile tarihsel bir literatür de oluşturulmaya çalışılmıştır. Kâr amaçlı olmayan sanat galerisi; daha ziyade bir kültür merkezi misyonunda faaliyetlerini sürdürmüştür³⁸⁹. Toyan Sanat Galerisi'nin faaliyetleri sırasında tanıştığı sanatçılar ile kurduğu diyalogun da etkisi ile koleksiyonculuğa bir tutku ile yönelen

³⁸⁷ Murat Balkan'ın ile koleksiyonu ve müze projeleri üzerine söyleşi, 04.04.2018, Murat Balkan'ın Ofisi, Ankara, Bk. EK 12.

³⁸⁸ Murat Balkan'ın ile koleksiyonu ve müze projeleri üzerine söyleşi, 04.04.2018, Murat Balkan'ın Ofisi, Ankara, EK 12.

³⁸⁹ Galeri'de Ankaralı sanatçıların retrospektif sergileri gerçekleştirilmiştir. Leyla Gamsız, Gencay Kasapçı ve Murşide İçmeli'nin retrospektif sergileri'nin ardından galeride 2005 yılında mekânın yenilenmesi ile 'Mahmut Cuda 101 Yaşında' sergisi açılmıştır. Galeri; Murat Balkan'ın en önemli sanat projelerinden olan Bodrum Aspat Koyu sanat platformunun Ankara'daki sergilerine de ev sahipliği yapmıştır. Toyan Galerisi; 2009 yılına dek düzenlediği sergiler ile sanat ortamına katkı sunmaya devam etmiştir. bk. EK 12.

Murat Balkan, bu dönemde özellikle müzayedeleri takip etmiş ve müzayedelerden pek çok eser aldığını belirtmiştir.

Özellikle 1990'lı yıllarda İstanbul merkezli koleksiyon sergileri, banka etkinlikleri, yayınlanan koleksiyon kitapları Murat Balkan'ın da ilgisini çekmiş ve 1990'lı yıllarda koleksiyonuna pek çok eseri dahil etmiştir. Bu durum, Türkiye'de koleksiyonculuğun yaygınlaşmasında İstanbul'da varolan dinamiklerin İstanbul dışı şehirleri de etkilediğini göstermektedir. 1990'lı yıllarda Balkan, kendisini koleksiyoncu olarak nitelemekte ve zamanla bir koleksiyon yaklaşımının geliştiğini şu sözlerle³⁹⁰ belirtmektedir: “Eğer resim alınacaksa bu sevdiğiniz eserler olmalıdır ama resim alıp da onu desteklemek, onu saklamak ve ileride başkaları tarafından da sevilmesini, izlenmesini amaçladı iseniz bu noktada sanatçının önem kazandığını farkettim”.

Balkan, 1990'lı yıllarda yayınlanan koleksiyon kitaplarının da etkisi ile³⁹¹ koleksiyonculuk ve sanat tarihi disiplinine dair araştırmalar yapmış, 1995 yılında kitap olarak sunulan Sakıp Sabancı Koleksiyonu'nu incelemiştir³⁹². Bir iş adamı tarafından yapılan sanat koleksiyonunun tüm iş ve sanat dünyasına sunulmuş olması Murat Balkan'ın da ilgisini çekmiş, özellikle Sakıp Sabancı'nın bu girişiminden çok etkilendiğini belirtmiştir. Balkan; Türk resim sanatının tarihini izleyerek sanatçıların belli dönemlerine odaklanmış, özellikle Ankara'da sanat üreten sanatçıların eserlerini satın almaya dikkat etmiştir. Koleksiyon; resim, seramik ve heykel çalışmalarından oluşmaktadır. Özellikle 1990 yılının ardından hızla büyüyen koleksiyonda Murat Balkan; sanat tarihini inceleyerek tarihsel süreçte sanatın modernizm ile geliştirdiği ekolleri tespit etmiş ve bu ekollere tanıklık edebilecek eserleri koleksiyonuna dahil etmiştir. Özellikle, ardında ekol yaratan, 1960'lı yıllardan sonra yoğunlukla sanat gündeminde var olmuş ve yaşadığı dönemin sanat hayatında dönüm noktası olmuş sanatçıların eserleri Murat Balkan koleksiyonunun en önemli parçalarını oluşturmaktadırlar³⁹³.

Murat Balkan; uluslararası sanatçıları koleksiyonuna dahil etmeyi düşünmediğini, koleksiyon yapmaya başlarken Türk sanatçıları biriktirmeyi hedeflediğini ve bu yolla da milli bir görevi yerine getirmiş olduğunu belirtmiştir. Murat Balkan Sanat Koleksiyonu'na dahil olan eserler, koleksiyoncunun yaşadığı şehir olan Ankara'ya fayda sağlaması gerektiği düşünülerek,

³⁹⁰ Murat Balkan'ın ile koleksiyonu ve müze projeleri üzerine söyleşi, 04.04.2018, Murat Balkan'ın Ofisi, Ankara, EK 12.

³⁹¹ Bk. Tezin 2.2.1. ve 2.2.4. Bölümleri.

³⁹² Sakıp Sabancı Sanat Koleksiyonu ve 1990'lı yılların sanat piyasası hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 3.2.1., 4.2.2. bölümü.

³⁹³ Murat Balkan'ın ile koleksiyonu ve müze projeleri üzerine söyleşi, 04.04.2018, Murat Balkan'ın Ofisi, Ankara, EK 12.

Ankaralı ve Ankara’da sergi açan sanatçılardan oluşmuştur. Balkan bu yönetime dair; ‘Ben 1990’lı yıllarda koleksiyonculuğa artık iyice başladığım zamanlarda; Ankara’da yaşadığım ve Ankaralı olduğum için, Ankaralı olan sanatçılara bir torpil yapmam gerekiyor diye düşündüm.’ yorumunu yapmıştır³⁹⁴.

Sanat tarihine katkı sunma amacıyla gerçekleşen bu yönelim; ileride gerçekleştirilecek retrospektif sergilere destek verecek boyutta her sanatçının en az on adet eserine sahip olma yaklaşımı ile kurgulanmıştır. Balkan, koleksiyonuna dahil ettiği eserleri müzayedeler ve kişisel bağış yolu ile edinmiştir. İki bine yakın sanat eseri barındıran koleksiyonuna dahil olan tüm eserler ile arasında bir bağ oluştuğunu belirten Murat Balkan, sahip olduğu hiçbir eseri satarak koleksiyonunda bir dönüşüm gerçekleştirmeyi düşünmemiştir. Balkan³⁹⁵, koleksiyonculuğa bakış açısını “Ben eserleri alırım, satmam. Satın aldığım her eserde bir anım, emeğim vardır. Eser almaya başladığım andan itibaren bir tane bile yapıt satışı çıkarmadım” sözleri ile ifade etmiştir.

Tüm eserlerin kırk yıllık iş deneyiminin ve hayatının bir izdüşümü olduğunu düşünen Murat Balkan, koleksiyonunda bulunan bazı eserlerin dostluk yolu ile koleksiyonuna dahil edildiğini belirtmiştir.

Şu anda bende ressam Ferruh Başağa’nın ürettiği resimler vardır. Bu eserlerden birisi sanatçının kendisi tarafından koleksiyonuma hediye edilmiştir. Benim koleksiyonumdaki her eserin bir hikayesi vardır. Eski Foça’da Ferruh Bey’i ziyaret etmiştim. Salonda sanıyorum 130x180 cm. boyutunda, ağırlıklı kiremit renginde iki tane güvercin resmi vardı. Resmi nasıl bulduğumu sordu. Çok beğendiğimi söyledim. Güvercinlerden birinin kendisi, diğerinin de eşi olduğunu söyledi. Altı, yedi yıl önce yapıp, eşine hediye ettiğini ve bugüne kadar kimseye vermediklerini söyledi. Eşi de yanındaydı. Eşiyle de konuştuğunu o resmi bana hediye etmek istediklerini söylediler. Düşünebiliyor musunuz? Bugün, 70-80 bin dolar değerinde satışları gerçekleşen Ferruh Başağa’nın resimlerinden bir tanesini şahsıma hediye etmesi çok büyük bir cömertlik.

Ferruh Başağa örneğine benzer bir hikâye Adnan Turani ile de gerçekleşmiştir. Adnan Turâni vefat etmeden önce sahip olduğu kütüphaneyi dostu Murat Balkan’a vermek istediğini söylemiş, vefatının ardından Turani’nin oğlu tarafından kitaplar Murat Balkan’a sunulmuştur. Kitaplar ile birlikte Adnan Turâni’ye ait ödülleri, dosyalar, çektiği fotoğraflar da Murat Balkan’a

³⁹⁴ Murat Balkan’ın ile koleksiyonu ve müze projeleri üzerine söyleşi, 04.04.2018, Murat Balkan’ın Ofisi, Ankara, EK 12.

³⁹⁵ Murat Balkan’ın ile koleksiyonu ve müze projeleri üzerine söyleşi, 04.04.2018, Murat Balkan’ın Ofisi, Ankara, EK 12.

teslim edilmiştir. Aynı zamanda Murat Balkan koleksiyonunda da elli kadar Adnan Turâni resmi bulunmaktadır.

Murat Balkan, edindiği sanat koleksiyonunda yer alan her eserin bir hikâyesi olduğunu düşünerek hiçbir eseri satmadığını ifade etmiştir. “Yaşanmış bu hikayeler nedeniyle satın aldığım resimlerimin hiçbirini satmadım, hediye etmedim. Eğer birine eser hediye edeceksem gidip yeni bir eser alırım ve onu hediye ederim. Çünkü; her resimde benim zamanım var, hatıram var, hikayem var”. Murat Balkan ile gerçekleştirilen söyleşide³⁹⁶ kendisi ile koleksiyonunun gelecek sorunu da görüşülmüştür. Görüşme sırasında Balkan’ın “Benim bir kız, bir erkek iki çocuğum var. Bundan on sene kadar evvel çocuklarıma ‘Sahip olduğum eserlerin hepsini almanız mümkün değil ama içlerinden on tanesini, yirmi tanesini alın ve geri kalanlarını da satıp bu defteri kapatalım.’ dedim. Bana resimlere ödediğim paradan daha mühim olan şeyin, bu resimler için harcadığım zaman olduğunu söylediler. Bazı resimler için birkaç gün, bazı resimler için birkaç saat atölyelere gittik, konuştuk. Bir resim almak için uzun seyahat ettiğim oldu”. Murat Balkan’ın oğlu ve kızı tarafından koleksiyonun babaları için manevi önemi olduğunun üzerinde durularak ikinci kuşak koleksiyon temsilcileri koleksiyona sahip olmaksızın babalarına bir sanat kurumu ya da müze açmasını önermişlerdir.



Foto 4.4.12. Aspat Heykel ve Resim Sempozyumu'ndan bir an. 20.09.2014,
Kaynak: <http://www.kenttv.net/haber.php?id=28593> (erişim tarihi: 17.05.2018).

³⁹⁶ Bk. detaylı bilgi için bk. EK 12.



Foto 4.5. Aspat Koyuna Genel Bakış.

Kaynak: http://www.aspat.com.tr/galeri_9_1.html
(erişim tarihi: 17.05.2018).

Murat Balkan, bunun üzerine 1985 yılında Bodrum- Aspat Koyu³⁹⁷, nda aldığı 23 dönüm araziye 2003 yılında turizme açarak bölgede hem konaklama hem de sanat festivallerinin düzenlendiği bir girişimi başlatmıştır³⁹⁸. Aspat'ta aynı zamanda bir tatil köyünü de hizmete açan Balkan; turizm faaliyetleri ile kültür-sanat faaliyetlerini ve koleksiyonculuğu bu yolla biraraya getirmiştir³⁹⁹.

Arazinin satın alınmasının üzerinden on sekiz yıl geçtikten sonra Prof. Dr. Kıymet Giray'ın öncülüğünde gerçekleştirilmeye başlanan sanatsal etkinlikler; özellikle resim, heykel ve bale disiplinlerinin üretimine yönelik bir programı içermiştir. ASPAT Vakfı tarafından düzenlenen festival; heykel, resim ve bale sanat disiplinlerini biraraya getiren bir içerikle başlatılmıştır. 2003 yılından itibaren gerçekleşmeye devam etmektedir. Bodrum'un önemli sanat festivallerinden birisi olarak anılan festivalde üretilen heykel ve resimlerin açık havada sergileniyor olmaları önemlidir. 2006 yılından itibaren uluslararası bir niteliğe kavuşturulan festivalde üretilen eserler, Murat Balkan'ın Ankara'da edindiği koleksiyonun haricinde Bodrum'da da heykel ve resim ağırlıklı bir koleksiyon oluşturmasını sağlamıştır. 'Uluslararası Açık Hava Resim ve Heykel Sempozyumu' olarak anılan etkinlik yaz aylarında yirmi gün süre ile resim ve heykel disiplininden alanında uzman altışar sanatçının katılımı ile gerçekleştirilmiştir. Mustafa Ata, Hanefi Yeter, Ergin İnan, Oktay Anılanmert, Yusuf Taktak, Kayıhan Keskinok, Mustafa Yüksel, Antonis Myrodias, Devrim Erbil, Fevzi Karakoç, Hüsametdin Koçan, Zekai Ormancı, Halil Akdeniz, Osman Dinç, Ferruh Başağa, Tamer

³⁹⁷ Aspat Koyu; Bodrum yarımadasının güneyinde Akyarlar bölgesinde karayolu ile Bodrum ilçesine 19 km., Turgut Reis beldesine 8 km. mesafededir. M.Ö. 4. yüzyılda yaşamış Termera Krallığı'nın limanıdır. Bu nedenle tatil köyünün ismini Murat Balkan 'Termera-Resort Aspat' koymuştur bk. "Tatil köyü ile sanatın bütünleştiği mekân", *Bodrum*, 12.08.2007.

³⁹⁸ Bk. "Aspat'ta sanatçılar buluştu", *Cumhuriyet*, 08.08.2007; "Sanatçıların buluşması" *Hürriyet-Ege*, 10.08.2007; "Tatil köyü ile sanatın bütünleştiği mekân", *Bodrum*, 12.08.2007.

³⁹⁹ "Tatil köyü ile sanatın bütünleştiği mekân", *Bodrum*, 12.08.2007.

Baçoğlu, Özdemir Altan, Turan Erol, Şadan Bezeyiş, Osman Dinç, Mustafa Ata, Azade Köker, Meriç Hızal, Remzi Savaş, Veysel Günay, Zafer Gençaydın, Altan Çelem, İrfan Önürmen gibi Türkiye'nin en önemli heykeltıraş ve ressamlarının katıldığı sempozyum kendi alanında bir ilk olma niteliği de taşımaktadır⁴⁰⁰. Türkiye'de pek çok önemli koleksiyonda eserleri bulunan sanatçılar bu sempozyum ile Bodrum- Aspat'ta hem sanat eseri üretmekte hem de her yıl büyüyen bir koleksiyona eserleri ile katkı sunmaktadırlar. Sanatçıların sempozyum süresince ürettikleri eserlerin açık havada sergilenmesini önemseyen Balkan; bu yolla ayrıca Aspat'ta açılması planlanan müze projesinin de koleksiyonunu oluşturmayı amaçlamaktadır. 2003 yılında başlatılan projeye; 2006 yılından itibaren uluslararası sanatçıların da davet edilmesine karar verilmiştir. Sempozyumda her yıl üç yabancı, üç Türk heykeltıraş davet edilmektedir. Ayrıca; heykel sanatçılarının yanı sıra her yıl altı ressam da davet edilerek iki disiplinin birarada oluşturacağı bir koleksiyonunun oluşumu sağlanmaktadır⁴⁰¹. 2003 yılında sempozyuma davet edilen sanatçılar genç isimlerden oluşurken zamanla sanat dünyasının usta isimleri Aspat'a davet edilmiştir. Tamamen özel bir girişim olan sempozyuma katılan sanatçılara yapıtlarının hiçbir zaman satışa çıkarılmayacağına dair ve üretilen eserlerin 'Aspat Heykel Parkı ve Resim Müzesi'nde sergileneceğine dair bir protokol da imzalatılmaktadır⁴⁰².

Bu proje kapsamında müzede; 2003 yılından itibaren üretilen resim ve heykeller, bölgede var olan doğal yaşama ait böcekler, çiçekler, koy içerisinde kazısı 'Kültür Bakanlığı Bodrum Sualtı Müzesi' ve 'Muğla Üniversitesi Arkeoloji Bölümü' tarafından gerçekleştirilen 'Roma Hamamı' kazısından çıkan buluntuların sergilenmesi planlanmaktadır. Böylece;



Foto 4.6. Aspat Koyuna Genel Bakış,
Kaynak. http://www.aspat.com.tr/galeri_9_1.html
 (erişim tarihi: 17.05.2018).

⁴⁰⁰ Bk. "Sculpting again on the Aegean", *The Bodrum Observer*, 24.08.2006; "Aspat'ta sanatçılar buluştu", *Cumhuriyet*, 08.08.2007.

⁴⁰¹ Bk. "Aspat'ta sanatçılar buluştu", *Cumhuriyet*, 08.08.2007; "Sanatçıların buluşması" *Hürriyet-Ege*, 10.08.2007; "Sanatçıların buluşması", *Hürriyet-Ege*, 10.08.2007; "Tatil köyü ile sanatın bütünleştiği mekân", *Bodrum*, 12.08.2007.

⁴⁰² "Açık hava müzesine doğru", *Cumhuriyet*, 13.08.2009.

Aspat'ta bulunan antik buluntular geçmişin sanatsal literatürünü sunarken aynı bölgede üretilmiş olan çağdaş eserler, doğa zenginliğinin de sunulduğu bir müzecilik yaklaşımı ile bir araya getirilmiş olacaktır.

Hem açık ham kapalı alanları olan müze mimarisinde en ufağı üç ton, en ağırı otuz ton ağırlığında olan heykeller açık ve kapalı alanlarda, resimler ise; kapalı müze mekânında sergileneceklerdir. Balkan; öğrencilere burs vermek için 1990'da kurduğu ASPAT Vakfı bünyesine Aspat Koyu'ndaki dört yüz dönümlük arazisini de müze kurmak amacıyla bağışlamıştır. Açılması planlanan müzenin projesi, Avusturyalı bir mimar tarafından çizilmiş,

2018 itibari ile proje onayı için anıtlar kurulundan çıkacak olan izin beklenmektedir. Alınacak iznin ardından müzenin inşaatının hemen başlatılması planlanmaktadır⁴⁰³. Bodrum-Aspat'ta gerçekleştirilen sempozyum sonucunda üretilen resimler, Ankara'da Balkan'ın kendi koleksiyonu ile birlikte muhafaza edilmektedir. Balkan, Aspat'ta açmayı planladığı müze projesinin bir benzerini de Ankara'da gerçekleştirmek istemektedir. Ankara'da açmayı planladığı müzede, 1970'li yıllardan bugüne edindiği koleksiyonu sergilemeyi planlamaktadır. Ankara'da inşa etmek istediği müze projesi için Balkan, İncek'te bir arazi satın almış ve Londra'da mimar Zaha Hadid ile 2015 yılında bir görüşme gerçekleştirmiştir. Mimar Süha Özkan'ın desteği ile sağlanan görüşmenin sonuçlarına ulaşmadan Zaha Hadid 2016 yılında vefat etmiştir. Murat Balkan, müze çalışmalarına devam etmekte ve dünyada çok önemli mimari projelere imza atmış olan Japon mimar Tadao Andō ile çalışmalarını sürdürmektedir. Murat Balkan, Ankara'da inşa etmeyi düşündüğü müze projesi için satın aldığı arazide 5-6 bin metrekarelik bir alan hazırlamıştır. Bu alanda; resim tamiratlarının yapıldığı atölyelerin, konferans salonunun, restoranın, kapsamlı kütüphanenin yer aldığı bir müze kompleksi inşa etmeyi düşünmektedir. Müze binasının dışında toplamda 9.500 metrekarelik bir alana yayılması planlanan müze kompleksi içerisinde geniş açık sergileme alanlarının, parkların da olması planlanmaktadır. Projenin imar onaylarının alınmasının ardından başlaması düşünülmektedir.

Balkan, gerçekleştirmek istediği projelere dair şu ifadeleri kullanmıştır: “Benim bunun sonunda müzeden kazanmak gibi bir niyetim yok. Ben oraya para yatıracam ama benden sonra yüzyıllarca kalacak bir proje, hizmet olacaktır. Şu an yetmiş dört yaşındayım ve birçok şey gördüm. Globalleşmeyi sağlayan, ülkeleri birbirine yakınlaştıran para pul değil. Eğitim ve sanat işidir”⁴⁰⁴.

⁴⁰³ Murat Balkan'ın ile koleksiyonu ve müze projeleri üzerine söyleşi, 04.04.2018, Murat Balkan'ın Ofisi, Ankara.

⁴⁰⁴ Murat Balkan'ın ile koleksiyonu ve müze projeleri üzerine söyleşi, 04.04.2018, Murat Balkan'ın Ofisi, Ankara.

Murat Balkan, Aspat'ta Türkiye'nin ilk Açık hava Resim ve Heykel Müzesi'ni hizmete açmak için çalışmalarını sürdürmektedir⁴⁰⁵. Ankara'da yaşayan bir koleksiyoncu olarak koleksiyonunda iki binin üzerinde eseri biraraya getirmiş, satın aldığı eserleri beğenileri doğrultusunda biraraya getirerek resimler yoluyla bir Ankara sanat arşivi oluşturmuştur. Türkiye'nin yaşadığı ekonomik kriz dönemleri de dahil olmak üzere satın aldığı eserlerini hiçbir zaman satışa çıkarmamıştır. Murat Balkan'a göre; "Her eserin bir özel anlamı vardır. Bu anlam maddi değerinden çok daha özel bir öneme sahiptir".

Balkan'ın koleksiyonunun önemli unsurlardan birisi; koleksiyonda pek çok sanatçının bağış eserinin var olmasıdır. Türkiye'de devlet müzelerinin sorunlar içeren yapısı 2000'li yıllarda sanatçı müzelerinin açılmasına neden olmuştur. Ankara'da yaşayan sanatçıların sermaye sahibi bir koleksiyoncuya yüzlerce eseri, kitabı emanet etmesi hem koleksiyonculuk yaklaşımlarını hem de Türkiye'deki 'Resim Heykel Müzesi' sorunlarını⁴⁰⁶ hatırlatmaktadır. Bu aşamada, sanatçıların eserlerinin gelecek sorununun yanında koleksiyonların da gelecek sorunu gündeme gelmelidir. Resimlerin emanet edildiği Murat Balkan Koleksiyonu'nun kime emanet edileceği sorununu da düşünmek gerekmektedir. Balkan'ın devam eden iki müze açma girişimi, Ankara ve Bodrum'da farklı içeriklerde oluşturulan iki ayrı koleksiyon üzerinden devam etmektedir. Müzelerin açılmaması durumunda edinilen binlerce sanat eserinden oluşan koleksiyonların ne olacağı sorunu düşünülmesi gereken önemli bir problem olarak görülmelidir.

4.1.3. Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu



Resim 4.7. Mustafa Taviloğlu,

Kaynak: <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/muge-akgun/icinden-sanat-muzesi-gecen-depo-1196716/> (erişim tarihi: 17.05.2018).

⁴⁰⁵ "Sanatçıların buluşması", *Hürriyet-Ege*, 10.08.2007.

⁴⁰⁶ 2000'li yıllarda yaşanan müzecilik sorunları hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 3.2.5. bölümü.

Mustafa Taviloğlu, Şişli Terakki Lisesi ve İstanbul İktisadi Ticari İlimler Akademisi'nden mezun olmuştur. Türkiye'nin tanınmış markalarından Mudo'nun kurucusudur. Meslek hayatına 1964 yılında hediyelik eşya ve plak satarak başlamış, Türkiye'de ilk kez billboard ve reklam sponsorluğu sürecini başlatmıştır. Sanata sunduğu katkı ve edindiği sanat koleksiyonu ile de tanınan Taviloğlu, 2004 yılında gerçekleştirilen Art İstanbul'da 'Sanata Katkı Ödülü'nün sahibi olmuştur⁴⁰⁷.

Mustafa Taviloğlu; Türkiye'de 1972 yılından itibaren koleksiyonuna eser satın almaya devam eden ve 1997 yılında yayınlanan 'Taviloğlu Koleksiyonu Türk Resmi' kitabı ile ilk kez özel koleksiyonunu yayınlayan bir isim olarak öncü bir koleksiyoncudur.

Mustafa Taviloğlu, muhâfazakar bir ailenin oğlu olarak büyür. Ailesinde sanat ile ilgilenen örnek bir birey mevcut değildir. Eşi ile tanışmasının ardından resim sanatı ve üslupları ile tanışır. Eşinin eniştesi Paris'te bir sanat galerisinin sahibidir. Eşi ile gerçekleştirdiği Paris seyahatleri sırasında gezme fırsatı bulduğu sanatçı atölyeleri, müze ziyaretlerinin ardından Taviloğlu'nun resim sanatına olan ilgisi de artmıştır. Paris'te yaşadığı bu ilk deneyimlere dair Taviloğlu şu ifadeleri kullanmıştır: "Eşimin eniştesinin galerisinde gerçekleşen sergi açılışları, resim satın alma konusunda bana büyük ilham vermiştir. Ondan önce de bize düğün hediyesi olarak çok güzel tablolar hediye etmişlerdi. 1970'li yıllarda yeni, büyük bir büroya taşınıyordum. O yıllarda duvarlara poster asma modası vardı. Ben de yurt dışında poster yerine güzel resimler asıldığını görmüştüm. Benim de böyle güzel resimler asmam gerek demiştim" (Osmanoğlu,1995: 260-261).

Mustafa Taviloğlu, Türkiye'ye döndükten sonra sanatçılar ile tanışarak ülkede gelişen sanat ortamını daha yakından takip etmeye başlamıştır. Satın aldığı ilk resim 11 bin TL fiyatlı, 1972 yılında üretilen Necdet Kalay'a ait olan bir resimdir (akt. Büyükkunal, 1988: 61). Sanat ortamında bulunduğu anlarda Taviloğlu; Burhan Uygur, Cihat Burak, Komet ile tanışmıştır. Özellikle bu üç ismin kişilikleri, sanat sohbetleri ve üslupları Taviloğlu'nun sanata yaklaşmasında önemli bir etkidir.

Necdet Kalay'ın resmi, Burhan Uygur, Cihat Burak ve Komet'in kişiliği; bana bambaşka bir yön çizmiştir. Onlar ile kurduğum ilişki beni yeşertiyordu. Onların dünyaya bakış açıları, yaşamları bana çok farklı bir dünyanın kapılarını açmıştı. Sanata yönelmemde diğer etkili isim de, Yahşi Baraz'dır. 1977 yılında kendisi ile Hilton Otel'inde tanıştık. Yahşi Baraz ile tanışmam benim koleksiyonculuğumu geliştirmemde çok önemli olmuştur. Hatta bana çok büyük katkısı olmuştur. Kırk yıla yakın süredir bu işin içindeyim. Yahşi Baraz kadar bu işi takip eden ve bu işin peşinden giden birini tanımadım. Bana göre

⁴⁰⁷ Detaylı bilgi için bk. <http://kurumsal.mudo.com.tr/kurumsal/tarihce/> (erişim tarihi: 08.04.2018).

Türkiye’de resim piyasasını başlatan da odur. Bu işin olacağını ilk hisseden odur, ilk inanan odur, ilk inandıran odur (akt.Erten, 2017: 382).

Mustafa Taviloğlu, Türkiye’de koleksiyonculuğun ve sanat eseri satın alma olgusunun henüz gelişmediği 1970’li yılların sonlarında 1978 yılında artık kendisini koleksiyoncu olarak nitelendirmektedir. Taviloğlu, bu yıllarda Türkiye’de sanat eseri alan Kemal Erhan ve Ali Koçman’dan sonra üçüncü isim olarak anılmaktadır. Taviloğlu, edindiği koleksiyon yoluyla Türkiye’de sanat koleksiyonculuğunun 1970’lerden günümüze yaşanan gelişimi konusunda da tarihsel bir tanık niteliği taşımaktadır. Mustafa Taviloğlu, koleksiyonuna eser alımına 1970’li yıllarda verdiği iki yıllık aranın haricinde hiç ara vermeden devam etmiştir. Bu durum; koleksiyon yoluyla Türkiye’de 1970’li yıllardan sonra üretilen sanat üsluplarının, kullanılan sanatsal yöntemlerin takibini yapabilmemizi sağlamaktadır.

Mustafa Taviloğlu, 1972 yılında ilk eserini satın aldıktan sonra 1970’li yılların ortasında iki yıl Yahşi Baraz ile aralarında yaşanan bir anlaşmazlık nedeniyle eser alımına ara vermiştir. Taviloğlu bu iki yıl süresince sanat eseri alımına ara vermiştir. Bu durumun koleksiyonu için kayıp olduğunu düşünen Taviloğlu bu iki yıla dair: “Eğer bu dargınlık olmasaydı koleksiyonumda 100-150 tane daha eser olacaktı. Ticarete dargınlığın olmaması gerekirdi aslında. Kızmakta haklıydım ama bağımlı koparmamam gerekirdi. O iki yıl, ben alım yapmayı bırakınca başka isimlerin koleksiyoncu olmalarına neden oldum. Böylece bazı önemli resimleri kaybetmiş oldum” yorumunu yapmıştır (akt. Erten, 2017: 384). Mustafa Taviloğlu, iki yılın ardından eser alımına tekrar başlamıştır ve 1970’li yıllarda üretilmiş Neşet Günal, Mehmet Güleriyüz ve Ömer Uluç eserlerini koleksiyonuna dahil etmiştir.

Taviloğlu’nun koleksiyonculuğu; resme bakıp tanımaya çalışması, koleksiyon yapmanın inceliklerini öğrenmeye başlaması, sanat denen olgunun ne kadar önemli olduğunu keşfetmesi ile başlamıştır. Eser almaya başladığı ilk yıllarda tanıştığı Burhan Uygur, Cihat Burak, Komet’in sanatçı kimlikleri, hayat felsefeleri ve Aydın Cumalı, Yahşi Baraz, Rabia Çapa’nın sahibi oldukları sanat galerilerinde yaşanan sanat tartışmaları Taviloğlu’nun sanata dair ilgisini artıran unsurlar arasında yer almıştır. Taviloğlu yaşadığı bu dönemi şöyle anlatmaktadır: “Sanatın neden mutlaka hayatımızda olması gerektiğini, içeriğini, bize kazandırdıklarını, o yıllarda fark etmiştim. Benim resim toplamamın temelinde sanata ve sanatçıya duyduğum saygı, ilgi ve heyecan vardır. Daha fazla resim alma kaygısı değil. Hayranlıkla gezdiğim sanatçı atölyelerinden elim boş dönmemeye çalıştım” (akt.Baykam, 2002: 9).

Koleksiyonculuğunun ilk yıllarında Fikret Mualla, Cihat Burak, Orhan Peker, Ömer Uluç, Komet, Burhan Uygur, Neşe Erdok’un eserlerine ağırlık veren Taviloğlu, 1980’li yılların

ortasına dek ağırlıklı olarak yerli ve yaşayan sanatçıları koleksiyonuna dahil etmiştir. Koleksiyonda bu yıllarda bine yakın eser mevcuttur (Büyükunal, 1988: 61). 'Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu'; zaman içerisinde çağdaş sanat eserlerini de barındıran bir yapısallığa sahip olmuş, koleksiyonuna genç sanatçıları da dahil ederek sanat tarihine katkı sağlayan bir tarihselliği inşa etmeyi hedeflemiştir. Koleksiyona zaman içerisinde yabancı sanatçılar da dahil olmuştur (Osmanoğlu, 1995: 260).

Mustafa Taviloğlu Sanat Koleksiyonu'nun en önemli özelliği; Türk resim tarihinin başlangıç döneminden günümüze dek var olan sanatsal üsluplardan bir seçkiyi barındırıyor olmasıdır. 'Klasik' ve 'Modern Dönem' olarak kendi içerisinde dönemlere ayrılan sanat koleksiyonunda; Osman Hamdi Bey, Süleyman Seyyid, Givanian, Maçkalı Tefik, Halil Paşa, Muallim Şevki, Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut, Ahmet Münib, Sami Yetik, Mehmet Ali Laga, Nazmi Ziya, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Avni Lifij, Namık İsmail, Vecih Bereketoğlu, Naci Kalmukoğlu, Eşref Üren, İhsan Cemal Karaburçak, İbrahim Safi, Cemal Tollu, Cevat Dereli, Hamit Görele, Abidin Elderoğlu, Fahrünnisa Zeyd, Şeref Akdik, Malik Aksel, Aliye Berger, Şefik Bursalı, Fikret Mualla, Ali Çelebi, Edip Hakkı Köseoğlu, Ayetullah Sümer, Hale Asaf, Zeki Faik İzer, Hakkı Anlı, Nurullah Berk, Eren Eyüboğlu, İlhami Demirci, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Abidin Dino, Ferruh Başağa, Cihat Burak, Nuri İyem, Selim Turan, Şükriye Dikmen, Adnan Varınca, Avni Arbaş, Nejad Melih Devrim, Neşet Günal, Kayıhan Keskinok, Nedim Günsür, Mübin Orhon, Adnan Turani, Turan Erol, Orhan Peker, Adnan Çoker, Burhan Doğançay, Özdemir Altan, Ömer Uluç, Erol Akyavaş, Necdet Kalay, Yüksel Arslan, Mehmet Güteryüz, Neşe Erdok, Oya Katoğlu, Mustafa Pilevneli, Burhan Uygur, Komet, Alaettin Aksoy, Ergin İnan, Mustafa Ata, Balkan Naci İslimyeli, Şenol Yoroğlu, Mehmet Gün, Kemal Özsoy, İsmet Doğan, Ahmet Elhan, Ardan Özmenoğlu, Ali Taptık, Arslan Sükan, Arzu Başaran, Banu Birecikligil, Beyza Boynudelik, Borga Kantürk, Burcu Perçin, Cengiz Tekin, Çağrı Saray, Didem Ünlü, Ebru Alpagut, Ekin Saçlıoğlu, Elvan Alpay, Erdağ Aksel, Erinç Seymen, Extramücadele, Fırat Neziroğlu, Fikret Atay, Genco Gülan, Gül Ilgaz, Halil Altındere, Hakan Gürsoytrak, Haluk Akakçe, Hande Şekerciler, Harun Antakyalı, İnci Eviner, İnci Furni, İrem Tok, İrfan Önürmen, Lebriz Rona, Mehmet Ali Uysal, Mehmet Güreli, Mert Yüksel, Murat Germen, Murat Tosyalı, Nalan Yırtmaç, Nazan Azeri, Nazif Topçuoğlu, Nejad Satı, Nihal Martılı, Nur Koçak, Özlem Şimşek, Seçkin Pirim, Serkan Özkaya, Servet Koçyiğit, Tayfun Erdoğmuş, Yaşam Şaşmazer gibi yerli sanatçıların eserleri bulunmaktadır. Ayrıca koleksiyonda; Angelo Accardi, Başhır Borlakov, Benjamin Appel, Charlie Swan, David Devary, David, Drebin, Dieter Mammel, Ed Pien, Elisabetta Fontone, Farley Aguilar, Guerra De La Paz, Island6, Ivan Loubenninov, Jonattan Callan, Joseph Ghin, Juan Botella Lucas,

Judith Dragonette, Kaspar Oppen Samuelsen, Katharina Schücke, Matisse, Niko Guido, Suzy Hug, Zeger Reyers⁴⁰⁸ gibi yabancı sanatçıların da eserleri mevcuttur (Erten, 2017: 386).

Koleksiyonda yer alan sanatçı listesi incelendiğinde koleksiyon; yaş, ekol, sanatsal yöntemler açısından Komet, Alaettin Aksoy, Burhan Uygur'dan Özlem Şimşek, Yaşam Şaşmazer, Genco Gülan'a uzanan geniş bir seçkiyi sunmaktadır. Koleksiyona dahil olan sanatçılar genellikle yaşayan ve yerli sanatçılardan oluşmakta ve bu yaklaşım koleksiyonunun dinamik yapısının korunmasını sağlamaktadır. Taviloğlu (Osmanoğlu,1995: 260); koleksiyonuna dahil ettiği eserleri seçerken önem verdiği unsurlar hakkında şu ifadeleri kullanmıştır: “Benim koleksiyonum, vakit ayrılarak, sorularak, araştırılarak alınmış, ağırlıklı olarak benim uğraşarak aldığım resimlerimden oluşuyor. Belirli bir sanat danışmanım olmadı fakat; eleştirmenlerden, galericilerden ressamlardan dinleyerek pekçok şey öğrendim. Bu işe vakit ayırdım, okudum, sordum. Aldanmadın mı? Aldandım ama, bir laf vardır, en çok bilen en az aldanır derler. Ben de aldandım ama sonra mümkün olduğu kadar o aldandıklarımı değiştirmeye çalıştım. Şimdi daha bilinçliyim”.

Sanat koleksiyonunu 1970’li yıllardan itibaren danışman kullanmadan kendi seçimleri ile sürekli yapılandıran Taviloğlu, yüklü eser satışları gerçekleştirerek koleksiyonunun barındırdığı mecraları, sanatçıların dönemlerarası ilişkilerini ve tarihsel yapısını korumayı amaçlamıştır. Taviloğlu, Murat Balkan’dan⁴⁰⁹ farklı olarak koleksiyonunda yer alan eserlerin aralıklı olarak satışını gerçekleştirerek koleksiyonun dinamik yapısını korumayı hedeflemektedir. Taviloğlu bu satış yöntemlerine dair: “1970’lerden itibaren her sene haftanın en az iki günü vakit ayırdım bu işe. Koleksiyonumda eserlerimi aralıklarla satarım. Sattığım eserlerin yerine yenisini koyarak koleksiyonun dinamik olmasına ve tarihselleşmesine dikkat etmeye çalışırım. Örneğin; 50-60 adet resim satın yerine 8-10 resim aldığım zamanlar olmuştur⁴¹⁰” (akt. Büyükünâl, 1988: 6) ifadelerini kullanmıştır.

⁴⁰⁸Sanatçı listesi, ‘Mustafa Taviloğlu Sanat Koleksiyonu’nda bulunan sanatçıların tümünü barındırmamaktadır. Koleksiyonun sanat tarihi çizgisi ve disiplinlerarası yaklaşımına vurgu yapmak amacıyla sanatçı listesinden bir seçki sunulmuştur.

⁴⁰⁹ Murat Balkan ile gerçekleştirilen görüşmelerde Balkan; koleksiyonundan henüz hiçbir eseri satmadığını ifade etmiştir. bk. Tezin 4.1.2. bölümü. Ek.12.

⁴¹⁰Mustafa Taviloğlu; Türkiye’de 1994 ve 2001 yıllarında yaşanan ekonomik kriz döneminde eserlerini satmamıştır. Bu yıllarda pekçok sermaye sahibi koleksiyonunda bulunan eserleri satmış ve böylece enflasyona karşı direnç yaratmıştır. Fakat; Taviloğlu bu dönemde koleksiyonunu güvence altında tutarak satışa çıkarmayı tercih etmemiştir. Taviloğlu ile 05.07.2018 tarihinde gerçekleştirilen mail iletişimi sonucunda bu bilgiye ulaşılmıştır.

‘Mustafa Taviloğlu Sanat Koleksiyonu’, 12 Aralık-30 Ocak 1995 tarihleri arasında Yıldız Sarayı Silahhane Binası’nda düzenlenen bir sergi ile ilk kez izleyenler ile buluşmuştur. ‘Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu Sergisi’, Galeri Nev yöneticisi Haldun Dostoğlu’nun danışmanlığında gerçekleşmiştir. 100’e yakın sanatçının 300’den fazla eseri sergide yer almıştır (Anonim, 1995b:64).

Mustafa Taviloğlu’nun koleksiyonundan bir seçki sunan ‘Taviloğlu Koleksiyonu Türk Resmi’ kitabı 1996 yılında tamamlanmıştır. Fakat, önsözde yer alan değişikliklerin düzeltilmesi iki yıl sürmüş ve sonunda kitap 1998 yılında yayınlanmıştır. Ferit Edgü editörlüğünde yayınlanan ‘Taviloğlu Koleksiyonu Türk Resmi’ kitabı, Mustafa Taviloğlu’nun koleksiyonunun tamamını olmasa da bir bölümünü kapsamıştır. Kitap; koleksiyonda bulunan 841 adet eser arasından seçilmiş bir seçki niteliğindedir. Osman Hamdi Bey, Süleyman Seyyid, Givanian, Maçkalı Tevfik, Halil Paşa, Muallim Şevki, Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut, Ahmet Münib, Sami Yetik, Mehmet Ali Laga, Nazmi Ziya, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Avni Lifij, Namık İsmail, Vecih Bereketoğlu, Naci Kalmukoğlu, Eşref Üren, İhsan Cemal Karaburçak, İbrahim Safi, Cemal Tollu, Cevat Dereli, Hamit Görele, Abidin Elderoğlu, Fahrünnisa Zeyd, Şeref Akdik, Malik Aksel, Aliye Berger, Şefik Bursalı, Fikret Mualla, Ali Çelebi, Edip Hakkı Köseoğlu, Ayetullah Sümer, Hale Asaf, Zeki Faik İzer, Hakkı Anlı, Nurullah Berk, Eren Eyüboğlu, İlhami Demirci, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Abidin Dino, Ferruh Başağa, Cihat Burak, Nuri İyem, Selim Turan, Şükriye Dikmen, Adnan Varınca, Avni Arbaş, Nejad Melih Devrim, Neşet Günal, Kayıhan Keskinok, Nedim Günsür, Mübin Orhon, Adnan Turani, Turan Erol, Orhan Peker, Adnan Çoker, Burhan Doğançay, Özdemir Altan, Ömer Uluç, Erol Akyavaş, Necdet Kalay, Yüksel Arslan, Mehmet Güleriyüz, Neşe Erdok, Oya Katoğlu, Mustafa Pilevneli, Burhan Uygur, Komet, Alaettin Aksoy, Ergin İnan, Mustafa Ata, Balkan Naci İslimyeli, Şenol Yoroğlu, Mehmet Gün, Kemal Özsoy, İsmet Doğan’ın eserlerinin bulunduğu katalogta; sanatçıların eserlerinden örnekler ve tanıtım metinleri de yer almıştır (Kınaytürk, 1998:29). Ayrıca, koleksiyonun içeriği de bir liste halinde kitapta sunulmuştur. Kitapta bulunan tam eser listesi, sanat gündeminin koleksiyon içeriği ile tanışmasını sağlamış, eser-fiyat politikalarının, koleksiyon içeriklerinin bu yolla tartışılmasına yol açmıştır⁴¹¹. Yaratılan bu tartışma ortamı ile Türkiye’de koleksiyonculuğa karşı ilgi artmış, var olan koleksiyonlar; yayınlar ya da sergiler yoluyla kamuoyu ile paylaşılmıştır⁴¹².

⁴¹¹ “Mustafa Taviloğlu’ndan Türk ‘Resmi’ Geçidi”, *Milliyet*, 15.10.1995.

⁴¹² 1990’lı ve 2000’li yıllarda koleksiyonculuğa dair yaşanan tartışmalar ve sanat piyasası hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 2.2.4. ve 3.2.3.2. bölümleri.

Mustafa Taviloğlu'nun Koleksiyonu hakkında Ferit Edgü (1996:126-127)'nün “Belki dünyada ilk kez bir koleksiyoncu ilk günkü ‘göz ağrısı’ndan son aldığı ‘başyapıt’a kadar tüm koleksiyonunu, ilgilenen herkese bir katalogta sunuyordu. Açıkcası bir tür meydan okumadır bu. Bir sanatçı gibi koleksiyoncunun da ‘Ben buyum.’ demeye, böylesi bir meydan okumaya niçin hakkı olmasın? Koleksiyonları anlamlı, hatta büyük kılan başyapıtların sayısı değildir. Birbirine eklenen yapıtların tutarlılıkları ve çelişkileriyle bize koleksiyonun konusu, sanatla ilgili bir şeyler öğretip öğretmediğidir” yorumu Taviloğlu Koleksiyonu'nun önemini açıklamaktadır. Koleksiyon; hem bir katalog ile sunulmuş olması, hem yapıtlar arasında kurulan tutarlı ilişkisi hem de kendini yenileyebilen ve sanatsal dinamiklere uyum sağlayabilen yapısı ile Türkiye koleksiyonculuk tarihinde özel bir öneme sahiptir.

Taviloğlu Resim Koleksiyonu; İbrahim Safi ve Necdet Kalay'ın çalışmaları ile başlamaktadır. Ardından Türk resminin çağdaş dönemlerine uzanan bir yapı içerisinde seçki oluşturulmuştur. Özellikle; belirli sanatçıların eserlerinden koleksiyona onlarca eser dahil edilmiştir. Bu sanatçılar arasında; Fikret Mualla, Komet, Mehmet Güleryüz, Zeki Faik İzer, Burhan Uygur ve Cihat Burak bulunmaktadır. 1996 yılında sekizyüz kırk bir adet eserin bulunduğu koleksiyonda seksen üç Fikret Mualla, yetmiş beş Komet, kırk dört Zeki Faik İzer, kırk Burhan Uygur, yirmi altı Cihat Burak resmi bulunmaktadır. Taviloğlu'nun koleksiyonunda bulunan tutarsızlıkları, bakış açısını, binlerce eser arasından seçtiği beğenilerini bir katalog ile cesurca izleyenlere sunması katalogun yayımlandığı dönemde bir ‘cesaret örneği’ olarak nitelendirilmiştir. (Edgü, 1996: 126).

Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu'nu Ferit Edgü (1996:127); tüm dinamikleri, yapısal kurgusu içerisinde şu şekilde nitelemektedir: “Bu koleksiyonda yer alan resimlerin tümü, Türk resim sanatının başyapıtları değildir kuşkusuz. Ne Türkiye’de ne dünyada yalnızca başyapıtlardan oluşan bir koleksiyon vardır. Olamaz da. Tabii noktalanmamış, sona erdirilmemiş, gerçek anlamda koleksiyoncusu ile birlikte yaşayan, değişen bir koleksiyonsa söz konusu olan. Taviloğlu Koleksiyonu’nda bu eksik ve fazla, önemli ve önemsiz, geçerli ve geçersiz yapıtların bir arada bulunduğu bir koleksiyondur”.

Kitabın yayınlanmasının ardından kurum ve kişiler tarafından süreli yayınlarda teşekkür metinleri yayınlanmıştır. 14 Aralık 1998 tarihinde Hürriyet Gazetesi’nde Avedo firması tarafından verilen teşekkür ilanı şu şekildedir:

Mustafa Taviloğlu'na teşekkür. Fikret Mualla'dan Komet'e, Zeki Faik İzer'den Abidin Dino'ya, İbrahim Çallı'dan Neşe Erdok'a, 61 adet Türk ressamı ve bu ressamların toplam 841 adet yapıtı. Mustafa Taviloğlu, çeyrek yüzyıl boyunca derlediği özgün resimlerin tümünü olağanüstü bir eserde; “Taviloğlu Koleksiyonu Türk Resmi” katalogunda bir araya getiriyor ve Türk resim sanatının yüz yıllık serüvenini

gözler önüne seriyor. Sanatın ucuz ve popülist kültürel fedaya edildiği bir dönemde böylesine yüreklilik gösteren ve eşsiz koleksiyonunu yalnızca kendisine saklamayıp bizlerle paylaşan sevgili Mustafa Taviloğlu'nu en içten dileklerle kutluyor, kendim adına, sanat adına, toplum adına sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum (Kınaytürk, 1998: 29).

Mustafa Taviloğlu, sanat ortamında 1990'ların sonlarında yarattığı bu etkinin ardından 2000'li yıllarda da eser alımını sürdürerek koleksiyonuna genç ve farklı disiplinlerden sanatçıları eklemeye devam etmiştir. Taviloğlu; koleksiyonunda hem sanat tarihsel bir kurgu oluşturmuş hem de farklı tarzların ve malzemelerin hâkim olduğu bir içerik geliştirmiştir. Sadece figüratif, soyut, kübik üsluplar değil, farklı mecralarda üretilmiş yapıtları da koleksiyonuna dahil etmiştir. Bu yolla koleksiyonun sanatçı profilinde Osman Hamdi Bey'den başlayan, güncel sanat üsluplarını deneyen genç sanatçılara uzanan sanatçı ve sanat eseri profilinin oluşumu sağlanmıştır.

Mustafa Taviloğlu, koleksiyonuna seçtiği eserlerin tek bir tarzda olmasını tercih etmemiştir. Bu konuda; "Kendimi odaklamak hapsedmek istemem hiçbir şeye. Resim toplarken de değişik akımlardan, sanatçılardan tarzlardan sevdiğim işleri aldım. Bugün de fark ediyorum ki iyi yapmışım. Ama herhangi bir akımın ya da sanatçının doğru işini almaya çalıştım. Bazı ressamlardan çok çok resimlerim oldu. Bazılarından çok az" ifadeleri ile koleksiyonculuk yaklaşımını ifade etmiştir (Baykam, 2002: 10).

Mustafa Taviloğlu'nun koleksiyonunda eserlerini satın almak için önemli çabalar gösterdiği sanatçılar Cihat Burak, Komet olmuştur. Taviloğlu Cihat Burak ve Komet hayranlığını "Bir Cihat Burak'ı hep çok sevdim. Eserlerini hep izledim, almak için gerekli şartları zorladım. Komet aynı şekilde. Paris'te, İstanbul'da hep onda bulduğum farklılığın izlerini sürdürdüm" ifadeleri ile anlatmaktadır (Baykam, 2002:10).

Taviloğlu, koleksiyonunda izlediği sanat tarihsel boşlukları tespit ederek eser alış-satışları gerçekleştirmiş, böylece koleksiyonun tarihsel bütünlüğünü ve güncelliğini korumayı hedeflemiştir ve kendi koleksiyonculuğunu şu şekilde özetlemektedir:

Ben bir koleksiyoncunun başarması gereken üç şeyin ikisini başarmış bulunuyorum. Birincisi; zaman, emek, bütçe ve heyecanımı ortak ederek yirmi küsur yıldır resim topladım, onları iyi koşullarda muhafaza ediyorum. İkincisi; koleksiyonumu içeren bir kitap yayınladım. Şimdi sıra üçüncüsünde. Yani onları sergilemekte. Yakında koleksiyon sergimi yapmak istiyorum. Hiçbir zaman paramın boşa gideceğini düşünmedim. Oyumu doğru kullandım, çok dikkatli yaklaştım. Benim koleksiyonumda mucize yok. Kimsenin koleksiyonunu toplu olarak almadım. Her parçasını tek tek kendim oluşturdum. En fazla on beş, yirmi resim bir arada almışımdır. Koleksiyon kataloglarını takip ederek. Bunlarda bile beğenimin peşine düştüm. Yüz, yüz elli eseri değiştirdiğim oldu. Çok isteyip alamadıklarım oldu. Şimdi sırada büyük bir sergi ile koleksiyon sunumu kaldı (Baykam, 2002: 10).

Taviloğlu; Yıllar içerisinde edindiği sanat deneyimi, bilgisi ile her eseri kendi tercihlerine göre seçerek satın almış ve koleksiyonunda yer alan eserlerin arasında organik bir tarihsel bağ oluşmasını önemsemiştir. Yapıtlarını alırken müzayedelerden sanatçı atölyelerinden ve sanat galerilerinden sanat eseri almayı tercih etmiştir. Satın aldığı eserlerin ticari yönünü, sahip olduğu eserler ile arasında kurduğu bağın ardında bırakan Taviloğlu, koleksiyonunda bulunan eserler ile kurduğu bağ şu şekilde ifade etmiştir: “Sahip olduğum eserleri çok benimserim. Kendi parçam olarak görürüm. Resimlerimle bir hayat geçirdim ben. Ciddi sıkıntım olduğunda aileme, resimlerime sarılırım. Onların varlığını bilmek beni hemen şükretmeye yöneltir. Hayatımdan kesitler taşıyor her biri” (Baykam, 2002: 9).

2000’li yıllardan sonra Nahit Kabakçı’nın kızı Huma Kabakçı’ya koleksiyonunu sunması ve kızının ismini koleksiyonuna vermesi Türkiye’deki koleksiyonların geleceği hakkında tartışma yaratan bir tutum idi⁴¹³. Özellikle 2004 yılının ardından açılan özel müzeler de koleksiyonların geleceğinin tartışılmasını ve koleksiyoncuların müze açma isteklerinin artmasını sağlamıştır.

Mustafa Taviloğlu; açmayı hedeflediği sanat kurumunda sadece koleksiyonunu paylaşmanın ötesinde koleksiyon vizyonunu devam ettirecek dünya sergilerini de sergilemeyi hedeflemektedir. İçerisinde sanatçı atölyelerinin, eğitim salonlarının, özellikle tablo restorasyon çalışma alanlarının var olduğu bir merkezi açmayı hedefleyen Taviloğlu; “Tüm bunların toplandığı yere ne ad verilir? Müze ya da sanat kurumu farketmez ama önemli olan İstanbul’a önemli bir çekim merkezi kazandırmak. Şu an isteğim bu projemi gerçekleştirmek” sözleri ile ifade etmektedir (akt. Erten, 2017: 391).

2000’li yıllarda Mustafa Taviloğlu; 1970’li yılların başından 2000’lere uzanan koleksiyoncu kimliğini ikinci kuşak koleksiyon temsilcisi olan oğlu Ömer Taviloğlu ile geliştirmeyi hedeflemektedir. 1964 yılında kurduğu ‘Mudo A.Ş.’ Yönetim Kurulu Başkanlığı’nı 2014 yılında oğlu Ömer Taviloğlu’na devreden Mustafa Taviloğlu’nun müze kurma projeleri devam etmektedir ama henüz proje gerçekleşmemiştir.

⁴¹³ ‘Huma Kabakçı Koleksiyonu’ hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 4.1.1. bölümü.

‘Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu’⁴¹⁴; 1970’li yıllardan 2000’lere dek aralıksız eser alımı ve koleksiyonda bulunan eserlerin seçkin niteliği ile anılmaktadır. Taviloğlu; koleksiyonunu yeni alım-satımlar ile güncellemeyi tercih etmiş fakat 1994 ve 2001 ekonomik krizlerinde koleksiyonunun eser satmayarak yapıtları korumayı tercih etmiştir. Koleksiyonun Osman Hamdi Bey’den başlayıp 2000’li yıllarda üreten genç-güncel sanatçılara uzanan bir tarihselliği içermesi ise bir müze projesinin gerekliliğini öne çıkarmaktadır.

Devlet ve özel müzelerde bir araya getirilerek izleyenlere sunulamayan geniş sanat tarihsel bakış, bu koleksiyonun kendi içerisinde mevcuttur. Mustafa Taviloğlu’nun 1970’li yıllardan 2000’li yıllara dek oluşturduğu zengin koleksiyonunun ikinci kuşak temsilcileri tarafından değerlendirilememesi ve koleksiyonun kurumsallığa kavuşamaması durumunda sanat eserlerinin nasıl korunacağı ve geleceğe nasıl aktarılacağı bir sorun olarak tespit edilmiştir.

4.1.4. Banu- Hakan Çarmıklı Koleksiyonu

Özel bir koleksiyonun belirlenmiş temalar ve yöntemler kapsamında, bilinçli bir satın alma stratejisi ile nasıl geliştiğini incelemek amacıyla tez kapsamına ‘Banu-Hakan Çarmıklı Koleksiyonu’ dahil edilmiştir. Çarmıklı; aldığı sanat ve sanat tarihi eğitiminin de etkisi ile hem edindiği koleksiyonun yapısını zaman içerisinde değiştirmiş hem de süreli yayınlarda aktif sanat yazıları yazarak⁴¹⁵ sanat ortamında farklı bir koleksiyoncu profili inşa etmiştir.



Foto 4.8. Banu-Hakan Çarmıklı,

Kaynak: <https://deskgram.org/explore/tags/hakancarmikli>, (erişim tarihi. 17.05.2018).

⁴¹⁴ Mustafa Taviloğlu, 2014 yılında Tuzla’da yer alan ‘Mudo’ merkez binasında koleksiyonunu sergilemeye başlamıştır. Özellikle 2010 yılı itibari ile yurt dışından sadece genç sanatçıların eserlerini takip ederek koleksiyonunu güncellemeyi sürdürmektedir. Taviloğlu; 2010 yılından sonra özellikle koleksiyonunu sergileyeceği kurumsal yapının projelendirme çalışmaları ile ilgilenmektedir. Mecidiyeköy’de yer alan ‘Mudo’ mekânında süreli sergiler de gerçekleştirilerek sanat ortamının koleksiyonda bulunan eserleri izleyebilmelerine olanak yaratmaktadır.

⁴¹⁵ Banu Çarmıklı; yurt dışında aldığı eğitimlerin sonunda geliştirdiği koleksiyoncu kimliğini 2011 yılında kurduğu ‘Gezdim, Gördüm, Yazdım’ isimindeki blog sayfasında yazdığı yazılar ile de geliştirmiştir. Çarmıklı, aynı zamanda Milliyet Gazetesi ve Vatan Gazetesi’ndeki aylık ve haftalık yazdığı sanat yazıları ile de dikkat çekmektedir Detaylı bilgi için bk. <http://www.banucarmikli.com/hakkinda/> (erişim tarihi: 14.04.2018).

Çarmıklı'ların var olan koleksiyonculuk yaklaşımlarının teorik deneyimlerle temellendirilmesi Banu Çarmıklı'nın aldığı eğitimlerin sonucunda oluşmuştur.

Banu Çarmıklı, İngiltere Richmond Üniversitesi'nde aldığı eğitimin ardından 1982-1987 yılları arasında Londra Sotheby's ve İstanbul'da Yalçın Sadak tarafından verilen sanat tarihi eğitimlerine katılmıştır. 1980'li yıllarda⁴¹⁶ koleksiyoncuların ve sanat etkinliklerinin arttığı Türkiye sanat ortamında Banu ve Hakan Çarmıklı da sanat eseri almaya ve sanat ile ilgilenmeye başlamışlardır.

1988 yılında oluşturmaya başladıkları sanat koleksiyonlarına eser satın almaya hiç ara vermeden devam eden Banu ve Hakan Çarmıklı, koleksiyonculuğa başladıkları 1988 yılında oryantalist ve klasik eserleri tercih etmişlerdir. Banu- Hakan Çarmıklı Koleksiyonu; zaman içerisinde çağdaş sanat eserleri de barındıran bir içerik ile zenginleşmiştir. Koleksiyonda bulunan eserlerde izlenen ortak nokta; özünde eleştiri, sorgulama, çözümlene olan çağdaş ve kavramsal sanat üretimlerinden oluşmasıdır. 1980'li yılların sonunda resim satın alarak koleksiyon yapmaya başlayan Çarmıklı çifti; zamanla koleksiyonun içeriğini tamamen değiştirerek 1990 sonrasında üretilen eserlere yönelmişlerdir. Bu kapsamda koleksiyon; hem satın alınan eserlerin sanatsal üslubu, hem bu eserlerin bir koleksiyon kapsamında biraraya getirilirken bağlamlar ve temalar altında biraraya getirilişi ile farklılık taşımaktadır. Tez kapsamında incelenmeye değer bulunan koleksiyonun önemli özelliklerinden birisi bu bağlam odaklı eser toplama yöntemidir.

Koleksiyona dahil edilen sanat yapıtlarının öncelikle sanatçısı ile iletişim sağlayan Çarmıklı'lar, yoğunlaştırılmış bir eser değerlendirme, toplama sürecini benimsemişlerdir. Böylelikle koleksiyona dahil olan eserler tümel, objektif bir bakış açısı ile biraraya getirilmişler ve bir sanatçının ilham kaynaklarının, fikirsel temellerinin de arayışına giren bir koleksiyoncu profili oluşmuştur. Çarmıklı'lar bir eseri satın almadan önce bu amaçla sanatçı atölyelerinde sanatçıları ziyaret ederek öncelikle sanatçıyı tanımaya çalışmış, eserlerin ilham kaynaklarının ve koleksiyonda yer alan diğer eserlerle olan organik bağının arayışına girmişlerdir.

Banu Çarmıklı; Mevcut koleksiyon bilincim elbette belli noktalarda dönüşüm geçirdi. Evde ve ofiste eserlerini her daim görmekten zevk aldığımız sanatçıların yanı sıra; tematik olarak ilgi alanımıza giren göç, insan-kadın hakları, cinsiyet eşitsizliği gibi politik konulara eğilmiş, sosyo-kültürel içeriği yüksek işlere imza atan isimlere yöneliyoruz. Fikirsel alt yapısının gelişmişliği bizim için yıllar geçtikçe birinci sıraya yükseldi. Türkiyeli sanatçıların ilk kez ciddi anlamda yurt dışında görünürlük kazandığı 2000'li

⁴¹⁶ 1980'li yıllardaki sanat ortamı hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 1.3.2. bölümü.

yıllarda yaşanan sanatsal ilerleme, patlama; ekonomik bir hareketlilik de yarattı. Bugün gelinen noktada artık sanatçılarımız yurt dışında konuşulan, tanınan isimler olmaya başladı (akt. Tanrıyar, 2018: 20).

Türkiye’de 1990 sonrası gerçekleşen sanat eseri üretimlerini barındıran koleksiyon; Neriman Polat, Vahap Avşar, Hakan Onur, Pınar Öğrenci, Şener Özmen Şükran Moral, Canan, Osman Dinç, Halil Altındere, İpek Duben, İhsan Oturmak, Sarkis, Volkan Aslan, Antonio Cosentino, Tunca, Ferhat Özgür, Extramücadele, Ali Cabbar, Mehmet Gülyüz, Vahap Avşar, Vahit Tuna, Balkan Naci İslimyeli, Bedri Baykam, Bubi, Gülsün Karamustafa, Ali Cabbar, İhsan Oturmak gibi sanatçıların resim, heykel, video, enstalasyon gibi farklı mecralarda üretilmiş eserlerinden oluşmaktadır.



Foto 4.9. Banu Çarmıklı,
Kaynak: <http://www.banucarmikli.com/>,
 (erişim tarihi. 17.05.2018).

Banu Çarmıklı’nın eserlerini satın alacağı sanatçıların atölyelerini ziyareti, sanatçılar hakkında teorik bilgiler edinmesi, satın alacağı yapıt hakkında sanatçılar ile uzun görüşmeler yaparak kişisel ilişkiler geliştirmesi, özellikle 2000’li yıllarda sayıları artan koleksiyoncular arasında farklılık yaratmaktadır. 2000’li yıllarda yüksek fiyatlara satılan sanat eserleri; gerçekleşen müzayedeler, sanat yapıtlarının çoğunlukla kâr ve prestij amaçlı satın alınmasına yol açmıştır. Bu nedenle; Banu-Hakan Çarmıklı koleksiyonunun meta, prestij, beğeni unsurlarının çok ötesinde teorik ve felsefi içerik, sanatsal yöntem, fikirsel uyuma da önem vermesi koleksiyonu diğer sanat koleksiyonlarından ayırmaktadır.

Banu-Hakan Çarmıklı, 2000’li yıllarda sayıları hızla artan özel sanat galerileri ve özel müzeler döneminde 2005 yılında MAC Art Gallery’yi kurmuşlardır. MAC Art Gallery’nin önemli etkinliği 2006 yılında gerçekleştirdikleri ‘Genç Sanatçılar Yarışması’dır. Yüz elli sanatçının katılım sağladığı yarışmada; yirmi sanatçı sergileme için seçilmiş, iki kişiye burs sağlanarak Amerika’ya gönderilmiştir. 2006 yılının ardından galeri bünyesinde gerçekleştirilen sergilerde özellikle genç sanatçılara olanak tanınmıştır⁴¹⁷.

⁴¹⁷ <http://htkulup.haberturk.com/soylesi/haber/699708-23-yildir-sanata-tutkunum> (erişim tarihi: 14.04.2018).

Banu Çarmıklı'nın satın aldığı sanat yapıtlarının üretim süreçlerine olan ilgisi yazar kimliğinin de gelişmesine neden olmuştur. Sanat yazarlığı da yapan Banu Çarmıklı, bu hususta çalışmalarını; “Yazılarımı yazabilmek, koleksiyonumuzu geliştirebilmek açısından devamlı sergi gezmek, yeni isimler keşfetmek, okumak, ders çalışmak durumundayım ve bu halihazırda tam zamanlı bir iş oldu benim için. Umuyorum gelecekte farklı, daha kapsamlı projeler için de zaman ve birikim sahibi olabilirim” sözleriyle ifade etmiştir (akt. Tanrıyar, 2018: 20).

Yurt içi ve yurt dışında gezdiği sanatçı atölyelerinde yaşadığı deneyimleri, yerli ve yabancı sanatçılar ile gerçekleştirdiği röportajları, gezdiği sergilerde edindiği deneyimleri Banu Çarmıklı, 2011 yılından itibaren kendisine ait olan ‘Gezdim, Gördüm, Yazdım’ isimli blog sayfasında da paylaşmaktadır⁴¹⁸.

Gündemdeki sergileri, konuları takip eden sanatseverler için bir kaynak sağlayabilmek, başlıca bir misyon bana göre. Kalemin gücünün pek çok şeyden üstün olduğuna inanıyorum ki; yıllar içerisinde bu alana ilgisi olmayanların bile yazılarımdan fikir edindiğini, bazı sergileri ilgi çekici bulduklarını duyuyorum. Bir sanat eleştirmeni kimliğine sahip olmadığım için yazılarımda eleştirel bir yaklaşımın öne çıktığını söyleyemeyiz. Daha ziyade etkinlik, sanatçı, sergi ya da konu hakkında bilgi verici, bana hissettirdikleri ya da düşündürdükleri üzerinden yorumumu paylaştığım öznel yazılar yazmaya gayret ediyorum. Kendi adıma çok akademik ve didaktik olmamayı, akıcı ve rahat okunan bir dil kullanmayı önemsiyorum. Sergi değerlendirmeleri dışında kavramsal yazılarımı, gündemdeki toplumsal, sosyal, kültürel olaylar ve fenomenler üzerinden değerlendirmeye çalışıyorum (akt. Tanrıyar, 2018: 20).

Banu ve Hakan Çarmıklı'nın koleksiyonculuğu⁴¹⁹; satın alınan çağdaş sanat eserlerinde belirlenen temasal başlıklar, farklı mecraları içeren yapıtların ilişkisel bir estetik ile bir araya

⁴¹⁸ Banu Çarmıklı, ayrıca 2013-2017 yılları arasında kaleme aldığı tüm sanat yazılarını Ocak 2018'de bir araya getirerek bir kitap içerisinde yayınlamıştır. Bu kitap; koleksiyoncunun yazar kimliği ile sanatı yorumladığı bir eser olması nedeniyle farklılık yaratmaktadır. Detaylı bilgi için bk. Çarmıklı, B. (2018). *Gezdim, Gördüm, Yazdım*. Doğan Kitap, İstanbul.

⁴¹⁹ Tez kapsamında; Banu-Hakan Çarmıklı Koleksiyonu'nun bir koleksiyon örneği olarak ele alınmasına Çarmıklı Koleksiyonu'nun 14 Şubat- 12 Mayıs 2018 tarihleri arasında Galata Özel Rum İlköğretim Okulu'nda gerçekleşen koleksiyon sergileri “İlk Raunt” dan sonra karar verilmiştir. Bu sergi ile ilk kez koleksiyonlarını sergileyen Çarmıklı çifti; sergileme sırasında koleksiyonlarının barındırdığı temasal uyumu da göstermeyi hedefleyen bir sergileme yaklaşımını edinmişlerdir. Koleksiyona dair sergi hakkında yazılan yorumlar da koleksiyonun barındırdığı temasal başlıkları ifade etmektedir: “toplumsal travmalarımıza her gün bir yenisinin eklendiği bu yoğun gündemde; bireysel varoluş mücadelesi, cinsiyet ve kimlik politikaları, aile içi şiddet, erk iktidarı, kadın hakları, namus, geleneksel çağdaş ikilemi gibi meselelerde sözünü sakınmayan 70'ten fazla sanatçının yapıtları, serginin baş rol oyuncuları olarak taçlandırılıyor” <https://www.istanbul.net.tr/etkinlik/sergi/ilk-raunt/108606/15> (erişim tarihi: 04.07.2018). Detaylı bilgi için bk. Altuğ, E., <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/ziller-sanat-icin-caliyor-i-15047>, (erişim tarihi: 14.04.2018).

getirilmesi ile geleceğin çağdaş sanat koleksiyonculuğuna yeni bir öneri sunmaktadır. Ulusal ve uluslararası sanatçıların ürettiği eserlerin bireysel varoluş mücadelesi, cinsiyet ve kimlik politikaları, aile içi şiddet, erk iktidarı, kadın hakları, namus, geleneksel çağdaş ikilemi gibi başlıklar altında biraraya getirildiği koleksiyon bu bağlamlar altında 2018 yılı içerisinde sergilenmiştir. Eserlerin karşılıklı diyaloguna izin veren koleksiyonculuk anlayışları; koleksiyoncunun edindiği teorik bilgi doğrultusunda geliştirilmiştir. Bilinçsiz sanat eseri alımının yoğunlukla izlendiği 2000'ler sanat piyasasında bu durum bu yönüyle incelenmeye değer bir özelliktir. Çarmıklı'ların bu bilinç ile oluşturdukları koleksiyonları 2000'li yıllarda hızla yaygınlaşan koleksiyonculuk tutkusuna bir öneri olarak izlenmelidir.

4.2. Koleksiyonlardan Müzelere

4.2.1. Proje 4L- Elgiz Müzesi (2001)

Sevda ve Can Elgiz koleksiyonculuk tutkularına 1980'li yılların ortalarında başlamışlardır. Can Elgiz; İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nde eğitim almış, doktora yapmış ve bir süre bu kurumda öğretmenlik de yapmıştır. Can Elgiz'in eşi Sevda Elgiz ise siyaset bilimi doktorası yapmıştır (Sönmez, 2011: 86). Can Elgiz'in ailesi de sanat yapıtı almaktadır. Aile bireylerinde bulunan sanat eserleri bir koleksiyonculuk endişesi ile değil, bir beğeni ile satın alınmış eserlerdir. Ailesinin sanat eserlerine olan ilgisi Can Elgiz'in de sanat yapıtlarına ilgi duymasını sağlamıştır. Ailesinin edindiği resimler yurt dışı seyahatlerinden edinilmiş yabancı sanatçılar ve Türk resamlara ait eserlerden oluşmaktadır. Can Elgiz, sanat yapıtı almaya Türkiye'deki sanat etkinliklerinin ve sermayenin sanat etkinlikleri içerisinde görünür olmaya başladığı 1980'li yıllarda başlamıştır. Elgiz'in İstanbul Teknik Üniversitesi'nde mimarlık eğitimi sırasında aldığı sanat eğitimi ve sahip olduğu ailenin sanatsal vizyona sahip olması koleksiyoncu olmasında etken olan gelişmelerdir. Can Elgiz, üniversitede aldığı mimarlık eğitiminin yanı sıra Mimarlık Tarihi dersinde Doğan Kuban'dan, Sanat Tarihi derslerinde Sabahattin Eyüboğlu'dan dersler almıştır. Ayrıca; Yavuz Görey, Şadan Bezeyiş, Ercüment Kalmuk'tan da sanat eğitimi almıştır (Erten, 2017: 690-691).

Sanata olan ilgileri; Can Elgiz ve Sevda Elgiz'in ortak paydaları olarak gelişmiştir. Sanat sergilerini, yurt içi ve yurt dışında takip eden çiftin çağdaş sanat yapıtlarına olan ilgileri dikkat çekmektedir. Sergiler, sanatçı atölyeleri, sanat fuarlarından edindikleri çağdaş sanat eserlerini evlerinde dekorasyon olarak kullanan çift, zaman içerisinde evlerinde yeterli alan olmaması nedeniyle koleksiyonlarını depolarda saklamaya başlamışlardır. Koleksiyoncu kimliklerini tarif ederken Sevda Elgiz, Necmi Sönmez'in (2011: 84) aktarımı ile 'Satın

aldığımız eserleri depolara yerleştirdik. Bu aşamada sessizce, planlamadan bir koleksiyon oluşturduğumuzu fark ettik.’ ifadelerini kullanmıştır.

Koleksiyonculuğunu ve koleksiyoncuları analiz eden Can Elgiz, koleksiyoncuları eser alım yöntemlerine göre iki gruba ayırmaktadır. Birinci grup alıcılar ‘sanatseverler’ olup; bu kişiler evinde bir sanat eseriyle yaşayan, evinin duvarlarını eserlerle doldurup onlarla yıllarını geçirenlerdir. Bunlar sevdikleri eserleri alırlar ve bu eserleri değiştiremezler. Bu tip koleksiyoncular satın aldıkları eserler ile aralarında bir bağ oluştururlar⁴²⁰. İkinci grup alıcılar ise ‘sanat yatırımcısı’dır. Bu gruba mensup koleksiyoncular eserlerin fiyatını takip edip, sanat yapının borsasını takip eden ve bundan kâr elde etmeye çalışan kişilerdir. Elgiz’e göre; “Koleksiyonculukta bu güdü olmamalı. Eserin fiyatının takibi ve artışı endişesi olmamalı. Sanatsever insan sevdiğini, beğendiğini alır. Koleksiyoncu kişi, sanat eserini herkesten önce görebilen, değerlendiren ve alabilen kimsedir. Koleksiyoncunun iç güdüsünde bunun fiyatı artar mı artmaz mı endişesi olmamalıdır”⁴²¹.

Danışman kullanmadan edindikleri koleksiyonlarında sadece beğeni olgusu ile hareket eden Elgiz’ler, edindikleri koleksiyon kurgusunda tema, milliyet, sanat tarihinin bir dönemine yönelen bir koleksiyon oluşturmayı tercih etmemişlerdir. Elgiz çiftinin koleksiyon oluştururken en önemli kaygıları beğenileridir. Elgiz bu yaklaşımını; “Ben koleksiyon yapmanın satranç tahtasındaki taşları doldurma gibi yapılmasına karşıyım. Belki on, on beş eser almış olanlar bir sanatçının bir dönemini alabilir. Ama bizim gibi koleksiyonları olan insanların koleksiyon yapma süreçleri beğenilerle şekillenen bir seçki olmalı” sözleriyle ifade etmiştir⁴²²

Can Elgiz, koleksiyonuna dahil ettiği yapıtları sanat tarihsel ya da düşünsel kaygılardan uzak duran bir yaklaşımla satın almaktadır. Bu yaklaşımı ile de tez kapsamında incelenen özel koleksiyon sahipleri Nahit Kabakçı, Mustafa Taviloğlu ve Banu-Hakan Çarmıklı’dan özellikle ayrılmaktadır⁴²³.

Elgiz; koleksiyoncuların satın alacakları eserleri kendilerinin seçmeleri gerektiğini, alım yapılan eserlerin arasında sanat tarihsel ve bağlamsal bir uyum olması gerektiğini ve satın alınan eserlerin ileride gerçekleşecek küratöryel sergilerle zaten tek tek görünür olacağını

⁴²⁰ Can Elgiz’in tespitlerine göre tez kapsamında incelenen Murat Balkan birinci tip koleksiyoncu grubunu temsil etmektedir. Bk. Tezin 4.1.2. bölümü.

⁴²¹ Can Elgiz ile koleksiyonu ve Elgiz Müzesi üzerine söyleşi, 10 Aralık 2015, Beybi Giz Plaza Elgiz Müzesi, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 8.

⁴²² Can Elgiz ile koleksiyonu ve Elgiz Müzesi üzerine söyleşi, 10 Aralık 2015, Beybi Giz Plaza Elgiz Müzesi, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 8.

⁴²³ Bk. Tezin 4.1.1., 4.1.3. ve 4.1.4. bölümleri.

belirtmiştir. Can Elgiz; danışmanların kılavuzunda şekillenmiş koleksiyonların artık danışmanların koleksiyonu olarak yorumlanması gerektiğini belirterek bu konuda şu yorumu yapmıştır: “Danışmanı ben kabul etmiyorum. Koleksiyonculuk çok kişisel bir şey. Koleksiyoncular danışman tutacağına kendilerini eğitseler daha doğru bir eylem yaparlar. Ben hep bunu savunurum. Koleksiyoncunun daha çok kitap karıştırması, okuması, daha çok gezmesi gerekir. Bu bir danışmanla, mentor ile çalışmasından çok daha doğru bir tavidir. Koleksiyoncuların hepsi kendi kendilerinin danışmanı olmalıdır”⁴²⁴.

Can Elgiz, sanat koleksiyonu yapan kişilerin kendilerini sanat konusunda eğitmeleri gerektiğine vurgu yapmaktadır. Koleksiyoncuların kendilerini sanat konusunda eğitmek yerine danışmanların yönlendirmesi ile koleksiyon oluşturmalarını eleştirerek bu düşüncelerini “Danışmanın yönlendirdiği koleksiyon o zaman danışmanın koleksiyonu olur. Sahibinin değil. Herkes kendi vizyonuyla şekillendirdiği bir koleksiyon oluşturmali. Yazık ki koleksiyoncular da kendilerini geliştirmek için zaman ayırmıyorlar”⁴²⁵ sözleri ile ifade etmiştir.

1980’li yılların ortalarında sanat eseri biriktirmeye başlayan Elgiz’in ilk satın aldığı eser Mehmet Gün’e ait soyut bir resimdir. Mehmet Gün’ün New York dönemine ait resim ve baskılarını satın alan Elgiz için koleksiyonculuğunun başlangıcını bu eserler oluşturmaktadır.

1980’li yıllarda koleksiyon yapan isimlerin soyut eserlere olan ilgileri oldukça düşük düzeydedir. Ama, Elgiz’in satın aldığı ilk eserler soyut yapıtlardan oluşmaktadır. 1980’li yıllarda Türkiye sanat piyasasında koleksiyoncular tarafından popüler bulunan empresyonist eserlerdense güncel sanat eserleri almayı tercih eden Elgiz, 1990’lı yılların başlarında Yahşi Baraz ile tanışarak kendisinin önerdiği resimleri inceleme olanağı bulmuştur⁴²⁶. Can Elgiz, Yahşi Baraz ile gelişen dostluğunun nasıl başladığını şu şekilde ifade etmiştir:

1990’lı yılların başları idi. Şişli’deki ofisimden Yahşi Baraz’ı aradım. Baraz, o yıllarda Atatürk Kültür Merkezi’nde açacağı ‘Büyük Sergi’⁴²⁷ye hazırlanıyordu. Galerisini ziyaret ederek kendisinden birkaç resim satın aldım. Resimlerin Nişantaşı’ndaki evime ulaştırılması sırasında Baraz’ın kendisi de koleksiyonumu görmek amacıyla evime gelmişti. Kendisi koleksiyonumu inceledi. Aslına bakarsanız bir koleksiyoncu ile bir sanat galericisi ilişkisinin doğru yürüyebilmesi için Yahşi Baraz’ın yaptığı girişim çok doğru ve yerinde idi. Çünkü; koleksiyoncunun zevkinin ne olduğunu bilmeden siz ona bir yapıt

⁴²⁴ Can Elgiz ile koleksiyonu ve Elgiz Müzesi hakkında söyleşi, 10 Aralık 2015, Beybi Giz Plaza Elgiz Müzesi, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 8.

⁴²⁵ Can Elgiz ile koleksiyonu ve Elgiz Müzesi hakkında söyleşi, 10 Aralık 2015, Beybi Giz Plaza Elgiz Müzesi, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 8.

⁴²⁶ Can Elgiz ile koleksiyonu ve Elgiz Müzesi hakkında söyleşi, 10 Aralık 2015, Beybi Giz Plaza Elgiz Müzesi, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 8.

⁴²⁷ ‘Büyük Sergi’ hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 3.2.3.2. bölümü.

sunamazsınız. O günden sonra aramızda bir dostluk oluştu. Bu dostluk bugün de halâ devam etmektedir. Zamanla hedeflerimiz oluşmaya başlamıştı. Yahşi Baraz'ın galerisi bizim hedef koymamızda önemli bir başlangıç olmuştur (akt. Erten, 2017: 690).



Foto 4.10. Bir sergi açılışında Sevda- Can Elgiz Yahşi Baraz ile, soldan sağa: Yahşi Baraz, Can Elgiz ve Sevda Elgiz, 1995. Kaynak: Yahşi Baraz Arşivi.

Can Elgiz, sanat koleksiyonunun ilk yabancı eserini 1990 yılında Yahşi Baraz'ın önerisi ile satın almıştır. Bu yıllarda dünya sanatında da hakkında önemli araştırmalar yapılan Peter Halley'in eserini satın alan Elgiz'in uluslararası sanat piyasasına olan ilgisi bu süreçten sonra hız kazanmıştır ve uluslararası fuarları daha ilgili gezerek koleksiyonuna uluslararası isimleri dahil etmeye devam etmiştir. Özellikle dünya müzayedelerinden kendi beğenisine göre seçip edindiği yabancı sanatçılar ile koleksiyonunu kurgulamaya başlamıştır. Can Elgiz'in 1980'li yıllarda Mehmet Gün'e ait soyut resmi satın almasıyla başlayan koleksiyonculuk süreci, 1990'lı yıllar ile birlikte uluslararası boyut kazanmış ve 1990'lı yıllar ile birlikte satın alınan eserler arasında bir uyum da oluşmaya başlamıştır. Elgiz'in koleksiyonunun uluslararası sanatçılara yönelimi sanat konusunda gerçekleştirdiği araştırmaların sonucunda gelişmiştir. Uluslararası sergiler, küresel bienal etkinliklerinin incelenmesi ve uluslararası sanat ortamında öne çıkan sanatçıların tespit edilmesi ile birlikte başlayan sanat okumaları Elgiz'in koleksiyonunun içeriğinin değişmesinde en önemli etkenler olmuştur⁴²⁸.

1990'lı yılların ortasına dek Mehmet Gün, Güngör Taner, Bedri Baykam, Erol Akyavaş, Kezban Arca Batıbeki, Adnan Çoker, Abdurrahman Öztoprak, Nejad Devrim, Fahrünnisa Zeyd, Mehmet Gülyüz, Alaattin Aksoy, Peter Halley, Gilbert & George, Barbara

⁴²⁸ Can Elgiz ile koleksiyonu ve Elgiz Müzesi hakkında söyleşi, 10 Aralık 2015, Beybi Giz Plaza Elgiz Müzesi, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 8.

Kruger, Jan Fabre, Tracey Emin gibi sanatçıların eserleri koleksiyona dahil edilmiştir. Türk sanatçılara ait yapıtlar ile yabancı sanatçılar arasında hem üslup ve estetik kaygı, hem de sayı olarak bir denge oluşturan Elgiz, 1990 sonrasında 1980 sonrası üretilmiş eserlere yönelik bir koleksiyon yapısı kurgulamıştır⁴²⁹.

Elgiz Koleksiyonu'nun en önemli özelliği; koleksiyonda bulunan sanatçıların ulusal-uluslararası boyutlarıyla 1990- 2000 yılları arasında çağdaş sanat üreten önemli sanatçıların eserlerinden oluşmuş olmasıdır. Türkiye'de henüz uluslararası boyutlu koleksiyonların yapılmadığı yıllarda yurt dışından önemli çağdaş sanatçıları koleksiyonlarına dahil eden Elgiz'ler, sanatçı atölyelerinden ziyade uluslararası sanat fuarları, sanat galerileri, müzayedelerden eser almışlardır. Eser alırken disiplinlerarası bakış açısını önemseyen ve kavramsal bakış açısına sahip eserleri tercih eden Seveda- Can Elgiz, sanatçıların blok halinde belli dönemlerine değil, üretim süreçlerindeki en önemli eserlerine sahip olmayı tercih etmişlerdir (Sönmez, 2011: 85-88).

Seveda- Can Elgiz Koleksiyonu'nda yer alan sanat eserleri takip edildiğinde, çağdaş yaşamın her ülkede ve kültürde farklı algılandığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Anglo-Sakson dünyasındaki kişiselleşme, kendi hikayesini anlatma eğilimi koleksiyonda Darren Almond, Doug Aitken, Tracey Emin, Nan Goldin, Cindy Sherman gibi sanatçılar ile temsil edilirken, aynı kategori altında ele alınabilecek olan Barbara Kruger, Paul McCarthy, Paul Morrison gibi isimlerin farklı üslup yönelimleri olduğu gözlemlenmektedir. Koleksiyonda son derece güçlü konuma sahip olan Çağdaş Alman Sanatı; Thomas Struth, Andreas Gefeller gibi fotoğraf tekniği kullanan sanatçılarla ve Gerhard Richter, Jonathan Meese, Jonathan Wohnseifer gibi tuval çalışan sanatçılar ile temsil edilmiştir. Bu çeşitlilik; koleksiyonda bulunan Türk sanatçılar da da mevcuttur. Zeki Faik İzer, Nejad Devrim, Fahrelnissa Zeyd, Adnan Çoker, Abdurrahman Öztoprak gibi soyut ressamı ile Ergin İnan, Bedri Baykam, Tomur Atagök, Azade Köker gibi figür çalışan sanatçıların eserlerinin birarada var olduğu koleksiyon, bu yaklaşımı ile içerisinde barındırdığı çok cepheliliği göstermektedir. 'Elgiz Koleksiyonu' gibi öznel beğeniler ile oluşturulan çağdaş sanat koleksiyonunda bu nedenle bir şablonlaşma ya da alınan eserleri istatistiksel ayrımlar ile gruplara ayırma eğilimi mümkün olamamaktadır. Koleksiyon, 1990-2000 döneminin ardından 2001 yılında Vasıf Kortun'un önderliğinde 'Proje 4L' aracılığı ile kurumsal bir yapıya dönüşmüştür. Elgiz çifti; bu tarihten sonra koleksiyoncu kimlikleri ve kurdukları kurumsal yapıda sundukları sanatsal vizyonu ve desteği iki ayrı bakış açısı ve vizyon

⁴²⁹ Koleksiyonda 1980 öncesi üretilen eserler mevcut olsa da, bu resimlere Elgiz Müzesi'nde gerçekleştirilecek koleksiyon sergilerinde yer verilmeyecektir.

ile sürdürmüşlerdir. Proje 4L Güncel Sanat Müzesi⁴³⁰ açıldıktan sonra, özellikle genç sanatçıları destekleyen bir kurumsal bakış açısı geliştirilmiştir (Sönmez, 2011: 89- 90).

Can Elgiz, koleksiyonculuktan Proje 4L Güncel Sanat Müzesi'nin açılışına uzanan süreci şu şekilde anlatmaktadır:

Proje 4L'nin doğuşu, Vasıf Kortun'un Amerika'dan dönüş yıllarıyla bağlantılıdır. 1999 yılında bir gün Yahşi Baraz ile Beyoğlu'nda dolaşıyorduk. Doğançay Müzesi'nin kuruluş projeleri vardı ve Yahşi Bey onun için bina bakıyordu. Ben de galerilerde ne var, ne yok diye bakıyordum. Yahşi Bey birden 'Gel Vasıf Kortun'a uğrayalım.' dedi. Kortun, o zaman Tünel'de Ziraat Bankası civarında bir binada ders veriyordu. Gittik bir merhaba dedik. Vasıf Kortun ile ilk o zaman tanıştım. Yahşi Bey ile yakınlığı nedeniyle benim çağdaş sanata meraklı olduğumu öğrenen Vasıf, birkaç sanat galericisi ismi daha verdi ve onlarla çalışmamı istedi. Bu isteğe karşı öneri olarak ben de topluma açık bir çağdaş sanat alanı yapmak istediğimi söyledim. Vasıf beni sanat galericileriyle tanıştırmaya önerisinden vazgeçti ve birlikte Proje 4L'yi açma sürecine yoğunlaştık (akt. Erten, 2017: 702).

Vasıf Kortun, Can Elgiz ile tanıştığında 'İstanbul Güncel Sanat Projesi'ni yürütmektedir. Kortun'un güncel sanat disiplinlerine ve genç sanatçılara, yürüttüğü proje nedeni ile yakın olması ileride gerçekleşecek Proje 4L'nin kurumsal yapısının şekillenmesinde etkili olacaktır. Can Elgiz ve Vasıf Kortun, Proje 4L'nin Harmancı Giz Plaza'da bin metrekarelik bir alanda kurulmasına birlikte karar verirler (Kortun, 2010: 24).

Vasıf Kortun'un (Baykam, 2001: 22) "altyapısını oluşturduğum ve hamisini bekleyen bir proje idi. Biz burada geriye de bakışı olan güncel bir müze tasarlıyoruz" dediği Proje 4L hakkında Kortun kurumun çalışma prensiplerini şu şekilde tanımlamıştır: "Şimdi hazırladığım proje, hâmisine kavuşacak. Projem artık ikinci aşamada. Önümüzdeki yıl sadece sanatçıların yararlanacağı 'post-production' stüdyosu kuracağız. Böylelikle yenilikçi, teknolojik gelişmelere açık, hızlı, interaktif bir sergi mekânı kurguluyoruz. Amaç; insanların kendilerini içinde çok rahat hissedebilecekleri bir mekân yaratmak" (Baykam, 2001:22). Açılış vizyonu olarak Türkiye ve yurtdışından özel koleksiyon sergilerine de Proje 4 L'de yer vereceklerini belirten Vasıf Kortun⁴³¹, gerçekleşen sergilerin odağındaki en önemli tartışma alanının sanatın dili, mecrası ve disiplinlerarasılık olduğunu belirtmiştir: "Sanat herşeyin ortasında olan bir şey

⁴³⁰ Can Elgiz tarafından 4.Levent-Gültepe'de inşa edilen bir plazanın alt katında ayrılan 1600 metrekarelik bir alanda açılışı gerçekleşen Proje 4L; 1950 ve 1960'lı yıllarda orta sınıfın şehir kültürüne site yaşamını getirmesi ile geniş bir alana yayılan Levent semtinin kodlandırılması ile verilen 4. Levent semt adından ismini almıştır. İsimde kullanılan 'Proje' kelimesi ise; sürekli dinamik kalacak, değişken ve dinamik bir yapıya sahip, farklı projelere de açık olacak olan 'müze'yi tarif etmektedir bk. Açikkol, 2001: 41.

⁴³¹ Bk. "Yaşayan bir sanat merkezi", Cumhuriyet, 21.09.2001.

artık. Disiplinlerin arasında herşeyi kaynaştıran bir merkez aslında. Biz de çıkışımızı sanattan alıp o dallanmanın şekillerini takip edeceğiz. Artık; sanat mıydı? Değil miydi? gibi tartışmalara girmenin bir alemi yok”⁴³².

Can Elgiz’in Vasıf Kortun ile birlikte başlattığı kurumsallaşma projesinin temelinde genç sanatçılara destek olmak ve sanat galerilerinde varlıklarını gösteremeyen sanatçılara kurumsal bir alan yaratmak endişesi de bulunmaktadır:

Biz 2001 yılında Proje 4L’yi açarken koleksiyon gösterme amacıyla başlamadık. Daha çok genç sanatçılara yer verebilmeyi amaçladık. Vasıf da müzelerin koleksiyon barındırmamaları gerektirdiğini düşünür. Ona göre; koleksiyon barındıran müzeler hep geçmişe bağlı kalır ve geleceğe bakamaz. Bu görüş; geçmişe bakmak ileriye bakmayı engeller tezidir. Gerçekten de eskilerden alırsanız da eskiye bağımlı olursunuz. Bu da geleceğe bakmayı engeller. Genç sanatçıların satışı gerçekleşmezse galericiler genç sanatçılara yer vermezler. Bu durumda onlara ait bir saha oluşmaz. Köken olarak biz sanat dünyasına koleksiyon kapısından ve gençlere destek noktasından girmek istedik. Biz bu noktada sanat gündemi izlendiğinde çok başka bir kapıdan bu alana girdik⁴³³.

‘Proje 4L İstanbul Güncel Sanat Merkezi’nin kurumsallık çerçevesindeki en önemli özelliği; kendi etkinliklerinin dışında bir arşiv çalışmasını amaçlamayan, kapsamlı güncel sanat sergilerine yer veren ve sergiler düzenlemeyi öncelikli amaçları arasına yerleştiren bir kurum olmasıdır. İlk açılış Elgiz sanat koleksiyonunun sergilendiği bir kurumsal vizyondan öte, güncel sanat dinamiklerini tartışmaya açan, düzenlediği sergiler ile güncel sanat üretimlerini izleyenlere sunmayı amaçlayan bir yapı benimsenmiştir (akt. Kosova, 2002:72).



Foto 4.11. Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, Dış görünüm. Kaynak:
<https://birbaskaistanbul.blogspot.com.tr/2012/12/proje-4l-eligiz-cagdas-sanat-muzesi-11.html>,
 (erişim tarihi: 18.05.2018).

⁴³² Bk. “Yaşayan bir sanat merkezi”, Cumhuriyet, 21.09.2001.

⁴³³ Can Elgiz ile koleksiyonu ve Elgiz Müzesi hakkında söyleşi, 10 Aralık 2015, Beybi Giz Plaza Elgiz Müzesi, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 8.

Bu yapı içerisinde; özellikle sanatçıların potansiyellerini kullanmalarına fırsat tanıyan, sanatçıları tekrar değerlendiren, tüm yıla yayılan etkinlikler ile tartışma alanları yaratan, deneysel sergileme biçimleri uygulayarak farklı disiplinlerden sanatçılara alan yaratmayı amaçlayan bir kurumsal vizyon belirlenmiştir⁴³⁴. Açılış vizyonuna göre; eser satışının gerçekleşmeyeceği, içerisinde sürekli ve sabit koleksiyon barındırmayan ama koleksiyon sergilerine önem veren bir yaklaşım benimsenmiştir (Ceylan, 2001:69).

Vasıf Kortun'un direktörlüğünde açılan Proje 4L Güncel Sanat Müzesi; mekânın henüz inşaatı bitmeden etkinliklere başlamış, konferans etkinlikleri⁴³⁵ uluslararası bir vizyon ile kurgulanmıştır. Hans Ulrich Obrist'in 'Söylenti Kenti, Sesçil Kent, Görünmez Kent' konferansı ile ilk izleyicilerini toplayan mekân; açılış öncesinde gerçekleştirdiği konferans etkinlikleri ile sanat izleyenlerini Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi'ne hazırlamayı hedeflemiştir. Proje 4L; 2001 yılının Eylül ayında çağdaş sanat dinamiklerini Türkiye sanat ortamına taşımayı hedefleyen, kâr amacı gütmeyen ve ücretsiz giriş sağlanan ilk sanat mekânı olarak açılmıştır (Çağ, 2001: 30). Mekânın açılışı öncesinde ABD'de gerçekleşen 11 Eylül saldırısının ardından uçuşlar iptal edilmiş, aynı tarihlerde 7. İstanbul Bienali'ne de katılım sağlayacak olan uluslararası isimlerin o yıl ancak dördte biri İstanbul'a ulaşabilmiştir (Özkoray, 2011: 34)

Mekânın açılışı öncesinde gerçekleşen konferans etkinliklerine yoğun katılım sağlanması nedeniyle oluşan bu ilginin de etkisi ile Proje 4L Güncel Sanat Müzesi'nin açılış etkinliği ertelenmemiş ve tüm dünyada 11 Eylül saldırısı nedeniyle yaşanan siyasi, ekonomik krize rağmen Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi "Yerleşmek" sergisi ile açılmıştır⁴³⁶. Vasıf Kortun 2001 yılında Proje 4L açılışı öncesi yaşananları şu şekilde anlatılmıştır:

⁴³⁴ "Krizle karşın sanat", *Cumhuriyet*, 29.12.2001.

⁴³⁵ Proje 4L Güncel Sanat Müzesi (2001-2004) Konferans Listesi: 10 Mayıs 2001- Hans Ulrich Obrist: Söylenti Kenti, Sesçil Kent, Görünmez Kent; 16 Mayıs 2001- Charles Esche: Plancıların Ardından; 7 Eylül 2001- Chris Dercon: Müze Olabilirsiniz Modern Olabilirsiniz Ancak İkisi Birden Olamazsınız; 17 Kasım 2001- Charles Merewether: Practices Against Archiving; 7 Aralık 2001- Şener Özmen: Periferiden Merkeze Akan Sanat; 23 Mart 2002- Dan Cameron Konferansı; 6 Nisan 2002- Kari Immonen Moderatörlüğünde Panel; 2 Temmuz 2002: Ayşe Erkmen Konferans ve Sunumu; 17 Temmuz 2002: Francesco Bonami Konferansı; 23 Temmuz 2003: Jerome Sans Konferansı; 31 Temmuz 2002: Erden Kosova Konferansı; 3 Ocak 2003: Edi Muka Konferansı; 8 Mart 2003: Marta Kuzma Konferansı; 25 Nisan 2003: Jonathan Watkins Konferansı; 8 Kasım 2003: Suhail Malik Konferansı; 10 Nisan 2004- Christoph Tannert: Kesişme Noktasındaki Küratör; 28 Nisan 2004: Animated Space Hareketlendirilmiş Alanlar Konferansı; 15 Mayıs 2004: Paolo Colombo Konferansı. bk. Özkoray, 2011: 34.

⁴³⁶ Proje 4L Güncel Sanat Müzesi'nin açılış sergisi olan 'Yerleşmek' hakkında yazılmış eleştiri metinleri için bk. Açıkkol, 2001: 41; Akay, 2001: 8-11; Sönmez, 2001: 56-57; "Proje 4L" yerleşti", *Cumhuriyet*, 22.11.2001.

2001 yılında açılıştan önce çok aktivite yapıldı. Tabii her şey o kadar hızlı gelişti ki, açılırken ışıklar yetiştirilemedi. Biz de geçici ışıklar kullanmıştık. Yaşanan aksaklıklara rağmen tarihi değiştirmedik. Mekânın açılışı 11 Eylül olayına denk gelmişti. Biz tam o zamanda açtık Proje 4L'yi. Açılış öncesinde Charles Esche ve Chris Dercon gibi isimler ile konferanslar düzenlemiştik. İlk konuşmacı, Hans Ulrich Obrist idi. Isıtma ve soğutma bile henüz yoktu. Mayıs ayında gerçekleşen konferansta konuşma akşam beşten ona kadar sürmüştü. Konuşma sırasında Yona Friedman ile telefon bağlantısı bile yapılmıştı. O zamana dek Türkiye'de böyle bir uluslararası girişim gerçekleşmemişti. O tarz bir bağlantı kurulamaz sanılıyordu. Zaten 2001 yılında başladık faaliyetlere ki o tarihlerde güncel sanat anlamında ortada fazla bir faaliyet yoktu. 2001, 2002, 2003 yıllarından sonra yönetim kurulu oluşturuldu. Daha sonra da tüm faaliyetler bu yolla gerçekleştirildi (Kortun, 2010: 22).



Foto 4.12. Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, İç Görünüm, Sürekli Koleksiyon Sergisi,
Kaynak: http://elgizmuseum.org/tr/?page_id=174 (erişim tarihi: 18.05.2018).

Proje 4L Güncel Sanat Müzesi'nin açılışına sanat dünyası ilgi göstermiştir. 2001 yılında yayınlanan süreli yayınlarda sıklıkla Proje4L'ye dair tartışmalar ve yorumlar yayınlanmıştır (Özkoray, 2011: 36). Proje 4L Güncel Sanat Müzesi'nin açılışı; sanatçılar, sanat galerisi sahipleri ve eleştirmenlerden olumlu tepkiler almıştır. Bir iş adamının devletten hiçbir yardım beklemeden geniş bir alanda Türkiye'ye göre çok üst seviyede bir girişim başlattığı ifade

edilerek bu kurumun ileride küratörlük, müzecilik, uluslararası sergiler ve sanatsal vizyon konusunda Türkiye sanat dünyasını ileri taşıyacağı ifade edilmiştir⁴³⁷.

Bir koleksiyoncu olarak Türkiye’de genç sanatçılara, gerçekleştirdiği etkinlik ve sergiler ile fırsat sunan, kâr amacı gütmeyen bir mekânı hizmete açmak Can Elgiz’in koleksiyoncu kimliğinden farklı bir anlama sahiptir. Can Elgiz, kurumda sergisi gerçekleşen genç sanatçılardan koleksiyonuna dahil etmek amacıyla eser alma talebinde bulunmamış, sanatçıların satışta olan eserlerini daha uygun fiyatla koleksiyonuna dahil etmeyi düşünmemiştir.

⁴³⁷ Bedri Baykam: “Proje 4L; çok medeni bir girişim. Çünkü; bir iş adamı kalkıyor ve bu işin başından beri bir profesyonelle beraber süreci geliştiriyor. Diğer iş adamları gibi "Dışarıdan adam getirdim, iki tane de yabancı müzeci getirdim, iki gün misafir ettim, mutlu oldular." dışında olaya kalıcı bir proje olarak bakıyor Can Elgiz. Dolayısıyla ‘Proje 4L’, gerek mekânı, gerek uluslararası projeleri gerek sanatı ciddiye alışı ve çıkaracağını umduğum yayınlar ile gerçekten Çağdaş Türk Sanatı ile dünya sanatı arasında bir uçurum kalmadığını tescil edeceğine inandığım bir kurum”. Ali Akay: “Proje 4L olumlu bir girişimdir. İstanbul sanat ortamına yapılmış bir armağandır. İlk sergisini yapmıştır, ama daha koleksiyon sergilememiştir. Sergi mekânı olarak şu anda İstanbul’da bildiğimiz yerler arasında en büyük mekâna sahip alandır. Yahşi Baraz: “Türkiye’de 2001 yılında ilk defa deneysel bir çalışma başlıyor. Bu öncelikle kutlanması gereken bir şey. Tabii bu ilk olduğu için birtakım zorlukları da mevcut. Bu bina Can Elgiz’e ait. Ama; bir de işletme kısmı var. Dört duvar bir müze için yeterli değil. ‘Proje 4 L’ için iş adamlarının ve burjuvanın desteği alınmalı. Bir müteveli heyeti kurulmalı. Maddi olarak yardımın yanında sanat eserleri hibe edilmesi ile koruma altına alınan bir mekân olmalıdır. Artık; yönetimde de sanatçılar yerine müzeci, küratör kavramı yerleşmeli.. ‘Proje 4L’, bu girişimleri gerçekleştirirse zaten çok prestijli bir konuma gelecektir. Müzecilik sadece eser sergilemek ile olmaz. Oraya gelen izleyenleri de eğitmelidir. Arşivcilik ve kütüphanecilik de yapmalıdır. Bugünkü avangardın gelişimini bile takip etse önemlidir. Haldun Dostoglu: “İstanbul sanat ortamının uluslararası seviyeyi ve uluslararası dinamiği yakalayabilmesi için ‘Proje 4L’ ve benzeri kurumlara ihtiyacımız vardır. Bu yapı, şehrimizdeki çok önemli bir boşluğu doldurmak açısından önemli bir görev üstlenmiştir. Gönül ister ki yakın gelecekte bu anlamda birkaç merkez daha peşpeşe açılın ve geniş kitleler günümüz sanatçılarının yapıtlarıyla tanışsın. Yıllardır sadece İstanbul Bienali’nin taşıdığı yükü böylece kurum ve mekanlar paylaşsın.”. Halil Altındere: “Vasıf Kortun’un yönetiminde gerçekleştirilen bu müzeye ben bir sıfır noktası olarak bakıyorum. Müzenin sabit bir koleksiyonunun olmaması ve hareketli bir yapıyla ortaya çıkması yeni müzecilik kavramının bir boyutu. Çünkü; müzelerin saklama, koruma gibi kendi bünyelerinde barındırdıkları bir yapıları var. Bu da olguyu biraz daha durağan hale getiriyor. Proje 4L’nin yeni ihtiyaçlara karşılık veren bir yapısı var. Kendi içinde doğaçlamalara da yer veren bir kurgusu var. Artık yeni müzecilik anlayışında müzenin yan sektörleri de oluşmaya başladı. İnsanları içeride tutmayı amaçlayan bu yeni kurguda Guggenheim, Pompidou, Tate Modern gibi müzelerde gelenlere güzel zaman geçirtmek, onları eğlendirmek kaygısı oluştu. Kafe ve workshoplar gibi harekete ve eğlenceye yönelik yerlerin olması, müzenin yaşayan bir olguya dönüşmesini sağlıyor. Elgiz’in girişimini cesurca buluyorum ve destekliyorum” Detaylı yorum ve eleştiriler için bk. Anonim, 2002d: 45-48.

Proje 4L Güncel Sanat Müzesi; sanat galerilerinde eserlerini sergileme şansı olmayan genç sanatçıların sanat ortamına tanıtımını da sağlıyordu. Koleksiyoncular bu yolla yeni ve genç sanatçıları tanımaya başlıyorlar, bu durum sanat piyasasında genç sanatçıların daha fazla yer almasına ve koleksiyon içeriklerinin bu yolla değişim yaşamasına yol açıyordu⁴³⁸.

Proje 4L Güncel Sanat Müzesi'nde Haldun Dostoğlu'nun küratörlüğünde 21 Eylül- 24 Kasım 2002 tarihleri arasında gerçekleşen 'Günyüzü: Çağa Koleksiyonu Sergisi' Türk resim sanatı tarihinden geniş bir kesit sunan ve Barbaros- Sema Çağa özel koleksiyonunun ilk kez sunulduğu bir sergi olması nedeniyle önem taşımaktadır⁴³⁹. Bir aile koleksiyonunun yine bir koleksiyoncu aile tarafından kurumsal bir yapı içerisinde sergilenmesi Türkiye'de bir ilk niteliğindedir.

2001- 2005 yılları arasında faaliyetlerini sürdüren Proje 4L Güncel Sanat Müzesi; bu dönemde koleksiyon sahibi olan ailenin ismi kullanılmadan, koleksiyon öne çıkarılmadan kurgulanan bir çağdaş sanat platformudur. Genç sanatçı ve küratörlü sergilerin etkinlik alanı olan, 2001- 2005 yılları arasında faaliyetlerini sürdüren Proje 4L Güncel Sanat Müzesi; bu dönemde koleksiyon sahibi olan ailenin ismi kullanılmadan, koleksiyon öne çıkarılmadan kurgulanan bir çağdaş sanat platformu şeklinde faaliyetlerini sürdürmüştür. 2004 yılının ikinci yarısında Proje 4L Güncel Sanat Müzesi'nin isminde ve kurumsal faaliyetlerinde değişim olmuş ve Proje 4L Güncel Sanat Müzesi, Proje 4L/ Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi'ne dönüştürülmüştür. Yeni vizyon artık Sevda-Can Elgiz Sanat Koleksiyonu'nun ve farklı koleksiyonların sergilendiği bir yapıyı desteklemektedir (Özkoray, 2011: 226).

Sevda Elgiz; yeni kurum vizyonunu "Artık kurum bir çağdaş sanat müzesi olmaktan çıkmış, özel koleksiyon müzesi olmuştur. Bu da doğrudan bizim oluşturduğumuz koleksiyon olduğundan tamamen kendi zevkimize hitaben son otuz yıldır oluşturduğumuz koleksiyonumuzun sergilenmesi demektir" ifadeleri ile tanımlamaktadır (Anonim, 2006b:10). Sevda Elgiz; kurumun vizyon değişiminin nedenleri arasında maddi sıkıntılar ve sanatseverlerin ilgisizliği olduğunu ifade ederek bu süreci şu ifadelerle anlatmıştır:

Proje 4 L, İstanbul Güncel Sanat Müzesi başlığı altında çağdaş sanatın gelişmesine kolektif bir katkı sağlamak için yola çıkıldığında sanatseverlerin desteği yeterli olmadı. Kurumsallaşarak gelişip, geniş bir kadroyla genç sanatçıların prodüksiyon masrafları da dahil herşeyi sağlamak gibi bir misyonla yola çıkınca finansal anlamda sıkıntılar yaşanmış oldu. Zaten bu anlamda yaşanan sıkıntılar nedeniyle kurumun amacı değiştirildi (Anonim, 2006b: 10).

⁴³⁸ Can Elgiz ile koleksiyonu ve Elgiz Müzesi üzerine söyleşi, 10 Aralık 2015, Beybi Giz Plaza Elgiz Müzesi, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 8.

⁴³⁹ Günyüzü: Çağa Koleksiyonu Sergisi hakkında detaylı bilgi için bk. tezin 3.2.3.2. bölümü.

Yeni dönemde ‘Artvarium’ olarak adlandırılan proje odalarında genç sanatçı sergileri ve küratörlü sergilere devam edilmiş, müzenin büyük sergi salonunda koleksiyon eserleri izleyenlere sunulmaya başlanmıştır. Sevda Elgiz; ‘Artvarium’ un oluşturulma misyonunu şu sözlerle açıklamıştır: “Burada dönemsel olarak iki ayda bir genç sanatçıların işlerini sergiliyoruz. Arada isim yapmış kişilere de açtığımız oluyor ama asıl hedefimiz genç sanatçılar. Genç sanatçıları davet edip onlara sergileme imkânı veriyoruz. Çünkü galericiler isim yapmamış genç sanatçıları tercih etmiyor. Üretimi olan ama satışı olmayan genç sanatçılara kapılarını açmıyorlar. Biz de bunu kendi misyonumuz olarak görüyoruz” (Akt. Serpil, 2006: 100). ‘Proje 4L / Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi’nin kurumsallığı içerisinde; koleksiyonculuğun küresel boyuttaki temsilcileri ve müzecilerinin bir araya geldiği bir platform oluşturulmuştur. Bu kapsamında gerçekleşecek konferanslarda da odak noktasının ‘koleksiyonculuk’ olmasına karar verilmiştir (Özkoray, 2011: 226).

2005 yılından itibaren koleksiyon, farklı konseptlerdeki sergiler yoluyla izleyenler ile buluşmaya başlamıştır. Elgiz’ler bu yeni süreçte koleksiyoncu kimliklerini daha fazla öne çıkarmaya başlamışlardır. 2001 yılı sonrası, Türkiye sanat ortamının ve müzecilik biliminin açılan koleksiyon müzelerinin de etkisi ile değişim yaşadığı bir dönemdir⁴⁴⁰. Elgiz Müzesi’nin diğer koleksiyon müzelerinden en önemli farkı koleksiyonunda uluslararası çağdaş sanatçıların eserlerini barındırmasıdır. Satın alınan eserlerin Türkiye’den öte, dünya sanatının önemli sanatçılarından oluşması Elgiz Sanat Koleksiyonu’nun kimliğini oluşturmuştur. Bu yıllarda yaygınlaşan küresel sanat olgusu ve özel müzelerde açılan uluslararası sergilerin de etkisi ile sanat dünyasında ‘Dünya Sanatçısı’ olma olgusu yaygınlaşmış ve bu etki ‘Elgiz Müzesi’nin koleksiyonunun da niteliğini oluşturmuştur (Sönmez, 2011: 88- 90).

2005 yılının ardından Proje 4L - Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi’nde gerçekleştirilen ilk sergi Elgiz Koleksiyonu’nun yapısını ilk kez izleyenler ile buluşturmuştur. 25 Aralık 2004 - 1 Ekim 2006 tarihleri arasında izlenen ‘1998’den Günümüze Elgiz Koleksiyonu’ sergisinde koleksiyonda bulunan ulusal ve uluslararası isimler birarada sunulmuştur. Sergi kapsamında; Abdurrahman Öztoprak, Adem Genç, Adnan Çoker, Ahmet Oran, Alaettin Aksoy, Ali Atmaca, Alp Tamer Ulukılıç, Bedri Baykam, Burhan Doğançay, Candeğer Furtun, Devrim Erbil, Ergin İnan, Ertuğrul Ateş, Ergin Çavuşoğlu, Habip Aydoğdu, Haşim Nur Gürel, Gülsün Karamustafa, Güngör Taner, Kemal Önsoy, Kezban Arca Batıbeki, Mehmet Güleriyüz, Mehmet Gün, Mustafa Ata, Neriman Polat, Nezaket Ekici, Ömer Uluç, Tomur Atagök, Tülay Börteçene, Zahit Büyükişleyen, Assume Vivit, Barbara Kruger, Bruno Peinado, Daniele Buetti, David Tremlett, David Salle, Doug Aitken, Eric Fischl, Fabian Marcaccio, Gilbert and George, Günther Förg,

⁴⁴⁰ 2000’li yıllarda müzecilik alanında yaşanan gelişmeler hakkında detaylı bilgi için bk. tezin 3.2.5. bölümü.

Hiroshi Sugito, Johannes Wohnseifer, Julian Schnabel, Kendell Geers, Lea Asja Pagenkemper, Loris Cecchini, Luca Zampetti, Michael Lin, Nan Goldin, Olivier Blanckart, Paul Mccarthy, Peter Halley, Piero Gilardi, Sol Le Witt, Stephen Dean, Tracey Emin ve Won Ju Lim'in eserleri sergilenmiştir. Sergide koleksiyonun erken dönemlerinden 2004 yılına dek satın alınan eserler sunulmuştur. 2006 yılının Ekim ayında Necmi Sönmez küratörlüğünde 18 Ekim 2006 - 5 Mart 2007 tarihleri arasında gerçekleştirilen 'Meltemofİstanbul' sergisinde ise; koleksiyonda bulunan genç sanatçıların çalışmaları sergilenmiştir. 'Elgiz Koleksiyonu'ndan seçilen genç Türk-Alman sanatçıların eserlerinden oluşan seçkide; Türkiye'de daha önce eserleri sergilenmemiş olan sanatçılar bir araya getirilmiştir. Koleksiyonda bulunan ve 'Yeni Alman Sanatı' başlığı altında gruplandırılan sanatçılar genç Türk sanatçıların eserleri ile bir arada sergilenmişlerdir. Ramazan Bayraktaroğlu, Ragıp Basmazölmez, Tine Benz, Burak Delier, Nezaket Ekici, Friederike Feldmann, Özlem Günyol, Hayal İncedoğan, Yasemin Özcan Kaya, Mustafa Kula, Jonathan Meese, Ferhat Özgür, Lea Asja Pagenkemper, Johannes Wohnseifer, İskender Yediler'in çalışmalarından oluşan sergi; koleksiyonda bulunan genç sanatçıların ilk kez temasal bir kurgu içerisinde sunulmuş olması nedeniyle önemlidir. 10. İstanbul Bienali öncesinde 6 Mayıs - 1 Aralık 2007 tarihleri arasında gerçekleşen 'Seçki 2007' sergisinde ise; koleksiyonda bulunan önemli dünya sanatçılarına ait ve koleksiyona yeni dahil edilen yapıtlar sergilenmiştir. Gilbert & George, Tracey Emin, Jan Fabre, Cindy Sherman, Abdurrahman Öztoprak, Erol Akyavaş, Sarah Morris, Meriç Hızal, Azade Köker, Robert Gligorov, Paul Morrison, Fausto Gilberti, Seda Hepsev gibi sanatçıların eserlerinin bulunduğu sergi aracılığıyla hem izleyenler dünya sanatçılarının eserlerini izlemişler hem de Türk sanatçılar ile uluslararası isimlerin çalışmalarını yan yana, kavramsal bir bütünlük içerisinde izleme şansını elde etmişlerdir. 12 Aralık 2007 - 15 Mart 2008 tarihleri arasında Necmi Sönmez küratörlüğünde gerçekleşen, ressam Abdurrahman Öztoprak'ın 80. yaşı nedeniyle düzenlenen ve sanatçının resimlerinin çağdaşları Pierre Soulages, Josef Albers, Piero Dorazio gibi sanatçılarla sergilenmiş olduğu 'Mekânın Şiirselliği Abdurrahman Öztoprak ve Çağdaşları' sergisi ise; bir Türk soyut sanatçının uluslararası sanat ortamı ile kurduğu ilişkiyi göstermesi nedeniyle önemlidir. Sergide; Abdurrahman Öztoprak eserleri 'Museum Folkwang', 'Josef Albers Museum', 'Kunstmuseum Bochum' müzelerinde yer alan koleksiyonlardan edinilen 1945 sonrası soyut resim temsilcilerinin eserleri ile birlikte sergilenmiştir. Türkiye'de ilk defa bir Türk soyut ressamın eserleri aynı üslupta üretim yapan Avrupalı çağdaşları ile bir arada sergilenmiştir. Ayrıca; 2008 yılında Abdurrahman Öztoprak'ın çalışmaları Elgiz Müzesi'nin girişimi ile Ca Pesaro Venedik Modern Sanatlar Müzesi'nde de sergilenmiştir (Özkoray, 2011: 34).Elgiz Müzesi'nin koleksiyonculuğu kavramsal ve teorik boyutları ile tartıştığı yeni

vizyonunda; bu konuyu sanat yapıtları ve konferanslar ile gündeme getirmeyi başardığı en önemli sanat etkinliği; Michela Rizzo, Vittorio Urbani, Işın Önal küratörlüğünde 26 Mart - 26 Nisan 2008 tarihleri arasında gerçekleşen ‘İtalyan Koleksiyonlarından İtalyan Güncel Sanatı: Yarının Şafağı’ sergisidir. Sergi; İtalya’da edinilmiş özel koleksiyonlardan bir seçki sunmuştur. Düzenlenen konferanslar aracılığı ile Türk koleksiyoncular; İtalyan koleksiyoncuların yaklaşımlarını dinleme şansını elde ederken aynı zamanda İtalya’da edinilen sanat koleksiyonlarından oluşturulan seçki ile Avrupa’da edinilmiş koleksiyonları da izleyebilmişlerdir. Elgiz Müzesi, bu sergi ile aynı zamanda İtalya’da oluşturulan koleksiyonlar ile kendi koleksiyonu arasında da bir ilişki kurmayı amaçlamıştır. Sergide; Associazione ACACIA, Milano; Cillufo-Chianale, Torino; Laura & Mauro Corinaldi, Milano; Marcello Forin, Cassola / Vicenza; Marino Golinelli, Bologna; Vezio Tomasinelli, Torino; Robert & Warli Tomei, Milano; UniCredit Group Collection, Roma / Milano; Alessandro Valentini, Milano koleksiyonlarından koleksiyoncuları tarafından seçilen Vanessa Beecroft, Letizia Cariello, Paolo Chiasera, Cuoghi Corsello, Flavio Favelli, Francesco Jodice, Adrian Paci, Antonio Riello, Vedovamazzei, Francesco Vezzoli, Loris Cecchini, Fausto Gilberti sanatçılarına ait eserler sergilenmiştir. Elgiz Müzesi’nde gerçekleştirilen sergide ayrıca; Elgiz Sanat Koleksiyonu’nda bulunan İtalyan sanatçılara ait eserler de yer almıştır (Özkoray, 2011: 34). Elgiz Müzesi, 2009 yılında Levent’te bulunan Maslak Beybi Giz Plaza’ya taşınmıştır. Yeni mekânda bulunan ‘Proje Odaları’ yoluyla küratörlü ve genç sanatçılara ait projeler gerçekleştirilmeye devam edilmiştir. Yurt dışı ve yurt içinden getirilen küratörler ile temalı sergiler gerçekleştirilmiş, 2012 yılından itibaren müzeye ait olan 1.500 metrekarelik teras alanında ‘Açık hava Heykel Sergileri’ ve yarışmaları düzenlenmiştir. Bu etkinliğin sonucunda müzede ‘Heykel Bahçesi’ oluşturulmaya başlanmıştır (Erten, 2017: 703). Ayrıca; yeni mekânda oluşturulan asma katlarda yer alan sergileme mekanlarında da süreli sergiler gerçekleştirilmeye devam etmiştir. Müzenin yeni mekânındaki ilk sergi, bir koleksiyon seçkisi olan ‘Yeni Mekân Yeni İşler’ sergisidir. 12 Eylül 2009- 19 Şubat 2011⁴⁴¹ tarihleri arasında yaklaşık iki yıl

⁴⁴¹ Elgiz Müzesi’nde 2010 sonrasında gerçekleşen sergiler ve detaylı sergi metinleri için bk: Özkoray, 2011: 34.

süresince devam eden ‘Yeni Mekân Yeni İşler’ sergisinde; Elgiz Koleksiyonu’nda yer alan eserler izleyenler ile buluşmuştur.

Elgiz Müzesi’nde yeni binaya taşınma ile başlayan yeni dönemde de; koleksiyon sergilerine paralel etkinlikler programlanmış, Türkiye ve dünyadaki koleksiyonculuk gelişmelerinin ve faaliyetlerinin tartışıldığı ‘Koleksiyonculuk Konferansları’ düzenlenmiştir. Bu etkinlik kapsamında; dünyanın önemli çağdaş sanat koleksiyoncuları davet edilerek edinilen koleksiyonların analiz edildiği konferans etkinlikleri düzenlenmiştir. Konferanslar kapsamında; 29- 30 Mart 2005 tarihleri arasında dünyanın önemli koleksiyoncularından Avusturyalı koleksiyoncu Prof. Dr. Karlheinz Essl davet edilmiştir. Essl Koleksiyonu’nda 1960’lı yıllardan 2000’li yıllara uzanan 360 sanatçının 5.000’den fazla çalışması bulunmaktadır. Essl, sahip olduğu koleksiyonunun Sammlung Essl Çağdaş Sanat Müzesi’ne dönüşme hikayesini izleyenlere sunmuştur. Ayrıca; 21 Ocak 2007 tarihinde de ünlü Alman Koleksiyoncu Thomas Olbricht, koleksiyonunun içeriğini, kavramsal yaklaşımını ve müzeleşme planlarını izleyenlere anlatmıştır. 2 Mart 2007’de ise, 1980’li yıllardan sonra özellikle Alman çağdaş sanat eserlerini koleksiyonuna dahil eden Alman koleksiyoncu Harald Falckenberg, meselik ve koleksiyonculuk kavramlarını tartışmaya açarak koleksiyonuna dair bilgi vermiştir (Kortun, 2010: 20-21; Özkoray, 2011: 34).

Elgiz Müzesi, kurumsal yapı içerisinde sürekli eser alımları ile dinamik yapısını korumuştur. 2005 yılının ardından müzede gerçekleşen geçici sergiler; koleksiyondan oluşturulan veya sergi ile birlikte koleksiyona dahil edilen çalışmalardan oluşturulmuştur. Müzede gerçekleştirilen sergiler, söyleşiler, konferanslar, atölye çalışmalarında da odak noktası ‘Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu’ olgusudur. Bu bakış açısı içerisinde gerçekleştirilen



Foto 4.13. Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, İç Görünüm, Sürekli Koleksiyon Sergisi,

Kaynak: http://elgizmuseum.org/tr/?page_id=174 (erişim tarihi: 18.05.2018).

sergilerde Avrupalı koleksiyoncuların da seçme eserlerinden oluşan koleksiyon sergilerinin gerçekleştirilmesi müzenin bu vizyonunu destekleyen girişimler olarak görülmelidir⁴⁴².

Elgiz Ailesi, sahip oldukları koleksiyonlarını sanat tarihi kitabı ya da bir literatür olarak kurgulamayı tercih etmemiştir. Beğenileri doğrultusunda öznel bir yaklaşım ile sahip oldukları sanat eserlerini küratörlü sergiler yoluyla, belirlenen temasal yaklaşımlar içerisinde göstermeyi tercih etmişlerdir. Bir ‘müze’ olarak nitelendirilen Elgiz Müzesi’nin koleksiyonlarını izleyenler ile buluşturmanın yanı sıra temasal sergiler, konferanslar, yarışmalar düzenleme dışında bir müzecilik misyonunun olmadığı izlenmiştir. Müzede gerçekleşen tüm etkinlikler ve sergilere giriş ücretsizdir. Açıldığı tarih itibari ile sanat izleyenlerinin dünya sanatçılarının orijinal eserlerini görme şansına sahip olduğu Elgiz Müzesi’nde sanat uzmanlarından oluşan yönetim ve idari kadro da mevcut değildir⁴⁴³. Bu durum; müzeyi daha çok uluslararası boyutlu edinilmiş koleksiyonun sunulduğu bir sanat kurumu olgusuna yakınlaştırmaktadır. Elgiz Koleksiyonu’nda bulunan, tek tek incelendiğinde sanat tarihinin ve güncel sanat ortamının önemli sanatçıların eserlerini barındıran koleksiyon kurgusu, koleksiyonun geneli izlendiğinde bütünsellikten yoksun bir yapı içerisinde. Bu durum; koleksiyonun sanat tarihi bilimine olan katkısının ne olduğunu tartışılır kılmaktadır.

Sevda - Can Elgiz Koleksiyonu’nun ikinci kuşak koleksiyon temsilcisi, çiftin kızları Ayda Elgiz Güreli’dir. Ayda Elgiz Güreli, İstanbul’da Saint Benoit Lisesi’nin ardından San Francisco’da ‘Uluslararası Yönetim’ lisans programını tamamlamıştır. Elgiz Güreli, eğitimine New York’ta NYU Üniversitesi’nde Sanat Yönetimi- Müzecilik yüksek lisans eğitimi ile devam etmiştir. Elgiz Müzesi’nin sorumluluğunu ailesi ile birlikte yürüten Ayda Can Elgiz; genç sanatçıların desteklediği ve uluslararası koleksiyon vizyonunun devam ettiği Elgiz Müzesi’nin yapısını sürdürmeyi hedeflemekte ve müzenin kurumsal yapısı içerisinde çalışmalarına 2018 yılı itibari ile devam etmektedir.

4.2.2. Sabancı Müzesi (2002)

Sakıp Sabancı, Kayseri’nin Akçayaka köyünde doğmuştur. Babasının Adana’da pamuk tüccarlığına başlaması ile aile Adana’ya taşınmıştır. Sakıp Sabancı altı çocuklu bir ailenin en büyük çocuğudur. İsmet İnönü İlkokulu’nda orta eğitimini tamamlamasının ardından Sakıp Sabancı, Adana Erkek Lisesi’ne başlamıştır. Lise eğitimi sırasında üç yıl süren zatürre hastalığı

⁴⁴² ‘Yarının Şafağı - İtalyan Koleksiyonları’ndan İtalyan Güncel Sanatı’ (2008), ‘Kalp Coşkusunun Yüce Figürleri / Elgiz Koleksiyonu’ndan Öztoprak Sergisi- Venedik Ca Pesaro Uluslararası Modern Sanatlar Müzesi’ (2008) etkinlikleri uluslararası diyalog ve etkileşimi tartışan ve müzenin vizyonunu tanımlayan etkinlikler arasındadırlar.

⁴⁴³ Detaylı bilgi için bk. http://elgizmuseum.org/tr/?page_id=155 (erişim tarihi: 15.04.2018).

Sabancı'nın eğitim hayatından uzaklaşmasına neden olmuştur. Bu süreç Sabancı'nın çalışma hayatına, ticarete yönelmesine neden olmuştur. Babası Hacı Ömer Sabancı ile iş hayatına giriş yapan Sakıp Sabancı, babasının antika eserlere olan tutkusunu çocukluk döneminde oturdukları 'Aslanlı Ev' olarak anılan evde yaşadıkları üzerinden şu şekilde anlatır:

Adana'da 1942'lerde eski tarz, iki katlı, toprak damlı evimizden aynı caddedeki farklı bir eve taşındık. Bu ev daha büyük, daha geniş ve muntazamdı. Sahibi yabancı uyruklu imiş. Evin ismi pembe badanalı olduğu için 'Pembe Ev' olarak anılırken evin bahçesine yerleştirilen aslan heykelinden sonra ev 'Aslanlı Ev' olarak anılmaya başladı. O yıllarda sınırlı imkanları olmasına rağmen babam aslan heykelini alabilmek için sabah akşam daha çok çalışmış, o heykelin nakitini kazanmaya çalışmıştı. Heykel yerine yerleştirilene kadar başında beklemişti. Tahsilin insan gelişiminde ve özellikle insanın belli konularda ihtisaslaşmasındaki önemini tartışılmaz olduğu bir gerçek. Ama, öte yandan Allah vergisi bazı kabiliyetler olduğu da inkâr edilemez. Örnek için öyle uzağa gitmeye gerek yok. Buna en tipik örnek rahmetli babam Hacı Ömer Sabancı'dır. Kayseri'nin Akçakaya köyünde doğup büyüyen rahmetlinin uzun çalışma sonunda belli imkâna kavuşunca Kayseri'nin Zincirdere'sinde Ermenilerin sattıkları bir evi sırf tavan süslerini beğendiği için satın alması, kendi bahçesinde bu tavana uygun bir ev yaptırması, yine bahçe kapısının sağına ve soluna birer aslan heykeli koydurmasını içten gelen Allah vergisi bir olay olarak görüyorum. Hacı Ömer'in 1949'larda resme, at heykeline para vermesi vazo alması avize alması kadar Atlı Köşk'ün alınmasında ısrar edişi ve 'arsası büyük olan bir evin bereketi de büyük olur' deyişi üzerinde durup düşünmek gerekir (akt. Derman vd., 1995:7-9).

Hacı Ömer Sabancı'nın 1949'da Emirgan'daki Hidiv İsmail Paşa'nın torunu Prensess İffet Hanım'dan satın aldığı Atlı Köşk ileride Sakıp Sabancı'nın yaşadığı ve ardından satın aldığı eserlerle donattığı ve müzeye dönüştüreceği 'Sabancı Müzesi' olacaktır. Bu yıllarda yaz aylarında İstanbul'da köşkte, kış aylarında ise Adana'da yaşamını sürdüren Sabancı Ailesi; köşkün satın alınmasının ardından geçecek onbeş yılın ardından kış aylarında da köşke gelmeye başlayacaktır (Portakal, 1996: 129).

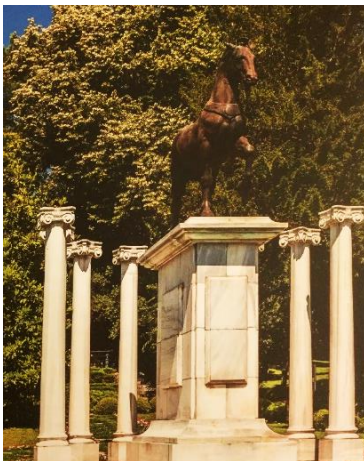


Foto 4.14. Emirgan Atlı Köşk'e adını veren at heykeli, Fotoğraf: Cemal Emden. Kaynak: Anadol, 2013: 62.

Hacı Ömer Sabancı, köşkü satın aldığı köşkte yer alan antika eşyalar ile birlikte satın almıştır ve evin satın alınmasının ardından antika eşyalara daha fazla ilgi duymuştur. 1950’li yıllarda Hacı Ömer Sabancı; Lütfi Sevsevil Bey, Kafkasyalı Gurkiya, Rıza Bey, Behar, Aret Portakal gibi İstanbul’un ünlü antikacılarını gezerek satın aldığı antika vazolar, avizeler, tablolar ve heykelleri Emirgân Köşkü’ne yerleştirmiştir. Hacı Ömer Sabancı, İstanbul’da gerçekleştirilen mezatlara takip ederek eser almayı bir tutkuya dönüştürmüştür. Mahmud Muhtar Paşa’nın Moda’daki evi olan Mermer Konak’taki eşyaların varisleri tarafından satılacağını duyan Hacı Ömer Sabancı, konağın bahçesinde yer alan 1864 yılında Paris’te dökümü yapılmış olan bronz at heykelini satın alarak heykeli Moda’daki mekânından Emirgân Köşkü’ne taşımıştır. Heykelin evin hemen ön cephesinde yer alması Emirgân Köşkü’nün ‘Atlı Köşk’ olarak anılmasına sebep olmuştur⁴⁴⁴.



Foto 4.15. Türkan ve Sakıp Sabancı Emirgân Köşkü’nde.
Kaynak: Anadol, 2013: 63.

Bu heykelin köşke taşınmasının ardından Hacı Ömer Sabancı, Sinan Bosna ve Fazlı Turgay ile beraber Bossa Fabrikası’na makine almak amacıyla Avrupa seyahatine çıkmıştır. Bu gezi sırasında İtalya’nın Milano kentine yakın Lenyano şehrine gitmişlerdir. Fabrikanın sahibi Mario Pensotti tarafından evinde yemeğe davet edilen Hacı Ömer Sabancı, Pensotti’nin evinde gördüğü sanat yapıtlarına, özellikle de bahçede gördüğü at heykeline hayran olmuştur. Kazan satın almak için gerçekleşen pazarlığa bu at heykelinin de dahil edilmesini istemiştir. At heykelinin kalıbına sahip olan Pensotti; kazan pazarlığını gerçekleştirdikten sonra Hacı Ömer’e bu at heykelini de döktürüp hediye etmiştir. 1957 yılında Türkiye’ye ulaştırılan Bossa Fabrika makineleri ile birlikte at heykelleri de Atlı Köşk’e taşınmıştır⁴⁴⁵. 2 Şubat 1966 tarihinde Hacı Ömer Sabancı’nın vefatının ardından Atlı Köşk kullanıma kapanmıştır (Tugay ve Tugay, 2002:

⁴⁴⁴ 1984 yılında Paris’te Louis Daumas tarafından yapılan at heykeli hakkında detaylı bilgi için bk. Tugay ve Tugay, 2002: 44.

⁴⁴⁵ Atlı Köşk’ün sahilden görünen ve ön bahçesinde yer alan atlı heykel grubunun orijinali IV. Haçlı Seferi esnasında 1204 yılında Venedik Doge’u Enrico Dandolo tarafından İstanbul Hipodromu’ndan alınıp Venedik’e kaçırılmıştır. Heykel grubunun orijinali Venedik ‘San Marco Bazilikası’nın cephesine yerleştirilmiştir. Tugay ve Tugay, 2002: 44.

44). 1967 yılında Sabancı Holding Yönetim Kurulu Başkanlığı görevine getirilen Sakıp Sabancı, ailesi ile köşke gelerek burada aralıklı tarihlerde de olsa yaşamaya başlamıştır.

1974 yılında Sabancı Holding Genel Koordinatörü olan Turgut Özal'ın önerisi ile holdingin merkezi İstanbul'a taşınmıştır. Aynı yıl içerisinde müzayedeci Raffi Portakal ile tanışan Sakıp Sabancı, bu dönemden itibaren sahip olacağı sanat eserlerini Raffi Portakal ile geliştirmeye başlayacaktır. Sakıp Sabancı, 1974 yılında İstanbul'da Raffi Portakal'ın babasına ait Mim Kemal Öke Caddesi on dokuz numaradaki antikacı dükkânını eşi Türkan hânım ile ziyaret etmiş ve Raffi Portakal'ı babası Hacı Ömer Sabancı'dan kalan sanat eserlerinin ekspertizini yapmak için Atlı Köşk'e davet etmiştir⁴⁴⁶. Raffi Portakal, Atlı Köşk'ü ziyaretinin ardından Sakıp Sabancı'ya köşkte Türk sanatını temsil eden hiçbir eserin bulunmadığını, köşkte yer alacak her eserin köşkün kimliğini belirleyeceğini ifade ederek bu yönde bir koleksiyon oluşturulması konusunda Sakıp Sabancı'yı iknâ etmiştir (Portakal: 1996:129). Raffi Portakal, Atlı Köşk'te duvarda asılı olan bir tablo dışında Osmanlı ve Türk sanat eserlerinden yoksun bir ev ortamı ile karşılaşmıştır. Bir sokak ressamı olan Rus Lev Kar'a ait olan bir resimde sanatçı, imzasını 'd'apres Corot'⁴⁴⁷ olarak atmıştır. Camille Corot eserlerinin taklidini yapan sanatçının, eseri hakkında eleştirel bir sohbet geliştirdikten sonra Raffi Portakal, Sabancı'nın satın alması gereken eserlerde arayacağı nitelikler konusunda Sabancı'ya bilgi vermiştir. Raffi Portakal, Sabancı'ya Türk ve Osmanlı sanatı geleneklerini yansıtan Beykoz, tombak, değerli tablolar almasını, evine davet ettiği yabancı konuklara sanat eserleri yoluyla kültürel değerlerimizi yansıtabilecek eserler satın almasını önermiştir. Sakıp Sabancı, bu öneriyi ilk duyduğunda reddetmiş fakat iki gün sonra Raffi Portakal ile tekrar iletişime geçmiştir. Sabancı, Raffi Portakal'ın sunduğu önerileri tekrar dinlemek isteyerek eserleri Raffi Portakal danışmanlığında almaya karar vermiştir (Erten, 2017: 456).

⁴⁴⁶ Raffi Portakal, Sakıp Sabancı'nın Mim Kemal Öke Caddesi on dokuz numarada yer alan antikacı dükkânına gelişi öyküsünü şu şekilde anlatmıştır: Sakıp bey bir kış günü babamın da bulunduğu bir sırada dükkanımızı ziyarete geldi. Yağmurlu bir gün idi. Mim Kemal Öke Caddesi ondokuz numaralı dükkanımdaydım. Sene 1974. Henüz orayı açalı birkaç yıl olmuştu. O yağmurlu günde bir araba kapımızın önünde durdu. O sıralar bizim sokak kuş uçmaz, kervan geçmez. Sakıp bey ve Türkan hânım indi arabadan. 1970'li yılların ortalarında Sakıp Bey pek tanınmıyordu. Dükkanımdaydım sohbet ettik ve beni babasından kendisine kalan antika eserlerin ekspertizini yapmam için Emirgan'daki Atlı Köşk'e davet etti. Köşkü gezip izledikten sonra Hacı Ömer'in Atlı Köşk'ünün Batı'daki herhangi bir köşkten farklı olmadığını anlatmaya çalıştım Sakıp Bey'e. Köşkte Türk sanatını temsil eden hiçbir eserin bulunmadığını, oysa köşkte yer alacak eserlerin özellikle tabloların köşkün gerçek kimliğini yansıtacağını anlatmaya çalıştım. bk. Portakal, 1996: 128-130.

⁴⁴⁷ 'd'apres Corot' : 'Corot'tan Sonra'.

Sakıp Sabancı'nın Raffi Portakal danışmanlığında başladığı koleksiyonculuk öyküsünde Sabancı'nın Raffi Portakal'a yanıtı ve birlikte çalışma öyküleri şu şekilde başlamıştır:

Bana 'Peki paşam, hadi başlayalım. Nereden başlayalım efendim' dedi. Ben kendisine önce tablolardan başlamayı önerdim. O yıllarda tarih 1978-1979. Türkiye'nin siyasi anlamda en karmaşık olduğu yıllar idi. Çok eser topladık bu dönemde Sakıp Bey'e. Bu yıllarda yurtdışına gidenlerden, benim dükkânıma gelenlerden, tek tek araştırarak Sakıp Bey'in tablo aldığını öğrenenlerden, bana gelip eserlerini göstermelerini istedim. O günün koşullarında Nazmi Ziya'ları, Çallı'ları 25 bin ile 100 bin TL. (yaklaşık 1.500-6.000 dolar) arasında fiyatlarla toplamaya başladık (Portakal, 1996: 129).

Bu başlangıcın ardından Sakıp Sabancı, Türk resim sanatının o yıllarda satışta olan en pahalı eserlerini koleksiyonuna dahil etmeye başlamıştır. O yıllarda Halil Paşa'ya ait 'Pembeli Kadın Portresi' de Sabancı Koleksiyonu'na dahil edilmiştir⁴⁴⁸.

1980'li yıllarda Türkiye, yeni bir siyasi-ekonomik sürece girmiştir⁴⁴⁹. Bu dönemde Toyota firması ile gerçekleşen anlaşmaların ardından iş adamları ile kurulan sohbetlerde Sabancı; Japon iş adamlarının Fransız Empresyonistlere ödedikleri yüksek fiyatların basına yansımalarını okur ve eser alımına olan ilgisi özellikle 1980'lerin ardından hızla artar. 1980'li yıllar Türkiye'nin yurtdışı ile ortak ticari ilişkilerinin başladığı yeni bir kapitalist dönemi temsil etmektedir. Bu dönem artan yurtdışı seyahatlerinde tanıdığı iş adamlarının sahip olduğu eserler, edindikleri koleksiyonlar, açtıkları sanat merkezleri ile gurur duymaları ve bu faaliyetlerini iş hikayelerinden daha fazla ifade etmiş olmaları Sabancı'nın da sanat yatırımlarına yönelmesini teşvik etmiştir. Sabancı için artık açılan kocaman fabrikaların, elde edilen sermayenin gücü yeterli olmamaktadır. Sakıp Sabancı, ülkedeki iş adamlarının ülke değerlerini taşıyan koleksiyonlara mesai harcamaları gerektiğini düşünmektedir:

⁴⁴⁸ Halil Paşa'ya ait 'Pembeli Kadın Portresi'nin koleksiyon için satın alım öyküsü şu şekilde anlatılmıştır: "Askere gitmeden önce 1982'de babamın Valikonağı Caddesi'nde dekorasyon işi yapan eski bir dostundan Halil Paşa'nın kadın portresini 1 milyon liraya almıştım. Halil Paşa, eşinin pembe elbiseli portresini yapmış. Fakat; bir çocuk tablonun mavi gözlerine bir kalem sokmuş ve tablo yırtılmış. Restorasyon yapılmasına rağmen tabloda oluşan bozulma fark edilir düzeyde idi. Sakıp Sabancı'ya eseri sundum. Eseri 1 milyon liraya aldığımı ilettim. Bir liradan fazlasını vermem dedi. Askere gitmeden önce o da kârdır dedim. Gerçekten de Sakıp Sabancı eseri 1 milyon liraya 1 lira ekleyerek satın aldı. Ben de gülümseyerek kabul ettim. Eseri koleksiyona dahil etmiş olduk" akt. Erten, 2017: 456.

⁴⁴⁹ Detaylı bilgi için bk. Tezin 1.3.2. bölümü.

Dış seyahatlerimizde gördüm. Koskoca şato misafirhane olmuş, ticari olmayan bir gâye var. Dolaylı tanıtım. Örneğin; Guggenheim Vakfı'nın bir müzesi var. Rockefeller Vakfı'nın 'Rockefeller Center' diye bir konser salonu var, bir konservatuarı var. Burslar veriliyor, sergiler tertipleniyor, yabancı turistlere açık tutuluyor hepsi. Bunlarda ticari gaye yok. Böylece, sanatın teşviki yoluyla bir yandan ulusun eğitimine, öte yandan ülkenin tanıtımına katkıda bulunmuş oluyorlar (akt. Derman vd., 1995:7-9).



Foto 4.16. Türkan ve Sakıp Sabancı Atlıköşk'te.
Kaynak: Anadol, 2013: 3.

Koleksiyonunu yoğun eser alımları ile zenginleştirmeye devam eden Sakıp Sabancı, klasik eserleri özellikle koleksiyonuna dahil etmiştir. Fakat; Yahşi Baraz'ın anlatımı ile⁴⁵⁰ Sakıp Sabancı'nın 1980'li yıllarda modern eserler aldığı da tespit edilmiştir.

1980'li yıllarda Sakıp Sabancı; Türk sanatının en değerli eserlerini koleksiyonuna dahil etmeye devam etmiştir. 1994 yılında yaşanan ekonomik kriz ve ardından gelen iflaslar sanat dünyasını da etkilemiştir⁴⁵¹. Yaşanan iflasların ardından Türkiye'deki sanat

⁴⁵⁰ Yahşi Baraz: "Sakıp Sabancı, Bedri Baykam dışında benden eser satın almamıştır. Bedri Baykam'a 1982 yılında bir sergi yapmayı teklif ettim. 1984 yılında Galeri Baraz'da Bedri Baykam'ın kırk kadar eserini sergiledik. O yıllarda sanat piyasasında dinamik oluşmaya başlamıştı. Sergi açılışında oldukça büyük bir kalabalık vardı. Sanat galerilerinin aktif olduğu bir dönem başlamıştı. Sakıp Sabancı da açılışa katılmıştı. Yaşar Kemal ile birlikte sergide bulunan Sakıp Sabancı ile sohbet etme imkânı bulduk. Yaşar Kemal'e 'Sakıp Beye söyleseniz de resimlerden alsa' dedim. 'Ama Sayın Sabancı modern eser satın almaz. Kendisi klasik eser sever' diye de ekledim. Fakat; sergi açılışından kısa bir süre sonra Sakıp Sabancı Raffi Portakal aracılığı ile sergide yer alan tüm Bedri Baykam eserlerini satın aldı. 4.Levent'te Sakıp Sabancı'nın bir bina inşa ettiğini ve eserleri orada sergileyeceği ifade edildi. Sanırım eserler 4.Levent'te yer alan Sabancı Holding'de asılıdır" bk. Yahşi Baraz ile Türkiye'de Sanat Koleksiyonculuğu üzerine söyleşi, 23.11.2017, Galeri Baraz, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 2.

⁴⁵¹ 1990'lı yıllarda yaşanan ekonomik kriz, sanat piyasasına etkileri ve Halil Bezmen Müzayedesini hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 2.2.5.1. bölümü.

koleksiyonculuğunun gelişimini etkileyen olaylar arasında ‘Halil Bezmen Müzayedesı’⁴⁵² yer almaktadır. Sakıp Sabancı, Raffi Portakal’ın danışmanlığı ve aracılığı ile Halil Bezmen Amerika’ya çıkmadan önce kendisi ile anlaşarak yıllar içerisinde büyük özveri ile oluşturulmuş Halil Bezmen Koleksiyon’unda bulunan en değerli ve önemli eserleri yüzde beş indirim ile koleksiyonuna dahil etmiştir. Böylece, ‘Sakıp Sabancı Sanat Koleksiyonu’; gerçekleşen toplu eser alımı ile koleksiyon gücünü arttırmıştır. ‘Sabancı Hat Koleksiyonu’ da bu dönemde gerçekleşen satın alımlar ile Türkiye’deki en değerli hattatlarının eserleri ile geliştirilmiştir. Raffi Portakal’ın girişimi ile ‘Sabancı Hat Koleksiyonu’; yurt dışında gerçekleştirilen sergiler ile Avrupa ve Amerika’da tanıtılmış ve büyük ilgi görmüştür (Anadol, 2003:13). Türk kültürü ve sanatının yurt dışında tanıtılması açısından 1990’lı yıllarda gerçekleşen sergi etkinliklerinde sadece hat sanatı eserleri değil; Sabancı Resim Koleksiyonu’ndan seçkiler de yer almıştır. Dünyanın en önemli müzelerinde gerçekleştirilen sergiler, gerçekleştirildikleri yıllarda hem Türk sanat piyasası hem sanat koleksiyonu yapan iş adamları hem de yurt dışındaki sanat ortamlarında büyük beğeni toplayarak Türk koleksiyoncularının sergi faaliyetlerinin artmasına neden olmuştur⁴⁵³.

Sakıp Sabancı Müzesi’nin 2002 yılındaki kuruluşundan önce, ‘Hat Koleksiyonu’, 1998-2000 yılları arasında; 1998 yılında Moskova, New York, Los Angeles, Boston, Paris, Berlin ve Frankfurt’ta sergilenmiştir⁴⁵⁴. 10 Eylül- 13 Aralık 1998 tarihleri arasında ‘Altın Harfler: Osmanlı Hat Sanat Eserleri Sakıp Sabancı Koleksiyonu İstanbul’ sergisi, Metropolitan Müzesi’nin en önemli beş salonunda koleksiyonda bulunan hat eserler ve resimlerden seçki sunarak gerçekleştirilmiştir. Şevket Dağ’ın ‘Ayasofya İçi’, Osman Hamdi’nin ‘Kuran Okuyan Adam’, Halife Abdülmecid’in ‘Cami Kapısı’ isimli çalışmaları bu sergide hat eserleri ile birlikte sergilenmiştir. Metropolitan Müzesi’nde gerçekleşen sergiye olan yoğun ilginin ardından koleksiyon, müzenin kuruluşuna dek New York Metropolitan Müzesi, Los Angeles County Sanat Müzesi, Harvard Üniversitesi Arthur M. Sackler Müzesi ve Paris’te Louvre Müzesi’nde sergilenmiştir. Ayrıca; 2001 yılında da eserler Berlin’de Guggenheim Müzesi’nde ve Frankfurt Museums für Angewandte Kunst Müzesi’nde ‘Sultanın Mührü’ isimli sergi ile sunulmuştur. Sakıp Sabancı’nın Raffi Portakal’ın öncülüğünde Avrupa ve Amerika’da gerçekleştirdiği koleksiyon sergilerini Metropolitan Müzesi’nde 180 bin, LACMA (Los

⁴⁵² ‘Halil Bezmen Müzayedesı’ hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 2.2.5.1. bölümü.

⁴⁵³ Özel koleksiyonlar, sergiler hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 3.2.3.2. bölümü.

⁴⁵⁴Hat Koleksiyonu ve Sergiler hakkında detaylı bilgi için bk:

<http://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/sergiler/altin-satirlar-sakip-sabanci-muzesinden-osmanli-hat-sanati> (erişim tarihi: 11.042018).

Angeles County Sanat Müzesi)'da 150 bin, Harvard Üniversitesi Arthur M. Sackler Müzesi'nde 30 bin, Berlin Guggenheim Müzesi'nde 33 bin kişi izlemiştir (Erten, 2017: 466).

Sakıp Sabancı Sanat Koleksiyonu'nun yurt dışında gerçekleşen sergilerinde Sabancı; koleksiyonunun elde ettiği ilgi, beğeniden etkilenmiş ve koleksiyonuna eserler almayı sürdürmüştür. 1999 yılında Sakıp Sabancı, aynı yıl içerisinde hayatını yitiren Ali Koçman'ın koleksiyonu ile ilgilenmeye başlamıştır. 1967 yılından 1999 yılına dek sanat eseri almaya devam eden Ali Koçman'a ait yüz bir eser, Ali Koçman'ın babası Sıtkı Koçman tarafından Sakıp Sabancı'ya satılmıştır⁴⁵⁵. Türk koleksiyonculuk tarihinde Kemal Erhan'dan sonra en önemli ikinci isim olan Ali Koçman; Türk resim tarihinin klasik ve empresyonist eserlerinden oluşan 500- 600 tablolu bir koleksiyon oluşturmuştur. Koleksiyonda; Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid, Hüseyin Zekai Paşa, Halil Paşa, Hoca Ali Rıza, Sami Yetik, Namık İsmail, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Mehmet Ali Laga, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi, Edip Hakkı Köseoğlu, Naci Kalmukoğlu, Fikret Mualla, Orhan Peker, Sabri Berkel, Nurullah Berk, Cevat Dereli, Mahmut Cuda, Abidin Dino, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Burhan Doğançay gibi sanatçıların en önemli eserleri yer almaktadır⁴⁵⁶.

1967 yılında Mengü Ertel'in teşviki ile eser almaya başlayan Ali Koçman, o yıl resim koleksiyonculuğunun öncüleri arasında yer almıştır⁴⁵⁷. Ali Koçman'ın 1990'lı yıllardan sonra şeker ve böbrek hastalığı nedeniyle rahatsızlanması ile koleksiyona yeni eserler eklenememiştir. Dolayısıyla, koleksiyonda 1990 yılına dek üretilmiş eserler bulunmaktadır. Koçman, sanat dünyasından hastalığı nedeni ile uzaklaşmıştır. 28 Mart 1999'da tedavi olmak için Amerika'ya giderken Koçman, uçakta hayatını kaybetmiştir. Aile üyeleri ölümün ardından koleksiyon tespiti ve ekspertiz alımı için Teşvikiye Sanat Galerisi sahibi Doğan Paksoy'a

⁴⁵⁵ bk. Yahşi Baraz ile Türkiye'de Sanat Koleksiyonculuğu üzerine söyleşi, 23.11.2017, Galeri Baraz, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 2.

⁴⁵⁶ bk. Yahşi Baraz ile Türkiye'de sanat koleksiyonculuğu üzerine söyleşi, 11 Nisan 2015, Galeri Baraz, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 1., Tezin 1.3. bölümü.

⁴⁵⁷Yahşi Baraz'ın Ali Koçman'ın koleksiyonculuğu, eserlerin satın alınması ve Sabancı Müzesi'nin açılış sürecine dair yorumu ise şu şekildedir: "1960'lı yıllarda Ali Koçman ilk koleksiyonerlerdendir. Kendisi TÜSİAD başkanlığı da yapmış önemli bir entelektüel idi. Koçman, Burhan Doğançay sergimize gelmişti. Ona ben birkaç yüz bin dolar değerinde eser sattım. Sadece cumartesi sabahları 9:00'da gelirdi bana. Koçman'dan başka bana resim almaya o yıllarda kimse gelmezdi. Biz aslında tek bir isimle, Ali Koçman ile o yıllarda kazancımızı sağlayabildik. Mesela tamir ettirmezdi. Yırtıkça yırtık olarak dursun isterdi. Mahmut Cuda, Ali Çelebi, Orhan Peker'lerin en iyilerini ve Sabri Berkel'i toplamıştı" bk. Yahşi Baraz ile Türkiye'de sanat koleksiyonculuğu üzerine söyleşi, 11 Nisan 2015, Galeri Baraz, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 1., Tezin 1.3. bölümü.

başvurmuştur. Ali Koçman'ın değerli koleksiyonu evli olmadığı için babasına, Sıtkı Koçman'a kalmıştır. Doğan Paksoy, bu süreci şu şekilde anlatmaktadır:

Bana ekspertiz görevi verildiğinde, Ali Koçman'a ait eserler Nişantaşı Yapı Kredi Bankası'nın üst katındaki bir dairede idiler. İçeri girdiğimizde her yer toz, pis içerisinde idi. Bana yardım etmesi için yanıma birini verdiler. Onbeş, yirmi gün boyunca tüm koleksiyonun envanterini yaptım. Ali Koçman adına bir müze yapılmasını önerdim. Ardından o resimlerin hepsini Sakıp Sabancı'ya sattık. Sakıp Sabancı Müzesi, o koleksiyonun satın alınmasının ardından açılabilir. Yüz yirmi beş civarında resim var diye hatırlıyorum. Tabii bu sadece o dairede olan resimler idi. Ali Koçman'ın evinde de resim olduğunu biliyordum ama biz sadece o depo dairedeki resimler üzerine çalıştık⁴⁵⁸. Geriye kalan resimlerin ne olduğunu bilmiyoruz. Bu eserlerin aile üyelerinin ev ve iş yerlerinde asılı olabileceği düşünülmektedir (akt. Erten, 2017: 207).

Sakıp Sabancı Koleksiyonu'nun yurt dışında elde ettiği başarıların ardından Sabancı, koleksiyonunu bir müzeye dönüştürmeye karar vermiştir. Fakat; koleksiyonda yer alan eserlerin müze açmak için yeterli sayıda ve konseptte olmaması, Raffi Portakal'ın koleksiyona yeni eserler satın alma arayışı ile sonuçlanmıştır. Doğan Paksoy'un Ali Koçman'ın vefatının



Foto 4.17. Atlı Köşk-İç Mekan,
Fotoğraf: Cemal Emden.
Kaynak: Anadol, 2013:153.

⁴⁵⁸ Aynı evde bulunan kütüphane de Sıtkı Koçman tarafından Muğla Üniversitesi'ne bağışlanmıştır. Resimlerden elde edilen para Sıtkı Koçman tarafından Muğla Üniversitesi'ne bağışlanmıştır. Muğla Üniversitesi'nin ismi 'Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi' olarak anılmaktadır. Sıtkı Koçman, üniversite tarihçesinde de 'Üniversitemizin Hamisi' tanımlaması ile anlatılmaktadır. Detaylı bilgi için bk: <http://mu.edu.tr/tr/genel-bilgiler/bilgiler/tarihce> (erişim tarihi: 11.04.2018).

ardından koleksiyonu ekspertiz yaptığını duyan Raffi Portakal, Doğan Paksoy ile irtibat sağlamıştır. Ali Koçman, babası ile yaşamış, evlenmemiş ve çocuk sahibi olmamıştır. Ölümünün ardından oğlunun koleksiyonunu Muğla Üniversitesi'ne bağışlamayı düşünen ve bu yolla Ali Koçman'ın ismini üniversiteye vereceğini bildiren Sıtkı Koçman'ı Sakıp Sabancı arayarak ikna etmiş ve Raffi Portakal'ın bağış öncesinde eserleri incelemesini sağlamıştır. Raffi Portakal, koleksiyonda bulunan eserlerden etkilenmiş ve beğenisini Sakıp Sabancı'ya da aktarmıştır. Satın almak üzere seçtiği eserlerin ekspertiz raporunu Sabancı'ya sunan Portakal, gerçekleşen görüşmenin ardından Sabancı'nın onayı ile yüz bir adet resmi Sakıp Sabancı Sanat Koleksiyonu için satın almıştır. Sabancı; bu satın alımı eserleri görmeden, Raffi Portakal'ın hazırladığı ekspertiz raporuna bakarak gerçekleştirmiştir. Satın alınan eserler arasında Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Feyhaman Duran'ın pek çok eseri bulunmaktadır. Ali Koçman Koleksiyonu'ndan satın alınan yüz bir adet tablo Sakıp Sabancı Resim Koleksiyonu'nda önemli bir yere sahiptir (akt. Batur, 2015: 261-262).

Sakıp Sabancı, 2002 yılında Sabancı Müzesi'nin açılışına dek Raffi Portakal'ın danışmanlığı ile Şeker Ahmet Paşa (1841-1907), Osman Hamdi Bey (1842-1910), Süleyman Seyyit (1842-1913), Halife Abdülmecid (1868-1944), İbrahim Çallı (1882-1960), Hikmet Onat (1882-1977), Hüseyin Avni Lifij (1889-1927) gibi 1900'lü yılların öncesinde doğmuş Türk resminin önemli sanatçılarının eserlerini, Kur'anlar, Delail-i Hayratlar, hatları da koleksiyonuna dahil etmiştir. Sakıp Sabancı'nın Raffi Portakal'ın danışmanlığında oluşturduğu sanat koleksiyonuna ayrıca; Prof.Dr. Memduh Yaşa'nın teşviki ile ilk kez Sultan II. Mahmut'un kendi eliyle yazmış olduğu bir hat eser dahil edilmiştir. Bu satın alımın ardından hattat ve eksper Emin Barın'ın teşviki ile de hat koleksiyonuna yeni eserler satın alınmıştır. Ayrıca; Şevket Rado'nun önemli hat koleksiyonunun büyük bir kısmı da satın alınarak "Sakıp Sabancı Hat Koleksiyonu" zenginleştirilmiştir. Sabancı; koleksiyonu oluştururken Türk kültürel öğelerinin var olduğu eserleri edinmeyi benimsemiş ve sanat yapıtları yoluyla Türk kültürünün muhafazasına ve yurt dışında temsiline önem vermiştir. Sabancı, yurt dışından gelen yabancı konuklarına evinde muhafaza ettiği bu eserler yoluyla Türk kültürünü tanıtmayı hedeflemiştir (Sabancı, 2002: 9). Sakıp Sabancı'nın Bridgestone ve DuPont gibi uluslararası markalarla gerçekleştirdiği ortaklık ilişkileri koleksiyonculuk kimliğinin yanında müze yapma isteğini de artırmıştır. Sabancı'nın (2002: 7); 'Bridgestone, DuPont gibi ortaklık yaptığımız şirketlerin başkanlarının gerçek bir sanatsever olduklarını, çok değerli sanat eserleri topladıklarını, evlerini müzeye dönüştürdüklerini gördüm, hayran oldum' ifadesi, Sabancı'nın sanatsal girişimlerinin ilham kaynaklarını ortaya çıkarmaktadır.

2002 yılında açılışı gerçekleşen Sabancı Müzesi'ni açılış öyküsü 1998 yılında gerçekleştirilen çalışmalar ile başlamıştır. Sabancı Üniversitesi'nin kurulduğu 1995 yılında Sakıp Sabancı'nın açmayı planladığı müzenin kurumsal yapısı hakkındaki araştırmalara başlanmıştır. Kıymet Giray'ın katalog metni ile yayınlanan 'Sabancı Koleksiyonu Kitabı' da bu amaçla 1995 yılında yayınlanmıştır⁴⁵⁹. Katalogun yayınlanması müzenin açılışına yönelik gerçekleştirilen bir ön çalışma niteliğindedir.



Foto 4.18. Atlı Köşk-İç Mekan,
Fotoğraf: Cemal Emden.
Kaynak: Anadol, 2013:155.

Bu kapsamda 1997-1998 yıllarında müzenin kuruluşu öncesinde; Ağahan Kültür Fonu'nda görevli ve müzenin kuruluş aşamalarında da yer alan kurucu müdür Dr. Emin Mahir Balcıoğlu, İslam Sanatı tarihçisi Oleg Grabar, Türk ve İslam Eserleri Müzesi Müdürü, İspanyol Caixa Vakfı Başkanı Luis Monreal, 2003 yılından sonra müzenin direktörü olan Dr. Nazan Ölçer, Prof. Dr. Cevat Erder, Güler Sabancı, Metropolitan Sanat Müzesi'nin eski Uluslararası İlişkiler Müdürü Mahroukh Tarapor ve New York The Museum of Modern Art (MoMa) Müdürü Glenn Lowry bir araya gelerek müzenin kuruluş çalışmalarında yer almışlar ve kurumun fikrîsel temellerinin atılmasında rol oynamışlardır (Sabancı, 2013: 16).

Sakıp Sabancı'nın, edindiği koleksiyonları Sabancı Vakfı'na bağlı olan Sabancı Üniversitesi'ne bağışlaması, evinin müzeye dönüştürülmesi kararı ve gerçekleştirilen ön çalışmaların ardından 28 Aralık 1998 tarihinde sunulan başvuru mektubunun sonucunda Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı tarafından Sakıp Sabancı koleksiyonlarının ve 'Atlı Köşk' yapısının 'özel müze' olarak konumlandırılmasına karar verilmiştir. Bu karar sonucunda Sabancı Üniversitesi, artık koleksiyon ve 'Emirgan Köşkü'nün yasal sahibi, koruyucusu

⁴⁵⁹ Sabancı Koleksiyonu'nun 1995 yılında, yayınlanan bir kitap ile ilk kez sunulmuş olması sanat ortamında büyük ilgi görmüştür. Detaylı bilgi için bk. Tezin 2.2.4.2. bölümü.

statüsüne kırk dokuz yıl süresince erişmiştir. 'Kültür ve Tabiat Varlıklarının Korunmasına İlişkin' 2863 sayılı yasa ve 'Özel Müzeler ve Denetimleri' yönetmeliği kapsamındaki yasa ve yönetmeliğe göre sadece koleksiyon değil, köşk, bahçe ve köşkün çevresi de bu korumaya dahil edilmiştir. Bu yasa yoluyla köşkün çevre kontrolü sağlanarak halka açma görevi de üniversiteye verilmiştir. Bu yasaların sonucunda Sakıp Sabancı koleksiyonları, köşkün kendisi ve bahçesinin tamamı 'müze' olarak tanımlanmıştır. Sabancı Ailesi, köşkte yaşadıkları süre içerisinde koleksiyonlarının sunumu için bir tadilat gerçekleştirilmemiş, sahip oldukları eserler için yeni bir mekân arayışına girmemişlerdir. Bu nedenle müzeleşme süreci başladığında köşke ek mekanların inşa edilmesine karar verilmiştir. Eklenen yeni binalarda koleksiyonun korunmasına, restorasyon çalışmalarının gerçekleştirilmesine uygun laboratuvar mekanlarının oluşturulmasına, standart bir ışık, toz, nem ve güvenlik unsurlarının uygulanmasına, çağdaş bir müze yaklaşımı ile geçici ve sürekli sergilere elverişli mekanların inşa edilmesine karar verilmiştir. Bu kapsamda; müze koleksiyonunun da yurt içi ve yurt dışı alımlar sağlanarak genişletilmesi kararlaştırılmıştır (Savaş, 2002: 135-136).

Sabancı Müzesi'nin açılışına dek müze hakkında kararların alınması amacı ile dünyanın önemli müzelerinden direktörler davet edilerek yurt içi ve yurt dışından yirmi bir uzmanın katılım sağladığı bir çalıştay düzenlenmiştir. Uzmanlar topluluğu Atlı Köşk'ü müzecilik bilimi kapsamında farklı açılardan değerlendirerek binanın müze için uygun olup olmadığını analiz etmişlerdir. Öncelikle bir özel koleksiyon olan Sakıp Sabancı Koleksiyonu'nun müze olma sürecinde edineceği misyonlar ve uygulama yöntemleri tartışılmıştır. Çalıştay kapsamında; açılacak olan müzenin misyonu, müzenin edineceği sosyal rolleri, Türkiye'de o dönemde çağdaş sanat alanında yaşanan gelişmeler, sanat galerileri bağlamında izleyeceği müzecilik politikası, müzenin gelişeceği kavramsal çerçeve, mükemmellik merkezi olma hedeflerinin ne olacağı, kurumun Türkiye'de ve uluslararası sanat ortamında nasıl bir rol üstleneceği, itibar artırmak için neler yapmak gerektiği, Türkiye ve dünyadaki benzer kuruluşlar ile oluşacak ilişki ağı ve yöntemleri, müzenin yakın olacağı ve ortak projeler geliştirebileceği kurumların tespiti, müzenin kavramsal çerçevesi bağlamında gerçekleştireceği sergiler, eğitsel faaliyet alanlarının tespiti, müzenin bağlı olduğu Sabancı Üniversitesi ile oluşturacağı bağ yöntemleri, müzenin yönetim modelinin ne olacağı, işletme ve finans seçenekleri tartışılmıştır. Gerçekleşen bu tartışmalar, Türkiye'nin gelecekte geliştireceği müzecilik modeli için de bir model olma özelliğine sahip olmuştur. Gerçekleşen tartışmalar sonucunda; Atlı Köşk arazisinin sahip olduğu hali ile korunması gerektiğine, köşkün merkezi şemalı planının bozulmamasına, köşk dışındaki mekanlarda sergi galerileri de planlanıp bir tadilata gerek duyularak, doğal ışıktan uzak olan dünya standartlarında sergileme alanlarına sahip yeni sergileme alanlarının

oluşturulmasına, mimari, bahçedeki bitki örtüsü, tablolar ve hat eserlerin acilen koruma çalışmalarının gerçekleştirilmesine karar verilmiştir. Ayrıca çalıştay sonunda; Atlı Köşk içerisinde kalıcı ve geçici sergilerin gerçekleştirileceği alanlar yaratmaya, hat eserlerin korumasının gerçekleştirilebileceği bir kâğıt koruma laboratuvarının oluşturulmasına, koleksiyonda yer alan eserlerin dünya standartlarında koruma koşullarının sağlanmasına, küratörler ve müze müdürleri ile görüşmeler sağlanarak koleksiyonların temasal içeriklerinin belirlenmesine, otopark alanlarının oluşturulmasına karar verilmiştir. Koleksiyonun sunumunda ise; tüm eserlerin gerekli bakım, onarım çalışmaları gerçekleştirildikten sonra tarihsel bir bakış içerisinde sunulmasına, koleksiyona eklenecek eserlerin asgari düzeyde olmasına, satın alma politikasında eserlerin tek tek değil belgesel niteliği olan gruplara dahil edilerek koleksiyonu geliştirecek eserlerin alınmasına karar verilmiştir. Çalıştay sonucunda, Sakıp Sabancı Resim Koleksiyonu'nda bulunan Türk sanatçıların eserlerinde var olan tarihsel söylemin formüle edilmesinde zorluklar yaşandığı tespit edilmiştir. Koleksiyonda var olan tarihselliğin daha geniş çerçevede değerlendirilerek bir alım politikasının oluşturulması gerektiği tespit edilmiştir. Koleksiyonun resim sanatı ile sınırlandırılmayıp görsel bir kültür ögesine dönüştürülmesine karar verilmiştir. Ayrıca, müzenin üniversitede gerçekleştirilecek kültürel çalışmalara katkı sunması amacıyla sadece sanatsal çalışmalara odaklanmaması, kapsamlı kültürel araştırmalara da yönelmesine, üniversitedeki ders içeriklerine disiplinlerarası bir yapı ile katkı sunacak çalışmalara müzenin çalışmalarında yer verilmesine karar verilmiştir. Bu çalışmaların gerçekleşmesi için iki bin metrekarelik bir alanın oluşturulması tartışılmıştır. Düzenlenen çalıştay sonucunda alınan kararların ardından müzenin tasarım sürecine başlanmıştır (Balcıoğlu, 2002: 119-120).

Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi'nin çalıştay sonucunda belirlenen kuruluş ilkeleri şu şekilde belirlenmiştir:

Müze dinamik bir yapıya sahip olmalı, kendi koleksiyonlarının sergilenmesine ek olarak, geçici ve nitelikli etkinlikler için düzenlenmiş mekanlarla donatılmalıdır. Adı geçen geçici etkinliklerin niteliğini en üst düzeyde tutabilmek için, en ileri uluslararası standartların sağlanacağı altyapı müzenin her bölümünde öngörülmelidir. Müze altyapısı ve içeriği ile çağdaş müzeciliğin tüm gereklerini yerine getirerek dünya müzeleri arasında yerini almalıdır. Toplumun farklı katmanlarına hitap edecek biçimde, her kullanıcı profiline göre özellikler taşıması öngörülmelidir (çocuklar, gençler, araştırmacılar, engelliler için). Müzenin alt yapısıyla ve personeli ile her düzeyde eğitim misyonunu yerine getirecek programların geliştirilmesi ve uygulanması gerekmektedir. Bunları gerçekleştirirken Sabancı Üniversitesi ile yakın ilişki içerisinde olmalıdır. Müze sanal ortamda da varlığını göstermeli; uzaktan da yararlanılabilecek bir kaynak olma niteliği sağlanmalıdır. Eski eser bakım, onarım ve koruma alanında, müze öncü bir eğitim ve uygulama merkezi olmalıdır (Balcıoğlu, 2002: 132).

Çalıştayın ardından başlayan tasarım sürecinde Dr. Ayşen Savaş, Dr. Namık Erkal, Alişan Çırakoğlu, Pınar Hatipoğlu, Gülru Mutlu, Alper Akan'dan oluşan proje tasarım ekibinin çalışmaları sonucunda müze inşa süreci başlamıştır. Müzenin inşa ve kurumsallaşma sürecinde kuruluşa destek olan Danışma Kurulu'nda ise; Prof. Dr. Gülru Necipoğlu, Prof. Dr. Hasan Bülent Kahraman, Prof. Dr. Zeren Tanındı, Prof. Dr. Claus-Peter Haase, Prof. Dr. Henry-Claude Cousseau, Prof. Dr. Jean- Franquouis Jarrige, Sir Norman Rosenthal, Dr. Thomas W. Lentz, Prof. Dr. Tosun Terzioğlu, Hüsnü Paçacıoğlu, Raffi Portakal, Prof. Dr. Uğur Derman, Emin Mahir Balcıoğlu, Boris Micka, Metin Deniz, Dr. Sinan Genim yer almıştır (Akpınar, 2013: 24-25). Sakıp Sabancı Sanat Koleksiyonu; müzeleşme sürecinde farklı başlıklar altında bir araya getirilerek alanında uzmanların yönetiminde sergilenmeye, geliştirilmeye ve koruma altına alınmaya başlanmıştır. Koleksiyon; 'Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu', 'Resim Koleksiyonu', 'Mobilya ve Dekoratif Eserler Koleksiyonu' olarak üç bölüme ayrılmıştır. Koleksiyon eserleri köşkün içerisinde konut mimarisi düzenini değiştirmeden, modern müzecilik yöntemleri ile izleyenlere sunulacaktır. Köşke dahil edilen, yeni sergileme mekânlarında da koleksiyon seçkileri ve 'Sürelî Sergiler' düzenlenerek uluslararası nitelikli etkinlikler ile müzenin dünyada da tanınırlığının artması ve koleksiyonun tanıtılması sağlanacaktır.

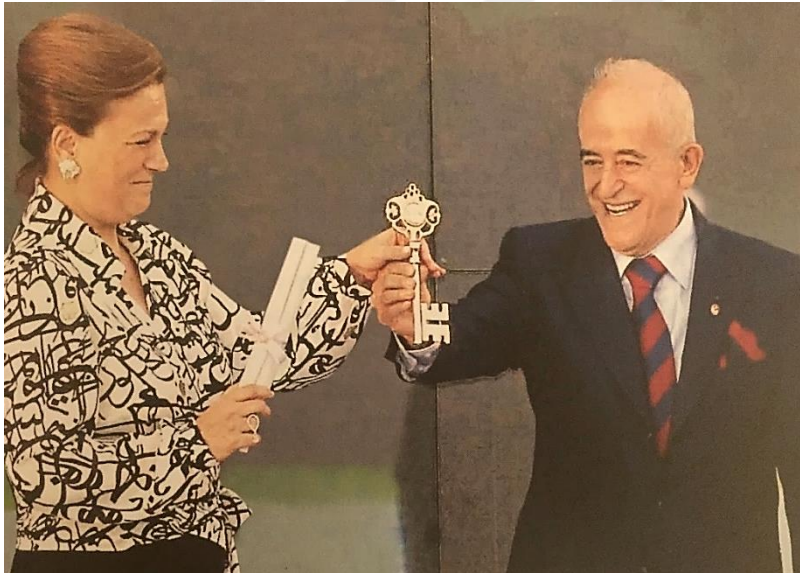


Foto 4.19. Güler Sabancı ve Sakıp Sabancı, Sabancı Müzesi'nin açılış töreninde,
Kaynak: Sabancı Müzesi Arşivi. Anadol, 2013:111.

Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, Haziran 2002'de hizmete açılmıştır. Açılış sırasında Sakıp Sabancı, müzenin anahtarını Güler Sabancı'ya teslim ederek müzenin geleceğe taşınma görevini Güler Sabancı'ya emanet etmiştir. Müzenin kuruluş aşamalarından 2003

yılında Nazan Ölçer'in müze müdürlüğü görevine atanmasına dek müze yöneticiliğini Emin Mahir Balcıoğlu yürütmüştür.

Gösterişli bir tören ile kalabalık bir davetli kitlesi içerisinde gerçekleştirilen Sakıp Sabancı Müzesi açılış törenine basın ve süreli yayınlar büyük ilgi göstermiştir. Sakıp Sabancı açılışın ardından koleksiyonculuk ve müzeciliğine dair basına röportajlar vermiştir. Müzede, modern mimari unsurları ile inşa edilen yeni galeri mekanlarında süreli sergilerin eğitici faaliyetler ile birlikte gerçekleşmesine karar verilirken köşk bölümü Sabancı Koleksiyonu'na ayrılmıştır. Müzenin açılışının ardından Sakıp Sabancı Müzesi'nin Emirgan'da yer alan konumu ve müzenin vizyonundan övgü ile söz edilmiştir. Nilgün Cerrahoğlu, Sakıp Sabancı'ya dair: Sakıp Bey, evini müze yapmış. Kendisi sanatı elit bir faaliyet olarak değil; yaşamla içiçe geçen, yaşamla harmanlanan, olmazsa olmaz zenginlik olarak görüyor. Kendisinin Sabancı Müzesi'nde hayata geçirmek istediği temel konsept bu" ifadelerini kullanmıştır⁴⁶⁰.

Müzenin 1998 yılı sonrasında yaşadığı dönüşümler ve müzecilik yaklaşımları iki ayrı döneme ayrılmaktadır. 1998-2003 yılları arası dönem; aile koleksiyonu ve koleksiyondan oluşan geçişi temsil etmektedir. 2003 yılı sonrası dönem ise; Dr. Nazan Ölçer'in müze müdürlüğüne atanması ile başlamıştır. 2003 yılı sonrası, Sakıp Sabancı Müzesi'nin dünya sanatçılarını ağırladığı, büyük sergilere ev sahipliği yaptığı bir dönemi ifade etmektedir. Bu dönemde ek binalar inşa edilmiştir. Secimoğlu Yalısı, Süreyya ve Ayşe Saruhan tarafından restore edilmiş, Nevzat Sayın tarafından etkinliklerin gerçekleştirilmesi amacıyla çok amaçlı bir sosyal merkez tasarımı yapılmış ve uygulanmıştır.



Foto 4.20. Sabancı Müzesi, Süreli Sergiler Bölümü, Karanlıkla Işık Buluştuğu Yerde...Sergisi (22.02.2012- 17.06.2012) (detay), Kaynak: <http://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/gecmis-sergiler> (erişim tarihi: 18.05.2018).

⁴⁶⁰ "Boğaz'da bir dünya müzesi", *Cumhuriyet*, 14.06.2002.

Müzedeki açılışın ardından gerçekleşen ilk süreli sergi; 6 Eylül- 15 Ekim 2002 tarihleri arasında ‘Futbol Manzaraları’ sergisi olmuştur. O tarihlerde dünya kupası devam ederken sergi gerçekleşmiştir. 20. yüzyıl İtalyan sanatçılarının futbolu anlattıkları resimler sergide izleyenlere sunulmuştur. 27 Haziran 2003- 5 Mayıs 2004 tarihleri arasında ‘Doğada Güç Birlikteliği: İnsan ve At’ sergisi, Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Müzeler Genel Müdürlüğü İstanbul Arkeoloji Müzesi iş birliği ile M.Ö. 5.- M.S. 6. yüzyıllar arasına tarihlenen eserlerden oluşmuştur. Yapıtlar, müze bahçesinde sergilenmiştir. 2003 yılında Nazan Ölçer’in Sabancı Müzesi müdürlüğüne atanmasının ardından müze ilk büyük koleksiyon sergisini gerçekleştirmiştir. 21 Aralık 2003- 18 Nisan 2004 tarihleri arasında ‘Medicilerden Savoylara Floransa Sarayında Osmanlı Görkemi’ sergisi izleyenlere sunulmuştur. Sergide, 14. ve 19. yüzyıl arasında üretilmiş İtalya'daki Floransa Galleria degli Uffizi, Palazzo Pitti, Museo Nazionale Bargello, Museo degli Argenti, Galleria di Palazzo Mozzi-Bardini, Museo Storico della Caccia e del Territorio ve Villa Cerreto Guidi koleksiyonlarında bulunan yüz yirmi Osmanlı ve İslam Sanatı eseri bir arada sunulmuştur. İlk Uluslararası Koleksiyon Sergisi olan bu etkinlik; Sabancı Müzesi’nin uluslararası kimliğine güç katmıştır. Sergiye paralel düzenlenen konferans, söyleşiler ve atölyeler ile sergi halkı eğitime hedefini de yerine getirmiştir. 12 Mayıs- 24 Ekim 2004 tarihleri arasında ‘Paris- St. Petersburg Alexandre Vassiliev Koleksiyonu’ndan Avrupa Modasının Üç Yüz Yılı’ sergisinde de Moskova’da Bolşoy Tiyatrosu, Fransa, İngiltere, Almanya, Amerika, İtalya, Japonya ve Türkiye’de pek çok bale, opera ve tiyatronun kostüm ile sahne tasarımını yapan moda tarihçisi Alexandre Vassiliev’in koleksiyonunda bulunan yüz elli elbise ve üç yüz aksesuar sergilenmiştir. 24 Mayıs- 28 Ağustos 2005 tarihleri arasında ‘Osmanlı Sarayında Avrupa Porselenleri’ sergisinde Topkapı Sarayı Müzesi’nde bulunan porselen, kahve takımları sergilenmiştir. 13 Temmuz- 9 Ekim 2005 tarihleri arasında ‘17. Yüzyıl Avrupası’nda Türk İmajı’ sergisi ile ise; Slovenya öncelikli olmak üzere Orta Avrupa’daki farklı müze koleksiyonları, İngiltere ve Türkiye’deki özel koleksiyonlardan seçilen doksan iki adet yağlıboya portre, panorama ve gravür eser sergilenmiştir. FABA ve İstanbul Fransız Kültür Merkezi iş birliği ile düzenlenen sergide Paris ve Barcelona Picasso Müzesi, Lille Modern Sanatlar Müzesi, Fundacion Almine y Bernard Ruiz- Picasso para el Arte (FABA) ve aile koleksiyonlarından eserler ve Picasso’nun portre fotoğrafları sergilenmiştir⁴⁶¹ (Anadol, 2013: 180).

Gerçekleşen sergilerde sergileme mekânlarına ihtiyaç olduğuna karar verilerek müzeye ek mekânlar eklemek için inşa süreci başlatılmıştır (Ölçer, 2013: 121). Bu mekânların inşaatı sürerken Sakıp Sabancı, 10 Nisan 2004 tarihinde vefat etmiştir. Müze mekânlarının

⁴⁶¹Detaylı bilgi için bk. <http://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/gecmis-sergiler> (erişim tarihi: 07.07.2018).

oluşturulmasının ardından açılan ilk sergi 24 Kasım 2005-26 Mart 2006 tarihleri arasında düzenlenen ‘Picasso İstanbul’da’ sergisi olmuştur. Sabancı Müzesi’nin gerçekleştirdiği en önemli sergi olan, 20. yüzyılın en büyük sanatçısı olan Pablo Picasso’nun tüm dönemlerinden yüz otuz beş eserin sunulduğu sergi, Türkiye’de Batılı bir sanatçıya ayrılan ilk büyük sergi olma özelliğini taşımaktadır. Sanatçının torunu Bernard Ruiz- Picasso ile birlikte seçilen eserlerin yer aldığı sergide katılımcılar Picasso’nun torununu konferanslarda dinlemek⁴⁶² ve Picasso uzmanı olan uluslararası isimlerden dünya sanatının öğrenme şansını elde etmiştir.

Sabancı Müzesi Müdürü Nazan Ölçer sergi hakkında şu yorumu yapmıştır:

Türkiye’de sergileri ‘Picasso Öncesi’ ve ‘Picasso Sonrası’ olarak ayırmak gerekmektedir. Bu sergi insanlara, Türk insanlarına, müzelere gitme alışkanlığını kazandıran bir dönüm noktasıdır. Duyduğu, merak ettiği bir sanatçıyı ilk kez orijinal eserleri ile görüyor, ilk defa bir müze gezmenin kurallarını öğreniyor, bunun yanı sıra Picasso ile ilgili pek çok belgesel filmi izliyordu. Dünyanın en önemli Picasso uzmanları çağrıldı, ressamların siyasi görüşleri, sinema ve Picasso, siyaset ve Picasso, İkinci Dünya Savaşı’ndaki duruşu, Picasso ve seramik dönemi, mavi dönem, pembe dönem, yani onunla ilgili dünyada ne kadar önemli hoca, sanatçı varsa konferans vermeye çağrıldı. Dünyada gelmez denilenler geldi; Jean Clair gibi Fransa’nın ünlü entelektüel akademisyeni, söylediği her cümle, yazdığı her makale fırtına koparıp tartışma başlatan araştırmacısı bile geldi. Biz de sanırım uluslararası niteliklerdeki bir serginin nasıl yapılacağını Picasso sergisi ile öğrendik (Ölçer, 2013: 121).

Türkiye’de bir özel müzede ilk kez sanat tarihinin büyük bir ismi orijinal eserleri ile sergilenmiştir. ‘Picasso İstanbul’da’ sergisi, müzenin marka değerini artırdığı gibi aynı zamanda halkın müze mekanlarına merak duymasını, koleksiyonlarla tanışmasını ve sanata olan merakının artmasına da yol açmıştır. Sergi; bilet almak için uzun kuyruklar oluşturan binlerce insana Picasso’yu, özel müzeciliği ve koleksiyon eserleri gösterme şansını sunarak insanlardaki müze bilincinin değişmesine, halkın bu alana olan merakının artmasına yol açmıştır. Sabancı Müzesi’nde Pablo Picasso’nun ardından gerçekleşen sergilerde uluslararası vizyon devam etmiştir. Dünyanın ve Türkiye’nin önemli sanatçılarına ait büyük sergiler gerçekleştirilmiştir. Sabancı Müzesi’nde ‘Picasso İstanbul’da’ sergisinin ardından; 14 Nisan - 28 Mayıs 2006 tarihlerinde ‘Lizbon Calouste Gulbenkian Müzesi’nden Başyapıtlarla Doğu’dan Batı’ya Kitap Sanatı ve Osmanlı Dünyası’ndan Anılar’, 15 Haziran - 3 Eylül 2006 tarihlerinde ‘Heykelin Büyük Ustası Rodin İstanbul’da’, 7 Aralık 2006 - 8 Nisan 2007 tarihlerinde ‘Cengiz Han ve Mirasçıları- Büyük Moğol İmparatorluğu’, 19 Nisan - 19 Ağustos 2007 tarihlerinde ‘Tanrı’ya Adanmış Halılar, Transilvanya Kiliselerinde Anadolu Halıları’, 8 Eylül - 1 Kasım

⁴⁶² Etkinlik hakkında detaylı bilgi için bk. Anadol, 2013: 180-187.

2007 tarihlerinde ‘Blind Date-Habersiz Buluşma’, 24 Kasım 2007 - 27 Ocak 2008 tarihlerinde ‘Abidin Dino- Bir Dünya’, 19 Şubat - 1 Haziran 2008 tarihlerinde ‘Louvre Koleksiyonlarından Başyapıtlarla İslam Sanatının Üç Başkenti: İstanbul, İsfahan, Delhi’, 20 Eylül 2008 - 1 Şubat 2009 tarihlerinde ‘İstanbul’da Bir Sürrealist Salvador Dali’, 14 Mayıs - 2 Ağustos 2009 tarihlerinde ‘Lizbon- Bir Başka Şehirden Hatıralar’, 16 Nisan 2009 - 2 Ağustos 2009 tarihlerinde ‘Batıya Yolculuk - Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni’, 10 Ağustos 2009 - 20 Ağustos 2009 ‘Debi’, 9 Eylül - 1 Kasım 2009 ‘Joseph Beuys ve Öğrencileri: Deutsche Bank Koleksiyonu’ndan Seçmeler’, 9 Kasım - 20 Mart 2010 tarihlerinde ‘Osmanlı Dönemi’nde Venedik ve İstanbul; Nam-ı Diğer Aşk’ sergileri⁴⁶³ gerçekleştirilmiştir.

Müzenin süreli sergilerine paralel gerçekleştirilen ‘Koleksiyon Sergileri’nde ise; müzenin sahip olduğu koleksiyonu ulusal ve uluslararası sanat ortamına sunarak kurumun dünyada ve Türkiye’deki tanıtımına katkıda bulunulmuştur. Açılış sırasında ‘Resim Koleksiyonu’ndan seçilen eserler Atlı Köşk’ün alt katında bulunan aile odalarında, yeni oluşturulan galeri mekânlarında izleyenlere sunulmuştur. 2003- 2006 yılları arasında yeni inşa edilen galeri mekânlarında sergilenen resimler bu dönemde; konservasyon çalışmaları kapsamında onarılmıştır. 2006 yılının ardından resimlerin galeri mekânlarında sergilenmesine devam edilmiştir. Yeniden sergilenen koleksiyonda yer alan resimlerden bir seçki; 2007 yılında Portekiz- Lizbon Calouste Gulbenkian Müzesi’nde gerçekleşen ‘Çağrışımlar, Yolculuklar ve Atmosfer: Sakıp Sabancı Müzesi’nden Tablolar’ sergisi kapsamında sergilenmiştir. Türk resim sanatının koleksiyonda bulunan önemli eserleri ilk kez bir Avrupa Müzesi’nde bu yolla sergilenmiştir (Aslaner, 2013: 170).

Sakıp Sabancı Koleksiyonu’ndan seçilen otuz sekiz tablonun sergilendiği Lizbon’daki Gulbenkian Müzesi’nde 14 Haziran- 26 Ağustos 2007 tarihleri arasında gerçekleştirilen ‘Çağrışımları, Yolculukları ve Atmosferiyle İstanbul’ sergisi, koleksiyonda bulunan Türk resminin 1850-1950 yılları arasında üretilen eserlerini bir araya getirmiştir. Sergiye Sabancı Holding, iletişim sponsoru olarak destek vermiştir. 50. kuruluş yıl dönümünü kutlayan

⁴⁶³ Sabancı Müzesi’nde 2010- 2018 tarihleri arasında gerçekleşen sergiler hakkında detaylı bilgi için bk. <http://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/guncel-sergiler> (erişim tarihi: 12.04.2018).

Gulbenkian Vakfı⁴⁶⁴ etkinlikleri kapsamında gerçekleşen sergi, Türk ressamlarından bir seçki sunmuştur. Aynı yıl içerisinde Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi'nin 'Osmanlı Hat Koleksiyonu'ndan oluşan koleksiyonu da 11 Aralık 2007- 2 Mart 2008 tarihleri arasında Madrid- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando'da sergilenmiştir. 'Altın Satırlar: Sakıp Sabancı Müzesi'nden Osmanlı Hat Sanatı' başlığı ile sunulan sergi, İspanya Kültür Bakanlığı'nın ve Sabancı Holding'in sponsorluğu ile gerçekleştirilmiştir. Sergi kapsamında ayrıca; 11- 19 Aralık 2007 tarihleri arasında Madrid'de 'Turkish Views / Miradas Turcas' başlığı altında konferanslar, seminerler, film gösterimleri ve müzik gösterileri gerçekleştirilmiştir. Bu sergi, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi'nin kuruluşunun ardından gerçekleştirilen, 'Sakıp Sabancı Koleksiyonu'nun kapsamlı bir seçki ile yurtdışında sunulduğu ilk sergi olması nedeniyle önemlidir. Sergide; 15. yüzyıl ile 20. yüzyıl arasında hat üreten sanatçıların koleksiyonda bulunan doksan altı eseri sergilenmiştir⁴⁶⁵. Aynı seçki, daha sonra Sevilla'daki 'Real Alcazar'da 'Ottoman Calligraphy from Sakıp Sabancı Museum' ismi ile 4 Nisan 2008- 15 Haziran 2008 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir (Batur, 2015: 130).

2009 yılında açılışı gerçekleşen 'Batı'ya Yolculuk: Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni (1860-1930)' sergisinde ise var olan eserlerin çoğu koleksiyondan seçilmiş ayrıca İstanbul ve Ankara Resim Heykel Müzeleri'nden, Atatürk Müze Köşkü, Türkiye Büyük Millet Meclisi, Milli Saraylar Dolmabahçe Sarayı Müzesi ve özel koleksiyonlarda bulunan eserlerden seçilen eserler de sergiye dahil edilmiştir. Sakıp Sabancı Müzesi'nde gerçekleştirilen sergilerden de 'Resim Koleksiyonu'na toplu bağışlar gerçekleşmiştir. 2007 yılında gerçekleştirilen 'Abidin Dino: Bir Dünya' sergisinin ardından Abidin Dino'nun eşi Güzin Dino koleksiyona Abidin Dino'ya ait yağlıboya resimler, desen çalışmaları, sanatçının karakalem çizimleri ve kişisel çalışmalarını bağışlamıştır. 2009 yılında Resim Koleksiyonu'na satın alınan eserler ile koleksiyon geliştirilmeye devam etmektedir (Aslaner, 2013: 170).

⁴⁶⁴ Kalust Sarkis Gülbenkian, 1869'da İstanbul'da doğmuş, 1955 yılında Lizbon'da vefat etmiştir. Uluslararası petrol ticaretinin gelişimine büyük katkısı olan Gülbenkian, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nun önemli sanat koleksiyoncuları arasında gösterilmektedir. Bu nedenle Gülbenkian Vakfı'nın kuruluş yıl dönümü kutlamaları Türkiye ve Lizbon'da gerçekleşmiştir. Bir yıl süren kutlamaların diğer sergisi de Sabancı Müzesi'nde 15 Nisan- 28 Mayıs 2006 tarihleri arasında Lizbon Calouste Gulbenkian Müzesi'nden Başyapıtlarla Doğu'dan Batı'ya Kitap Sanatı ve Osmanlı Dünyasından Anılar' ismi ile gerçekleşmiştir Gulbenkian Sanat Koleksiyonu hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 1.1.1. bölümü.

⁴⁶⁵ Sakıp Sabancı Müzesi Hat Koleksiyonu Sakıp Sabancı tarafından oluşturulmuştur. Koleksiyon, Sakıp Sabancı Müzesi kurulmadan önce 1989 yılında Moskova, New York, Los Angeles, Boston, Paris, Berlin ve Frankfurt'ta da sergilenmiştir. Detaylı bilgi için bk: <http://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/sergiler/altin-satirlar-sakip-sabanci-muzesinden-osmanli-hat-sanati> (erişim tarihi: 11.042018).

‘Sakıp Sabancı Resim Koleksiyonu’; 2011 yılından sonra ‘Tanzimattan Cumhuriyete Türk Resmi’ başlığı altında tekrar düzenlenerek Atlı Köşk’te sürekli sergilenmeye açılmıştır⁴⁶⁶. Sakıp Sabancı, 2002 yılında Sabancı Müzesi’nin açılış töreninde koleksiyon ve müzeciliğine dair fikirlerini şöyle ifade etmişti:

Atlı Köşk’ün barındırdığı sanat eserleri ile birlikte yaşatılması için bir özel müze kurmayı ne zamandır düşünüyorduk. Neden dersiniz; bizde eserlerin şahıslara kaim olduğu görülmüştür. Bir aile çıkıyor, şahsı gayretleri ile gittikçe geliştiriyor, ortaya mühim bir sanat koleksiyonu çıkarıyor. Ama bazen; sonradan o aile fertleri bu işi devam ettiremeyebiliyor. Onca emek ve birikim heba olup gidiyor. İnsan, hayattayken malın sahibi kendisidir. Bu dünyadan ayrılınca kime kalır? Varislerine. Çocukları bunu bölüşürler. Bazen de bölüşürlerken Osman Hamdi’nin tablosu bende kalacak, Nazmi Ziya’nın şu resmini ben alacağım diye anlaşmazlıklar çıkabilir. Ben de halâ koleksiyonuma takip edebildiğimce eklemeler yapıyorum. Burada, kocaman bir sual geliyor akla. Benden sonra ne olacak? Acaba benden sonrakiler de aynı şeyi yapacak mı? Çocuklarıma güveniyorum. Benden sonra da bu uğraşı sürdüreceklerine, aynı ruhla devam edeceklerine inanıyorum. Hatta daha da ileri taşıyacaklarını biliyorum. Ben sadece bir güvence olsun dedim ve eserlerin hepsini Sabancı Üniversitesi’ne bağışladım. Sabancı Üniversitesi nedir? Kâr amacı gütmeyen bir kuruluştur. Bu ne demektir? Eserlerimin tümünü millete geri vermiş oldum (akt. Erten, 2017: 459).

Sakıp Sabancı’nın koleksiyoncu kimliği, karakteristik özellikleri, koleksiyonun oluşumu ve müzeleşme süreci; Türkiye’de henüz özel müzeciliğin gelişmediği bir sanat ortamı için ilkleri barındırmaktadır.

Koleksiyoncu bir aileden gelen Sakıp Sabancı’nın müzayedeci Raffi Portakal danışmanlığında koleksiyonunu yönlendirmesi ve dağılmak üzere olan özellikle Ali Koçman, Halil Bezmen koleksiyonlarından toplu alımlar ile koleksiyonunu genişletmesi koleksiyonun içeriğine dair farklı tartışma alanlarına yol açmaktadır. Öncelikle; koleksiyonuna toplu alımlar ile onlarca eseri dahil eden Sakıp Sabancı; bu yolla koleksiyonunda bulunan eser sayısının artmasını sağlarken pek çok koleksiyoncunun tercih etmeyeceği şekilde resimleri görmeden satın almayı tercih etmiştir. Satın aldığı eserleri inceleyerek, araştırarak satın alınan ötesinde yok olmak üzere olan koleksiyonları koruma altına almak adına Sakıp Sabancı’nın toplu alımlar yapması müzecilik bilimi için önemli bir girişim örneği olmuştur. Sabancı’nın satın aldığı

⁴⁶⁶ 2011 yılının ardından ‘Sabancı Resim Koleksiyonu’; müzede gerçekleştirilen bilimsel çalışmalar ve ekip çalışmasının sonucunda restore edilerek sergilenmeye devam edilmiştir. Sabancı Holding’e ait olan şirket binalarında yer alan ve dekorasyon olarak kullanılan Türk resim sanatının önemli tabloları müzeye taşınarak koleksiyona dahil edilmiştir. Gerçekleştirilen çalışmalar ile yapılandırılan koleksiyon, 2011 sonrasında 1950 sonrasında üretilen resimleri de barındıran bir içeriğe sahip olmuştur. bk. <http://www.sakipsabancimuzesi.org/> (erişim tarihi: 15.04.2018).

eserlerin artık bir müze envanterinde yer alması ve sanat tarihinde yok olan eserler arasında yer almamaları bu alımların olumlu sonuçlarıdır. Resim Koleksiyonu'ndaki eserler tek tek incelendiğinde Türk resim tarihinin en önemli sanatçılarından en güçlü eserlerini barındırmaktadır. Fakat; bu eserler ancak farklı dönemleri anlatan sergilerde izlenebilmekte ya da ancak köşkün duvarlarında izleyenler ile buluşmaktadır. Müzede sergilenen resimler sergileme yöntemi olarak bir ortak dil kapsamında kurgulanmamaktadır. Resim koleksiyonuna toplu alım ile dahil edilen eserlerin alım yapılan dönem içerisinde koleksiyondaki eserler ile kurduğu ilişki ya da ilişkisizliği henüz tartışılmamıştır. Koleksiyonun yapısal değişimi; analitik bir bakış açısı ile tartışılmalı ve toplu alımların var olan koleksiyon yapısında yarattığı değişim gerçekleştirilecek etkinlikler ile analiz edilmelidir.

Sakıp Sabancı'nın kendi edindiği koleksiyonunun geleceğini garanti altına almak amacıyla Sabancı Üniversitesi'ne bağışlamış olması, Türkiye için bir ilk niteliğindedir ve koleksiyonlarının geleceğini güvence altına almak isteyen koleksiyoncular için de bir alternatif sunmaktadır.

4.2.3. İstanbul Modern (2004)

Türkiye'de bir modern sanatlar müzesi açma fikri, Nejat Eczacıbaşı Vakfı'nın 'Türk Resim Koleksiyonu' yapmaya karar verdiği 1960'lı yıllarda başlamıştır. 1987 yılında İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın girişimi ile başlayan İstanbul Bienali'nin Türkiye sanat ortamında yarattığı dinamik Nejat Eczacıbaşı'nın çağdaş sanat müzesi açma arzusunun artmasını sağlamıştır. Zaman içerisinde edinilen koleksiyonun bir müzeye dönüştürülmesi amacıyla başlatılan çalışmalar⁴⁶⁷ kapsamında Haliç'te yer alan Feshane Binası'nın müzeye dönüştürülmesine karar verilmiştir ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi ile bir sözleşme imzalanmıştır. Sözleşmenin ardından 1990-1991 yılları arasında Feshane'de restorasyon çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Feshane Binası, ünlü mimar Gae Aulenti tarafından gerçekleştirilen restorasyon çalışması ile yenilenmiş ve 3. İstanbul Bienali'nde Feshane, sergi mekânı olarak kullanılmıştır. Restorasyon çalışmaları gerçekleştirilerek sözleşme imzalanmasına rağmen yaşanan anlaşmazlıklar nedeniyle müze projesi gerçekleştirilememiştir⁴⁶⁸. Nejat Eczacıbaşı'nın 1993 yılındaki vefatının ardından müze açma

⁴⁶⁷ Bu dönemde yaşanan modern sanat müzesi açma tartışmaları hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 2.2.6. ve 3.2.5. bölümleri.

⁴⁶⁸ Bk. "Keşke bu müze İstanbul'un simgesi olsa", Milliyet Pazar, 05.12.2004.

projesinin sorumluluğunu Oya Eczacıbaşı⁴⁶⁹ üstlenmiştir. 1991 yılında gerçekleşemeyen projenin ardından Eczacıbaşı Holding'in müze binası arama süreci devam etmiştir. İlk girişimin olumsuz sonuçlanmasının ardından 1999 yılında vakıf, İstanbul Modern Sanat Müzesi'nin kuruluş çalışmalarının öncesinde Eczacıbaşı Sanal Müze'yi kurmuştur. Bu platformda 'Türk Resim Sanatı' örneklerinden oluşan koleksiyon sergilenmiş, teorik sanat yazılarına yer verilmiş ve bu yolla teorik, sanatsal bir dinamik oluşturulmuştur. Sanal ortamda gerçekleşen bu girişim, yapıldığı dönem için bir ilk niteliğindedir. Bülent Eczacıbaşı, Sanal Müze'nin kuruluş öyküsü hakkındaki "Müzeler gelişirse önemli koleksiyoncular da bu müzelerin mütevelli heyetinde yer alabilecekler ve gelişime destek olabileceklerdir. Koleksiyonumuzda Türk sanatçılara destek oluyoruz. Türk sanat ortamının gelişimi için bunu yapıyoruz. 1999 yılında kurduğumuz Eczacıbaşı Sanal Müze genç sanatçıları desteklemek amacıyla kurulmuştur" ifadesi ile vakfın gelecek vizyonuna vurgu yapmıştır (Anonim, 2003b: 33).



Foto 4.21. İstanbul Modern, boğazdan görünüm.

Kaynak. http://www.istanbulmodern.org/tr/muze/tarihce/tarihce_6.html (erişim tarihi: 18.05.2018).

İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın Yönetim Kurulu Üyesi olan Oya Eczacıbaşı, vakıf bünyesinde gerçekleştirilen İstanbul Bienali'nin de danışma kurulunda yer almaktadır. 2003 yılında gerçekleşen 8. İstanbul Bienali kapsamında da bienal mekânı olarak⁴⁷⁰ 4 numaralı Antrepo binası kullanılmıştır. 8. İstanbul Bienali'nin küratörü Dan Cameron'un önerisi ile Eczacıbaşı Holding, bienalin ardından 4. numaralı Antrepo binasının modern sanat müzesine dönüştürülmesi için çalışmalar başlatmıştır. 4 numaralı Antrepo binasının modern sanat müzesi kurmak amacıyla Eczacıbaşı Holding'e tahsis kararı, 2018 tarihi itibarı ile İstanbul Modern

⁴⁶⁹ Oya Eczacıbaşı, ilkökul, ortaokul ve lise eğitimini Fransa'da tamamlamıştır. Lisans eğitimini Boğaziçi Üniversitesi İşletme Bölümü'nde tamamlamasının ardından Londra'da Müze İşletmeciliği alanında yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır.

⁴⁷⁰ 4. Antrepo'da gerçekleştirilen 8. İstanbul Bienali'nde yer alan Monica Bonvicini'ye ait 'Cehennem Merdiveni' çalışması da bienal sonunda İstanbul Modern'in kalıcı koleksiyonuna dahil edilmiş ve sergileme mekânı içerisinde devamlı sergilenmiştir.

Yönetim Kurulu üyeliği görevi devam eden AK Parti İstanbul Milletvekili Egemen Bağış'ın desteği ile gerçekleşmiştir. Dönemin Başbakanı Recep Tayyip Erdoğan tarafından da destek verilen müze projesinin, başbakan tarafından 17 Aralık 2004 tarihinde gerçekleşecek Türkiye, Avrupa Birliği Müzakereleri görüşmelerine dek yetiştirilebilmesi talep edilmiştir⁴⁷¹. 4. numaralı Antrepo binasının müzeye dönüştürülmesi için çalışmalar hızlı bir şekilde başlatılmıştır. Tophane'deki İstanbul Limanı'nda T.C. Denizcilik İşletmeleri'nin kuru yük deposu olarak kullandığı 4. Antrepo, sekiz bin metrekarelik bir alanda Tabanlıoğlu Mimarlık tarafından gerçekleştirilen proje ile restore edilmiş ve iki ay süren çalışmaların sonucunda modern sanat müzesine dönüştürülmüştür⁴⁷².



Foto 4.22. İstanbul Modern, boğazdan görünüm.

Kaynak: http://www.istanbulmodern.org/tr/muze/tarihce/tarihce_6.html (erişim tarihi: 18.05.2018).

İstanbul Modern'in kısa sürede bitirilen hazırlık çalışmaları sırasında yaşanan heyecanı Cem Erciyes tespit etmiş ve şu şekilde yorumlamıştır:

İstanbul Modern harıl harıl 11 Aralık'taki açılışa hazırlanıyor. Tophane karşısında Nusretiye Camii'nin yanında buldozer müzenin yolunu açıyor. Binada teknik ve idari kadro koşturuyor. Beyaz duvarların dibine yaslanmış ambalajlı tuvaler asılmayı bekliyor. Oya Eczacıbaşı, yıllardır bugüne hazırlanmış denilebilir. Boğaziçi Üniversitesi İşletme Bölümü'nü bitirmesinin ardından Nejat Eczacıbaşı'nın Modern Sanat Müzesi açma projesini başlatmasının ardından Oya Eczacıbaşı, Londra'ya gidip müze işletmeciliği üzerine master yapmış. İstanbul Modern'in nasıl bir müze olacağı belli. İlgi çekici sergiler, çeşitli yan etkinliklerle izleyici sayısını arttırmayı hedefleyen, her geçen gün daha da büyüyen bir müze olacak. Şimdilik kendi koleksiyonunu nasıl oluşturacağı, hangi kriterlerle ne tür yapıtlar alacağı belli değil⁴⁷³.

⁴⁷¹ 17 Aralık 2004 tarihinde başlayan Türkiye- Avrupa Birliği Müzakereleri ve Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne giriş süreci çalışmaları hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 3.1. bölümü.

⁴⁷² "İstanbul Modern Sanatlar Müzesi'ne Kavuşuyor", *Hürriyet*, 29.11.2004.

⁴⁷³ "Hedef Kitleleri Çekmek", *Radikal*, 05.12.2004.

Müze, 17 Aralık 2004'de başlayan Avrupa Birliği müzakereleri öncesinde⁴⁷⁴ Avea, Hedef Alliance'ın ana sponsorluğunda ve Eczacıbaşı Holding'in kurucu sponsorluğunda 11 Aralık 2004 tarihinde açılmıştır. İstanbul Modern'in açılışı; Avrupa Birliği müzakereleri sürecinde geliştirilecek uyum vizyonunu destekleyen bir girişim olarak değerlendirilmektedir. İstanbul Modern, müzakere sürecinin başlamasına altı gün kala hızlı bir süreç değerlendirmesi sonucunda açılmıştır. Başbakan Recep Tayyip Erdoğan tarafından gerçekleştirilen İstanbul Modern'in açılışında dönemin Kültür ve Turizm Bakanı Erkan Mumcu, sanatçılar, galericiler bulunmuşlardır. Açılışta ayrıca Fransa Cumhurbaşkanı Chirac, Almanya Başbakanı Gerhard Schröder ve İngiltere Başbakanı Tony Blair'in tebrik mesajları okunmuştur⁴⁷⁵. Başbakan Recep Tayyip Erdoğan müze açılış töreninde; 'İstanbul Modern, hepimiz için aslında gecikmiş bir randevudur. Bu güzel eser, inanıyorum ki muhteşem şehrin yakasında yeri önceden ayırılmış bir mücevher olarak yerini alacaktır. Bu müzeler serisine arka arkaya yenileri ilave edilecektir.' ifadelerini kullanmıştır⁴⁷⁶.

İstanbul Modern'in Yönetim Kurulu Başkanlığı'nı Oya Eczacıbaşı üstlenirken başkan yardımcılığını Ethem Sancak üstlenmiştir. İstanbul Modern Yönetim Kurulu'nda; Egemen Bağış, Enis Batur, Nuri Çolakoğlu, Münir Ekonomi, Hilal Özince, Cahit Paksoy, Görgün Taner, Kadir Topbaş, Okşan Atilla Sanön ve Arzuhan Doğan Yalçındağ yer almıştır. 8. İstanbul Bienali'nin de küratörlüğünü üstlenen Rosa Martinez ise İstanbul Bienali'nin baş küratörü ve uluslararası sergilerden sorumlu ismi olmuştur. Rahmi Aksungur, Bülent Erkmen, Zeynep İnankur, Hüsamettin Koçan, Ayla Ödekan ve Kaya Özsezgin ise müzenin danışma kurulunda yer almışlardır. Müzenin Fotoğraf Bölümü Danışma Kurulu'nda Engin Özendes, Şakir Eczacıbaşı, Ara Güler, Ali Akay, Bülent Erkmen yer almıştır. Müzenin Uluslararası Danışma Kurulu'nda ise; Helsinki Ulusal Müzesi Yönetmeni Tuula Arido, Tokyo Mori Sanat Müzesi Yönetmeni David Elliott ve Frankfurt Modern Sanatlar Müzesi Yönetmeni Udo Kittelmann, Paris Centre Georges Pompidou Direktörü Alfred Pacquement, Londra Tate Modern Baş Küratörü Sheena Wagstaff yer almışlardır. Müzenin kütüphane çalışmaları Enis Batur'un, öğrenci ve gençlere yönelik eğitim programları ise Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Öğretim Görevlisi Zehra Erkün'ün sorumluluğunda yürütülmüştür⁴⁷⁷.

⁴⁷⁴ 17 Aralık 2004 Brüksel Zirvesi ve . 3 Ekim 2005 Lüksemburg Konferansı hakkında detaylı bilgi için: <http://www.mfa.gov.tr/bruksel-zirvesi--16-17-aralik-2004.tr.mfa> (erişim tarihi: 14.02.2018); <http://www.mfa.gov.tr/ab-katilim-muzakereleri.tr.mfa> (erişim tarihi: 14.02.2018). Tezin 3.1. bölümü.

⁴⁷⁵ "İstanbul, Modern Sanat ile kucaklaştı", *Milliyet*, 12.12.2004.

⁴⁷⁶ "Avrupa'ya sanat kapısı", *Vatan*, 12.12.2004.

⁴⁷⁷ "Toplumla iç içe yaşamak", *Dünya*, 09.12.2004.; "İstanbul Modern'e buyurun", *Zaman*, 09.12.2004.



Foto 4.23. İstanbul Modern, İç Görünüm, 'Çekim Merkezi' Sergisi, Richard Wentworth, Sahte Tavan, 1995, kitaplar ve çelik tel, değişken, Küratör: Rosa Martinez, 18 Eylül 2005 - 15 Ocak 2006.

Kaynak: <http://www.istanbulmodern.org> (erişim tarihi: 18.05.2018)

Müze müdürlüğüne ise; Sabancı Müzesi'nin de kurucu eski müdürü⁴⁷⁸ olan Emin Mahir Balcıoğlu getirilmiştir. Balcıoğlu, 2007 yılına dek müze müdürlüğünü sürdürmüştür. 2007 yılında İstanbul Modern'in müze müdürlüğü görevine kısa süreli de olsa sanat tarihçisi, küratör David Elliott atanmıştır. David Elliott, görevinden bir yıl içerisinde kendi isteği ile ayrılmıştır. Bu gelişmenin ardından 2007 yılında İstanbul Modern- Ulusal Sergiler Şef Küratörü Levent Çalıköğlü olmuştur. İstanbul Modern, Eczacıbaşı Topluluğu'nun katkı sağladığı bir çekirdek koleksiyon ile açılışını gerçekleştirmiştir. Koleksiyonların müzeye dönüştürülme çalışmaları kapsamında gerçekleştirilen koleksiyon modeli bu anlamda Türkiye'de bir ilk niteliği taşımaktadır. İstanbul Modern; tek bir özel koleksiyonun müze olma sürecinden çok öte Nejat Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu ve farklı özel, kurumsal koleksiyonların müzeye emanet etmiş oldukları eserler ile koleksiyon sergilerini kurgulamıştır. Müzede; Nejat Eczacıbaşı Vakfı, Oya-Bülent Eczacıbaşı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, Deutsche Bank, Berlin Guggenheim Müzesi koleksiyonları ile ortak sergiler düzenleme hedefi ile açılış gerçekleşmiştir⁴⁷⁹.

İstanbul Modern Genel Direktörü Levent Çalıköğlü, müzenin Nejat Eczacıbaşı Koleksiyonu'nun temellendirildiği bir koleksiyon anlayışında kurulduğunu belirtmiştir⁴⁸⁰. Nejat Eczacıbaşı Koleksiyonu'nda 1960'lı yıllardan sonra satın alınan eserler, o yıllarda sanat

⁴⁷⁸ Sabancı Müzesi'nin açılışı hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 4.2.2. bölümü.

⁴⁷⁹ Levent Çalıköğlü ile İstanbul Modern hakkında söyleşi, 8 Eylül 2015, İstanbul Modern Müze Ofis, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 6.

⁴⁸⁰ Levent Çalıköğlü ile İstanbul Modern hakkında söyleşi, 8 Eylül 2015, İstanbul Modern Müze Ofis, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 6.

eseri alan çok az koleksiyoncu olması nedeni ile özgün ve başyapıt niteliğindeki eserlerden oluşmaktadır. 2000’li yıllarda müze açma projesi öncesinde edinilen eserler incelenmiş, modern sanat üreten sanatçıların en başarılı eserlerinin koleksiyonda varolduğu ve bazı sanatçıların belirli dönemlerine odaklanan eserlerin satın alındığı tespit edilmiştir. İstanbul Modern’in koleksiyon politikası; belirlenen sanatçıların farklı dönemlerine odaklanan bir koleksiyon oluşturulması yönündedir. Bu kapsamda müze; koleksiyonda olmayan ama seçilen sanatçının sanatsal gelişimini temellendiren, yanyana sergilendiğinde kendi aralarında referans kurabilecek eserleri biraraya getirmeye karar vermiştir. Nejat Eczacıbaşı Koleksiyonu’nda 2000’li yıllardan önce satın alınan zengin resim- heykel koleksiyonuna 2000’li yıllardan sonra video eserler eklenmiştir. Levent Çalıkoğlu’na göre⁴⁸¹; “Türkiye’de video örneği satın almış ilk kurum koleksiyonu Nejat Eczacıbaşı Koleksiyonu”dur. İstanbul Modern’in açılışının ardından Nejat Eczacıbaşı Koleksiyonu, müzenin koleksiyon politikasına uyum sağlayacak eser alımları ile zenginleştirilmiştir. İstanbul Modern ve Nejat Eczacıbaşı Vakfı arasında sağlanan anlaşma kapsamında; vakfa alınan eserler ile İstanbul Modern arasında koleksiyon içeriği yönüyle bir bağ kurulmuştur. Levent Çalıkoğlu oluşan bu bağı şu sözlerle açıklar: “İstanbul Modern ve Nejat Eczacıbaşı Vakfı arasında bir anlaşmamız var. Ben burada aslında bir taraftan da Nejat Eczacıbaşı’nın koleksiyonunun nasıl görünür olacağına da yetkilisiyim. Vakıf içerisinde de varım. Biz vakfa eser alırken İstanbul Modern’i de düşünerek eser alıyor, müzede sergilenmesi gereken yapıtlara satın alınan eserlerin konsantre olmasını sağlıyoruz”⁴⁸².

İstanbul Modern, Nejat Eczacıbaşı Koleksiyonu ve OBEK’teki (Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu) sanat eserlerini inceledikten sonra satın alacağı eserlere karar vermektedir. Müze, satın alımı gerçekleştirecek yapıtların koleksiyon havuzunda yer alan eserlerle sanat tarihsel, yöntem ve ekol olarak uyum sağlamasına önem vermektedir. Levent Çalıkoğlu⁴⁸³, bu prensibi ise, “Bir yapıt alırken eğer koleksiyonlarda yoksa ya da bütünlük sağlanıyorsa ona göre alınır. Yani; bu üç koleksiyon havuz olarak planlanır, sunulur ve ona göre şekillendirilir” sözleri ile tanımlamaktadır. İstanbul Modern, belirlediği koleksiyon politikasının yanısıra özel koleksiyonlarla kurduğu bir koleksiyon bağı içerisinde kuruluşunu gerçekleştirebilmiştir.

⁴⁸¹ Levent Çalıkoğlu ile İstanbul Modern hakkında söyleşi, 8 Eylül 2015, İstanbul Modern Müze Ofis, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 6.

⁴⁸² Levent Çalıkoğlu ile İstanbul Modern hakkında söyleşi, 8 Eylül 2015, İstanbul Modern Müze Ofis, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 6.

⁴⁸³ Levent Çalıkoğlu ile İstanbul Modern hakkında söyleşi, 8 Eylül 2015, İstanbul Modern Müze Ofis, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 6.

Çalikoğlu⁴⁸⁴, müze ve özel koleksiyoncularla kurulan koleksiyon ilişkisini “Biz müzede yani koleksiyon havuzumuzda koleksiyona inandığımız, bundan sonraki adımlarda herhangi bir ekonomik dönüşü öngörmeyen birkaç tane çok özel koleksiyoncu da bazı zamanlarda misafir ediyoruz. Bu durum bizim için hem kritik hem de en nazik şey. Şu an için devamlı çalıştığımız ve tanıdığımız birkaç koleksiyon var” ifadeleri ile açıklamaktadır.

İstanbul Modern’in anlaşma sağladığı özel koleksiyonlar müzenin belirlediği koleksiyon prensiplerine uyum sağlamak zorundadır. Bu kuralları Levent Çalikoğlu şöyle açıklamaktadır:

Müzede sergilenen yapıtın daha sonra sergileme ortamlarında, müzayedelerde satılmasını pek olumlu bulmuyoruz. Dolayısıyla biz bu eserlerin sergilenmesinde bazı kurallara da dikkat ediyoruz. Yapıtların müzede sergilendikten sonra ekonomik bir geçiş yaratmasını istemiyoruz. Biz bir demirbaş sunuyoruz ve sergileme yapan koleksiyonculardan da bu bakış açısını talep ediyoruz. Kültür Bakanlığı’nda da kaydımız var. Bu eserlerin el değiştirmesi, satılması hayal bile edilemez⁴⁸⁵.

Müzenin açılışının ardından; Nejat Eczacıbaşı Vakfı’na ait bin esere, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu’ndan ikibin beşyüz esere, İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu’ndan yirmi esere kurumlar tarafından müzede gerçekleştirilecek sergilerde kullanma izni verilmiştir⁴⁸⁶. Nejat Eczacıbaşı Sanat Koleksiyonu; bu dönemde 1990’lı yıllardan itibaren yeni alımlarla yapılandırılarak İstanbul Modern’in çekirdek koleksiyonunu oluşturmuştur. Ayrıca; müzenin açılış sürecinde de Oya- Bülent Eczacıbaşı, Ethem Sancak kendi sanat koleksiyonlarında yer alan seçme eserleri müze koleksiyonuna bağışlamışlardır. Açılış sürecinde 50 bin sanat eseri barındıran sanat koleksiyonu ile dünyanın en büyük koleksiyonuna sahip banka olma özelliğini taşıyan Deutsche Bank ile de anlaşma sağlanmıştır⁴⁸⁷.

Müze koleksiyonu; İstanbul Modern, Nejat Eczacıbaşı ve Oya- Bülent Eczacıbaşı’na ait sanat koleksiyonunun aralarında organik bir bağ kurulması ile düzenlenmiştir. Birbirlerinden farklı olan üç koleksiyon; uygulanan sergileme yöntemlerinde farklı bağlamlar ile ilişkilendirilerek sunulmaktadır. Müze; ayrıca, müze koleksiyonuna bağış yapmak isteyen özel

⁴⁸⁴ Levent Çalikoğlu ile İstanbul Modern hakkında söyleşi, 8 Eylül 2015, İstanbul Modern Müze Ofis, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 6.

⁴⁸⁵ Levent Çalikoğlu ile İstanbul Modern hakkında söyleşi, 8 Eylül 2015, İstanbul Modern Müze Ofis, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 6.

⁴⁸⁶ “İstanbul Modern Sanatlar Müzesi’ne Kavuşuyor”, *Hürriyet*, 29.11.2004.

⁴⁸⁷ “Hedef Kitleleri Çekmek”, *Radikal*, 05.12.2004.

koleksiyonculara da olumlu yaklaşarak bu yolla da koleksiyonunu genişletme hedefini uygulamıştır⁴⁸⁸.

Oya Eczacıbaşı, kendi aile koleksiyonlarından pekçok eseri de açılış öncesi müze koleksiyonuna bağışlamıştır. Oya Eczacıbaşı, eserleri müzeye bağışlanmış olmanın memnuniyetini “Koleksiyonumuzdaki eserlerin bir kısmının müzede sergilenmesi mutluluk verici. Eminim bu durum eşimi de mutlu etti. Ama, elbette ki eserlerden ayrılmamız çok zor oldu. Ben bu eserleri alırken hep bir gün müzede sergilenir diye hayal kuruyordum. Birgün tüm koleksiyonumuzu müzeye bağışlamayı planlıyoruz”⁴⁸⁹ sözleriyle ifade etmiştir.

Koleksiyon; yeni medya, video ve fotoğraf koleksiyonunun oluşturulması ile her yıl daha da gelişen bir yapıya sahip olmuştur. İstanbul Modern’in 1973 yılında eser alımına başlanan sanat koleksiyonu; 19. yüzyıl sonundan çağdaş eserlere uzanan bir seçki sunmaktadır. Müzenin sabit koleksiyonunda; Erol Akyavaş, Burhan Doğançay, Balkan Naci İslimyeli, Ali Çelebi, Canan Tolon, Kezban Arca Batıbekir, Bedri Baykam gibi sanatçıların farklı dönemlerine ait çalışmaları, Türkiye’deki ilk fotoğraf sanatı koleksiyonu ve video art koleksiyonu yer almaktadır. İstanbul Modern’in iki kattan oluşan müze mekânında sinema, eğitim birimleri, restoran, sergi alanları ile bir kültür kompleksi yaratılmıştır. Müze içerisinde pek çok farklı sergiyi düzenlemeye elverişli bir tasarım ile kurgulanmıştır.

İstanbul Modern’in açılış sırasında gerçekleştirilen ilk süreli koleksiyon sergisi; Ali Akay, Levent Çalıkoglu ve Haşim Nur Gürel’in küratörlüğünde gerçekleştirilen ‘Gözlem/Yorum/Çeşitlilik’ olmuştur. Sergide, Modern Türk resminden bir kesit sunulmaktadır. Sergi, Şeker Ahmet Paşa’dan Fahrelnissa Zeyd’e uzanan bir seçkiyi bir araya getirmiştir. Müzenin giriş katında da ayrıca Fulya Erdemci’nin küratörlüğünde gerçekleştirilen ‘İstanbul Modern’e Doğru’ başlıklı belgesel nitelikteki sergi yer almıştır. Bu sergide; bir müzenin yaratılışı anlatılmıştır. Müzenin fotoğraf bölümünde; Engin Özendes küratörlüğünde ‘Cumhuriyet Sonrası Türk Fotoğraf Sanatından Bir Seçki’ ve ‘Biz’den Görünenler’ sergileri, giriş fuayesinde; Haluk Akakçe, Şener Özmen&Erkan Özgen ve Nasan Tur’un video çalışmaları sergilenmiştir. Süreli sergi bölümünün ilk sergisi ise; ‘İstanbul’ olmuştur. Müzede sergilere paralel olarak; eğitim odalarında Aliye Berger ve Burhan Doğançay temalı çocuk ve gençlere yönelik eğitim çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Ayrıca; ‘Arthouse’ ismi verilen ve müzenin giriş katında bulunan sinema bölümünde de haftanın altı günü klasikler, bağımsız filmler, belgesellerden oluşan bir film programı sunulacaktır. Arthouse’un açılış filmi ise yirmi

⁴⁸⁸ Levent Çalıkoglu ile İstanbul Modern hakkında söyleşi, 8 Eylül 2015, İstanbul Modern Müze Ofis, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 6.

⁴⁸⁹ “Keşke bu müze İstanbul’un simgesi olsa”, *Milliyet Pazar*, 05.12.2004.

beş Avrupa Birliği ülkesinden yirmi beş yönetmenin beşer dakikalık filmlerinden oluşan ‘Visions of Europe’⁴⁹⁰. Bu filmin gösterilmiş olması İstanbul Modern’in açılış süreci ve Avrupa Birliği müzakere görüşmeleri ilişkisini hatırlatmaktadır.

11 Aralık 2004- 4 Aralık 2005 tarihleri arasında Ali Akay- Levent Çalıkoğlu - Haşım Nur Gürel küratörlüğünde hazırlanan İstanbul Modern’in ilk koleksiyon sergisi olan ‘Gözlem/Yorum/Çeşitlilik’ sergisinde; Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu, İstanbul Modern Koleksiyonu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu, Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu’ndan seçilmiş eserler sergilenmiştir. Sergide; Türk resim tarihinde yüz yıla yayılan eserler kronolojik bir yaklaşımdan uzak durarak, belirlenen kavramların kapsamında incelenerek, bir küratöryel kurgu içerisinde sergilenmişlerdir. Türk resmindeki karşılıklı etkileşimleri koleksiyonlardan seçilen yüz yapıt arasından seçilen eserlerle anlatan küratöryel yaklaşımda kronolojiden uzak duran, temasal tavra uygun bir sergileme yöntemi kullanılmıştır. İstanbul Modern’in açılışının ardından gerçekleşen eser alımları ve koleksiyona yapılan bağışlar yoluyla müze koleksiyonu gelişimini sürdürmüştür. İstanbul Modern koleksiyonuna yeni eklenen yapıtlar, sergiler yolu ile müzede izleyenlere sunulmuştur. Bu amaçla açılışın ardından 15 Ocak 2005- 29 Mart 2009 tarihleri arasında Ali Akay, Haşım Nur Gürel, Levent Çalıkoğlu’nun küratörlüğünde gerçekleşen ‘Yeni Alımlar Sergisi’nde Fahrelnisa Zeid’in yirmi adet resmi ve Şeref Akdik, Cihat Burak, Ferruh Başağa, Sabri Berkel, Şadan Bezeyiş, Nejad Melih Devrim, Burhan Doğançay, Nurullah Berk, Nedim Günsür, Fahri Kaptan, Muhsin Kut, Adnan Çoker, Mübin Orhon, Tekezade Said, Zeki Faik İzer ve Ömer Uluç’un kırka yakın eseri bir arada sergilenmişlerdir. Özel koleksiyonlarda kapalı kalan eserler müzeye bağışlanmalarının ardından Türkiye ve dünyada Dışişleri Bakanlığı’nın desteği ile Ürdün, Paris, New York’da gerçekleşecek Fahrelnisa Zeid retrospektif sergilerinde gösterilmişlerdir. Bu sergi; İstanbul Modern’in açılışının ardından müzeye bağışlanan eserleri sunması nedeniyle önemlidir. Ayrıca; bu sergide sunulan eserler İstanbul Modern’in ileride geliştireceği koleksiyonunun çekirdeğini oluşturması nedeniyle de öncü niteliktedir. Benzer bir yaklaşım ile düzenlenen “Heykel Bahçesi-Yeni Alımlar” sergisi ise, 30 Temmuz 2005- 5 Eylül 2005 tarihleri arasında Levent Çalıkoğlu’nun küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir. Sergide, Türkiye’de gelişen heykel sanatının modernleşme süreci gösterilmeye çalışılmıştır. Meriç Hızal, Rahmi Aksungur, Koray Ariş ve Seyhun Topuz heykellerinden oluşan sergide sanatçıların son dönem çalışmaları bir araya getirilmiş, bu sergi yolu ile İstanbul Modern’in heykel koleksiyonunun öncü yaklaşımı izleyenlere sunulmuş olmuştur. İstanbul Modern, bu

⁴⁹⁰ “İstanbul Modern’e buyurun”, *Zaman*, 09.12.2004.

sergi ile hem koleksiyonuna dahil ettiği heykel eserleri sunmuş, hem de 1980 sonrasında heykel üreten heykel sanatçılarının üretim süreçleri ve estetik kaygıları hakkında düşündürmeyi sağlamıştır ⁴⁹¹.

İstanbul Modern’de gerçekleşen ‘Yeni Alımlar’ sergileri, ilk büyük süreli koleksiyon sergisi ‘Gözlem/Yorum/Çeşitlilik’in ardından gerçekleşen ikinci kalıcı koleksiyon sergisi; 2006 yılında gerçekleşen ‘Keşisen Zamanlar’dır. İlk koleksiyon sergisinde, sergilenen eserlerde kronolojik bir yaklaşım ile yerleştirme tercih edilmeden farklı dönemler, temalar, kavramlar üzerinden Türk resim tarihindeki karşılıklı etkileşimler sorgulanmıştı. Müzenin ikinci kalıcı koleksiyon sergisinde ise; koleksiyona dahil olan eserler aracılığı ile şekillendirilen yeni bir sanat tarihi okuması sunulmuştur. 11 Aralık 2005- 15 Ocak 2007 tarihleri arasında izlenen sergide küratörler Türk resmini; Manzara/Doğa, Kent/Sosyal Hayat, Soyut/Geometrik, Soyut/Lirik, Figür/İnsan, Natürmort/Doğa, İç Mekân/Duvarlar, Otoportre/Yüzleşme, Kadın/Kimlik başlıkları altında sergileyerek alternatif bir sanat tarihi okuması sunmuşlardır. İstanbul Modern’in açılışının birinci yıldönümünde açılan ‘Keşisen Zamanlar’; Ali Akay, Haşim Nur Gürel ve Levent Çalıkoglu’nun küratörlüğünde gerçekleşmiştir.

Serginin ardından sanat yayınlarında müzenin koleksiyon politikasına dair eleştirel yazılar yayınlanmaya başlamıştır. Nusret Polat (2005:19), İstanbul Modern’in açılışı sırasında edindiği koleksiyon politikası ve barındırdığı eserlerin modernlik sorunu yaşadığını, müzenin koleksiyonunu çağdaş eserlerle zenginleştirmesi gerektiğini belirtmiştir. Polat; müzenin ‘modern’ kavramını nasıl algıladığını sorgularken enstalasyon ve video art çalışmalarının artırılması, İstanbul Modern’in İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nden farklılığını ortaya koyması, gerçekleşen sergilerde tarihselliğin belirlenmesi, sanatçı seçiminde genç sanatçılara yer verilmemesinin düşünülmesi gerektiğine vurgu yapmıştır:

Nusret Polat, müzenin açılışının ardından müzeye şu soruları yöneltmiştir: “1- İstanbul Modern; modern kavramını nasıl vurguluyor? 2- Enstalasyon ve video-art gibi modern sanat biçimlerine müzede yer verilmediyse (Koleksiyonda şu an sadece resimler mevcut.) İstanbul’un bir de güncel sanat işlerini içeren bir müzeye de gereksinimi yok mu? 3- İstanbul Modern; Resim ve Heykel Müzesi’nden farkını nasıl açıklıyor? 4- Resimlerin sergilenmesi için oluşturulan başlıklar kendi mevcudiyetini kendi farkı dolayımından kuran sanat yapıtını zorlama bir biçimde bir konseptin içine hapsediyor mu? 5- Çizgisel bir tarihten kopmak adına konseptler ya da üst başlıklar belirleyip farklı dönemlerden farklı problemleri taşıyan sanatçıları bir araya getirmek ne kadar doğru. 6- Bazı sanatçıların ikişer üçer işlerine yer verilirken bazı önemli sanatçıların olmaması (koleksiyon da olmasa bile) herhangi bir mazeretle açıklanabilir mi?

⁴⁹¹ Detaylı bilgi için bk. http://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/heykel-bahcesi-yeni-alimler_112.html (erişim tarihi: 13.04.2018).

7- Üç sanatçı dışında modern bir müzede yer alan bütün sanatçıların 1965 öncesi doğmuş olmaları ne kadar doğrudur? 8- Eğer yerelliğe yaslanamayan bir müze olacaksa burada farklı coğrafyadan sanatçılara da yer vermek gerekmez mi?" (Polat, 2005: 19).

Küratör Levent Çalıkoğlu, İstanbul Modern'in birinci yılında açılan ikinci koleksiyon sergisi için yayınlanan 'Kesişen Zamanlar'⁴⁹² kataloğunda İstanbul Modern'in koleksiyon politikası hakkında bu sorulara, sorunlara cevap veren nitelikte tespitlerde bulunmuştur. Levent Çalıkoğlu (2005a:21-22); vakfin eser alımında nicelikten çok niteliğe önem verdiğini belirtmiş, anlaşma sağlanan ortak koleksiyon sergilerindeki eserlerin temasal ve tarihsel bir uyuma sahip olması gerektiğini, aksi halde bir müze sergisinin gerçekleşemeyeceğine vurgu yapmıştır. Çalıkoğlu, bu noktada İstanbul Modern'in açılış sergilerinde biraraya getirilen koleksiyonların hem tarihsel hem tematik bir bütünlük oluşturduğunu da belirterek İstanbul Modern'e dair şu ifadeleri kullanmıştır:

Gerekliliği yaklaşık son elli yıldır konuşulan, çeşitli girişimler olmasına rağmen açılışı sekteye uğrayan ve modernizmin temel anlatı biçimlerinin kırıldığı 1980'li yılların ortasında hizmete girmesi gerekirken yaklaşık çeyrek yüzyıllık bir gecikme ile kurulan bir modern sanat müzesinin koleksiyon dinamiği, şüphesiz ilk etapta ideal bir bütünlük sunamayacaktır. Bu durum, sadece İstanbul Modern'in kurucu koleksiyonlarının değil, Türkiye'de yerleşik olan tüm kurumsal ve özel koleksiyonların da temel sorunudur. Bugün için hem tarihsel bir gerekliliği bünyesinde bulunduran hem de özgün yapıt bağlamında güçlü imgeleri bir araya getiren ve tek başına bütüncül bir modern sanat müzesine dönüşebilecek bir koleksiyonun varlığından söz etmek safdillilik olur. Geç kalmışlığın ve ilk olmanın avantaj ve dezavantajları ile ilk yılını dolduran 'İstanbul Modern', bundan sonraki 'Sürelî Koleksiyon' katındaki sergileriyle sanat tarihsel öneriler sunmayı sürdürecektir (Çalıkoğlu, 2005a: 21-22).

Bu kapsamda incelendiğinde; İstanbul Modern için Türkiye İş Bankası Koleksiyonu'ndan seçilen eserler 1950 öncesi üretilen izlenimci eserleri barındırmaktadır. Nejat Eczacıbaşı ve Oya-Bülent Eczacıbaşı koleksiyonlarında ise ağırlıklı olarak 1950 sonrasına tarihlenen eserler mevcuttur. İstanbul Modern; açılış sergisinde oluşturduğu seçkide birbirini yakından takip eden eserleri biraraya getirmiş ve seçilen sanatçıların ayrıcalıklı eserlerini satın almaya devam etmiştir.

İstanbul Modern'in üçüncü tematik koleksiyon sergisi; Ocak 2007'de açılışı gerçekleştirilen 'Modern Deneyimler' sergisidir. 2007 yılında İstanbul Modern müze müdürlüğü görevine atanan sanat tarihçisi, küratör David Elliott'un da bulunduğu küratör ekibinde; Ali Akay, Levent Çalıkoğlu ve Haşim Nur Gürel yer almaktadır. Sergide;

⁴⁹²Detaylı bilgi için bk. Eczacıbaşı, 2005.

‘İmparatorluktan Cumhuriyete’ bölümünün küratörlüğünü David Elliott üstlenmiştir. ‘Modern Deneyimler’ sergisi; Türk Resim Sanatı’nın ilk örneklerinden başlayarak 2000’li yıllara dek süren bir sanat tarihi okuması yapmaya olanak tanımaktadır. Sergide yer alan 182 yapıt; İstanbul Modern’in koleksiyonundan seçilmiş yapıtlar, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Dolmabahçe Sarayı Milli Saraylar, Harbiye Askeri Müzesi, Topkapı Sarayı Müzesi, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, Monik Benardete, Ünal - Ceyda Göğüş, İpek - Ahmet Meray, Ilona Akyavaş, Sema - Barbaros Çağa, Erol Makzume ve Emel Korutürk özel koleksiyonlarından seçilmiş yapıtlar ile oluşturulmuştur. 13 Aralık 2008- 26 Mayıs 2009 tarihleri arasında izlenen sergi; 19. yüzyıldan 20. yüzyıla uzanan bir sanat tarihsel sorgu üzerine kurgulanmıştır. İstanbul Modern’in beşinci yıl dönümünde açılan koleksiyon sergisi; ‘Yeni Yapıtlar Yani Ufuklar’dır. İstanbul Modern Şef Küratörü; Levent Çalıkoglu tarafından düzenlenen sergide İstanbul Modern’in açılış sürecinden 2009 yılına uzanan koleksiyon seçkisi aracılığı ile Türkiye’deki çağdaş sanatın yaşadığı dönüşüm anlatılmıştır. 2009 yılına dek koleksiyona dahil edilen yapıtlar, gerçekleşen koleksiyon bağışları, uzun süreli verilen ödünç eserler ile yapılandırılan ‘Yeni Yapıtlar Yani Ufuklar’ sergisi İstanbul Modern’in beş yılının özeti niteliğinde kurgulanmıştır. Sergide; Hoca Ali Rıza, Zonaro, İbrahim Çallı, Hale Asaf, Nurullah Berk, Abidin Dino, Fahrelnissa Zeid, Mübin Orhon, Mehmet Gülerüz, Gülsün Karamustafa ve Nezaket Ekici’ye uzanan seçki içerisinde William Kentridge, Jennifer Steinkamp, Yoko Ono gibi sanatçıların da eserleri yer almıştır. Bu seçki; İstanbul Modern’in ulusal ve uluslararası boyutta gelişen koleksiyonunu ve vizyonunu ifade etmiştir. Sergide 134 sanatçının 200 eseri bir araya getirilmiştir. İstanbul Modern’in şef küratörü Levent Çalıkoglu tarafından 2010 yılı sonrasında düzenlenen ‘Geçmiş ve Gelecek’ ve ‘Sanatçı ve Zamanı’ sergilerinde sunulan koleksiyon eserleri yoluyla müze; koleksiyonunu resim, heykel sanatının başyapıtlarının yanı sıra güncel sanata da yakınlaştırdığını ve video, enstalasyon, fotoğraf disiplinlerinin önemli eserlerini koleksiyonuna dahil ettiğini göstermiştir⁴⁹³.

İstanbul Modern temelde, bir araya getirilen üç koleksiyonun farklı bağlamlar altında sunulduğu bir modern sanat müzesi olmasının yanında uluslararası süreli sergilere de ev sahipliği yaparak müze vizyonunu uluslararası bir bakış açısı ile kurgulamıştır⁴⁹⁴.

⁴⁹³ “İstanbul Modern’in koleksiyonu taşı”, *Zaman*, 27.05.2009. İstanbul Modern’in 2010 yılı sonrasında gerçekleştirilen koleksiyon sergileri hakkında detaylı bilgi için bk. <http://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler?sayfa=8> (erişim tarihi:13.04.2018)

⁴⁹⁴İstanbul Modern’in sergiler tarihi ve diğer tüm detaylar için bk.

http://www.istanbulmodern.org/tr/muze/hakkinda_3.html (erişim tarihi: 14.03.2018).

2004 yılında açılan İstanbul Modern, Karaköy’de yer alan 4 numaralı Antrepo binasından 2018 yılında başlatılan Galataport Projesi kapsamında Beyoğlu Meşrutiyet Caddesi’nde bulunan Union Française binasına taşınmıştır. 4. Antrepo binası 18 Mart 2018 tarihinde kapatılmıştır. Üç yıl içerisinde tamamlanması düşünülen yeni binanın dünyanın en önemli müze binaları arasına gireceği ifade edilmektedir. Eczacıbaşı Topluluğu, Doğuş Grubu ve Bilgili Holding tarafından sponsorluğu gerçekleşecek İstanbul Modern’in yeni binası mimarlık alanında dünyanın en önemli ödülü olan Pritzker Mimarlık Ödülü sahibi Renzo Piano tarafından tasarlanmıştır⁴⁹⁵.

İstanbul Modern; Türkiye’de açılış süreci, edindiği koleksiyon politikası, açtığı temalı sergileri, retrospektif sanatçı sergileri, gerçekleştirdiği çocuk ve genç sanat atölyeleri ile farklılıkları barındıran bir müzedir. Türkiye’nin ilk modern sanat müzesi iddiası ile açılmıştır. Açılışının ardından müze koleksiyonuna eklediği eserlerle bu iddiasını doğrulayan bir koleksiyon politikası uygulayan İstanbul Modern; bu şekilde açılışta gerçekleşen modernlik tartışmalarının da sona ermesini sağlamıştır. İstanbul Modern, satın aldığı eserleri düzenlediği sergiler yoluyla izleyenlere sunarak müze ve koleksiyon takipçilerine koleksiyonunun izlediği vizyonu da sunmuştur. Böylece; müze izleyenlerini de bu sürece dahil etmiştir. Türkiye’de sanat tarihimizi 19. yüzyıldan günümüze sunan müzemiz mevcut değildir. İstanbul Modern’in farklı koleksiyonlar ile kurduğu diyalog sayesinde düzenlediği sergiler, bu tarihi sürecin izlenmesi sağlanmıştır. Bu yaklaşım sayesinde özel koleksiyonlar da farklı temasal sergiler kapsamında izlenmiş ve eserlerin sunumunda sağlanan tarihsel boşluklar bu yolla tamamlanmıştır. Bu durum; Türkiye’deki sanat tarihi yazımına, toplumun ve koleksiyoncuların müzeler ile oluşturdukları ortaklıklara ve sanat ortamına bu yolla katkı sağlayan bir yapıyı geliştirmiştir⁴⁹⁶.

4.2.4. Pera Müzesi (2005)

Pera Müzesi; Suna- İnan Kırac çiftinin sahip oldukları koleksiyonları kamuya sundukları bir müze niteliğindedir. Suna Kırac’ın koleksiyoncu ve girişimci kimliği ile gittikçe

⁴⁹⁵ http://www.istanbulmodern.org/tr/muze/hakkinda_3.html (erişim tarihi: 17.05.2018).

⁴⁹⁶ İstanbul Modern’in açılışının ardından müzeye olan ilgiye karşı İstanbul Resim Heykel Müzesi’ne olan ilgisizlik tartışma konusu olmuştur. Birbirlerine yakın mesafelerde olmalarına rağmen İstanbul Resim Heykel Müzesi’ni gezen kişi sayısı yirmiye bulmamaktadır.. Oya Eczacıbaşı, bu ilgiyi dünya standartlarında düzenlenen, halkın da kendisini eğitmek için faaliyet alanları yakaladığı, güncel ve dinamik bir yönetim politikasına hâkim yeni müzecilik anlayışına bağlamıştır. Detaylı bilgi ve 2000’li yıllarda yaşanan ‘Müzecilik Tartışmaları’ için bk. Tezin 3.2.5. bölümü.

büyüyen koleksiyonculuk tutkusu, anneleri Sadberk Hanım ve babaları Vehbi Koç'un sanat eserlerine olan merakları ile de ilgilidir.

Sadberk Hanım; edindiği koleksiyonunda Türk ve Osmanlı eserlerine yönelmiştir. Kapalıçarşı'da gezmeyi çok seven ve bulduğu eserleri edinen Sadberk Hanım; çoğunlukla bu alışverişlere çocuklarını da götürerek onların da sanat eserlerini tanımaları için çaba göstermiştir (akt.Akar, 2006: 223). Sadberk Hanım'ın en büyük isteği ise; eşi Vehbi Koç ile bir müze kurmaktır. Sadberk Hanım'ın oğlu Rahmi Koç, Sadberk Hanım'ın eski eserlere olan ilgisini çocukluk çağlarında da hissettiklerini belirterek annelerinin koleksiyoncu kimliği hakkında şu yorumu yapmıştır: “Annemiz kapalı çarşmayı gezerek eserleri toplarken bizlerden de fikir alırdı. Evde bu konudaki itici güç annemiz idi”⁴⁹⁷.

1941 yılında Vehbi Koç ve Sadberk Koç'un kızı olarak dünyaya gelen Suna Kıraç, Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'nden mezuniyetinin ardından Boğaziçi Üniversitesi Bankacılık ve Finansman Bölümü'nü bitirmiştir. Suna Kıraç, mezuniyetinin ardından Koç Holding'de çalışmaya başlayarak annesinin de büyük etken olduğu koleksiyoncu kimliğini üstlenmiştir. Suna Kıraç, 1960'lı yıllardan itibaren sanat eseri almayı sürdürmüştür. İnan Kıraç ile evliliğinin ardından eşini de sanat eseri almaya ikna etmeye çalışan Suna Kıraç; İnan Kıraç'ın koleksiyonculuğa başlamasına sebep olan, birlikte katıldıkları bir sergi açılışında yaşadıklarını şöyle aktarmıştır:

Evliliğimizin ilk yıllarında Mefkûre Şerbetçi hanımın açtığı Galeri Ada'da Rasin Ersebük'ün sergisi vardı. Ben ısrarla İnan'ı sergiye gelmesi için zorladım. O da fabrikadan geldi, sergiye geldik. Rasin Bey yanımıza geldi. ‘Beğendiniz mi?’ diye sordu. Ben ne kadar beğendiğimi anlatırken, İnan aradan atladı ve ‘İnşallah yakında sizin de serginize geliriz.’ deyiverdi. Rasin Bey ne olduğunu şaşırды, ben bozuldum ve surat astım. Şimdi olsa aldırمام. İnan'ın resim aşkı o kırdığı pottan sonra başladı. Şimdi rafine resimler satın alıyor. Ben ise İnan'ı değiştirmekten vazgeçtim (akt. Akar, 2006: 229).

İnan Kıraç da yaşadığı bu tecrübeden çok etkilenmiş ve sanata olan ilgisinin bu şekilde başladığını ifade etmiştir: “Bir gün koşa koşa Taksim'deki Fransız Konsoloslugu'nun binasında bir sergiye gittim. Oradaki sanatçıya; ‘Bir gün sizin de burada umarım bir koleksiyon kapsamında eserleriniz sergilenir ve sizi de izlemeye gelirim’ demiştim. Bu olayı hiç unutmam. Çünkü; konuştuğum sanatçı aslında sergide eserleri sergilenen sanatçı imiş. Yaşadığım bu olay aslında beni çok utandırmıştı. Sanata olan ilgim belki de kırdığım bu potun ardından daha artmıştır”⁴⁹⁸.

⁴⁹⁷ ‘Bir Düşün 5 Yılı’. (2010). 1.25 dak. Pera Müzesi, İstanbul.

⁴⁹⁸ ‘Bir Düşün 5 Yılı’. (2010). 1.25 dak. Pera Müzesi, İstanbul.

İnan Kır a da yaŖadığı bu deneyimin ardından koleksiyon yapmaya ilgi duyarak Suna Kır a'ın resim koleksiyonundan farklı olarak 'Anadolu Ağırlık ve  l leri' ve 'Kütahya ini ve Seramikleri Koleksiyonu' yapmaya baŖlamıŖtır. Suna Kır a Koleksiyonu, Ahmet Keskiner'in danıŖmanlığında oluŖturulmuŖtur. İnan Kır a da koleksiyonunu oluŖtururken Keskiner'den yardım almıŖtır. İnan Kır a, edindiğı koleksiyonunu belli bir dönem, bölge ve tarza yönlendirerek Suna Kır a'tan farklı bir izgide ilerleyen bir koleksiyon kurgulamıŖtır. İnan Kır a, Suna Kır a'tan farklı bir izgide koleksiyon yapmasının nedenini Ŗu Ŗekilde aıklamıŖtır:

Ben Suna'ya bir sürpriz yapmak iin koleksiyonculuğaa 'Kütahya Seramikleri' satın alarak baŖlamıŖtım. Ahmet Keskiner beni bu yola ıkardı. Keskiner, aile ierisinde aynı tarz koleksiyon yapmamız halinde birbirimiz ile rekabet edeceğimizi belirterek farklı koleksiyonlar yapmamızın daha uygun olacağını s ylemiŖti. Bu  neri ile ben daha farklı bir seim yaparak seramik eserler toplamaya baŖlamıŖtım. Örneğın; Sevgi Gönül ve  mer Ko 'İznik Seramikleri'ne y nelmiŖlerdir. Biz Kütahya inilerine y neldik⁴⁹⁹.

1970'li yıllarda sanat eseri alımına devam eden Suna- İnan Kır a ifti, evlerinde verdikleri davetlerde de satın aldıkları eserleri yakın evrelerine tanıtımıŖlar ve dönemin iŖ adamlarının resim sanatı ile tanıŖmalarına imkân saėlamıŖlardır. 1970'li yıllarda resim sanatının koleksiyoncularla buluŖmasında büyük katkısı olan YahŖi Baraz, 1976 yılında Suna-İnan Kır a'a satmıŖ olduğu 'İbrahim allı'ya ait olan resmi 72 bin 500 liraya sattığını belirterek bu satıŖın galericilik hayatındaki ilk büyük satıŖ olduğunu belirtmiŖtir⁵⁰⁰.

Suna Kır a, 1970'li yılların ikinci yarısında 1973 yılında vefat eden koleksiyoncu annesinin vasiyetini yerine getirmek üzere Sadberk Hanım Müzesi'nin aılıŖ alıŖmalarına baŖlamıŖtır. Sadberk Hanım, 1973 yılında eŖi Vehbi Ko'aa hitaben yazdığı vasiyetnamesinde koleksiyonu ve müze ama hayallerine dair Ŗu ifadeleri kullanmıŖtır: "Hayatım, kocam. Elli senelik hayatımız sona erebilir. Allah senden ve evlatlarımızdan razı olsun. ok mesut ol. ocuklara gelince; bugünün en iyi ocukları. Hep birlikte m zemi yapın. Ko Holding'e kalsın" (akt. Akar, 2006:224).

⁴⁹⁹ 'Bir D Ŗ n 5 Yılı'. (2010). 1.25 dak. Pera Müzesi, İstanbul.

⁵⁰⁰ Bu dönemde Nuri İyem'in resmi iki bin lira iken Suna - İnan Kır a ifti İbrahim allı'nın resmine 72 bin 500 TL ödemekten ekinmemiŖlerdir: YahŖi Baraz ile Koleksiyonculuk  zerine s yleŖi, 24 Kasım 2017, Galeri Baraz, İstanbul. G r Ŗme metni iin bk. EK 3.



Foto 4.24. Sadberk Hanım Müzesi, dış görünüm.

Kaynak: <https://baharpaykoc.com/2016/03/05/tarihten-gunumuze-ulasan-isiltilar-sadberk-hanim-muzesinde/> (erişim tarihi: 18.05.2018).

Sadberk Hanım özenle biriktirdiği eserlerin bir müzede sergilenmesi için çok emek harcamıştır. Bu isteği vefatından yedi yıl sonra yerine getirilebilmiştir. Suna Kıraç ve Vehbi Koç'un öncülüğünde gerçekleştirilen çalışmalar sonucunda Sarıyer'de bulunan Azaryan Yalısı'nda Sedat Hakkı Eldem'in gerçekleştirdiği restorasyon çalışmalarının sonucunda 14 Ekim 1980 tarihinde açılışı gerçekleşen 'Sadberk Hanım Müzesi'⁵⁰¹ ile Türkiye'de özel müzecilik tarihinin ilk örneği müzecilik dünyasına kazandırılmıştır. Müzenin açılabilmesi için aile, özel kişilerin de müze kurabilmesine imkân veren yasanın çıkarılması için uğraşmış ve sonunda bu yasa kabul edilerek Türkiye müzecilik tarihindeki ilk özel müzenin açılmasına Koç ailesi öncü olmuştur⁵⁰². Suna Kıraç'ın müzenin açılışının ardından sanat eseri satın alma tutkusu

⁵⁰¹ Sadberk Hanım Müzesi hakkında detaylı bilgi için bk. <http://www.sadberkhanimmuzesi.org.tr/tr/muze> (erişim tarihi: 14.04.2018).

⁵⁰² Vehbi Koç, Sadberk Hanım Müzesi'nin açılışının ardından müzenin gelişimi için büyük emek vermiştir. Vehbi Koç, ölümünden üç yıl önce 11 Ekim 1993 tarihinde en yakın dostu Nejat Eczacıbaşı'nın ölümünün ardından bir vasiyetname hazırlamıştır. Koç ailesinin tarihi için önemli bir belge niteliğindeki vasiyetnamenin dokuzuncu maddesinde 'Evlerinizdeki kıymetli ve antika eşyaları Sadberk Hanım Müzesi'ne hibe edin. Dört kardeş namına bir bina yaptırılarak her odasına kendi isimlerinizi verin. Annenizin namına Büyükdere'de kurulan Sadberk Hanım Müzesi'nin yaşaması için elinizden gelen her fedakarlığı yapınız.' ifadelerini kullanmıştır. Bu vasiyetin ardından Vehbi Koç 1995 yeni yılında yenilen akşam yemeğinin ardından bir vasiyet daha kaleme almıştır. Bu vasiyette Rahmi Koç ve Suna Kıraç'a hitaben şu ifadeleri kullanmıştır; 'Rahmi, 31 Aralık akşamı yılbaşı günü sizin evde yemek yedik. 1 Ocak akşamı da Suna'nın evinde yemek yedik. İkinizin de evinde o kadar güzel heykeller, tablolar ve levhalar var ki herhalde bunları uzun seneler sonucu büyük paralar ile temin ettiniz. Anneniz ölmeden evvel bana şunu söylemişti: 'Vehbi Bey, sen ölümünden sonra kendini andırarak birçok eser yaptın, bana bir şey yapmadın. Benim için bir şey yapmanı istiyorum' demişti. Bildiğiniz gibi kısa zaman sonra da annenizi kaybettik. Söyledikleri bende iz yaptı ve Büyükdere'deki evi vakfa hibe ettim. Bağışladığım bu binada Sadberk Hanım Müzesi'ni açtık. Bu müzeye şimdiye dek birçok eserler alındı. Gayet güzel bir müze oldu. Size tavsiyem, noter vasıtası ile birer vasiyetname yapın, bunlar bizim vasiyetnameler gibi Koç Holding'te kasada muhafaza edilsin. Bu eserlerin hepsi Sadberk Hanım Müzesi'ne verilsin. Eğer bunu yapmazsanız emin olun sizlerden sonra bu eserler çar çur olacak. Babanız olarak tavsiyelerimi yazdım. Karar sizindir.' ifadeleri yer almıştır. akt. Akar, 2006:225-226. 1980'li yıllarda gelişen koleksiyonculuk hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 1.3.2. ve 2.2. bölümleri.

devam etmiştir. Suna Kırac; ‘Oryantalist Resim Koleksiyonu’nu geliştirmek amacıyla eser alımını aralıksız sürdürmüştür. Tek bir döneme ve temaya yönelerek gerçekleştirilen eser alımı ile yapılandırılan sanat koleksiyonu, Türkiye’nin en büyük oryantalist resim koleksiyonu olmuş ve bu koleksiyon sürekli alımlar ile büyütülmüştür.

İnan Kırac’ın 1991 yılında Suna Kırac için Antalya Kaleiçi’nde Aya Yorgi Kilisesi’ni satın alarak binanın müzeleşme sürecini başlatması, Suna- İnan Kırac Koleksiyonları’nın büyümesinde, müzeleşme projelerinin başlamasında önemli bir başlangıç niteliğindedir. İnan Kırac; 3 Haziran 1991 tarihinde Suna Kırac’ın ellinci doğum gününde Antalya’da da yıkılmış bir kilise olan Aya Yorgi Kilisesi’ni müze kurmak amacıyla doğum günü hediyesi olarak satın almıştır. İnan Kırac’ın koleksiyonculuğunun kurumsallaşma eğiliminin başladığı bu satın alışı İnan Kırac; eşi Suna Kırac ve kızı İpek İpek Kırac’a bir mektup ile bildirmiştir:

3 Haziran 1991 tarihi benim için önemli bir tarihtir. Başlattığım bu çalışmalar ile artık koleksiyonculuğa daha kurumsal bir nitelikte dahil olduğumu hissetmişim. Suna ve İpek’e iki mektup yazdım. Yazdığım mektupta bu kiliseye dair Suna’ya şu ifadeleri kullanmışım: ‘Antalya’da yıkılmış bir kiliseyi senin için aldım. Burada sana bir müze yapacağım. Sana bu sözü veriyorum ve bu müze için de elimden gelen her türlü çabayı göstereceğim’ Bu sözün ardından bu müzeyi ona hediye ettim. İpek’e de şu mektubu yazmışım: ‘Onlar dört kardeş annelerine sahip çıktılar. Annelerinin adını yaşatan bir müze kurdular, Çocukları kurdukları müzeyi korudular ve zenginleştirdiler. Ben de annenin adını yaşatan bir müze kuruyorum. Senden tek dileğim bizden sonra sen bu müzeye gözün gibi bak ve annene layık bir noktaya getir⁵⁰³.

Suna- İnan Kırac çifti, müzeciliğe Antalya’da adım atmıştır. Müzenin ardından Suna- İnan Kırac Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü’nü (AKMED)⁵⁰⁴ de kurarak Antalya ve çevresi hakkında bilimsel çalışmaların yapılmasına katkı sunmuşlardır. Suna Kırac’a 1998 yılında Amyotrophic Lateral Sclerosis (ALS) hastalığı teşhisi konulmuştur. Suna Kırac rahatsızlığına rağmen kültür, sanat ve eğitim faaliyetlerine ara vermeden devam etmiştir. Suna- İnan Kırac, Antalya’da gerçekleştirdikleri çalışmaların başarı ile sonuçlanmasının ardından İstanbul’da da bir müze ve araştırma enstitüsü kurmaya karar vermiştir. Vakıf; eğitim, sağlık, kültür ve sanat faaliyetlerine yönelik etkin çalışmaları gerçekleştirecek bir vakıf olacak şekilde planlanmıştır. Bu kapsamda 27 Ekim 2003 tarihinde Suna- İnan ve İpek Kırac tarafından Suna- İnan Kırac Vakfı kurulmuştur. Suna- İnan Kırac, yıllarca satın alarak büyüttükleri ‘Oryantalist Resim Koleksiyonu’, ‘Anadolu Ağırlık ve Ölçüleri’ ve ‘Kütahya Çini ve Seramikleri’

⁵⁰³ ‘Bir Düşün 5 Yılı’. (2010). 1.25 dak. Pera Müzesi, İstanbul. Mektupların tam metni için bk. Akar, 2006: 230-231.

⁵⁰⁴ Detaylı bilgi için bk. <https://akmed.ku.edu.tr/> (erişim tarihi: 14.04.2018).

koleksiyonlarının tamamını, ayrıca vakfın kuruluşunun ardından Sevgi ve Erdoğan Gönül de edindikleri ‘Oryantalist Resim Koleksiyonu’ndan 245 adet eseri vakfa vakıf eseri olarak bağışlamışlardır. Bu girişimler ile müzenin koleksiyon yapısı oluşturulmuştur⁵⁰⁵.

Suna ve İnan Kırac’ın edindiği ‘Oryantalist Resim Koleksiyonu’na dahil edilen eserler sadece beğeniler doğrultusunda oluşturulmamıştır. Koleksiyona dahil edilen eserlerin ortak özelliği; Osmanlı İmparatorluğu’nun yaşamını, tarihsel dokusunu, gündelik yaşamını Batılı gözüyle yansıtan eserlerden oluşmuş olmalarıdır. Müze çalışmaları sırasında Sevda- Erdoğan Gönül’ün vakfa sunduğu eserlerin de katkısı ile müzede kapsamlı bir ‘Osmanlı Oryantalist Resim Koleksiyonu’ oluşturulmuştur. Ayrıca; İnan Kırac’ın sahip olduğu ilk çağlardan başlayan ‘Anadolu Ağırlık ve Ölçüleri Koleksiyonu’, ‘Kütahya Çini ve Seramikleri Koleksiyonu’ ve ‘Osmanlı Oryantalist Resim Koleksiyonu’ ile birlikte Pera Müzesi’nin temellendiği üç koleksiyon kurgusu hazırlanmıştır. Pera Müzesi’nin inşası için Tepebaşı’nda 1893 yılında Mimar Achille Manoussos’un tasarladığı eski Bristol Oteli satın alınmıştır. Satın alındığında banka genel müdürlük binası olarak kullanılan yapı, Sinan Genim tarafından restore edilerek uluslararası müze standartlarında, ön cephesi korunarak tekrar inşa edilmiştir⁵⁰⁶.

Müzenin açılış hazırlıkları sürerken gerçekleşen müzayedede Suna -İnan Kırac Vakfı’nın yüksek fiyatlı eser alımı sanat gündeminde büyük tartışmalara yol açmış ve hatta sanat piyasasının yön değiştirmesine sebep olmuştur. Pera Müzesi’nin açılışının gerçekleştiği 8 Haziran 2005 tarihinden kısa bir süre önce 12 Aralık 2004 tarihinde Antik A.Ş. tarafından düzenlenen müzayedede Osman Hamdi Bey’e ait ‘Kaplumbağa Terbiyecisi’ adlı resim 5 trilyon lira ödenerek Suna- İnan Kırac Vakfı Oryantalist Resim Koleksiyonu’na dahil edilmiştir. 16 Aralık 1990 tarihinde İktisat Bankası’nın sahibi Erol Aksoy tarafından 1 milyar 750 milyon liraya satın alınan ve 2001 Ekonomik Krizi’nin⁵⁰⁷ ardından Erol Aksoy’un iflası ile TMSF tarafından satışa çıkarılan eser, 2004 yılı sanat piyasasının en çok tartışılan konusu olmuştur⁵⁰⁸. 1906 yılında resmedilen Osman Hamdi Bey’e ait Kaplumbağa Terbiyecisi’nin müzayededeki başlangıç fiyatı; 1 trilyon 950 liradır. Eserin fiyatı kırk iki kez artırılarak Suna-İnan Kırac Vakfı’nın olmuştur (Anonim, 2005: 54).

⁵⁰⁵ Özalp Birol ile Pera Müzesi üzerine söyleşi, 23.11.2017, Pera Müzesi, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 5.

⁵⁰⁶ Özalp Birol ile Pera Müzesi üzerine söyleşi, 10.06.2015, Pera Müzesi, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 4. Detaylı bilgi için bk. Akar, 2006.

⁵⁰⁷ 2001 Ekonomik Krizi ve dönem sanat piyasası hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 3.1. ve 3.2. bölümleri.

⁵⁰⁸ Müzayedenin ardından sanat piyasasında yaşanan tartışma ortamı ve 2000’li yıllardaki sanat piyasası hakkında detaylı bilgi için bk. Tezin 3.1. ve 3.2. bölümleri.



Foto 4.25. Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi, Tuval üstüne yağlıboya, 221.5 x 120 cm, 1906.

Kaynak: <https://www.peramuzesi.org.tr/> (erişim tarihi: 23.03.2017)

İnan Kıraç; müzayededen üç gün önce Suna Kıraç'a müzayedede almak isteyeceği eserleri sorduğunda Suna Kıraç, müze koleksiyonuna dahil etmek istediği eserin Osman Hamdi Bey'e ait 'Kaplumbağa Terbiyecisi' olduğunu ve bu resmin satın alınması halinde eserin müzenin sahibi olacağını belirtmiştir. İnan Kıraç, bu talebin ardından düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir: "O aşamadan sonra benim için o tablonun artık bir fiyatı yoktu. O gün Suna'nın istediği bir şeyi yerine getirmek istedik. Bülent Eczacıbaşı ile eseri satın almak için verdiğimiz mücadelede ben çok kararlı idim. Eczacıbaşı ne kadar arttırırsa ben de o kadar arttıracaktım fiyatı. Eser alındıktan sonra müze açıldı ve bu resim gerçekten de Pera Müzesi'nin sahibi oldu"⁵⁰⁹.

Rıdvan Akar (2006: 244-245), 'Kaplumbağa Terbiyecisi'nin müzayede başlangıç fiyatı olan 1 trilyon 950 milyon liranın Türkiye için bir rekor olduğunu belirtmiş⁵¹⁰, İnan Kıraç'ın Suna Kıraç'ın talebi üzerine yaşadıklarını şu sözlerle aktarmıştır:

İnan Kıraç, Suna Kıraç'a eseri isteyip istemediğini sordu. Suna Kıraç'tan 'Evet' yanıtını aldığı anda kararı kesin ve net idi. 'Bu eser alınmıştır'. İnan Kıraç, hemen dönemin Suna- İnan Kıraç Vakfı Sanat Danışmanı olan Ahmet Keskiner'i aradı. İnan Kıraç, yıllardır yaşadığı sağlık sorunlarını hiç duyurmadan ülkesine hediye edeceği müzenin hayallerini kuran eşine bir saygı duruşu niteliğinde eserdeki limitleri kaldırarak eserin fiyatının ne olursa olsun Suna- İnan Kıraç Vakfı için satın alınması talimatını verdi (Akar, 2006: 245).

⁵⁰⁹ 'Bir Düşün 5 Yılı'. (2010). 1.25 dak. Pera Müzesi, İstanbul.

⁵¹⁰ Detaylı bilgi için bk. Çelik, 2008.

Kaplumbağa Terbiyecisi'nin müze koleksiyonuna dahil edilmesinin ardından Suna Kıraç, yakalandığı ALS hastalığı nedeni ile yaşadığı bedensel zorluklara rağmen müzenin açılış sürecini yakından takip etmiştir. Müzede sergilenecek olan eserleri incelemiş, açılış sırasında sunulacak eserlere karar vermiştir. Suna ve İnan Kıraç Koleksiyonu'nda yer alan eserler müzede sergilenirken, sadece koleksiyon parçaları olarak değil, eserlerin sahip olduğu kültürel miras da öne çıkarılarak kurgulanmıştır. Suna-İnan Kıraç çiftinin 1970'lerden 2000'li yıllara dek satın aldıkları eserler içerisinde ortak bağlamları olan, nitelik ve tarihsellik açısından müze koleksiyonu olmaya uygun bulunan koleksiyonlar; 'Osmanlı Oryantalist Resim Koleksiyonu', 'Anadolu Ağırlık ve Ölçüleri Koleksiyonu' ve 'Kütahya Çini ve Seramikleri Koleksiyonu' olmuştur⁵¹¹. Pera Müzesi'nin birinci ve ikinci katlarında 'Osmanlı Oryantalist Resim Koleksiyonu', 'Anadolu Ağırlık ve Ölçüleri Koleksiyonu' ve 'Kütahya Çini ve Seramikleri Koleksiyonu' sergilenmiştir. Sevgi- Erdoğan Gönül çiftinin tablolarının da bulunduğu koleksiyon ise ikinci katta çiftin isimlerini taşıyan galeride sergilenmiştir. Müzenin üçüncü, dördüncü, beşinci katları ise çok amaçlı süreli sergiler için ayrılmıştır⁵¹².

8 Haziran 2005 tarihinde açılışı gerçekleşen Pera Müzesi; Suna- İnan Kıraç Vakfı'nın çok amaçlı sanat projelerini hayata geçirmek için attığı önemli bir adımdır. 2004 yılından itibaren Suna ve İnan Kıraç Vakfı Kültür ve Sanat İşletmeleri Genel Müdürü olan Özalp Birol, Pera Müzesi'nin belirlenen müzecilik misyonunu şu şekilde tanımlamaktadır:

Müzenin açılışı öncesinde müze misyonu belirlenmiştir. Müzemiz ulusal ve uluslararası boyutta önemli sanatçıların sergilerine yer vermeye karar vermiştir. Sergi odaklı etkinliklerde dünya standartlarında ölçütler uygulanmış, sözlü ve görsel literatür paralelinde kültürel bir eğitim verilmesine de önem verilmiştir. Müzede; gençler, çocuklara yönelik nitelikli sanat eğitimlerinin verilmesine de önem verilecektir. Bu müzede etkinlikler aracılığı ile sanatseverlere bir entelektüel büyülenme ile sanatın, kültürün anlaşılması ne kadar zor olgular olduğunu anlatmayı değil kültürün ve sanatın aslında insan yaşamının vazgeçilmez bir parçası olduğunu anlatmaya çalışan bir yaklaşımı benimsedik. Müzemizde keyifle öğreten, öğretirken sıkmayan bir üslupla hayata geçirilmiş etkinlikler düzenlemeye karar verilmiştir⁵¹³.

2005 yılında Pera Müzesi'nin açılışının ardından 2007 yılında Suna- İnan Kıraç Vakfı'nın ikinci İstanbul projesi gerçekleştirilmiştir. 'İstanbul Araştırmaları Enstitüsü' hizmete girmiştir. Enstitü; Bizans, Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi'nde İstanbul'un geçirdiği birikim

⁵¹¹ Özalp Birol ile Pera Müzesi üzerine söyleşi, 10.06.2015, Pera Müzesi, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 4.

⁵¹² Detaylı bilgi için bk. <https://www.peramuzesi.org.tr/Hakkimizda/2> (erişim tarihi: 14.04.2018).

⁵¹³ Özalp Birol ile Pera Müzesi üzerine söyleşi, 23.11.2017, Pera Müzesi, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 5.

ve değişimi araştırmayı hedeflemiştir. Enstitü, altmış binin üzerinde kitap ve arşiv malzemesini ücretsiz olarak araştırmacıların kullanımına açmıştır. Mekânda; araştırma disiplinleri ile ilgili sergiler de düzenlenmesi hedeflenmiştir. Pera Müzesi; sahip olduğu koleksiyon, araştırma alanlarını programlamış ve İstanbul Araştırma Enstitüsü ile ortak projeler üreten bir yapıyı inşa etmiştir. Müzenin açılışındaki ilk tematik koleksiyon sergisi ise; Prof. Dr. Günsel Renda ve Prof. Dr. Zeynep İnankur'un danışmanlığında 3 Haziran 2005 tarihinde açılışı gerçekteşen ve Oryantalist Resim Koleksiyonu'ndan bir seçki sunan 'İmparatorluktan Portreler' sergisidir⁵¹⁴. Padişah, şehzade ve büyük elçi portrelerinden oluşan sergide koleksiyon ilk kez izleyenler ile buluşmuştur. Sergide; 'Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu' ve 'Sevgi ve Erdoğan Gönül Koleksiyonları'ndan seçilen altmış yapıt sergilenmiştir (Rifat vd, 2005:4). Osman Hamdi Bey'in 'Kaplumbağa Terbiyecisi' resmi de izleyenler ile ilk kez 'İmparatorluktan Portreler' sergisinde sunulmuştur. Sergide yer alacak eserler; elçi, padişah portrelerinden oluşmuştur. İlk sergide; eserler arasında tarihsel bir bağlam yaratarak bir bütünlük oluşturmak, Osmanlı İmparatorluğu'nun son yüzyılının öyküsünü, batı ile kurduğu ilişkileri koleksiyonda yer alan eserler yoluyla anlatmak hedeflenmiştir. Bu çerçevede; öncelikle koleksiyonda yer alan figür resimlerinin sergi kapsamında biraraya getirilmesine karar verilmiştir. Koleksiyondaki büyük boyutlu elçi portreleri ile haremi anlatan kadın portreleri serginin iki bölümünü oluşturmuştur. Koleksiyon eserleri, sergi yoluyla izleyenlere hem erkeklerin yani yönetici sınıfın dünyasını hem de kadınların yani harem hayatını sunmuştur. "Suna-İnan Kıraç Vakfı Oryantalist Resim Koleksiyonu" sorumlusu Barış Kıbrıs, koleksiyonun niteliğini şu şekilde analiz etmiştir: "Bizim koleksiyona aslında oryantalist dedik ama bu etkileşimi vurgulayan eserler Osmanlı sanatçıları ve 'Osmanlı Batılılaşma Dönemi'dir. Bu tespitlerin sonucundaki konseptle birlikte ilk sergide koleksiyonun biraz karakterini de yansıtmaya olanağı bulduk"⁵¹⁵.



**Foto 4.26. Pera Müzesi,
Dış görünüm.**

Kaynak:<https://www.peramuzesi.org.tr/>
(erişim tarihi: 23.03.2017)

⁵¹⁴ "İmparatorluktan Portreler" koleksiyon sergisi hakkında detaylı bilgi için bk. Rifat, S.vd., 2005.

⁵¹⁵ Barış Kıbrıs ile Suna ve İnan Kıraç Vakfı 'Oryantalist Resim Koleksiyonu' üzerine söyleşi, 23.11. 2017, Pera Müzesi. bk. EK 9.

Pera Müzesi'nin açılışının ardından geçen on ay içerisinde müzeyi yüz bin kişi ziyaret etmiştir (Akar, 2006: 245). Sergi tasarımında; Osman Hamdi Bey'e ait 'Kaplumbağa Terbiyecisi' eseri diğer resimlerin arasında sergilenmiş, sergileme yöntemi olarak farklı bir bölümde ayrıcalıklı bir statüleştirme eğilimi tercih edilmemiştir⁵¹⁶. Böylece; izleyiciler Osman Hamdi Bey'e ait 'Kaplumbağa Terbiyecisi' eserini serginin kavramsal çerçevesinden ayrılmadan inceleme şansı yakalamıştır. Bu durum; müzenin tercih ettiği bir vizyonel tavır olarak görülmelidir.



Foto 4.27. Pera Müzesi, İç görünüm, 'İmparatorlukta Portreler Koleksiyon Sergisi', 2005. . Kaynak: <https://www.peramuzesi.org.tr/> (erişim tarihi: 23.03.2017)

Suna ve İnan Kırac Vakfı Kültür ve Sanat İşletmeleri Genel Müdürü olan Özalp Birol, 'Kaplumbağa Terbiyecisi'nin sergileme yönteminde tercih edilen bu tavrı, müze kurumu ve sanat yapıtı arasında kurmak istedikleri denge ile tanımlayarak sergilerde "Kaplumbağa Terbiyecisi" nin sergilenme stratejisini şu sözlerle açıklamıştır:

Kaplumbağa Terbiyecisi'ni baş köşeye koyup Pera Müzesi'ni 'Kaplumbağa Terbiyecisi'yle ilk sergide hemen özdeşleştirmedik. Pera Müzesi; 'Kaplumbağa Terbiyecisi' yüzünden bilinen ama 'Kaplumbağa Terbiyecisi'ne de çok da fazla yaslanmayan bir müze oldu. Ve o yüzden ilk yıllarda biraz da hakkını yedik 'Kaplumbağa Terbiyecisi'nin ve eseri bilerek girişte sol tarafta ilk nazarda görünmeyecek olan duvara koyduk. Buradaki stratejik yaklaşımın altında şu yatıyordu: Biz Suna ve İnan Kırac Vakfı Pera Müzesi olarak yalnızca 'Kaplumbağa Terbiyecisi'ne odaklı bir müze değiliz. Bizim 'Oryantalist Resim Koleksiyonu'muzda başka kıymetli eserler de var. Biz bütün bu eserlerle birlikte bir portföy oluşturduk. 'Kaplumbağa Terbiyecisi' bunun içindeki en önemli eserlerden bir tanesidir ama bu müze yalnızca 'Kaplumbağa Terbiyecisi' demek değildir. Bu müze başka koleksiyonları da olan ve daha da önemli misyonu olan bir müzedir mesajını vermek istedik⁵¹⁷.

⁵¹⁶ Barış Kıbrıs ile Suna ve İnan Kırac Vakfı 'Oryantalist Resim Koleksiyonu' üzerine söyleşi, 23.11. 2017, Pera Müzesi. bk.EK 9.

⁵¹⁷ Özalp Birol ile Pera Müzesi üzerine söyleşi, 23.11.2017, Pera Müzesi, İstanbul. Görüşme metni için bk. EK 5.

‘İmparatorluktan Portreler’ sergisinin ardından gerçekleşen ikinci koleksiyon sergisi; Prof. Dr. Günsel Renda ve Prof. Dr. Zeynep İnankur’un danışmanlığında 15 Temmuz 2008 tarihinde açılan ‘Düşlerin Kenti: İstanbul’ sergisidir⁵¹⁸. Sergide; 17. yüzyıldan 20. yüzyıla Osmanlı dünyasından esinlenerek resim üreten Avrupalı ressamın bakış açısı ile İstanbul’un topografyası, mimari kurgusu, gelenekleri ve yaşam biçimi yansıtılmıştır⁵¹⁹.

Prof. Dr. Günsel Renda, koleksiyon ve müzede düzenlenen sergilere dair şu ifadeleri kullanmıştır: “Daha önce bu resimler yine vardı. Ama bu şekilde bir araya getirilmiş değillerdi. Farklı Osmanlı saraylarının koleksiyonlarında yer almakta idiler. Dolayısı ile bu koleksiyonların bu tür müzelerde barınması ve biraraya getirilmesini çok önemli buluyorum. Senelerce öğrencilerimize özgün bir Avrupalı ressamın yaptığı özgün bir resmi bu nedenle gösteremedik”⁵²⁰.

Özellikle 2007 yılından itibaren Pera Müzesi; uluslararası sanat kuruluşları ile iş birliği yaparak uluslararası sergiler düzenlemeye başlamıştır. Müzenin düzenlediği ilk büyük uluslararası koleksiyon seçkisi olan ‘JP Morgan Collected Visions Sergisi’; Amerikan Sanatı’nın o tarihe dek Türkiye’de gerçekleştirilen en büyük sergisi olmuştur. Sergide; JP Morgan Chase Sanat Koleksiyonu’nda yer alan Andy Warhol, Jasper Johns gibi sanatçıların eserleri yer almıştır. Pera Müzesi’nde ayrıca, Victoria ve Albert Müzesi, Tate Britain, New York School of Visual Arts, St. Petersburg Rus Devlet Müzesi, Maeght Vakfı gibi uluslararası sanat ortamının önemli müze, okul ve vakıfları ile iş birliği sağlanarak ‘Sürelî Sergiler’ bölümünde çağdaş ve güncel sanattan seçkiler sunan sergiler organize edilmiştir. Bu kapsamda; Joan Miro, Josef Koudelka, Rembrandt, Fernando Botero, Henri-Cartier Bresson, Jean Dubuffet, Marc Chagall, Goya, Andy Warhol, Alberto Giacometti, Frida Kahlo ve Diego Rivera, İkuo Hirayoma, Pablo Picasso gibi dünyanın önemli sanatçılarının sergileri düzenlenmiştir. Ayrıca müzede; her yıl sanat eğitimi veren ulusal ve uluslararası akademiler ile iş birliği yapılmış, genç sanat akademisi öğrencilerinin sürelî sergileri gerçekleştirilmiştir⁵²¹.

“Suna ve İnan Kırâç Vakfı Oryantalist Resim Koleksiyonu” nun diğer Oryantalist Resim Koleksiyonları’ndan ayrılan en önemli özelliği; koleksiyonda yer alan tüm resimlerin Türkiye

⁵¹⁸Detaylı bilgi için bk. EK 9.

⁵¹⁹Pera Müzesi’nin açılışının ardından gerçekleşen üçüncü koleksiyon sergisi; Prof. Dr. Günsel Renda ve Prof. Dr. Zeynep İnankur’un danışmanlığında Ekim 2011’de açılan ‘Kesîşen Dünyalar; Elçiler ve Ressamlar’ sergisidir. Koleksiyon sergileri ve tüm detaylar hakkında bilgi almak için bk. <https://www.peramuzesi.org.tr/Gecmis-Koleksiyon-Sergileri> (erişim tarihi: 14.04.2018).

⁵²⁰ ‘Bir Düşün 5 Yılı’. (2010). 1.25 dak. Pera Müzesi, İstanbul.

⁵²¹Pera Müzesi’nde gerçekleştirilen ‘Sürelî Sergiler’ hakkında detaylı bilgi için bk. <https://www.peramuzesi.org.tr/Sureli-Sergiler>

coğrafyası ve kültürüne odaklanmış olmasıdır. Koleksiyonun geliştirilme sürecinde; Arap coğrafyasına odaklı ya da Afrika coğrafyasına odaklı bir oryantalizm değil, Osmanlıyla ilgilenmiş, Türkiye topraklarıyla veya Osmanlı coğrafyasıyla ilgili eserler üretmiş oryantalistlerin resimleri satın alınmıştır. Koleksiyon; Osmanlı İmparatorluğu'nun batılılaşma döneminde üretilmiş portreleri, imparatorluk sınırları içinde kalan ama ağırlıklı olarak İstanbul'a ait manzaraları, peyzajları, günlük yaşamdan kesitleri gösteren eserlerden oluşmaktadır. Pera Müzesi'nin binasının bulunduğu Pera bölgesi, sergilenen eserler ile de uyumlu bir ilişki içerisinde. Pera Bölgesi, Osmanlı'nın son döneminde Osmanlı'ya gelen oryantalist ressamın resim ürettikleri bir semttir. Oryantalist resmin geliştiği Pera Bölgesi ve Oryantalist resimlerin sergilendiği Pera Müzesi, müzecilik yaklaşımı açısından incelendiğinde; mekân ve sanat yapıtı arasında kurulan ilişki metodu ile farklılık yaratmıştır.



Foto 4.28. Pera Müzesi, İç görünüm, 'Karşılaşmalar', Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergisi, Küratör: Ebru Nalan Sülün, 08 Eylül - 16 Ekim 2016.

Kaynak: <https://www.peramuzesi.org.tr/> (erişim tarihi: 19.04.2018):

2005 yılında Sabancı Müzesi'nde açılışı gerçekleşen 'Picasso İstanbul Sergisi'⁵²² ile dünya sanatçıların orijinal eserlerini özel müzelerin aracılığı ile izlemeye başlayan sanat dünyası; Pera Müzesi'nin de sunduğu katkı ile Joan Miro, Josef Koudelka, Rembrandt, Fernando Botero, Henri-Cartier Bresson, Jean Dubuffet, Marc Chagall, Goya, Andy Warhol, Alberto Giacometti, Frida Kahlo ve Diego Rivera, İkuo Hirayoma, Pablo Picasso gibi dünyanın önemli sanatçıların yapıtlarını görme şansına erişmiştir. Pera Müzesi'nin bu aşamada en önemli özelliği; edinilen koleksiyonların paralelindeki koleksiyon sergileri ile yetinmeyerek genç sanatçıların desteklendiği ve güncel-çağdaş eserlerin sergilenmesine olanak tanıyan bir vizyonu inşa etmesidir. Müze, bu bakış açısı ile düzenlediği ulusal-uluslararası çağdaş sanat sergileri aracılığıyla güncel sanat vizyonunu müze vizyonuna taşımayı başarmıştır.

⁵²² Detaylı bilgi için bk. Tezin 4.2.2. bölümü.

Pera Müzesi, bir koleksiyon müzesi olarak sahip olduğu koleksiyonunu tarihsel bir çerçevede takip ederek sanat tarihi alanında uzman isimler ile proje üretmektedir.⁵²³ Koleksiyon eserleri arasında; dönem, bağlam, tema, üslup birliği sağlanmış ve bu birlik sanat tarihi uzmanlarının yönetiminde hazırlanan koleksiyon sergilerine de yansıtılmıştır. Bu sanat tarihsel kaygılar; İstanbul Modern’de de var olan koleksiyon politikası ile bu yönü ile benzerlik taşımaktadır.



⁵²³ “Oryantalist Resim Koleksiyonu” sorumlusu Barış Kıbrıs ve koleksiyon sergilerine danışmanlık yapan Prof.Dr. Günsel Renda ve Prof. Dr. Zeynep İnankur sanat tarihçidir. Alanında uzman isimler ile ortak koleksiyon stratejileri geliştiren Pera Müzesi’nin bilinçle gerçekleştirdiği eser alımlarında sanat tarihçilerin etkisi önemlidir.

DEĞERLENDİRME

Osmanlı İmparatorluğu ve Erken Cumhuriyet Dönemi'nde sanat koleksiyonları büyük ölçüde devlet tarafından oluşturulmuştur. Ulus devlet inşası sırasında sanat piyasasını belirleyen burjuva sınıfı daha oluşmadığından devlet kültür ve sanata sahip çıkmıştır. Türkiye İkinci Dünya Savaşı'na girmediyse de savaşın yarattığı ekonomik kriz nedeniyle öncelik kalkınma ve savunmaya verilmiş, 1923-1939 yılları arasındaki destek görece azalmış, eser alımlarına ayrılan fon küçülmüştür. Devletin ve kurumlarının, bankaların 1950'lere kadar satın aldığı eserler, Resim ve Heykel Müzelerinin çekirdeğini oluşturmuştur, banka koleksiyonları prestijli bir birikim haline gelmiştir.

1950'lerin ilk yarısında sosyo-ekonomik anlamda büyük değişimler yaşanmış, liberalleşme önemsenmiş, özellikle Marshall yardımıyla alınan traktörlerle yapılan tarım Türk çiftçisini zenginleştirmiştir. Demokrat Parti, Cumhuriyet Halk Partisi'nin "Bütün yurdu demir ağlarla örme" politikası yerine ulaşımında karayollarına ve inşaat sektörüne önem vermiş, ekonomi canlanmıştır.

Taşra burjuvazisi ticaret burjuvazisine dönüşmeye, ticaret burjuvazisi sanayi alanına girmeye başlamış, bunun sonucu olarak büyük kentlerin çeperlerindeki fabrikalar kırsal kesimden kentlere göçü hızlandırmıştır. Yeni zenginler oluşmuş, İstanbul büyük burjuvası yabancı sermayenin katkısıyla kısa sürede gelişmiş ve kent yaşamı da dönüşüme uğramıştır. Üst gelir grubu kesim sanat yapıtına ilgi duymaya başlamış, örneğin Nuri İyem, Cemil Eren gibi kimi sanatçılar sadece resimlerini satarak yaşamlarını sürdürmeyi başarabilmişlerdir. Sanayinin yükselişe girmesi teknik dünyayı güzelleştirecek yaratıcılar yetiştirmek için 1955'de kurulan Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun açılmasını da beraberinde getirmiştir. Bu yeni dönem ve yeni yaşam biçimi sahnelere, sinemaya, edebiyata, sanat piyasasına, kısaca kültür ve sanat yaşamına da yansımıştır.

Anıtkabir, TBMM ve Eti Bank Genel Müdürlüğü gibi binalar için sanatçılara iş verilmişse de Demokrat Parti'nin iktidarda olduğu 1950'lerde devletin kültür ve sanata desteği azalmış, öte yandan da desteksiz kalan sanatçılar yeni arayışlara girmiştir. Henüz sanat piyasasının oluşmadığı bu yıllar onlar için zorlu bir süreç olmuştur. Öte yandan özel sektörün, bankaların bu dönemde kültür ve sanata katkı sağlamaya başladığı izlenmektedir. Örneğin Yapı Kredi Bankası'nın düzenlediği "İş ve İstihsal" Sergisi, Hilton Oteli iç dekorasyonda birçok sanatçıya

olanak yaratmıştır. Tek partili dönemde özel galeri girişimleri olmuşsa da 1950'lerde açılan özel galeriler, sanat tarihi araştırmalarına konu olacak önemli katkılarda bulunmuşlardır.

1960 Askeri Müdahalesi ve kabul edilen 1961 Anayasası sonrasında ilk dönem CHP- Adalet Partisi Koalisyonundan sonra 1965'te seçimleri kazanan Adalet Partisi tek başına iktidara gelmiştir. 1960'ların sonunda bütün dünyayı saran öğrenci olayları Türkiye'ye de sıçramış, bu olaylar sanatçıları ve sanatın konularını da doğrudan etkilemiştir. Ancak bu on yıllık süreçte gerçek anlamda bir sanat piyasasının oluşmasından söz edilemezse de sanatçıların giderek devlete yabancılaştıkları yeni arayışlar içinde oldukları, düzenlenen uluslararası sergilere katıldıkları, aldıkları eleştiriler üzerine çağdaş Türk sanatını ve ortamını gözden geçirerek yeni arayışlar ve öneriler içine girdikleri görülmektedir. 1960'larda holdingleşme çabaları içinde olan iş adamlarının sanata olan katkıları artmış, özel ve banka galerilerinin sayısı çoğalmış, örneğin Vitali Hakko, mağazalarının bir katını sanat galerisi olarak düzenlemiş, (Durmuş Yaşar ve Oğulları A.Ş.) DYO 1967 yılından başlayarak her yıl, 1991'ten sonra ise iki yılda bir yarışmalı resim sergileri düzenlemiştir.

1970 yılına devalüasyonla girilmiş, ayrıca 1968 öğrenci olayları 1970'lere sıçramış, sağ sol kavgaları ve sokak çatışmaları, ölümler 12 Mart 1971'de Türk Silahlı Kuvvetleri'nin hükümete muhtıra vermesine neden olmuştur. Demirel hükümetine son verilerek bu dönemde sıkı yönetim ilan edilmiştir. 1970'li yıllar ekonomik krizlerle geçmiş, devalüasyonlar tekrarlanmış bütün dünyayı sarsan petrol krizi Türkiye'yi de doğrudan etkilemiştir. Terör olayları, protesto gösterileri, ölümlerle geçen 1970'lerde ekonomide istikrar sağlamak için 24 Ocak kararları alınmıştır. 1970'lere damgasını vuran, annesi teyzesi ve kendisi de sanatçı olan ve sanata desteğiyle tanınan lider, yazar Bülent Ecevit olmuştur. Tüm bu karmaşık döneme karşın 1970'lerde galeri sayısı artmış, bu galeriler artık eskileri gibi entelektüellerin buluşma yerleri olmaktan öte yavaş yavaş ticarethaneye dönüşmüş, oluşan yeni koleksiyonculara danışmanlık yapmaya ve piyasayı manipüle etmeye başlamışlardır. Bununla birlikte yine de bu dönemde galericiler, risk almaktan ziyade tarihe geçmiş eski sanatçılarla döneminde isim yapmış olgun sanatçılarla çalışmayı yeğliyorlardı. Koleksiyoncular klasik resimlere ve sanatçıları daha çok önemsiyorlardı. Bu dönemde görece yaşayan sanatçıların eserleriyle spekülasyon yapan Galeri Baraz ve bambaşka bir bakış açısıyla risk alan Galeri ise Maçka Sanat Galerisi olmuştur.

1970'lerin çalkantılı siyasi ve ekonomik dönemi 12 Eylül 1980'de Milli Güvenlik Konseyi Üyeleri'nin yönetime el koymasıyla yeni bir yöne evrilmiştir. Öğrenci olayları, 1981 yılında YÖK'ün kurulmasıyla denetim altına alınmaya çalışılmış, 1982 Anayasası sonrasında kurulan

Özal hükümetleriyle yeni bir döneme girilmiş, ekonomik açıdan özelleştirme, liberalleşme, serbest piyasa ekonomisi, sanayicilere ve yatırımcılara yapılan teşvikler, büyük sermaye sahiplerini daha da güçlendirmiştir. Yaşanan banker krizi sonrası 1985 İstanbul Menkul Kıymetler Borsası'nın kurulması ekonomide belirleyici olmuştur. Gençlerin siyasetten uzaklaşp markalara yöneldiği, devlet üniversitelerinin yanı sıra özel vakıf üniversitelerinin kurulduğu bu dönemde galerilerin sayısının arttığı, bankaların sanatı desteklemekte öne çıktıkları bir dönüşüm yaşanmıştır. Bankalar sanatçılara küçük broşür ve kataloglar basarak izleyicileri ve koleksiyoncuları bilgilendirmiş, kâr amacı gütmeyen bir hizmet sunmuşlardır. 1980'ler sanat piyasasının oluştuğu genç sanatçıların da görünürlük kazandığı, küresel gelişmelere bağlı olarak "Yuppie" (genç kentli) olarak tanımlanan işlerindeki başarıları, yaşam tarzları, farklı bakış açıları ve beğenileriyle sanat yapıtlarına da yönelen ayrıcalıklı bir grup olarak onlar da piyasayı belirlemişlerdir.

1990, Özal'ın çizdiği tarihsel perspektifte devam etmiş, Özal cumhurbaşkanı olunca Türkiye ilk kadın başbakanı Tansu Çiller ile tanışmıştır. Dijitalleşme 10 yılı olan 1990'larda koleksiyoncuların ve galericilerin 1970'lerdeki profesyonelliğe gidiş süreci müzayede evlerinin devreye girmesiyle bir başka boyuta ulaşmış, çağdaş ressamların eserlerine olan ilgi artmaya başlamıştır.

1990'lı Yıllar, Koleksiyonculuk

1990'lara girerken tüm dünyada yaşanan uluslararası boyutlu siyasi olaylar, Türkiye'de zaten hareketli olan siyasi, sosyolojik ve ekonomik gündemi kaçınılmaz olarak farklı krizlere sürüklemiştir. 1989-1991 yılları arasında yaşanan Körfez Krizi, Berlin Duvarı'nın yıkılışı, Sovyetler Birliği'nin yıkılması olayları, yeni kurulan Türki Cumhuriyeti ülkeleri ile yeni ticari diyalogların gelişmesi tüm dünyayı etkileyen siyasi ve ekonomik gelişmelere neden olmuştur. 2 Ağustos 1990'da Saddam Hüseyin'in Kuveyt'i işgali ile başlayan Körfez Krizi, hisse senetlerinde başlayan düşme eğilimi ile sonuçlanmıştır. Yılın ikinci yarısından sonra sürecin aynı olumsuzlukta devam etmesi dünyadaki pek çok yatırımcının büyük kayıplar yaşamasına neden olmuştur. Bu dönem sanat piyasasına dahil olmak ve koleksiyonculuk yapmak, riskleri tamamen ekonomik stratejilerle paralel ilerleyen bir piyasaya dahil olmak anlamına gelmiştir. 1990'lı yıllarda koleksiyonculuk büyük bir sahaya dönüşmüştür ve dahil olmak da maddi bir cesareti gerektirir olmuştur.

1990'lı yıllarda ekonomik güç sahibi ülkelerde yaşanan ekonomik travmalar tüm ülkelerdeki hisse senetlerinin ve sermaye akışının hızla yer değiştirmesine neden olmuştur. Bu dönemde; kültüre ve sanata yapılacak yatırımlar şirket sahipleri için önemli bir tanıtım ve

yatırım aracı olarak görülmeye başlamıştır. Sanat yapıtlarının meta olarak da alıcı bulmaya başladığı bu dönemde, sermaye sahipleri kültürel-sanatsal faaliyetlerin hem sosyal hem ekonomik gücünün farkına varmış ve koleksiyonculuğa yönelmişlerdir. Bu dönemde şirketler, küresel sermaye ile ilişkileri güçlü tutma hedefine kültürel-sanatsal faaliyetler yoluyla görünür olma hedeflerini de eklemişlerdir. Gelişen popüler kültürün ve liberal ekonominin etkisi ile bu dönemde şirketler; markalaşma, marka itibarını güçlü tutma, reklam, imaj, itibar konusunu hedefleri arasına yerleştirerek faaliyet alanlarını bu alanda da şekillendirmeye başlamış, sanat piyasasında çok boyutlu bir tüketim kültürünün yaygınlaşmasına böylece neden olmuşlardır.

Bu dönem; yayınlanmaya başlayan koleksiyon kitapları ile koleksiyonların görünür olduğu, gelişen ve dışa açılım sağlayan bir sanat tarihsel birikimin yayınlar, sergiler yolu ile izleyenlerle buluşturulduğu bir dönem olmuştur.

1990'lı yılların sanat piyasasına etki eden, sanat gündeminin yön değiştirmesine neden olan en önemli sanat olaylarından birisi de; 1990 yılında kurulan 'Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği' ve dernek öncülüğünde 1991 de açılan 'TÜYAP Sanat Fuarı'dır. Türkiye'de koleksiyonculuğun gelişimi ve sanat galericiliğinin sorunları hakkında tartışma yaratan bir etkinlik olan TÜYAP Sanat Fuarı; sanat eleştirisi, sanat piyasası, sanatçı ve koleksiyoncu ilişkisine yeni bir boyut kazandırmıştır. TÜYAP Sanat Fuarı' nın sanat gündeminde yarattığı etki sonucunda sanat piyasasının sorunları ve koleksiyonculuğun Türkiye'deki gelişimi de tartışmaya açılmıştır. Fakat; sanat fuarında özellikle resim alanında koleksiyoncu ile kurulan ilişki bağlamında profesyonel bir arz-talep ilişkisi oluşturulamamıştır. TÜYAP Sanat Fuarı, Türkiye'de resim alıcısının sınırlı olarak nitelendirildiği bu dönemde tüm eser alıcılarının sanat galerilerini aynı anda görme fırsatına sahip olmalarını sağladığı için olumlu bir girişim olarak nitelendirilmelidir.

1990'larda gelişen toplumsal ortamda süreli yayınlarda görülen artış, yurt dışında yayınlanan ekonomi dergilerinin Türkçe çevirilerinin yayınlanması, borsa ve ekonomi piyasalarının tanıtıldığı medya ürünleri, dekorasyon ve sosyal alanın pompalandığı bir popüler yapıyı geliştirmiştir. Müzayede, reklam şirketleri ve sanat galerileri tarafından yayınlanan sanat dergilerinin sayısı hızla artmış ve bu dergilerde de sanat piyasasını tanıtan ve piyasa algısını destekleyen bir yapı içerisindeki sanat dergiciliği geliştirilmiştir.

1990'lı yıllar, Müzayecilik ve Koleksiyonculuk

1990'lı yılların ortalarına doğru düzenlenen müzayedelerde antika objelere ek olarak tarihi tablolar da satışa çıkarılmaya başlamıştır. Bireylerin ellerinde bulunan tabloların tarihi eser çerçevesinde algılanmaya başlanması, 'eser' kavramının çerçevesinin genişlemesi ile

koleksiyonculuğun çerçevesi de bu paralellikte değişmeye başlamıştır. Müzayecilikte çağdaş sanat eserlerinin müzayedelerde yer alması, 1988 yılında 'Antik A.Ş.' tarafından düzenlenen müzayede ile başlamıştır. Çağdaş eserlerin de müzayede eseri olmasını sağlamak ve bu yolla resim piyasasına hareketlilik katmak amacıyla çağdaş sanat eserleri de müzayede listelerine dahil edilmişlerdir. Müzayedeler bu dönemde; resim piyasasının bir borsa değerine dönüşmesi için uğraşı vermiştir. Resim sanatı ve çağdaş sanat eserlerinin müzayedelerde yer almaya başlaması sanat eserlerinin metalaşma sürecini hızlandırmıştır. Müzayedelerde gerçekleşen yüksek fiyatlı satışlar sermaye sahiplerini eser alımına yönlendirmiştir.

1990'lar, yıllardır sanat eseri alan kurum ve kişilerin koleksiyonlarını topluma sunduğu bir dönemdir. Dönem dergilerinde koleksiyoncuların prestij sağlayıcı röportajlar vermesi koleksiyoncu olmanın bir marka unsuru oluşturduğu fikrini pekiştirmiştir. Koleksiyonculukta bir rekabet unsurunun da başladığı bu dönemde 5 Nisan 1994 tarihinde gerçekleşen ekonomik kriz sonunda iflas eden koleksiyoncu eserlerinin müzayedelerde TMSF yoluyla satışa çıkarılmaları; devlet-sanat-koleksiyonculuk kavramlarının tartışılmasına yol açmıştır. 5 Nisan 1994 tarihi; Türkiye'deki ekonomik ve toplumsal hayat kadar sanat yapıtı piyasası açısından da dönüm noktası olmuştur. 5 Nisan 1994 yılına dek gelişim içerisinde olan sanat koleksiyonculuğunda şirketler eser almak için çaba gösterirken şimdi iflas eden şirketler eser satmanın yollarını aramışlardı. Bu gelişmeler; 1980'li yıllarda sanat piyasasının yükselen değerlerinin, sanatçı isimlerinin, sanat yapıtı fiyatlarının da değişimine neden olmuştur. Yaşanan ekonomik kriz ile birlikte, 1980'lerde sanat galerilerinin aktif olduğu sanat ortamına artık müzayedeler de dâhil olmuşlardır. Özellikle gerçekleşen iflasların sonucunda eser alış satışında daha fazla faaliyet göstermeye başlayan müzayedeler rekabet ortamının istikrarsızca gelişmesine neden olmuşlardır.

Halil Bezmen'in sahibi olduğu Mensucat Santral A.Ş.'nin 1994'de yaşanan ekonomik kriz sonucunda iflas etmesi ve iflasın ardından edindiği koleksiyonunun müzayede yoluyla hazine tarafından satışa sunulması; 1990'lı yılların en çok konuşulan ve tartışma yaratan konuları arasında yer almıştır. Özellikle satış sırasında görünür olan koleksiyonun içeriği, eserlere verilen fiyatlandırmalar, koleksiyonda eseri bulunan sanatçıların bu fiyatlandırmalara verdikleri tepkiler, müzayecilik süreci ilk kez tartışılmış ve bu yolla sorunlar belirlenmiştir. 1995 yılında gerçekleşen 'Halil Bezmen Müzayedesini', aynı zamanda devletin koleksiyonlara olan yaklaşımını da gündeme getirmiştir. Ekonomik kriz sonucunda iflas eden iş adamı Halil Bezmen'in edindiği koleksiyon, müzayede yolu ile TMSF tarafından çok düşük seviyedeki fiyatlandırmalar ile satışa çıkarılmıştır. Bu müzayede; bir koleksiyonun dağılmasını, fiyatlandırma sorununu, sanat galerileri ve müzayeciliğin rekabetini de gündeme getirmiştir.

Ayrıca; müzayedede eserlere verilen fiyatlara karşı artan sanatçı itirazları da Türkiye’ de bir ‘ekspertiz’ sorununun olduğunu düşündürmüştür. Galeriler bu dönemde fiyatlandırmalar ile ilgili dengesizliği çözümlenme amacıyla sanatçı ve alıcı arasında sağlıklı bir iletişim kurmaya çalışırken; bir bakıma piyasanın nabzını tutan müzayedede firmaları, sürpriz fiyat artışları ve düşüşlerle kamuoyunun ilgi odağı haline gelmiştir.

1990’lı yıllardaki yüksek enflasyon döneminde sanat eserine yatırım yapan koleksiyoncuların ekonomilerini çok iyi korudukları tespit edilmiştir. 1990’lı yıllarda satın alınan eserlerin fiyatları 2000’li yıllarda artmış, sanat yapıtları koleksiyoncuların yüksek maddi getiriler elde etmesini sağlamıştır. Halil Bezmen’in ‘Borçlarımı sanat eserlerimi satarak ödeyebildim’ ifadesi⁵²⁴ 1990’lı yıllarda eser satın alan koleksiyoncuların sağladıkları ekonomik avantajları da simgelemektedir. Özellikle 1990’lı yılların ikinci yarısından sonra koleksiyoncu sayısında artış gözlenmiş, sanat eseri fiyatları artmış ve eser alıcıları da özellikle iş adamlarından oluşmuştur.

Müzayedeler yoluyla görünür olan koleksiyonlar, 1990’larda edinilen koleksiyonlardaki eser seçimlerini, satın alınan eserlerin niteliğini de gündeme getirmiştir. Bir koleksiyonun müze olabilmesi için hangi niteliklere sahip olması gerektiği sorunu da; bu döneme hâkim olan önemli tartışmalar arasında yer almıştır.

1990’lı yıllar, Müzecilik, Koleksiyonculuk

Bu döneme, sanat yapıtı satışlarında izlenen fiyat iniş-çıkışlarının gölgesinde süren ‘çağdaş sanat müzesi’ kurma tartışmaları hâkim olmuştur. Bu tartışmaların odağında; müzesi olmayan bir ülkede koleksiyoncuların ve sanat kuramının gelişemeyeceği konusu yer almıştır. Devlet müzelerinin geliştirilmediği 1990’lı yıllar, ‘çağdaş sanat müzesi’ açma hayallerinin devam ettiği yeni bir dönemi ifade eder. Özellikle devlet eliyle satışa çıkarılan ve dağıtılan koleksiyonların ardından bu tartışmalar sanat dünyasının gündeminde kalmış, tartışılmış ve ‘Çağdaş Sanat Müzesi’ açma girişimleri devam etmiş ama sonuçlanamamıştır.

Türkiye’de 1990’lı yıllarda yaygınlaşan çağdaş müzecilik tartışmaları içerisinde müzecilik yaklaşımlarında, eskiden beslenen değil modern müzecilik biliminin uygulandığı müzelerin açılması önerilmektedir. Sanatsal dinamikler ve yaşam arasında inşa edilecek kültürel diyalogun ancak halkla iletişim kurabilen müzelerle sağlanabileceği görüşü bu dönemde yaygınlaşmaya başlamıştır. Çağdaş müze açma projeleri tartışmaları içerisinde, bu dönemde pek çok yazar tarafından en önemli sorun olarak, sanatçı özgürlüğü, sanat pazarı ve

⁵²⁴Akt. Aylin Seçkin; Aylin Seçkin ile koleksiyonculuk üzerine söyleşi, 27.01.2018, Bilgi Üniversitesi İşletme Fakültesi Ekonomi Bölümü Üniversite Ofisi, İstanbul. bk. EK 11.

akademi arasında büyük uçurum, müzelerde sergilenecek eserlerin sergilenme kıstasları, personel ve uzman yokluğu, 1930'lu yıllardan bugüne sanat tarihinin yazılmamış olması öncelikli sorunlar olarak izlenmiştir.

1990'lara dek edinilmiş koleksiyonlarda sanat tarihine katkı sunmayan bilinçsiz eser alımları 2000'li yıllarda artık görünür olmuştur. Edinilmiş koleksiyonların sorunlarına ek olarak Çağdaş Sanat Müzesi'nden yoksunluk tartışmaları 2000'li yıllara girmeye hazırlanan Türkiye'nin çağdaş sanat koleksiyonculuğuna dair geliştirilmesi gereken eksiklikleri de ortaya çıkarmıştır.

2000'li Yıllar, Koleksiyonculuk

5 Nisan 1994 tarihinin üzerinden çok az bir zaman geçmiş iken 2001 yılında tekrar yaşanan ekonomik krizin ardından iflasa sürüklenen iş adamları sanat yapıtlarını elden çıkarmaya başlamıştır. 2001 yılına dek eser alan bir kitle, bu dönemde eser satabilme arzusu içerisindeydi. Bu sürecin koleksiyonculuğu etkileyen en önemli noktası; o döneme dek edinilen koleksiyonların görünürlük kazanması, koleksiyon içeriklerinin ve niteliklerinin tartışılır olmasıdır. Bilinçsiz eser alımı yapan koleksiyoncular eserlerini satamayınca koleksiyonculuğu bırakmış, sanat piyasasına kültürel donanımı güçlü yeni bir koleksiyoncu profili eklenmiştir. 2000 yılına dek kişisel beğeniler doğrultusunda satın alınan ve koleksiyoncuların ellerinde bekleyen eserler 2000'lerden sonra yüksek ekonomik getirilerle sanat piyasasında el değiştirmeye başlamıştır.

Ekonomik getiriler dolar ve altın ile kıyasladığında; sanat eserlerinin borsaya paralel bir ekonomik avantaj sağladığı tespit edilmiştir. Ekonomi uzmanları, koleksiyonculuğu araştırmalarında analiz etmeye başlamışlar ve önemli tespitlere ulaşmışlardır. Aylin Seçkin'in 1990'lar ve 2000'lere dair uyguladığı çalışmalar, Türkiye sanat piyasasında sanat yapıtının değer ölçütü, dünya ile ilişkisi ve eser fiyatlandırmaları konusunda analitik bir çerçeve oluşturmuştur. Sanat eserlerinin finansal sektörde de artık sermaye ile yan yana durduğu ve sermaye araçlarının bir parçası olduğu bu çalışmalar⁵²⁵ ile de kanıtlanmıştır. 2001'de yaşanan ekonomik krizin ardından devlet tarafından alınan ekonomik tedbirlerin sonucunda Türkiye'ye yüksek oranda yabancı sermaye girişi gerçekleşmiştir. Özel sermaye sahiplerinin yurtdışı ile

⁵²⁵ Aylin Seçkin bu çalışmaları Lozan Üniversitesi öğretim üyesi Erdal Atukeren ile birlikte gerçekleştirmiştir. Aylin Seçkin ve Erdal Atukeren yayınları için bk. Atukeren, E. and Seçkin, A., 2006: 1-13; Atukeren, E. and Seçkin, A., 2007: 1-12; Atukeren, E. and Seçkin, A., 2009: 1705-1714; Atukeren, E. and Seçkin, A., 2011: 1-34; Atukeren, E. and Seçkin, A., 2012: 489-503.

gerçekleştirdikleri ticaretlerinde artış olmuş, pek çok iş adamı yurtdışında da şirketler açmıştır⁵²⁶.

Bu değer ve nitelik tartışmalarının ardından 2001'e dek yaşanan gelişmeleri izleyerek, daha dikkatle eser alan yeni bir koleksiyoncu profili oluşmuş, yenilikçi, çağdaş sanata ilgi duyan, ellerindeki eski eserleri satarak yerlerine daha çağdaş ve nitelikli eserler alan yeni, genç bir koleksiyoncu profilinin görünür olduğu izlenmiştir.

2001 yılının ardından devletin çıkardığı teşvik yasaları ve Avrupa Birliği'ne uyum süreci çalışmalarının da sonucunda 2000'li yıllar; 1990'lardan çok daha dinamik ve farklılıkları barındıran bir sanat ortamını temsil etmiştir.

17 Aralık 2004 tarihinde Brüksel'deki AB Zirvesi'nde, müzakerelerin başlaması yönünde kararın verildiği tarihi bir zirve gerçekleştirilmiştir. Türkiye'de kültür-sanat gelişimine katkı sağlayan özel kuruluşlar, 2000'li yıllarda faaliyet alanlarını özellikle devletin Avrupa Birliği uyum süreci kanunlarının da etkisi ile hızla geliştirmişler, neredeyse tüm sanat dünyasına hâkim olan bir sanat gündemi oluşturmuşlardır. Avrupa Birliği'ne uyum süreci, kültür ve sanat ortamında da yenilenme sürecini başlatmıştır. Artık; devlet politikaların da etkisi ile her cepheden özel sermaye sahiplerinin koleksiyonlar yaptığı, müzeler açtığı, sponsorluklar yaptığı, sanat galerileri açtığı bir sanat ortamı yaygınlaşmıştır.

2000'ler; neo-liberal politikaların sonucunda sermayenin merkezi bir ruhla yönetildiği, yurt dışı sermaye kaynaklarına ilginin arttığı bir dönemi de temsil etmektedir. Bu dönemde sanayi yatırımlarına yönelen sermaye sahipleri, turizm, müteahhitlik, sigortacılık, kültür- sanat sektörlerine yatırım yapmaya başlamıştır. Bu yıllarda yaşanan yönelim; devlet tarafından da desteklenen bir özelleştirme hareketidir. Bu süreçte marka bilincini geliştirmek, tanıtım ve reklam önemli olmaya başlamıştır. Özellikle tekeli kapitalist yaklaşımların ardından hızla yaygınlaşmaya başlayan reklam, tanıtım faaliyetleri de bu dönemde şirket kazançlarını artıran en önemli stratejik yöntem olmuştur.

2000'li yıllarda özel sermaye sahipleri tarafından açılan müzelerin yanında sanat kurumları da gündemde yer edinmeye başlamış ve bu kurumsal yapılar gerçekleştirdikleri etkinlikler ile özel müzeler gibi sanat gündemini değiştirme sürecine girmişlerdir. Böylece sermaye sahipleri, devletin sunduğu avantajlardan faydalanarak aynı zamanda ülkenin kültür endüstrisi için de önemli bir marka değeri yaratmışlar ve böylece varlıklarını bu marka bilinci ile göstermişlerdir.

⁵²⁶Aylin Seçkin ile koleksiyonculuk üzerine söyleşi, 27.01.2018, Bilgi Üniversitesi İşletme Fakültesi Ekonomi Bölümü Üniversite Ofisi, İstanbul. bk. EK 11.

Bu dönem; gelir düzeyi yüksek insanlara hizmet eden bir sanatçı profili de gelişmiştir. Müze ve sanat galerilerinin sayısının hızla arttığı yeni sanat ortamında, sanatçıların iş adamlarının güdümüne girdiği yeni bir dönem başlamıştır. Bu yıllarda koleksiyonculuk ve sanat eserlerinin fiyatlandırmaları konusunda hem piyasa hem de sanat tarihi boyutlu sorunlar tespit edilmiştir: En önemli sorunlar arasında sanatçıların özel atölyelerinden gerçekleştirdikleri satışlar yer almaktadır. Koleksiyoncular, bu dönemde sanat galericilerinin talep ettiği komisyondan kurtulmak amacıyla sanatçı atölyelerinden sanat eseri edinmeyi öncelikle tercih etmişlerdir. Bu durum kendi pazarlığını yapan, tüccar bir sanatçı profilinin oluşumuna sebep olmuştur. Koleksiyoncuların talebine göre sanat eseri üreten sanatçıların artması ise sanatsal üsluplarda nitelik sorununu gündeme getirmiştir. Atölyeden satılan eserler herhangi bir kataloğa kayıtlı olmadığı için sanat tarihinde de kayıt dışı kalma tehlikesini geliştirmiştir.

Avrupa'da bu yıllarda kurumsal bir hizmete dönüşen sanat danışmanlığı mesleği Türkiye'de 2000'li yılların başında da gelişim gösterememiş, sanat ekspertizi bilinci yaygınlaşmamıştır.

Bu dönemde bankalara ait sanat galerileri de özel galeriler için bir rekabet unsuruna dönüşmüştür. Banka galerileri, yüksek bütçeli kurumların sanatsal vitrinine dönüşürken komisyon almadan gerçekleştirdikleri eser alımları ve sergiler ile piyasa ortamında tartışmalara yol açmıştır. Banka galerileri; açılış sırasında hazırladıkları kataloglar ve eser alımlarını reklam bütçelerinden karşılayarak diğer özel galerilerden daha avantajlı bir statüye sahip olmuşlardır. Bu durum özel galeriler tarafından haksız rekabet unsuru yaratılması olarak değerlendirilmiş, tartışılmıştır. Sanat ortamı, sanat tarihine katkı, gerçekleştirilen sergiler, literatür, tartışma ortamı yaratma açısından bankalar ve banka sanat kurumlarının; Türkiye'de sanat gündeminin ve sanatsal vizyonun gelişimine katkı sağlayan önemli kaynaklar olduğu tespit edilmiştir.

2000'li Yıllar, Müzayecilik, Koleksiyonculuk

5 Nisan 1994 tarihinde gerçekleşen ekonomik krizin ardından 1995 yılındaki Halil Bezmen Müzayedesini, 1990'lı yıllarda müzayeciliğin tartışmaya açılmasına yol açmıştır. Özellikle; ekspertiz ve müzesizlik sorununu gündeme getiren bu gelişmenin bir benzeri de 2004 yılında gerçekleşmiştir. 2001 Krizi'nin ardından gerçekleşen müzayede Erol Aksoy'un koleksiyonu müzayede yolu ile devlet tarafından satışa çıkarılmıştır. Osman Hamdi Bey'in Kaplumbağa Terbiyecisi'nin de bulunduğu koleksiyonun müzayede satışında Suna- İnan Kırac Vakfı'nın esere 5 trilyon lira ödemesi tartışma yaratmıştır. 2004 yılında Antik A.Ş.'nin 227. müzayedesinde gerçekleşen bu rekor satış fiyatı, 2000'li yıllarda sanat yapıtlarının metalaşma sorununu gündeme taşımıştır. 2004 yılının ardından İngiltere'nin ve dünyanın en önemli iki

müzayede şirketi Sotheby's ve Christie's Türkiye sanat ortamını izlemeye başlamış ve müzayedeler gerçekleştirmiştir. Çağdaş Türk Sanatı'nın yurt dışında temsil edilmesi için seçilen eserler, müzayede öncesinde de yurt dışında tanınan sanatçılara aittir. Gerçekleşen yurt dışı müzayedeler, Türk sanatçılarının uluslararası sanat piyasasında var olmaları amacını gerçekleştirememiş ve eserlerin piyasa değerini yükselten bir müzayede olmaktan öteye gidememiştir.

Yükselen eser fiyatları ve koleksiyoncuların bir tabloya bu kadar yüksek bir ücreti yatırmış olması sanat piyasasında koleksiyoncuların ilgisini çekmiş ve sermaye sahipleri eser alma politikalarında daha cesur ama dikkatli alımlar yapmaya başlamışlardır. 2000'li yılların sanat ortamında altın ve doların karşısına çıkan tablo satışlarının bu dönemde en risksiz ve kazandıran yatırım aracı olduğu düşüncesi hâkim olmaya başlamıştır.

Sanat ortamında eski eserlerin çoğunun satılmış olması da sahte eserlerin müzayedelere konmasına ve farklı yollarla bu eserlerin satışa çıkarılmasına neden olmuştur. Sanat piyasasında gelişen bu güvensizlik, koleksiyoncuları çağdaş eserler almaya yönlendirmiştir. Böylece; yaşayan sanatçıların güvenilir eserleri hızla koleksiyonlara dahil edilmiştir. Bunun sonucunda yaşayan genç sanatçılara da müzayede sanatçısı olma imkânı doğmuştur. Bu dönemde gerçekleşen müzayede satışlarında da bir yöntem sorunu izlenmiştir. Yaşayan, yaşamayan sanatçıların eserleri hem sanat galerilerinde hem müzayedelerde farklı fiyatlandırmalar ile satışa çıkarılmışlardır. Bu durum ise; sanatçılar, koleksiyoncular ve sanat galerisi sahipleri için istikrarsız bir ortamın oluşmasına neden olmuştur.

Medyanın geniş oranda yer verdiği müzayede etkinliklerinin tanınırlığının artması sanat piyasasında müzayedecilerin pazar payının genişlemesine de yol açmıştır. Yeni gelişen sanat piyasasında tartışılmaya başlanan bu konular artık depolarda saklı olan aile eserlerinin çıkarılmasına, sanat yapıtını koruma unsurlarının tartışılmasına, yurt dışı ilişkileri güçlü kılacak projelerin arttırılmasına yol açmıştır. Müzayedeler bu dönemde özellikle ekonomik güce sahip kişi ve kurumların ilgi gösterdiği bir saha olarak izlenmiştir.

2000'li Yıllar, Fuarlar, Koleksiyonculuk

2000 yılına dek özellikle Ankara ve İstanbul'da gelişen sanat ortamında 2000 sonrasında da yine bu kentlerde açılan sanat fuarları hâkim olmuştur. Açılan fuarlar ile sanat galerileri, sanatçılar ve koleksiyoncuların bir araya gelmesi sağlanmış, sanat galerisi sahipleri de kurulan ilişkiler sayesinde daha fazla sanatçı keşfetme imkanına sahip olmuşlardır.

İlk kez büyük ve geniş bir mekânda, uluslararası sergileme yöntemlerine uyum sağlanarak kurgulanan fuarın, 2002 yılında gerçekleşen Art İstanbul Sanat Fuarı olduğu tespit

edilmiştir. Fuar; şehrin merkezi noktasında bulunan Lütfü Kırdar Kongre Merkezi'nde gerçekleşmiş ve sergileme yöntemi ile uluslararası standartlara uygunluğu ile övgü almıştır. Fakat; fuarda sergilenen eserler uluslararası ekollere olan uzaklıkları, üslup olarak çağın gerisinde kalmaları nedeniyle eleştirilmiştir.

2006 yılında İKON Fuarcılık şirketi tarafından Deutsche Bank sponsorluğunda 21-24 Aralık 2006 tarihleri arasında Lütfü Kırdar Kongre Merkezi'nde düzenlenmeye başlayan 'Contemporary İstanbul Sanat Fuarı' ile sanat ortamında ileride de sürdürülecek önemli bir dinamik yaratılmıştır. Fuar; 2018 yılı itibari ile gerçekleşmeye devam etmektedir. 'Contemporary İstanbul'a paralel gerçekleştirilen ve koleksiyonculuğu teşvik eden konferanslar, paneller ve sergiler bu konudaki gelişmelerin hızlanmasını sağlayarak, uluslararası galeriler ve koleksiyoncular arasında oluşan ilişkinin gelişimine neden olmuştur. Fuarda yer alan sanat galerilerinin ulusal-uluslararası boyutta sahip oldukları yüksek nitelik, seçilen eserlere de yansımıştır. Sanat izleyenleri artık fuar yolu ile eser alımı gerçekleştirmeseler de, dünya sanatını takip etmek amacıyla sanat fuarı gezmeye başlamışlardır. Nitekim; artık sanat eseri almak sadece yüksek ekonomik imkanlara sahip insanlara özgü bir girişime dönüşmüştür.

Artık, yaşamlarını sanatla temin etmeye başlayan genç sanatçı profili de gelişmiştir. Sanat fuarlarının uluslararası sanat galerileri ile iş birliği içerisinde olması, bu dönemde Türkiye'de galericilerin sanatçıları seçerken uluslararası sanat piyasasındaki yeniliklere ayak uyduran isimleri tercih etmesine neden olmuştur. Bu durum; sanatçıların üretimlerine de yansımıştır.

2000'li yıllarda sanat piyasasında; yaşanan krizlere, depreme, seçime ve ekonomik krizlere rağmen sanat fuarları ve bienalleri düzenlenmeye devam edilmiş, sergi ve galeri sayılarında artış gerçekleşmiştir. Bu durumun nedenleri arasında; düzenlenen müzayedelerde sağlayan ekonomik avantajlar- kazançlar, ülkedeki kültürel yapının artması, yurt dışında eğitim alan entelektüel genç koleksiyoncuların ortaya çıkması yer almaktadır.

2000'li Yıllar, Müzecilik, Koleksiyonculuk

2000'li yıllarda sanat eserlerinin ekonomik getirilerinin farkına varan sermaye sahipleri yurtdışında izledikleri sanat ortamını, gezdikleri sanat müzelerini Türkiye'ye taşımaya başlamışlardır. 2004 yılının ardından yürürlüğe giren vergi yasalarının da etkisi ile resim piyasasına yüksek oranda sermaye akışı sağlanmıştır. Sanat piyasasının ve uluslararası diyalogların arttığı yeni dönemde 'Çağdaş Sanat Müzesi' açma fikirleri tartışılmaya bu dönemde de devam etmiştir.

Eczacıbaşı Holding; 2000’li yıllarda sanat piyasasını etkileyen yeniliklerden birisi olan ‘sanal müze’ dönemini başlatmıştır. 1999 yılında açılan ‘Eczacıbaşı Sanal Müze’, sanal internet galerileri yolu ile takipçilerine hem bilgi hem de eser satış imkanları sunmaya başlamıştır. Ardından açılan “www.lebriz.com”, “www.sanalmüze.org”, “www.nikart.com.tr” gibi web siteleri artık sanat eserlerinin küresel dünyada bienallerin, uluslararası sergilerin dışında da görünür olmasını sağlamıştır. Artık, sanatçı web siteleri yapılmaya başlanmış ve sanat galerileri kendilerini dünyaya bu yolla da sunmaya başlamışlardır. Bu siteler, reklam stratejilerinin de değişmesine, sanatın pazarlama alanının genişlemesine, küresel sanat ağının yaygınlaşmasına neden olmuştur.

Sürekli yayınlarda 2000’li yıllarda da dünya müzeciliği, müze bilimi hakkında makaleler yayınlanmış ve Türkiye’de olası müze projelerine dair öneriler sunulmuştur. Bu dönemde; ‘Çağdaş bir yaşam için çağdaş bir müze şarttır.’ tartışmaları gerçekleşmiştir.

2000’li yıllarda yaşanacak siyasi, ekonomik gelişmelerin ardından Türkiye; çağdaş sanat koleksiyonculuğu ve özel müzeciliğin gelişimi açısından yeni on yıl içerisinde büyük bir yenilenme ve gelişme süreci içerisine girmiştir. Bu dönemde özel koleksiyonların sergilerle topluma sunulması ve müzelere bağışlanması, müzelere dönüşmesi, insanlığın yaratıcılığının kamuya mal edilmesi gerçekleşmiştir. Özel koleksiyonların sergiler yoluyla sunumu az sayıdaki sanat müzesinin ülkemiz ortamında çok daha büyük etkiler yaratacağı gerçeğinin daha cesur bir biçimde düşünülmesine yol açmıştır. Açılan sergiler ve özel müzeler; Türkiye’de kent soylu bilincinin gelişmesine ve yeni sanat müzelerinin açılmasına da neden olmuştur.

Türkiye’de çağdaş sanat koleksiyonculuğunun gelişimi açısından 2000- 2010 yılları arası önemli bir süreci temsil etmiştir. Koleksiyonların kurumlar yoluyla görünür olduğu, özel müzeciliğin gelişim gösterdiği, koleksiyoncu profiline tartışmaya açıldığı bu dönemde; müzeleşen koleksiyonlar görünür olurken pek çok koleksiyoncu da müze kurma hayallerini duyurmuştur. Günümüzde neredeyse her koleksiyoncunun bir müze kurma hayali mevcuttur. Fakat; edinilmiş koleksiyonların bir müze girişimi için yeterli boyutta olup olmadıkları tartışılmamaktadır.

Bu dönemde açılan özel müzelerin yarattığı etki ile sanat kurumları ve galerileri, toplumda gelişen kültürel yapının bir parçası olmuşlardır. Müzeler artık barındırdıkları koleksiyon içerikleri ve tarihsel yaklaşımları ile toplumun sanatsal gelişimine katkı sağlayan kurumlara dönüşmüşlerdir. Artık toplumsal yapıda müzeler bilgi akışı da sağladıkları için müze izleyenleri; bakmanın ötesinde görmeye ve eğitime başlamıştır. 2000’li yıllar, müzelerin toplumsal kazançlarının yanında arşiv, koleksiyon sorunları, uluslararası sergiler ile bu

koleksiyonların şekillendirdiği tarihsel süreç gerçekliğinin tartışıldığı bir dönemi de ifade etmektedir.

Sevda ve Can Elgiz sanat koleksiyonunun kurumsal yapısı Proje 4L- Elgiz Müzesi; sergilenen uluslararası koleksiyon eserlerinin ücretsiz olarak izleyenlere sunması yönünden farklılık taşımaktadır. Sabancı Müzesi'nin kurulduğu Emirgan Köşkü, 2005 yılında büyütülen mekanlar ile 24 Kasım 2005 tarihinde 'Picasso İstanbul'da' sergisini Türkiye'ye taşımıştır. Sergi, toplumda büyük bir ilgi ile karşılanmıştır. Sabancı Müzesi'nin yarattığı dinamiğin ardından 11 Aralık 2004 tarihinde İstanbul Tophane'de Eczacıbaşı Holding tarafından İstanbul Modern hizmete açılmıştır. Tophane'de bulunan eski gümrük binalarının düzenlenmesinin sonucunda açılan İstanbul Modern, birden fazla sergiye ev sahipliği yapacak şekilde tasarlanmış yapısıyla güncel sanatın dinamiklerini Türkiye'ye getiren bir misyona sahip olmuştur. Özellikle; kütüphanesi, restoranı ile müzenin sosyal alana dönüştürüldüğü bir kurgu dikkat çekmektedir. Ardından Suna- İnan Kıraç Vakfı; 8 Haziran 2005 tarihinde Pera Müzesi'ni açmıştır. Müze; var olan kalıcı koleksiyonlarının yanısıra Chagall, Dubuffet, Picasso, Botero, Goya, Diego Rivera ve Frida Kahlo gibi sanatçıların müzede sergilenmesini sağlamıştır. Bu dönemde müzeler sosyal hayatın bir parçası olmuşlardır. Açılan sergiler, fiziki yapı, kafe, mağazaların niteliği ile müzeler sosyal ortamlara dönüşmüştür.

Türkiye'nin 2000'li yıllarına hâkim olan özel müzelerin, sanat kurumlarının koleksiyonculuktan müzeleşmeye uzanan süreçleri de farklı sorunsalları barındırmaktadır. Açılan müzeler; bir koleksiyonun ne zaman müzeleşeceği sorusunu da gündeme getirmiştir.

'Çağdaş Sanat Müzesi' açmak amacıyla 1999 yılında kurulan İstanbul Sanat Müzesi Vakfı'nın müze kurma çalışmaları 2000'li yıllarda da devam etmiştir. Fakat bu çabalar yine sonuçsuz kalmıştır. Sanatçıların bir müze açılması için büyük çaba göstermesinin nedenleri arasında devletin sanata olan desteğini 1950'li yıllardan sonra azaltması ve İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin kapalı olması yer almaktadır.

2000'li yıllar İstanbul Resim Heykel Müzesi ve Ankara Resim Heykel Müzesi'nin bina ve koleksiyon sorunlarının, açılan özel müzelerin ulusal-uluslararası etkinliklerinin gölgesinde kaldığı bir dönem olmuştur. Türkiye'nin en önemli devlet müzelerinden olan ve özellikle 1923-1950 yıllarında üretilen sanat yapıtlarını barındıran İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin yeni binasının inşaatı, tezin yazıldığı dönem itibari ile tamamlanamamıştır, inşaat sürmektedir.

Koleksiyonlardan Müzelere:

‘Özel Koleksiyonlar’ ve ‘Müzeleşen Koleksiyonlar’ olarak sınıflandırılan dördüncü bölümde; ‘Özel Koleksiyonlar’ kapsamında 1975 yılında başladığı koleksiyonculuğu 2000’li yıllara dek kesintisiz sürdüren ve Türkiye’de bu anlamda koleksiyonculuğun tarihselleşmesi hususunda önemli bir koleksiyon olan ‘Taviloğlu Koleksiyonu’, koleksiyonların ikinci kuşak koleksiyoncular tarafından nasıl dönüştüğü, disiplinlerin nasıl bir süreklilik ile yan yana getirildiklerini belirlemek amacıyla ‘Nahit - Huma Kabakçı Sanat Koleksiyonu’, 2005 yılından itibaren açtıkları Mac Art Gallery ile koleksiyonculuk yaklaşımlarını teorik deneyimlerle temellendirerek oluşturan ‘Banu - Hakan Çarmıklı Koleksiyonu’, 1972 yılından itibaren sanat eseri almayı ara vermeden sürdüren ve İstanbul dışında, Ankara’da koleksiyonculuk yapan Murat Balkan’ın ‘Murat Balkan Koleksiyonu’, kendisinin Ankara’da, Bodrum’da çağdaş sanat müzesi açma girişimleri incelenmiş ve edinilen koleksiyonların yapısal değişim, kurguları tez kapsamında incelenmiştir. ‘Müzeleşen Koleksiyonlar’ kapsamında ise; 2000’li yıllara dek edindikleri koleksiyonlarını açtıkları özel müzeler ile görünür kılan ve müzecilik çalışmaları ile toplumda, sanat piyasasında dinamizme yol açan Sevda ve Can Elgiz Sanat Koleksiyonu’nun kurumsal yapısı Proje 4L - Elgiz Müzesi (2001), Sakıp Sabancı Koleksiyonu’nun sunulduğu Sabancı Müzesi (2002), Eczacıbaşı Vakfı tarafından açılan ve Eczacıbaşı Holding koleksiyonlarının sunulduğu İstanbul Modern (2004) ve Suna - İnan Kıracı Sanat Koleksiyonu’nun sunulduğu Pera Müzesi (2005)’nin koleksiyonculuktan müzeciliğe uzanan gelişim süreçleri ve müzecilik yaklaşımları incelenmiştir. Bu araştırma sonucunda ulaşılan tespitler şu şekildedir:

1980’li yıllarda Nahit Kabakçı tarafından oluşturulmaya başlanan ‘Huma Kabakçı Koleksiyonu’, 2000’li yılların ardından da gelişimini ve dönüşümünü sürdürmektedir. 1990’lı yıllardan bugüne danışmanlar, müze müdürleri, küratörlerin denetiminde şekillendirilen ‘Huma Kabakçı Koleksiyonu’; Türkiye’deki çağdaş sanat koleksiyonculuğunun gelişimi içerisinde bilinçli satın alımlar ve devamlılığı ile yapısallığını koruyan nadir örnekler arasına girmiştir. Koleksiyonun en önemli özelliği, nesiller arasındaki jenerasyon dönüşümünün izlenmesine olanak tanınması, kendi içerisinde alım-satımların süreklilik içerisinde devam etmesi ve başlangıcından bugüne koleksiyona hâkim olan uluslararası vizyonun yok olmadan devamlılığının sağlanmış olmuştur. Ayrıca; Türkiye’de koleksiyoncuların en büyük endişeleri arasında koleksiyon geleceği yer almaktadır. Bu endişe koleksiyoncuları evlere sığmayan ve artık muhafaza edilemeyen eserleri bir müzeye taşıyarak müze yoluyla devamlılığını sağlama gayretine yönlendirmektedir. Nahit Kabakçı’nın küçük yaşlarda eğittiği kızı Huma Kabakçı’nın sanat eğitimini tamamlaması ve kendi adıyla babasının koleksiyonuna ikinci kuşak koleksiyon

temsilcisi olarak sahip olması, gelecek nesillere eserlerin aktarımı konusunda Türkiye sanat piyasasına farklı bir alternatifi göstermiştir. Türkiye’de çağdaş sanat koleksiyonculuğu, 2010 yılının ardından da genç neslin tercih edebildiği bir tutkuya dönüşmüştür. Genç koleksiyoncuların da, aldıkları eğitim ve dünyanın yaşadığı yeni küresel iletişim çağının da etkisi ile küresel sanat piyasasına hâkim oldukları izlenmiştir. Bu durum; Türkiye’de uluslararası bakış açısına sahip genç koleksiyoncuların artmasını sağlamıştır. Güncel sanat disiplinlerine açık, sanat tarihinin çağdaş dönemlerine ilgi duyan ve var olan koleksiyonlarının uluslararası bir vizyon ile devamlılığını sağlayan genç koleksiyoncular, sanat dünyasına hızla hâkim olmaya başlamışlardır. Türkiye’de 2000’li yıllardan sonra gelişen özel müzecilik olgusu düşünüldüğünde, genç koleksiyoncuların sorumlulukları daha da artmaktadır. Günümüz koşullarında koleksiyonculuk ve müzecilik ortamında yaşanan gelişmeler; Türkiye sanat tarihini ve belleğini edindikleri koleksiyonlar aracılığı ile bu genç koleksiyoncuların kurgulayacağını düşündürmektedir.

Murat Balkan, Ankara’da yaşayan bir koleksiyoncu olarak Ankaralı sanatçılara ait 2000’in üzerinde eseri bir araya getirmiştir. Balkan’ın koleksiyonculuğunda önemli olan unsurlardan birisi; pek çok sanatçının bağış eserinin var olmasıdır. Türkiye’de devlet müzelerinin sorunlar içeren yapısı, 2000’li yıllarda sanatçı müzelerinin açılmasına neden olmuştur. Ankara’da yaşayan sanatçıların sermaye sahibi bir koleksiyoncuya yüzlerce eseri emanet etmesi, hem koleksiyonculuk yaklaşımları hem de Türkiye’deki Resim Heykel Müzesi sorunlarını hatırlatmaktadır. Koleksiyoncuların yaşayan sanatçılar için de bir güven unsuru oluşturduğunu düşündüren bu gelişmeler, sanatçıların koleksiyonculara eser bağışı ile sağlanan bir gelecek kurgusunu da inşa etmiştir. Bu aşamada, sanatçıların eserlerinin gelecek sorununun yanında koleksiyonların da gelecek sorunu gündeme gelmelidir. Pek çok sanatçının bağış yolu ile resimlerini emanet ettiği Murat Balkan Koleksiyonu’nun kime emanet edileceği sorunu da düşünmek gerekmektedir. Balkan’ın devam eden iki müze açma girişimi, Ankara ve Bodrum’da farklı yapılarda oluşturulan iki ayrı koleksiyon üzerinden devam etmektedir. Müzenin açılmaması durumunda koleksiyonların ne olacağı sorunu düşünülmesi gereken önemli bir problem olarak görülmelidir.

Mustafa Taviloğlu; 1970’li yıllardan 2000’lere aralıksız eser almış olması ve bu yolla sunduğu sanat tarihsel bakışı ile anılmaktadır. Fakat en önemli özelliği; koleksiyonun Osman Hamdi Bey’den başlayıp 2000’li yıllarda yaşayan genç, güncel sanatçılara uzanan bir tarihselliği barındırıyor olmasıdır. Devlet ve özel müzelerde bir araya getirilerek izleyenlere sunulamayan geniş sanat tarihsel bakış, bu koleksiyonun kendi içerisinde mevcuttur. Mustafa Taviloğlu’nun 1970’li yıllardan 2000’li yıllara dek oluşturduğu zengin koleksiyonunun ikinci

kuşak temsilcileri tarafından değerlendirilememesi durumunda sanat tarihine nasıl katkı sunacağı ise bir sorun olarak görülmektedir.

Banu - Hakan Çarmıklı'nın koleksiyonculuğu; satın alınan çağdaş sanat eserlerinde belirlenen temasal başlıklar ve bu temaların kendi aralarında organik bir bağ kuran eserlerle geliştirilmesi açısından önemlidir. Farklı mecraları içeren yapıtları ilişkisel bir estetik ile bir araya getiren ve ulusal, uluslararası sanatçıların benzer temasal kurgu içerisinde karşılıklı diyaloguna izin veren koleksiyonculuk anlayışı; koleksiyoncunun edindiği teorik bilgi doğrultusunda gelişmiştir. Bu yaklaşım ise, "Beğendim, aldım." yaklaşımında olan koleksiyonculuk yaklaşımına sanat tarihsel bir öneri sunmaktadır.

Elgiz Ailesi, sahip oldukları koleksiyonlarını sanat tarihi kitabı ya da bir literatür olarak kurgulamayı tercih etmemiştir. Beğenileri doğrultusunda öznel bir yaklaşım ile sahip oldukları sanat eserlerini küratörlü sergiler yoluyla, belirlenen temasal yaklaşımlar içerisinde göstermeyi tercih etmişlerdir. Bir 'müze' olarak nitelendirilen Proje 4L - Elgiz Müzesi'nin (2001) koleksiyonlarını izleyenler ile buluşturmanın yanı sıra temasal sergiler, konferanslar, yarışmalar düzenleme dışında bir misyonunun olmadığı izlenmiştir. Açıldığı tarih itibari ile sanat izleyenlerinin dünya sanatçılarının orijinal eserlerini görme şansına sahip olduğu Elgiz Müzesi'nde sanat uzmanlarından oluşan yönetim ve idari kadro da mevcut değildir. Bu durum; müzeyi daha çok uluslararası boyutlarda edinilmiş koleksiyonun sunulduğu bir sanat kurumu olgusuna yakınlaştırmaktadır.

Sakıp Sabancı'nın koleksiyoncu kimliği, kişisel karakteristik özellikleri, koleksiyonun gelişimi ve müzeleşme süreci; Türkiye'de henüz özel müzeciliğin gelişmediği ve özel koleksiyonların yapısının tartışılmadığı bir sanat ortamı için ilkleri barındırmaktadır. Koleksiyoncu kimliğini geliştirmek amacıyla Sabancı'nın Raffi Portakal gibi bir danışman ile koleksiyonunu yönlendirmesi ve dağılmak üzere olan Ali Koçman, Halil Bezmen koleksiyonlarından toplu alımlar ile koleksiyonunu genişletmesi farklı tartışma alanlarına yol açmıştır. Öncelikle; koleksiyonuna toplu alımlar ile onlarca eseri dahil eden Sakıp Sabancı; bu yolla koleksiyonunda bulunan eser sayısının artmasını sağlarken pek çok koleksiyoncunun tercih etmeyeceği şekilde gerçekleşen bir eser alım süreci yaşamıştır. Sakıp Sabancı, özel koleksiyonlardan edindiği yüzlerce eseri görmeden satın almıştır. Sakıp Sabancı'nın satın aldığı toplu eserlerin artık bir müze envanterinde yer alması ve bu yolla sanat tarihine sunduğu katkı bu alımların olumlu sonuçlarıdır. Sabancı Müzesi (2002); geliştirilen sergi ve konferans dizileri ile sahip olunan koleksiyon hakkında tartışma platformunun oluşmasını, gerçekleştirilen uluslararası sergiler ile dünya sanatçılarının Türkiye'de izlenmesini sağlamıştır. Yok olmak üzere olan Ali Koçman ve Halil Bezmen koleksiyonlarından bir seçkiyi satın alan Sakıp

Sabancı'nın kendi edindiği koleksiyonunun geleceğini garantiye almak amacıyla kendi kurduğu Sabancı Üniversitesi'ne bağışlaması da Türkiye için bir ilk niteliği taşımaktadır.

İstanbul Modern (2004); Türkiye'de açılış süreci, edindiği koleksiyon politikası, açtığı temalı sergileri, retrospektif sanatçı sergileri, gerçekleştirdiği çocuk ve genç sanat atölyeleri ile farklılıkları barındıran bir müzedir. Türkiye'nin ilk modern sanat müzesi olma iddiası ile açılmış, modern ve güncel sanat eserlerini koleksiyonuna her yıl gerçekleştirdiği eser alımları ile dahil etmiştir. İstanbul Modern, satın aldığı eserleri düzenlediği sergiler yoluyla izleyenlere sunarak müze ve koleksiyon takipçilerine koleksiyonunun izlediği vizyonu sunmuştur. Böylece; müze izleyenlerini bu sürece dahil etmiştir. Türkiye'de sanat tarihimizi 19. yüzyıldan günümüze sunan müzemiz mevcut değildir. İstanbul Modern'in farklı koleksiyonlar ile kurduğu diyalog, bu şekilde geliştirdiği koleksiyon politikasının sonucunda düzenlenen sergiler ile bu tarihi sürecin izlenmesi sağlanmıştır. Bu yaklaşım ile özel koleksiyonlar farklı temâsal sergiler kapsamında izlenebilmiş ve eserlerin sunumunda sağlanan tarihsel boşluklar bu yolla tamamlanabilmiştir. Bu durum; Türkiye'de gelişen sanat tarihi yazımına, toplumun ve koleksiyoncuların müzeler ile kurduğu ilişkiye ve sanat ortamına katkı sağlayan bir yapıyı geliştirmiştir.

Pera Müzesi'nin (2005) binasının bulunduğu Pera bölgesi, sergilenen eserler ile uyumlu bir ilişki kurmuştur. Oryantalist resimlerin sergilendiği Pera Bölgesi, Osmanlı'nın son döneminde Osmanlı'ya gelen oryantalist ressamların resim ürettikleri bir semttir. Oryantalist resmin geliştiği Pera bölgesi ve Oryantalist resimlerin sergilendiği Pera Müzesi; müzecilik yaklaşımı açısından da mekân ve sanat yapıtı arasında kurulan ilişki metodu ile farklılık yaratmıştır. 2005 yılında Sabancı Müzesi'nde açılışı gerçekleşen Pablo Picasso sergisi ile dünya sanatçılarının orijinal eserlerini görmeye başlayan sanat dünyası; Pera Müzesi'nin de sunduğu katkı ile Joan Miro, Josef Koudelka, Rembrandt, Fernando Botero, Henri- Cartier Bresson, Jean Dubuffet, Marc Chagall, Goya, Andy Warhol, Alberto Giacometti, Frida Kahlo, Diego Rivera, İkuo Hirayoma, Pablo Picasso gibi dünyanın önemli sanatçılarının yapıtlarını görme şansını izleyenlere sunmuştur. Pera Müzesi'nin bu aşamada en önemli özelliği; edinilen koleksiyonların paralelindeki sergiler ile yetinmeyerek genç sanatçıların desteklendiği, ulusal-uluslararası çağdaş sanatın önemli isimlerini izleyenler ile buluşturan süreli sergiler yoluyla güncel sanat vizyonunu müze vizyonuna taşıyan bir niteliğe sahip olmasıdır. Düzenlenen konferans ve atölyeler aracılığı ile de sanat ortamının ve sanat tarihi biliminin gelişimine katkı sunarak müzede geçmiş ve gelecek arasında ilişki kuran bir sanatsal vizyon geliştirilmiştir.

Türkiye, 1990- 2010 yılları arasında siyasi, ekonomik faktörlerin yanında Avrupa Birliği'ne uyum sürecinin sunduğu vergi avantajları ile çağdaş sanat koleksiyonculuğu ve müzecilik kapsamında dinamik, gelişime açık bir yirmi yıl yaşamıştır.

1990-2010 yılları arasında yaşanan sorunlar ve problemler şu şekilde tespit edilmiştir:

1. Koleksiyonların görünür olma sorunu. Müzeler koleksiyonların görünür olması için bir aracı olamaz mı?

Türkiye'de özellikle 1990'lı yıllardan sonra koleksiyonlar; yayınlanan kitaplar ve düzenlenen sergiler, açılan müzeler aracılığı ile izleyenlere sunulmuştur. Sergiler ve kitaplar ile görünür olmayan koleksiyon sayısı ise daha fazladır. Türkiye'de yayınlanan koleksiyon kitaplarının az olması nedeniyle kayıtlı olan eserlerin kayıtlı olmayanlardan daha az olduğu izlenmektedir. Bu koleksiyonların tümünün müze ya da kurumsal bir yapıya dönüşmesi mümkün değildir. Dünyadaki örnekler incelendiğinde müzelere, edinilen koleksiyonlardan ödünç eserler verilerek sergilerde görünür olmaları sağlanabilmektedir. Müzelere sunulan eserler böylece envanter sistemine kayıt olabilmekte, koleksiyoncuların koleksiyonlarında barındırdıkları eserler müze ile kurulan ortaklığın sonucunda görünür olabilmektedir. Bilbao-Guggenheim Müzesi de bir koleksiyoncu müzesidir. Ödünç koleksiyonların bir araya getirilmesi ile sanat tarihine katkı sunan sergiler gerçekleştirilmektedir. Aynı zamanda, dünyanın en önemli çağdaş sanat müzelerinden olan New York- MoMa, Londra- Tate Modern ve Paris- Pompidou'da da aynı modelde bir koleksiyon yaklaşımı kurgulanmıştır. Bu müzeler önemli modern sanat koleksiyonlarını bir araya getiren bir yapıya sahiptir. Türkiye'de ise İstanbul Modern'in açılışı sırasında izlenen yaklaşım farklı koleksiyonların görünür olmasını sağlayarak müze koleksiyonunun vizyonunu belirlemiştir. Ayrıca; 2000'li yıllarda açılan özel müzelerde de aralıklı olarak ulusal-uluslararası koleksiyon sergileri gerçekleştirilmiştir.

2. İflas, ölümlerin ardından ya da ikinci kuşak koleksiyoncuların olmadığı durumlarda koleksiyonların dağılması sorunu önemli bir tarihi tehlikedir. Koleksiyonların sürdürülebilirliği sorunu:

Türkiye'de koleksiyonculuğun gelişimi incelendiğinde; en önemli sorun koleksiyonların bir arada tutulamaması sorunudur. 1994 ve 2001 yıllarında yaşanan ekonomik kriz sonucunda iflas eden koleksiyoncular Halil Bezmen ve Erol Aksoy'un koleksiyonlarının müzayede yoluyla dağılması ve bir bütün olarak müze kurum envanterlerine kayıt edilememeleri, 1990- 2010 yılları arasında yaşanan ve sanat tarihi kaybı olarak nitelendirilebilecek önemli bir problem olarak tespit edilmiştir.

3. Her koleksiyon müze olur mu? Toplu eser alımları ile koleksiyonu genişletme sorunu:

Türkiye’de özellikle 2000’li yıllardan sonra açılan özel müzelerin ardından, koleksiyoncuların çoğunun müze açma hayallerini ifade ettikleri tespit edilmiştir. Her koleksiyon müze olabilir mi? Nitekim; Sabancı Müzesi kuruluş öncesinde gerçekleştirdiği toplu eser alımlarının sonucunda müzeyi açabilmiştir. Müzenin açılışının ardından da Türkiye’de ilk kez Sabancı Müzesi, önemli dünya müzelerinden davet ettiği ulusal ve uluslararası danışmanlar yoluyla Türkiye’deki müze kavramını yeniden tanımlamıştır. Bir koleksiyonun müze olması için; edinilen koleksiyonun içerisinden farklı bağlamlarda sergiler yapabilmesi, koleksiyonu koruma koşullarını yerine getirebilmesi, var olan eserler hakkında araştırma disiplini geliştirebilmesi, konularında uzman kişileri istihdam edebilmesi, gerçekleştireceği faaliyetler ile toplumu eğitebilmesi gerekmektedir.

4. Satın alınan eserlerin nereden alındığı sorunu:

Türkiye’de sanat tarihçilerin yaşadığı en büyük sorun; bir grup koleksiyoncunun satın aldıkları eserleri sanatçı atölyelerinden satın almaları ve edindikleri koleksiyonları göstermemeleridir. Resimler galerilerde kataloglanmakta, envanterlenmekte ve literatüre girmektedir. Fakat; sanatçı atölyelerinden alınan eserler bir kayıt altına alınmadan koleksiyona dahil olmaktadır. Eğer, koleksiyon sergilenmemiş ya da kataloglanmamış ise bu eserler kayıp tarih olarak nitelendirilme tehlikesine sahiptir.

5. Sanat yapıtlarında izlenen hızlı fiyat artışı, orta sınıftan yüksek sınıfa yönelim:

1990- 2010 yılları arasında gerçekleşen müzayedeler ve sanat eserlerinin fiyatlarında izlenen artış, sanat eseri alıcılarının profilinde de değişime sebep olmuştur. 1960- 1970’li yıllarda orta sınıfın da sahip olabileceği seviyedeki eser fiyatları 1990’lardan sonra hızla artan liberal ekonomi politikalarının, müzayede satışlarının etkisi ile yüksek sınıfa hitap eden ve halk ile bağıni koparan bir seviyeye yükselmiştir. Murat Balkan, gerçekleştirilen görüşmede 1970’li yıllarda eser satın almaya başladığında öğretmen maaşı ile taksitle resim aldığını belirtmiştir⁵²⁷. 1970’lerden 2010’lara dek yükselen eser fiyatları için bu tespit bir ölçüt oluşturabilir.

6. Müze binaları:

Türkiye’de 2000’li yıllarda gelişen sanat kurumları ve özel müzecilik faaliyetlerinin dünyada da 1990’lı yılların sonunda hız kazandığı izlenmektedir. Türkiye’de özel müzeciliğin

⁵²⁷ Murat Balkan’ın ile koleksiyonu ve müze projeleri üzerine söyleşi, 04.04.2018, Murat Balkan’ın Ofisi, Ankara, EK 12.

gelişiminin 2000’li yıllara doğru, dünyaya paralel bir gelişim çizgisi içerisinde ilerlediği görülmektedir. Dünyanın önemli çağdaş sanat merkezlerinden ‘Helsinki- Kiasma Çağdaş Sanat Merkezi’ 1988 yılında, Bilboa- Guggenheim 1997’de, Tate Modern 2000’de açılmıştır. Türkiye’de ise Proje 4L’nin açılışı 2001 yılında gerçekleşmiştir. Küçük bir şehir Bilboa’da bulunan Guggenheim yılda 1,5 milyon, Londra’daki Tate Modern ise 3,5-4 milyon ziyaretçi kabul etmektedir. Özellikle Guggenheim Müzesi, müze inşaatı ile de ilgi görmektedir. Sanatsal yönü güçlü mimariler içerisinde, bir çağdaş sanat müzesi kurma amacıyla inşa edilmiş müze mimarimiz henüz mevcut değildir. Bu durum da, Türkiye’deki müzecilik bilimi için önemli bir eksikliklerdir.



SONUÇ

İş adamlarının sanatla kurdukları ilişki ve bu ilişkinin gerekçeleri

İş adamları, gerçekleşen görüşme ve literatür araştırmalarında sanata olan yatırımlarında tutku ve ilgi boyutundan söz etmişlerdir. 1994 ve 2001 yıllarında enflasyona karşı eser satışı ile direnç sağlayan koleksiyoncular iş adamlarının yoğunlukla sanat yatırımına yönelmesinde etkili olmuştur. Özellikle 2000’li yıllardan sonra hızla artan özel müze faaliyetleri ile kurumların toplumda sağladığı fayda ve müze sahiplerinin edindiği prestij iş adamlarının koleksiyonculuğa yönelmelerinde bir etken olduğu tespit edilmiştir. Popüler etki, marka bilinci ve toplumda yaygınlaşan uluslararası sanat faaliyetlerinin de etkisi ile iş adamlarının sanata daha fazla yönelim gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır. Prestij, vergi teşviki ve kâr marjı sermayenin sanata yaklaşmasında önemli bir etken olmuştur. Ayrıca; görüşme yapılan tüm koleksiyoncularda uluslararası bakış açısının geliştirilmesi ile paralel ilerleyen bir vizyon izlenmiştir. Bu kapsamda; Türkiye’deki sergiler, müzayedeler, fuarlarda uluslararası vizyonun geliştirilmesi ile paralel ilerleyen bir koleksiyonculuk yaklaşımı gelişmiştir. Sanatçıların dünyada da tanınması, uluslararası koleksiyonlara girebilmeleri bu vizyonun sürekliliği ile sağlanacaktır. Koleksiyonculuk hem sanat tarihine, hem sanatçıya hem de sanat olgusuna bir katkıdır. Türkiye’de koleksiyonculuk özellikle İstanbul, Ankara ve İzmir’de yoğunlukla gelişim sağlamıştır. Türkiye genelinde bir gelişimden söz etmek mümkün değildir. İş adamlarının sanat yatırımına başlaması ile birlikte müzeciliğin ve sanat ortamının da geliştiği izlenmiştir. Bu nedenle; üç büyük şehrin dışında da koleksiyonculuğu yaygınlaştırmak, sanat yatırımlarına iş adamlarını teşvik etmek gereklidir. Bunu sağlamak için kurumlar ve sanat fuarı yöneticileri tarafından koleksiyonculuğu teşvik edici eğitim-öğretim programları, koleksiyoncu konferansları ve sanat fuarı gezileri düzenlenebilir. Ayrıca; gezici sergiler ile iş adamlarının büyükşehirler dışında da önemli sanatçıların eserleri ile karşılaşmaları sağlanabilir. Bu yolla; hem özel müzecilik ve koleksiyonculuğun gelişimine katkı sağlanacak, hem İstanbul, Ankara ve İzmir dışındaki kentlere sanat kurumları ve yeni koleksiyonlar kazandırılacak, hem de büyükşehirler dışında yaşayan sanatçılar da sanat tarihinde var olmaya başlayarak bireysel ekonomik kalkınma yaşayacaklardır.

Türkiye’deki koleksiyoncuların eser seçimlerinde etkili olan faktörler

Türkiye’de koleksiyoncuların eser seçimlerinde de görecelilik tespit edilmiştir. Görüşme sağlanan koleksiyoncular arasında da farklılıklar olduğu tespit edilmiş, şu sonuca ulaşılmıştır: Danışman kullanan koleksiyoncuların -özellikle sanat tarihi uzmanları ile

koleksiyon oluşturanların- koleksiyon içeriklerinin daha bilinçli ve tarihsel bağlar yaratılarak oluşturulduğu izlenmiştir. Bu profildeki koleksiyoncu, Türkiye’de az olmakla birlikte eser alımında kişisel beğeniler ve tercihler yoğunlukla öne çıkmaktadır. Bu durum da ilerideki müzecilik faaliyetleri için tarihsellik bakımından risk oluşturmaktadır. Koleksiyoncuların ‘beğendim, aldım’ yaklaşımından uzak durmaları gerekmektedir. Özel müzeciliğin hızla yaygınlaştığı günümüzde bu yaklaşım koleksiyonların müzeleşme sürecinde sorun yaratmaktadır. Koleksiyoncuların ileride müzeleşecek koleksiyonlar oluşturmaları, bu vizyonu edinmeleri gerekmektedir. Edinilen koleksiyonların bu yaklaşımlar ile geliştirilememesi müzeleşememe sorunu ile karşılaşmalarına, dolaylı yollarla gelecek ve korunma sorunlarının gündeme gelmesine yol açacaktır.

Ayrıca; koleksiyoncuların sanat yapıtlarını sanat galerileri ya da sergilerden almaları satın alınan eserlerin daha güvenilir koşullarda değerlendirilmesine sebep olacaktır. Atölyeden resim satıldığında sanat tarihçiler bu resimleri görme şansı yakalayamazlar. Eğer, sanatçı bir sanat galerisi ile anlaşmalı değilse de kendi sanatçı kitaplarını yayınlarak literatüre girmeyi sağlamalı, hakkında yazılar yayınlanmasına olanaklar yaratmalıdır. Bu sanatçı için kayıp değil bir kazanç olacaktır. Müzayedelerden eser almanın olumsuz yönü sanatçının bir ya da iki eserini görmek ve bu eserleri sadece alabilme ihtimaline sahip olmaktır. Bir sanat yapıtı alınacağı zaman eserin sanatçının sanatsal üretiminde ne ifade ettiği de sorgulanmalıdır. Bir sanat galerisinde ya da sergide pek çok eseri görme şansı varken müzayedelerde bu imkân mevcut değildir. Dolayısı ile koleksiyoncular eser satın alırken eserin kayıtlı olmasına, edinilmiş diğer eserler ile aralarındaki tarihsel-olgusal bağlara da sanat tarihine katkı sunması için önem vermelidirler.

Türkiye’de çağdaş sanat müzesi ve koleksiyonların teşhirinde yeğlenen kriterler,

İncelenen özel müzelerde de izlenen önemli sorun şudur ki; koleksiyonlar gereken tarihsel yeterliliğe sahip olmadan müze olmaya çalışmışlardır. Müze olmak öncelikle sergilenecek koleksiyonların tarihsel-olgusal yeterliliğe ulaşmaları ile mümkündür. Müzeleşemeyen koleksiyonlar, müzeleşme hayali olan koleksiyonların içerik sorunları ve gelecekleri; önümüzdeki yıllarda da farklı tartışma cephelerinin gelişmesine neden olacaktır. Bu nedenle de müze olma hayali olan koleksiyoncuların alanında uzman danışmanlar ile birlikte koleksiyon eserlerini seçmeleri hem koleksiyon teşhirinde hem de müzeleşme sürecinde faydalı olacaktır. 2000’li yıllarda açılan özel müzelerde koleksiyon teşhiri sürekli koleksiyon sergileriyle sağlanmaktadır. Fakat; müzelerin koleksiyon sergilerinin daha sık aralıklarla yenilenmesi gerekmektedir. İstanbul Modern’in sıklıkla koleksiyon sergilerini yenilediği hatta

yeni alım yapılan eserleri de sergiler yoluyla izleyenlere sunduğu izlenmiştir. Fakat; Pera Müzesi ve Sabancı Müzesi'nin koleksiyon teşhirinin daha sık aralıklarla yenilenmesi gerekmektedir. Müze koleksiyon eserlerinin farklı bağlamlarla, temalarla izleyenlere daha geniş çerçevelerde daha sık aralıklarla sunulmaları gerekmektedir. Özellikle; Sabancı Müzesi Koleksiyonu'nda izlenen toplu eser alımlarının satın alınan dönem içerisinde koleksiyonda yarattığı değişim, yaratılan sanat tarihsel etki de ayrıcalıklı olarak analiz edilmeli, tartışılmalıdır. Elgiz Müzesi; koleksiyon eserlerini sunan bir kurum olarak edindiği koleksiyon içerisinde farklı temalar, bağlamlar altında koleksiyonunu tartışmaya açmalıdır.

Kültür ve sanatın özelleştirilmesinde koleksiyonların ve iş adamlarının etkileri

Artık değerli bir koleksiyona sahip olmak bir sanatçı olmaktan daha değerli bir statüye dönüşmüştür. Koleksiyoncular; sanat galericiliği, yazarlık, eleştirmenlik hatta sanata dair pek çok rolü üstlenerek sahip oldukları prestiji her mecrada kullanmaya başlamışlardır. 2000- 2010 yılları arasında kurumların kültürel ve sanatsal faaliyetlere yaptığı yatırımlar; koleksiyonlar oluşturmak, sponsorluk anlaşmaları yapmak, orkestra kurmak, sanat yatırım danışmanlığı yapmak ve festival, konser, tiyatro, gösteriler düzenlemek olarak belirlenmiştir. Kurumların en fazla tercih ettikleri yatırım araçlarından birisi ise koleksiyon oluşturmaktır. Özel sermayenin koleksiyon yapmaya olan merakında 2000'li yıllardan sonra devletin teşvik politikalarını yürürlüğe sunmasının, hızla yaygınlaşan müze açma eğilimlerinin, müzayede satışlarının, banka koleksiyonlarının ve özel koleksiyonların sergilenmesinin ve marka bilincinin keşfinin de etkisi olmuştur.

Çağdaş Sanat Tarihi yazımına koleksiyonların ve koleksiyoncuların etkileri

Bu durumun olumlu ve olumsuz sonuçları vardır. Sanat yapıtları bir koleksiyona dahil olduklarında koruma altına alınarak tarihe kayıt olurlar. Fakat; bu eserlerin sergiler, yayınlanmış kataloglar ve sanat kurumları çatısı altında sunulmaması sanat tarihi bilimine verilecek en büyük zarardır. Koleksiyonlara hapsedilmiş, görünmeyen eserler sanat tarihinde de görünmez olurlar. Bu durum ise; sanat tarihinde doğru analizlerin yapılmasını engeller. 1990-2010 arasında gelişen çağdaş sanat koleksiyonculuğu tarihinde 1994 ve 2001 ekonomik krizleri ve müzayedelerde gerçekleşen eser satışları önemli etkiler bırakmıştır. Devletin binlerce eseri barındıran bu gibi koleksiyonları TMSF yolu ile satmayarak devlet müze arşivlerine satın alması durumunda devlet müzelerinin envanterlerindeki sanat tarihi zenginliğinin artacağı tespit edilmiştir. Devletin edinilmiş koleksiyonları koruma altına alması geleceğin müzecilik bilimine de katkı sunacaktır.

Özel koleksiyonların çağdaş sanat tarihi yazımına katkısı da yine edinilen koleksiyonların tarihselliğine bağlı olarak gelişebilmektedir. Türkiye’de çağdaş sanat tarihi yazımında ve resim heykel müzelerinde yaşanan sorunlar düşünüldüğünde koleksiyonculara bu konuda büyük görevler düşmektedir. Edinilmiş koleksiyonların tarihsel derinliği ileride yazılacak çağdaş sanat tarihi yazımı ve müzeciliğini de etkileyecek tarihsel bir sorumluluğa sahiptir. Bu nedenle; koleksiyoncuların bu sorumlulukla bilinçli eser alımı yapmaları gerekmektedir.

1990-2010 yılları arasında öne çıkan önemli unsurlar arasında ayrıca; geleceğe aktarılamayan, müzeleşemeyen koleksiyon sorunu yer almaktadır:

Koleksiyon içeriğinde pek çok küratörlü sergiyi çıkaracak zenginlikte eser mevcut değil ise, koleksiyoncuların bir araya gelerek oluşturacakları bir anlaşma ile ortak müze açabilecekleri bir alternatif olarak düşünülmelidir. Koleksiyonların bir arada sunulduğu, onlarca koleksiyoncunun sermaye desteği vererek inşa edeceği çağdaş sanat müzesi projeleri; 2018 yılı itibari ile Türkiye koleksiyonculuğu ve müzeciliğinin en önemli gerekliliği olarak görülmelidir. Bu yolla, ikinci kuşak temsilcileri olmayan ve diğer nedenler ile yok olmak üzere olan koleksiyonlar da bu kurumsal yapı içerisinde değerlendirilerek, envanterlenerek tarihe ve kamuya katkı sağlamış olacaktır. Böylece; ülkede var olan koleksiyon eserlerinin belirli küratöryel yaklaşımlar ile izleyenlere sunumu sağlanacaktır. Bu yaklaşım, sanat tarihine sunulan bir katkı olarak görülmelidir. Türkiye’de İstanbul Modern’in açılış sürecinde edindiği müze koleksiyon politikası da aynı paralellikte geliştirilmiştir. Müzenin anlaşma sağladığı koleksiyoncular ile kurduğu müze-koleksiyoncu ilişkisi İstanbul Modern’in sergilerinin temelini oluşturmuştur. Bu girişim diğer müzelere de örnek oluşturmalıdır. Aynı sorunun; pek çok özel koleksiyonda da devam ettiği izlenmiştir. İkinci nesiller tarafından sürdürülebilirliği olmayan sanat koleksiyonlarının en önemli sorunları arasında geleceğe aktarım sorunu gelmektedir. Bunun en önemli örneği Ali Koçman olmuştur. Ali Koçman’ın evlenmemiş ve çocuk sahibi olmamış olması koleksiyonun babasına verilmesine neden olmuştur. Babası Sıtkı Koçman’ın koleksiyonun bir kısmını Sakıp Sabancı’ya satması ile değerli eserler bir müze eserine dönüşmüştür. Böylelikle sanat tarihine kayıt edilmişlerdir. Satın alınmayan eserlerin nerede olduğu bilinmemektedir. Bu kayıpların sanat tarihi ve sanatçı gelişimi için büyük tehlike oluşturduğu bilinmelidir. Eserlerin dağılması demek, sanatçı tarihinin aynı zamanda sanat tarihinin de kaybolması demektir. Ortak koleksiyonlardan müze açma projesi bu nedenle önemli görülmelidir.

KAYNAKÇA

- Açikkol, Ö. (2001). “Proje 4L Güncel Sanat Müzesi”. *Arredamento Mimarlık*, 100, Kasım: 41.
- Ada, S. (2006). *İstanbul Kültür İstanbul Turizm*. Sanat Matbaacılık, İstanbul.
- Adorno, T. W. (2008). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. (Çev. N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen), Sanat Hayat Dizisi, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Ahmad, F. (1992). *Demokrasi Sürecinde Türkiye (1945-1980)*. Hil Yayınları, İstanbul.
- Ahmad, F. (1994). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. Sarmal Yayınevi, İstanbul.
- Ahmad, F. (1999). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. Kaynak Yayınları, İstanbul.
- Ahmad, F. (2011). “Cumhuriyet Türkiye’inde Siyaset ve Siyasi Partiler”. R. Kasaba (Ed.). *Türkiye Tarihi 1839-2010*. Kitap Yayınevi, İstanbul, 229-273.
- Akar, R. (ed.). (2006). *Ömrümden Uzun İdeallerim Var*. Suna ve İnan Kıraç Vakfı Yayını, İstanbul.
- Akay, A. (1998). “Devlet Himayesinde Sanat, Özerk Sanat”. U. Tanyeli (Ed). *Üç Kuşak Cumhuriyet*. Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 91-99.
- Akay, A. (2001). “İstanbul’da Sanatsal Şenlik”. *Hürriyet Gösteri*, 233, Aralık: 8-11.
- Akdeniz, H. (2003). “Tokyo Shoto Müzesi’nde Açılan Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu Sergisi Üzerine”. *Sanat Çevresi*, Kasım (301): 80-84.
- Akkoyunlu, B. (2005). *1980’li Yılların Türk Sanatından Bir Kesit: İstanbul Sanat Bayramı ve Yeni Eğilimler Sergileri*. Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Akkoyunlu Ersöz, B. ve Bahar, T. (ed.). (2016). *Anı ve Süreklilik-Huma Kabakçı Koleksiyonu’ndan Bir Seçki*. Pera Müzesi Yayını, İstanbul.
- Akkurt, B. (1998). “Taviloğlu Koleksiyonu ve Türk Resmi”. *Sanat Çevresi*, Mart (233): 88.
- Akpınar, İ. Y. (2013). “Toplumsal Bellek ve Müze Kurmak”. A. Anadol (Ed.). *Boğaziçi Emirgan Atlı Köşk Sakıp Sabancı Müzesi’nin 10 Yılı*. İstanbul, 19-25.
- Aksel, E. (1997). “Çağdaş Sanat Müzesi: Temsil ya da Temsil”. *Arredamento Dekorasyon*, (1): 88-91.
- Aliçavuşoğlu, E. (2016). “Bir Koleksiyonunun İzinde”. B. Akkoyunlu Ersöz ve T. Bahar (Ed.). *Anı ve Süreklilik-Huma Kabakçı Koleksiyonu’ndan Bir Seçki*. Pera Müzesi Yayını, İstanbul, 21-64.
- Almelek, S. (2002). “Türk Resminin Resmi Geçidine Davetliyiz”. *Sanat Çevresi*, Eylül (287): 30-35.
- Altan, Ö. (2002). “Olmayan Müzenin Başına Gelenler”. *Türkiye’de Sanat*, Ocak-Şubat (52): 21-24.

- Anadol, A. (ed.). (2003). *Boğaziçi Emirgan Atlı Köşk Sakıp Sabancı Müzesi'nin 10 Yılı*. Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul.
- Anonim. (1947). *XV. Yıldönümünde Halkevleri ve Halkodaları*. Ulus Basımevi, Ankara.
- Anonim. (1973). *İstanbul Festivali 1973 Kataloğu*. İstanbul.
- Anonim. (1978). "Sanatçılarımız Basel'de". *Sanat Çevresi*, Kasım (1): 17.
- Anonim. (1981). "Türk Resminin Genel Görünümü ve Galerilerimiz-Galeri Bir Dükkandır". *Hürriyet Gösteri*, Temmuz (8): 29-34.
- Anonim. (1983a). "Günümüz Türk Resminin Sorunları: Sanat Yazarı ve Eleştirmenler". *Sanat Çevresi*, Şubat (52): 34-42.
- Anonim. (1983b). "Resmi ve Özel Galeriler: Günümüz Türk Resminin Sorunları". *Sanat Çevresi*, Şubat (52): 41-42.
- Anonim. (1986). *1.Uluslararası Asya- Avrupa Sanat Bienali Kataloğu*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Anonim. (1987). "1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri". *Sanat Çevresi*, Ekim (108): 16.
- Anonim. (1988). *2.Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali Kataloğu*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Anonim. (1989). "İş Bankası Resim Koleksiyonu Köln Şehir Müzesi'nde". *Kültür Sanat*, Aralık (4): 86-87.
- Anonim. (1990a). *3.Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali Kataloğu*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Anonim. (1990b). "Ramko Sanat Merkezi Sahibi Nahit Kabakçı İle Söyleşi". *Sanat Çevresi*, Nisan (138): 46.
- Anonim. (1991a). "Bir Koleksiyonerden Düşünceler". *Türkiye'de Sanat*, Kasım-Aralık (1): 20-21.
- Anonim. (1991b). "İktisat Bankası Sahibi Erol Aksoy 'Kaplumbağa Terbiyecisi' ile 8. Osman Hamdi'nin de Sahibi". *Sanat Çevresi*, Ocak (147): 7.
- Anonim. (1991c). "Geride Bıraktıklarımız-91". *Türkiye'de Sanat*, Ocak-Şubat (2): 13-23.
- Anonim. (1992a). *4.Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali Kataloğu*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Anonim. (1992b). "Müzayedelerde Çağdaş Tablo Satışları ve Sorunları". *Türkiye'de Sanat*, Mart-Nisan (3): 13-18.
- Anonim. (1992c). "Geride Bıraktığımız 91". *Türkiye'de Sanat*, Ocak-Şubat (2): 13-23.
- Anonim. (1992d). *T.C. Ziraat Bankası Resim Koleksiyonu*. Ankara.

- Anonim. (1993a). “Komet Koleksiyoncuları”. *Vizyon Dekor*, (9): 55-60.
- Anonim. (1993b). *Türk Resmine Darbenin İç Yüzü*. İli sulu Plastik Sanatlar Bilgi Bankası Yayınları, Ankara.
- Anonim. (1994a). “Çağdaş Türk Sanatı Koleksiyonu”. *Hürriyet Gösteri*, Şubat (159): 18-21.
- Anonim. (1994b). “Sanat Fuarı Ne Getirdi?, Ne Getirebilir?”. *Hürriyet Gösteri*, Eylül (166): 19-22.
- Anonim. (1995a). “Halil Bezmen’in Tablolarına Biçilen Fiyatlar Tartışma Yarattı”. *Sanat Çevresi*, Mart: 197.
- Anonim. (1995b). “Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu Yıldız Sarayı’nda Sergileniyor”. *Sanat Çevresi*, Aralık (206): 64.
- Anonim. (1998a). “İş Bankası Koleksiyonu İstanbul’da Sergileniyor”. *Sanat Çevresi*, Haziran (236): 12-14.
- Anonim. (1998b). “Türkiye İş Bankası Koleksiyonu’ndaki Tabloları Poster Haline Getiriyor”. *Sanat Çevresi*, Mart (113): 89.
- Anonim. (1998c). “Türk Sanat Pazarına Yönelik Çeşitli Görüşler”. *Türkiye’de Sanat*, Kasım-Aralık (36): 32-36.
- Anonim. (1999). “Bir Dışişleri Mensubunun Koleksiyoner Olarak Portresi: Reha Keskin-tepe”. *Tombak*, (25): 61-67.
- Anonim. (2002a). “Art İstanbul 2002-Soruşturma”. *Genç Sanat*, Ekim (98): 12-19.
- Anonim. (2002b). “Modern Türk Sergisi Sorgulaması”. *Türkiye’de Sanat*, Ocak-Şubat (52): 14-21.
- Anonim. (2002c). “Çağdaş Sanat Müzesi Sorgulaması”. *Türkiye’de Sanat*, Ocak-Şubat (52): 32-40.
- Anonim. (2002d). “Proje 4 L Sorgulaması”. *Türkiye’de Sanat*, Ocak-Şubat (52): 45-48.
- Anonim. (2003a). “Sanat Galerici-leri”. *Türkiye’de Sanat*, Mart-Nisan (58): 18-29.
- Anonim. (2003b). “Koleksiyonerler”. *Türkiye’de Sanat*, Mart-Nisan (58): 30-41.
- Anonim. (2003c). “Sanat Yazarları”. *Türkiye’de Sanat*, Mart-Nisan (58): 42-56.
- Anonim. (2005). “Ünlü Ressam Osman Hamdi Bey’in ‘Kaplumbağa Terbiyecisi’ 5 Trilyon Liraya Satıldı”. *Sanat Çevresi*, Ocak (315): 54.
- Anonim. (2006a). *1800’lerden Günümüze Zamanın Belleği; Halkbank Resim Koleksiyonu Sergisi*. Öncü Matbaası, Ankara.
- Anonim. (2006b). “Proje 4L/ Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi”. *Gaste*, 97, Eylül-Ekim: 10.
- Anonim. (2007a). “Nahit Kabakçı: Onun Yatırımı Ölümsüzlüğe”. *Turkishtime*, Haziran (62): 11.

- Anonim. (2007b). *Avrupa Birliği ve Türkiye*. T.C. Başbakanlık Dış Ticaret Müsteşarlığı, Ankara.
- Anonim. (2007c). “Hakan Çarmıklı”. *Sanat Dünyamız*, Yaz (103): 114-119.
- Anonim. (2007d). “Sevda-Can Elgiz”. *Sanat Dünyamız*, Yaz (103): 124-128.
- Anonim. (2010). “Almanya Hagen Osthaus Müzesi’nde Bir Türk Sergisi Huma Kabakcı Koleksiyonu”. *Artam*, 37 (103): 24.
- Antmen, A. (2005). *Türk Sanatı’nda Yeni Arayışlar 1960-1980*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Armaoğlu, F. (1984). *20. Yüzyıl Siyasi Tarihi 1914-1980*. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Armaoğlu, F. (2004). *20. Yüzyıl Siyasi Tarihi*. Alkım Yayınevi, Ankara.
- Aras, F. (2001). “İstanbul’a İlham Perilerinin Tapınağı Yakışır”. *Skala*, Haziran (3): 30-33.
- Arsal, O. (2000). *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924)*. (Çev. T. Birkan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Artan, T. (2011). "18th Century Ottoman Princesses As Collectors: Chinese and European Porcelains in the Topkapı Palace Museum". *Arts Orientalis Globalizing Cultures: Art and Mobility in the Eighteenth Century*, Vol.39: 113-146.
- Artun, A. (2005). *Sanatçı Müzeleri*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Artun, A. (2011). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Aslaner, H. (2013). “Resim Koleksiyonu”. A. Anadol (Ed.). *Boğaziçi Emirgan Atlı Köşk Sakıp Sabancı Müzesi’nin 10 Yılı*. İstanbul, 170-179.
- Asu, A. ve Enlil, Z. (2010). *Kültür Ekonomisi Envanteri İstanbul 2010*. İstanbul.
- Atagök, T. (1984). *Çağdaş Müzecilik Kavramı Doğrultusunda Türk Sanat Müzelerinin Kültürel Etkinliklerinin Saptanması*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi, İstanbul.
- Atagök, T. (1985). *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergi Kataloğu*. İstanbul.
- Atagök, T. (1987). “Türkiye’de Plastik Sanatlarda Anlayış Düzeyi”. *Sanat Çevresi*, (102): 14-17.
- Atagök, T. (1990). “Çağdaş Sanat Müzesine Giden Yolun İlk Adımları”. *Hürriyet Gösteri*, Aralık (121): 17-18.
- Atagök, T. (1994). “Çağdaş Müzecilikte Toplum-Müze İlişkisi Bağlamında Müzelerimizin Konumu”. *Anons*, Haziran-Temmuz (39-40): 6-7.
- Atagök, T. (1997). “Çağdaş Yaşam İçin Çağdaş Müze”. *Arredamento Dekorasyon*, (1): 89-91.
- Atagök, T. (1999). “21. Yüzyıl Projesi”. *Sanat Çevresi*, Aralık (254): 18-25.

- Atagök, T. (2001). “21. Yüzyıl Projesi: İstanbul Sanat Müzesi”. 5. *Müzecilik Semineri Bildirileri*. 20-22 Eylül 2000, İstanbul, 49-53.
- Atagök, T. (2003). “Nahit Kabakçı’nın Koleksiyonu’nu İzlemek”. *Sanat Çevresi*, Kasım (301): 14-15.
- Atagök, T. (2007a). “Beş Özel Koleksiyon ile 1950-1970 Dönemi Türk Resmine Bakış”. *Artist Modern*, Kasım: 43-50.
- Atagök, T. (2007b). “Müzelerden ve Kültür Kurumlarından”. *Artist Modern*, Eylül: 73-74.
- Atukeren, E. ve Seçkin, A. (2009). “An Analysis of The Price Dynamics Between the Turkish and The International Paintings Markets”. *Applied Financial Economics*, (19): 1705-1714.
- Atukeren, E. ve Seçkin, A. (2012). “Determinants Of Sales Rates At Turkish Art Auctions”. *Acta Oeconomica*, 62, December (4): 489-503.
- Bağcı, S. (2011). “Kitap Sanatları ve Mustafa Âli”. *Uluslararası Gelibolulu Mustafa Âli Çalıştayı Bildiri Kitabı*. 28-29 Nisan 2011, Ankara, 25-41.
- Bal, A. (2010). “Tartışmalı Bir Temsil Alanı: Türkiye’de Sanat Yarışmaları”. *ACTA TURCICA Dergisi*, Ocak (1): 155-161.
- Balcıoğlu, E. M. (2002). “Bir Müzenin Oluşumu”. R. Alp (Ed.). *Sakıp Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Bir Kuruluşun Öyküsü*. Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Yayını, İstanbul, 117-135.
- Baran, A. Paul ve Sweezy, Paul. (1970). *Tekelci Kapitalizm*. (Çev. F. Onaran), Doğan Yayınevi, Ankara.
- Baraz, Y. (1990). “New York’taki Türk Sanatçıların Yeni Kimliği”. *Sanat Çevresi*, Nisan (138): 45-48.
- Baraz, Y. (1993). “Sanat Piyasasında Son Durum”. *Antik Dekor*, (21): 122-129.
- Baraz, Y. (1999). “Başyapıtları İçeren Bir Koleksiyon: Ali Koçman Koleksiyonu”. *Sanat Çevresi*, Haziran (248): 9.
- Baraz, Y. (2002). “Sanat Tutkunu Sema ve Barbaros Çağa İçin Resimler Seçtim”. *Sanat Çevresi*, Eylül (287): 41-42.
- Baraz, Y. (2005). “Türkiye’de ve Dünya’da Galerıcilik ve Sanat Piyasası”. *Artist*, Aralık (11): 30-41.
- Batur, E. (2015). *Raffi Portakal-Portakal’ın Yüzyılı*. P Kitaplığı, İstanbul.
- Baycar, K. (2010). “2010 Yılı Avrupa Kültür Başkenti İstanbul Üzerine Yazılanlar, Yapılanlar”. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 8 (16): 725-740.

- Baykam, B. (1990). "Yahşi Baraz ve Türk Koleksiyonerinin Çağdaş Sanata Yönelişi". *Etkinlikler Sürecinde 15. Yıl Kataloğu*: 10-11.
- Baykam, B. (1996). "Sotheby's Müzayedesini Önyargıyı Tescil Etti". *Genç Sanat*, Aralık (28): 16-18.
- Baykam, B. (2001). "Yarattığı Alanıyla Gerekli Bir Sergi". *Skala*, (8): 6-9.
- Baykam, S. (2001). "Vasif Kortun". *Skala*, Temmuz-Ağustos, 4: 20-23.
- Baykam, S. (2002). "Koleksiyonerlik Gerçek Bir Hazır, Duvar Sayısıyla Bu Hazrı Kısıtlayamazsınız". *Skala*, Ekim (9): 9-10.
- Bek, G. (2000). *Bienal Etkinlikleri ve Türk Sanat Ortamındaki Etkileri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- 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.
- Bek, G. (2007). *1970 – 1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam*. Yayınlanmış Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Bek Arat, G. (2012). "1960’lardan 1990’lara Sanatın Değişen Görünümleri", Z, Yasa-Yaman (Ed.). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 371-525.
- Belgin, T. (2016). "Nahit Kabakçı İle Karşılaşma". B, Akkoyunlu Ersöz ve T, Bahar (Ed.). *Anı ve Süreklilik-Huma Kabakçı Koleksiyonu’ndan Bir Seçki*. Pera Müzesi Yayını, İstanbul, 14-19.
- Beykal, C. (1999). "İstanbul İçin Bir Müze". *Sanat Çevresi*, Aralık (254): 24-25.
- Bezmen, H., Dostoğlu, H., Koçak, N., Koçan, H. ve Madra, B. (1993). "Sanatçı, Galerici, Koleksiyoncu İlişkileri". İ, Aksüğür Duben ve D, Şengel (Ed.). *Çağdaş Düşünce ve Sanat*. Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 1, İstanbul, 56-77.
- Binzet, C. (1994). "Çağdaş Türk Sanatı Koleksiyonu Üzerine". *Sanat Çevresi*, Haziran: 24-26.
- Bolel Koç, P. (2003). "Nahit Kabakçı Koleksiyonu’nda Bulunan İlk Heykeltıraşlarımızdan Yervant Osgan’a Ait İki Heykel". *Sanat Çevresi*, Kasım (301): 24-27.
- Boratav, K. (2003). *Türkiye İktisat Tarihi (1908-2007)*. İmge Kitabevi, Ankara.
- Boratav, K. (2004). "21. Yüzyılda Kapital Üzerine Notlar". *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 69 (3): 598-624.
- Boratav, K. (2009). *Türkiye İktisat Tarihi (1908-2007)*. İmge Kitabevi, Ankara.
- Boratav, K. (2016). *1980’li Yıllarda Türkiye’de Sosyal Sınıflar ve Bölüşüm*. İmge Kitabevi, Ankara.

- Boyar, P. (1948). *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları Hayatları ve Eserleri*. Jandarma Basımevi, Ankara.
- Bozdoğan, S. (2011). “Modern Türkiye’de Sanat ve Mimari: Cumhuriyet Dönemi”. R, Kasaba (Ed.). *Türkiye Tarihi 1839-2010*. Kitap Yayınevi, İstanbul, 451-508.
- Bugay, B. (2002). “Bir Koleksiyon Tarihi Sorgular”. *Sanat Çevresi*, Eylül (287): 19-23.
- Bugay, B. (2003). “Prof. Dr. İsmail Tunalı ile Sanat Çevresi ve Nahit Kabakçı Koleksiyonu Üzerine”. *Sanat Çevresi*, Kasım (3019): 26-33.
- Bunulday Hasgüler, S. (2013). *Türkiye’de Sanat Üretimi (1975-2005)*. Parşömen Yayınları, İstanbul.
- Büyükanal, F. (1988). “Aydın Konuğu: Mustafa Taviloğlu”. *Sanat Çevresi*, Mart (113): 60-61.
- Büyükanal, F. (1990). “Aydın Konuğu: Aret Portakal”. *Sanat Çevresi*, Ağustos (142): 60-62.
- Büyükanal, F. (1991). “Aydın Konuğu: Halil Bezmen”. *Sanat Çevresi*, Ocak (147): 33-39.
- Cançat, A. (2016). “2010 Avrupa Kültür Başkenti İstanbul Kültür ve Sanat Projelerinin Kurumsal Disiplinleri; İstanbul Kültür Sanat Vakfı, Kültür A.Ş. Örneği”. *ART-SANAT*, (6): 229-241.
- Ceylan, T. (2001). “Vasıf Kortun’la asri zamanlar”, *Time Out*, Temmuz: 69.
- Cezar, M. (1995). *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*. İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Collede, G. G. (2009). *The Turkish Contemporary Art Market: An Analytical Exploration of Domestic And International Developmentsover 2008-2009 Towards ‘İstanbul 2010’*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sotheby’s Institute of Art/University of Manchester, London.
- Crespelle, J. P. (1968). “Milyarder Olmak İçin Resim Alınız”. (Çev. H. Kavruk), *Ankara Sanat*, Haziran (26): 12-13.
- Çağ, B. (2001). “İstanbul’a Yeni Bir Çağdaş Sanat Merkezi”. *Hürriyet Gösteri*, 233, Aralık: 30-31.
- Çağdaş, H. (1990). “Halil Bezmen Büyük Sergi’sini Anlatıyor”. *Hürriyet Gösteri*, Aralık (121): 14-17.
- Çağdaş, H. (1992a). “İkinci Sanat Fuarı İlkinden Daha Zengin”. *Hürriyet Gösteri*, Ağustos (141): 38-39.
- Çağdaş, H. (1992b). “Örnek Bir Kültür Merkezi”. *Hürriyet Gösteri*, Eylül (142): 37-40.
- Çağdaş, H. (1994). “Sanat Fuarı Dört Yaşında”. *Hürriyet Gösteri*, Eylül (166): 16-19.
- Çalikoğlu, L. (2000). “Maya Sanat Galerisi”. *Sanat Dünyamız*, (78): 238-245.
- Çalikoğlu, L. (2001). “Yanlış Eleştiriye Doğru Bilgi”. *Skala*, (8): 14.

- Çalıkoğlu, L. (2005a). “Zamanı Bölen İmgeler”. C. İleri (Ed.). *Kesışen Zamanlar*. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul, 20-23.
- Çalıkoğlu, L. (ed.). (2005b). *Çağdaş Sanat Konuşmaları*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Çalıkoğlu, L. (2007a). “Müzeler ve Koleksiyon Politikaları”. *Sanat Dünyamız*, Yaz (103): 61-69.
- Çalıkoğlu, L. (ed.). (2008). *Çağdaş Sanat Konuşmaları-3 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Çalıkoğlu, L. (ed.). (2009). *Çağdaş Sanat Konuşmaları 4-Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Calidis, N. (2009). “Hangi Sanatçı Hangi Bankanın Koleksiyonunda”. *Milliyet Sanat*, Aralık (609): 12-16.
- Çarmıklı, B. (2018). *Gezdim, Gördüm, Yazdım*. Doğan Kitap, İstanbul.
- Çelik, S. (2008). *Türkiye’nin Toplumsal Ve Ekonomik Dönüşümünde Sanat Piyasasının Oluşumu Plastik Sanatların Rolü Ve Osman Hamdi Bey Örneği*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İktisat Anabilim Dalı, İstanbul.
- Çıkar, M. (1998). *Hasan Ali Yücel ve Türk Kültür Reformu*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Çoker, C. (1980). “Resim Sanatımız ve Tekelci Sermaye”. *Sanat Emeği*, Mart (25): 9-26.
- Çoker, A. (2001). “Modern Türk Sergisinin Oluşumu”. *Skala*, (8): 10.
- Çubukçu, A. (1996). “12 Eylül’ün Kültür Politikası ve Sonuçları”. *Cumhuriyet Dönemi Türk Ansiklopedisi*, 13. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Demirsar Arlı, B. (2000). *Oryantalizmden Çağdaş Türk Resmine*. Toprak Bank Yayınları, İstanbul.
- Derman, M.U., Eruz, F.B., Giray, K. (1995). *Sabancı Koleksiyonu*. Akbank Yayınları, İstanbul.
- Doğan, Ç. (2003). “Enflasyon ve Para Politikası”. T. Göksu, H. Çelik, A. Baharçipek, A. şen (Ed.). *Türkiye’nin Dış, Ekonomik, Sosyal ve İdari Politikaları (1980-2003)*. Siyasal Kitabevi, Ankara, 547-585.
- Dolmacı, S. (2009). “Huma Kabakçı Koleksiyonu Avrupa Sergileri”. *Artist Modern*, Ekim: 6-7.
- Duru, O. (1974). “Ecevit: Sanat ve Kültürde Atılımlar, Açılışlar Olacak”. *Milliyet Sanat*, Mart (70): 6.
- Duben A., İ. ve şengel, D. (ed.). (1993). *Çağdaş Düşünce ve Sanat*. Unesco/AIAP Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 1, İstanbul.

- Eczacıbaşı, O. (2005). “Sunuş”. C. İleri (Ed.). *Kesişen Zamanlar*. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul, 7-9.
- Edgü, F. (1996). “Taviloğlu Koleksiyonu’nda Çağdaş Türk Resmi”. *P Dergisi*, Kış (4): 117-130.
- Edgü, F. (ed.). (1998). *Taviloğlu Koleksiyonu Türk Resmi*. İstanbul.
- Edhem, H. (1970). *Türk Resim Sanatı Tarihi: Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*. Milliyet Yayınları, İstanbul.
- Elçi, Y. (2016). “Nesiller Arası Bir Bayrak Yarışı”. *Milliyet Sanat*, Nisan: 17-19.
- Eldem, E. (1993). “Batılılaşma, Modernleşme ve Kozmopolitizm: 19. Yüzyıl Sonu ve 20. Yüzyıl Başında İstanbul”. *Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyum Kitabı*. 17-18 Aralık 1992, İstanbul, 12-27.
- Eldem, E. (2015). *Osman Hamdi Bey: İzlenimler (1869-1885)*. Doğan Kitap, İstanbul.
- Elgiz, C. (2006). “Türkiye’de Koleksiyonerlik”. *rh+sanart*, Mayıs (29): 15-17.
- Elibal, G. (22 Haziran 1968). Hasan Vecih Bereketoğlu ile söyleşi. Göztepe’deki Konutu, İstanbul.
- Elibal, G. (1973). *Atatürk ve Resim-Heykel*. Kırıl Matbaası, İstanbul.
- Elvan, N. (2005a). “İş ve İstihsal 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması”. N. Elvan (Ed.). *Resim Tarihimizden: İş ve İstihsal*. Yapı Kredi Yayınları, 7-17.
- Elvan, N. (2005b). “50’ler Dönüşüm Yıllarıdır”. N. Elvan (Ed.). *Resim Tarihimizden: İş ve İstihsal*. Yapı Kredi Yayınları, 17-33.
- Elvan, N. (ed.). (2005c). *Resim Tarihimizden: İş ve İstihsal*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Engin, B. (2007). “Gelişmiş ve Yükselen Piyasalarda 1990 Sonrası Görülen Finansal Krizler ve Dünya Ekonomisi Üzerindeki Etkileri”. *Sosyal Bilimler Dergisi*, (2): 35-60.
- Erbay, F. (2003). “Sanat Galerilerinin Değişen Boyutu”. *Türkiye’de Sanat*, Mart-Nisan (58): 64-67.
- Erbay, M. (2002). “Cumhuriyet Dönemi Sanat Politikası”. *Sanat Çevresi*, Eylül (287): 92.
- Erden, O. (2011). *Türkiye’de Güncel Sanat Alanını Şekillendiren Unsurlar*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- Erdemci, F. (1997). “Çağdaş Sanat Müzesi Üzerine”. *Arredamento Dekorasyon*, (1): 91.
- Erinç, S. (1994). “‘Sanat’ ve ‘Değer’ Kavramları Üzerine Bir Eleştiri”. *Türkiye’de Sanat*, Mayıs-Ağustos (14): 24-25.
- Eroğlu, Ö. (1995). “Hata Kimde? Müzayedelerde mi? Yoksa Galerilerde mi?”. *Türkiye’de Sanat*, Mayıs-Ağustos (19): 28-30.
- Eroğlu, Ö. (2000). “Eleştiriler”. *Sanat Çevresi*, Şubat (256): 36-38.

- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı*. Bilim Sanat Galerî Yayınları, İstanbul.
- Ersöz, E. (2002). “Koleksiyonculuk Üzerine Bilinmesi Gerekenler”. *Türkiye’de Sanat*, Mart-Nisan (53): 26-30.
- Ersöz, E. (2002). “Art İstanbul 2002- Yeni Bir Sanat Fuarına Doğru”. *Genç Sanat*, Ekim (98): 20-23.
- Ersöz, E. (2003). “Sanat Galerîciliği Nereye Gidiyor?”. *Türkiye’de Sanat*, Mart (58): 60-63.
- Ersöz, E. (2004). “Sanat Piyasası: En Çok Kim Kazanacak?”. *Türkiye’de Sanat*, Mart-Nisan (63): 24-30.
- Ersöz, E. (2005). “Sanat Eserlerine Yatırım Yapanların Değer Kazançları”. *Artist*, Aralık (62): 42-44.
- Ersöz, E. (2006). “Sanat Piyasasında En Çok Prim Yapmanın Şifresi”. *Genç Sanat*, Aralık (145): 34-39.
- Ertem, B. (2009). “Türkiye-ABD İlişkilerinde Truman Doktrini ve Marshall Planı”. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Haziran (12): 377-397.
- Erten, O. (2006). “Türk Sanat Piyasası ile Avrupa Sanat Piyasası Arasında Küçük Bir Kıyaslama”. *Genç Sanat*, Temmuz-Ağustos (141): 18-20.
- Erten, O. (2012). *Yahşi Baraz’ın Büyük Sergileri, I/ II/ III*. Baraz Yayınları, İstanbul.
- Erten, O. (2017). *Özel Koleksiyonlardan Örneklerle Türkiye’de Sanat Koleksiyonculuğu*. Galerî Baraz Yayınları, İstanbul.
- Ertuğ, A. (2007). “Ömer Koç Koleksiyonu’ndaki Oryantalist Desen, Suluboya ve Resimlerden Seçki”. *Sanat Dünyamız*, Yaz (103): 167-180.
- Erzen, J. (1997). “Türkiye’de Müzeler”. *Arredamento Dekorasyon*, (1): 92.
- Eyüpoğlu, S. (1938). “Resim Galerîsi”. *İnsan Aylık Fikir ve Sanat Mecmuası*, Temmuz (1): 373-375.
- Foçalı, Z. (1936). "Galatasaray'da Resim Sergisi". *Arkitekt*, (7): 204.
- Gençel, Ö. (2013). *Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri: 1980-2011*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Germaner, S. (1993). “1850 Sonrası Türk Resminde Kaynak ve Konular”. *Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyum Kitabı*. 17-18 Aralık 1992, İstanbul, 69-75.
- Gevgilili, A. (1989). *Türkiye’de Kapitalizmin Gelişmesi ve Sosyal Sınıflar*. Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Gezgin, Ü. (2003). “Türkiye’de Koleksiyon Kavramı ve Kentlilik Bilinci”. *Sanat Çevresi*, Kasım (301): 16-21.

- Giray, K. (1995a). “Yurdu Gezen Türk Ressamları-1”. *Türkiye’de Sanat*, Mart-Nisan (18): 34-37.
- Giray, K. (1995b). “Yurdu Gezen Türk Ressamları-2”. *Türkiye’de Sanat*, Mayıs-Ağustos (19): 38-45.
- Giray, K. (1997a). *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*. Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Giray, K. (1997b). *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*. Akbank Yayınları, İstanbul.
- Giray, K. (1998). “Sunumdan Satışa Türk Resim Sanatı’nda Sanat Pazarının Oluşumu”. *Türkiye’de Sanat*, Kasım-Aralık (36): 20-25.
- Giray, K. (2000). *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*. Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Giray, K. (2002). *Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu’ndan Seçmeler*. Akbank Yayınları, İstanbul.
- Giray, K. (2003). “Türkiye’de Özel Sanat Galerilerinin Sorunları”. *Türkiye’de Sanat*, Mart-Nisan (58): 58-59.
- Giray, K. (2005). “Sanat ve Kurumlar”. *rh+sanat*, Mart: 16.
- Gökçe, E. (2013). “Bonhams Müzayedelerinde Satışa Sunulmuş Bir Grup Figürlü İznik Tabak”. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Yaz (10): 37-47.
- Göçek, F. M. (1999). *Burjuvazinin Yükselişi İmparatorluğun Çöküşü*. Ayraç Yayınları, Ankara.
- Göktürk, B. (2007). “Armory Show 2007 Hakkında Olgular ve Düşünceler”. *rh+sanat*, Nisan (39): 59-64.
- Gönülsüz, Ş. (2004). “Nahit Kabakçı: Kendi Doğrularının Peşinde”. *Portreler*, Mayıs-Haziran (1): 22-25.
- Gören, A. K. (1997). *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*. Şişli Belediyesi-İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Yayını, İstanbul.
- Gören, A. K. (1998a). *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*. Akbank Yayınları, İstanbul.
- Gören, A. K. (1998b). “50. yılında Akbank Resim Koleksiyonu”. *Türkiye’de Sanat*, Mayıs-Ağustos (34): 66.
- Gören, A. K. (1998c). “Akbank Resim Koleksiyonu’nun Başlangıcı ve Gelişmesi”. *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*. Akbank Yayınları, İstanbul, 15-17.
- Gören, A. K. (1998d). “1980’li Yıllarda Yaygınlaşmaya Başlayan Müzayecilik”. *Türkiye’de Sanat*, Kasım-Aralık (36): 40-41

- Gören, A. K. (1998e). “Gruplardan Bireysel Biçemlere Geçişin ve Sanat Bilincinin Oluşmasının Kısa Öyküsü”. *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*. Akbank Yayınları, İstanbul, 19-23.
- Gören, A. (2002). “Çağa Resim Koleksiyonu”. *Sanat Çevresi*, Eylül (287): 6-16.
- Graf, M. (2007). “Uluslararası İstanbul Bienali”. H. Altındere ve S. Evren (Ed.). *Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat*. Revolver, İstanbul, 64-72.
- Gültekin, A. O. (2010). *İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Projeleri İstanbul Rehberi*. Portakal Basım, İstanbul.
- Günyaz, A. (1992). “Sanat Fuarı Beklentileri”. *Türkiye’de Sanat*, Kasım-Aralık (6): 43-45.
- Günyaz, A. (1994). “Müzayedeler-Karmaşalar-Kadın Sanatçılar ve Sergilerden İzlenimler”. *Türkiye’de Sanat*, Mart-Nisan (13): 66-72.
- Günyaz, A. (1995). “Dünya Çağdaş Sanat Pazarı Büyük Bir Kriz Yaşıyor”. *Sanat Çevresi*, Ağustos-Eylül (202-203): 24.
- Günyaz, A. (1998a). “Yeni Bir Mevsime Girerken”. *Genç Sanat*, Ekim (50): 13-16.
- Günyaz, A. (1998b). “O Günlerden Bugünlere Kırk Yılda Yüz Liradan Milyarlara Uzanan Resim Fiyatları”. *Türkiye’de Sanat*, Kasım-Aralık (36): 48-49.
- Günyaz, A. (1999). “Bienal ve Fuar...Neye Yararlar Neye Yaramalıdır?”. *Genç Sanat*, Eylül (61): 18-22.
- Günyaz, A. (2001). “Ankara 1. Ankara Sanat Fuarı ve Ankara İzlenimleri”. *Türkiye’de Sanat*, Mart-Nisan (48): 63-67.
- Günyaz, A. (2002). “Koleksiyonculuk ve Çağa Koleksiyonu Üzerine”. *Sanat Çevresi*, Eylül (287): 18.
- Gürbilek, N. (1992). *Vitrinde Yaşamak 1980’lerin Kültürel İklimi*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Gürdaş, B. (2008). *1960–70 Yılları Arasında Türkiye’de Kültür ve Sanat Ortamı*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Gürel, H. N. (1994). “İsim mi? Resim mi?”. *Türkiye’de Sanat*, Kasım-Aralık (16): 59-61.
- Gürel, H. N. (1995a), “Şablon Kimlikler, Şablon Koleksiyonlar”. *Türkiye’de Sanat*, Mart-Nisan (18): 56-57.
- Gürel, H. N. (1995b). “Homo HominiLupus”. *Türkiye’de Sanat*, Mayıs-Ağustos (19): 62-66.
- Gürel, H. N. (1998a). “İMKB Mantığı ve Sanat Pazarı”. *Türkiye’de Sanat*, Kasım-Aralık (36): 29-31.
- Gürel, H. N. (1998b). “Fransa’da Galeriler Krizi ve Biz”. *Türkiye’de Sanat*, Ocak-Şubat (32): 38-40.

- Gürel, H. N. (1998c). “Envanter- Katalog’dan ‘Catalog-Raisonne’ ye”. *Türkiye’de Sanat*, Ocak-Şubat (32): 50-54.
- Gürel, H. N. (1998d). “Türk Sanat Pazar’ında İvme Arayışları”. *Türkiye’de Sanat*, Ocak-Şubat (32): 20-23.
- Gürel, H. N. (1998e). “Taviloğlu Koleksiyonu ve Katalogtan Müzelere”. *Genç Sanat*, Nisan (44): 18-26.
- Gürel, Z. (2001). “Başkente Bir İlk Buluşma: 1. Ankara Sanat Fuarı-2001”. *Türkiye’de Sanat*, Mart-Nisan (48): 64-67.
- Gürel, A. (22 Aralık 2017). *BASE Talks, “Sanat Piyasası” Söyleşi Oturumu*. Galata Rum Okulu, İstanbul.
- Güreşçi, E. (2011). “Türkiye’de Köyden Kente Göç ve Düşündürdükleri”. *Sosyoekonomi Özel Sayısı*: 127-135.
- Güvenç, B. (1996). *Türk Kimliği*. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Haddad, M. (2001). *Halil Şerif Paşa: Bir İnsan Bir Koleksiyon*. (Çev. E. Gökteke), P Kitaplığı, İstanbul.
- Haydaroğlu, M. ve Tekin, M. (2007a). “Meksikalı Hiper-Koleksiyoner: Eugenio Lopez”. *Sanat Dünyamız*, Yaz (103): 93-95.
- Haydaroğlu, M. ve Tekin, M. (2007b). “Parisli Koleksiyoner: François Pinault”. *Sanat Dünyamız*, Yaz (103): 96-100.
- Haydaroğlu, M. ve Tekin, M. (2007c). “Ünlü ve Tartışmalı: Charles Saatchi”. *Sanat Dünyamız*, Yaz (103): 100-106.
- Haydaroğlu, M. (2007). “Ömer Koç”. *Sanat Dünyamız*, Yaz (103): 145-166.
- İğüs, E. (2015). “Kültürlerarasılık, 19. Yüzyılda Londra’da Basılan Osmanlı Albümleri”. *Cedrus, III*: 365-378.
- İhtiyar, T. (2006). “Türkiye’de Resim Satmak Kutuplarda Buzdolabı Satmak Gibidir”. *rh+sanart*, Mayıs (29): 20-22.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (1993). *Sanatta Devrim*. Evrim Matbaası, İstanbul.
- İskender, K. (1992). “Resim Satışları ya da Eski Kaşarı Olgunlaştırma Yöntemleri Üzerine”. *Türkiye’de Sanat*, Eylül-Ekim (5): 44-47.
- İskender, K. (1995). “Gelmiş Geçmiş En Gürültülü Müzayede Olayının Gerçekleri”. *Genç Sanat*, Nisan (8): 6-12.
- İskender, K. (1996). “Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu-Müze’deki Türk Sanatı”. *Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 7-9.

- İskender, K. (1998a). "Sanat İçin Sanat ya da Para İçin Sanat". *Genç Sanat*, Kasım (51): 12-14.
- İskender, K. (1998b). "Son Yirmi beş Yılın Türk Sanatında Ne Değişti?". *Türkiye'de Sanat*, Ocak-Şubat (32): 32-37.
- İslimyeli, N. (1974). "Sanat ve Özel Sektör". *Ankara Sanat*, Ocak (8): 4.
- İyem, N. (1974). "İstanbul'un Galeri Sorunu Zaman Geçirmeden Halledilmelidir". *Milliyet Sanat*, Ağustos (94): 26.
- İzer, A. (2003). "Nahit Kabakçı Koleksiyonu". *Sanat Çevresi*, Kasım (301): 10-13.
- Kabacalı, A. (1974). "Türkiye'ye Özgü Kültür Sorunu Üzerine Tartışmalar ve İvedilikle Yapılması Gerekenler". *Milliyet Sanat*, Haziran (86): 13.
- Kabakçı, N. (2003). "Koleksiyonculuk Ömür Boyu Maraton, Nesiller Arası Bayrak Yarışıdır". *Sanat Çevresi*, Kasım (301): 9-13.
- Kabakçı, H. (2016). "Sunuş". B, Akkoyunlu Ersöz ve T, Bahar (Ed.). *Anı ve Süreklilik- Huma Kabakçı Koleksiyonu'ndan Bir Seçki*. Pera Müzesi Yayını, İstanbul, 9-13.
- Kahraman, E. (2001). "Niye 'Çağdaş' Türk değil de 'Modern' Türk?". *Skala*, (8): 12.
- Kalaycı, İ. (ed). (2006). *Avrupa Birliği Dersleri*. Nobel Yayıncılık, Ankara.
- Kalaycı, S. (2012). "İtalyan Gezginlerin Resimlerindeki Osmanlı". *Akademik Bakış Dergisi*, Mayıs-Haziran (30): 1-17.
- Kaptan, A. (1939). "Sanat Dünyasından Haberler". *İnsan Aylık Fikir ve Sanat Mecmuası*, Mart (10): 56.
- Kaptana, M. (2008). *Galer'istler-70'lerin Sanat Ortamı*. Pusula Yayıncılık, İstanbul.
- Karabıçak, M. (2000). "Türkiye'de Ekonomik İstikrarsızlığın Tarihsel Gelişim Süreci". *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 5 (2): 49-65.
- Kardeş, E. (2015). *Türkiye'de Özel Sektörün Kültür Yatırımları ve Sosyal Sermaye: Yapı Kredi Örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kasaba, R. (2011). *Türkiye Tarihi (1839-2010)*. (Çev. Z. Bilgin), Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Kazan, H. (2007). *XV. ve XVI. Asırlarda Osmanlı Sarayının Sanatı Himayesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kazgan, G. (1999). *Tanzimattan XXI. Yüzyıla Türkiye Ekonomisi*. Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Kazgan, G. (2002). *Tanzimat'tan 21. Yüzyıla Türkiye Ekonomisi*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

- Kazgan, G. (2012). *Türkiye Ekonomisinde Krizler (1929-2009)*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Kepenek, Y. ve Yentürk, N. (2005). *Türkiye Ekonomisi*. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Kıbrıs, B.(hızl). (2008). *Düşlerin Kenti: İstanbul*, Pera Müzesi Yayını, İstanbul.
- Kınaytürk, H. (1991). “Osman Hamdi Bey’in ‘Saçlarını Taratan Kız’ Tablosu Nerede?”. *Sanat Çevresi*, Ocak (147): 8.
- Kınaytürk, H. (1998). “Mustafa Tavioloğlu’nun Yeni Kitabı: Türk Resmi”. *Sanat Çevresi*, Şubat (232): 29.
- Kınaytürk, H. (2003). “25. Yılıımızda Nahit Kabakçı Koleksiyonu Üzerine Birkaç Söz”. *Sanat Çevresi*, Kasım (3).
- Kırlangıç, A. (2005). “Sanat Yarışmaları Üzerine Genel Bir Değerlendirme”. *rh+sanat Dergisi*, Nisan (48): 23-33.
- Kilimci, S. (1995). *Koleksiyondan Kreasyona Gönül Aksoy*. Gönül Aksoy Yayınları, İstanbul.
- Kirişçi, K. (2011). “Göç ve Türkiye: Devlet, Toplum ve Siyasette Dinamikler”. R. Kasaba (Ed.). *Türkiye Tarihi 1839-2010*. Kitap Yayınevi, İstanbul, 171-193.
- Koçan, H. (1997). “Ortaya Atılan Her Proje Tartışma Alanlarında Tüketiliyor”. *Arredamento Dekorasyon*, (1): 93.
- Koçan, H. (2008). “90’lı Yıllarda Çağdaş Sanat: Kırılma-Gerilim-Çoğulculuk”. L. Çalıkoğlu (Ed.). *90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 165-196.
- Kongar, E. (2000). *21. Yüzyılda Türkiye*. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Kongar, E. (2002). *21. Yüzyılda Türkiye: 2000’li Yıllarda Türkiye’nin Toplumsal Yapısı*. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Konukçu, İ. (2007). *Özel Koleksiyonların Müzelere Dönüştürülmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kortun, V. (1990). “1990’lar İçin Serbest Düşünceler”. *Hürriyet Gösteri*, Eylül (118): 19-21.
- Kortun, V. (2010). “Can Elgiz-Vasıf Kortun Sohbeti”. N. Özkoray (Ed.). *Elgiz 10 Çağdaş Sanat İnisyatifinde 10.Yıl*. Eindhoven, Hollanda, 20-25.
- Kosova, E. (2002). “Vasıf Kortun ile ‘Yerleşmek’ Üzerine”. *Varlık*, Ocak, 01: 72-73.
- Kozanoğlu, C. (1994). *1980’lerden 90’lara Türkiye ve Starları-Cıralı İmaj Devri*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Köker, L. (2009). *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Köksal, A. (1974). “Geçen Mevsimin Sergileri: Yabancı Sergilere Toplu Bir Bakış”. *Milliyet Sanat*, Ağustos (95): 7.

- Köksal, A. (1978). “Yeni Sezona Girerken: Resim Satışları Arttıysa da Türkiye’de Henüz Resim Piyasası Oluşmadı”. *Milliyet Sanat*, Eylül (289): 18-21.
- Köksal, A. (1992). “Sanat Fuarı Üzerine Düşünceler”. *Türkiye’de Sanat*, Kasım-Aralık (6): 46-49.
- Köksal, A. (2006). “Müzelerden”. *Türkiye Sanat Yıllığı*: 194-204.
- Köksal, A. H. (2012). “Ankara’da Bir Resim ve Heykel Müzesi Kuruluş Öyküsü”. Z, Yasa Yaman (Ed.), *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 71- 91.
- Köksal, A. H. (2014). “Ankara Resim ve Heykel Müzesi’nin Duyulmamış Tarihi”. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Haziran (31): 187-206.
- Kösemen, B. (2010). *Sosyal Sermaye Kuramı Çerçevesinde Türkiye’de Özel Sektörün Kültür ve Sanat Yatırımları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kösemen, B. (2012). “Türkiye’de Özel Sektörün Kültür ve Sanat Alanındaki Artan Görünürlüğü”. *Marmara Üniversitesi İktisadi İdari Bilimler Dergisi*, 33 (2): 145-172.
- Kramer, H. (2003). *Değişen Türkiye*. Timaş Yayınları, İstanbul.
- Kutluca, E. (1987). “Halil Bezmen: Kültür ve Para Bir Noktada Kesişmeli”. *Sanat Olayı*, Kasım (66): 48-49.
- Külahlıoğlu, C. (1991a). “Demokratik Sanat Ortamı Yaratılamadı”. *Hürriyet Gösteri*, Ocak (122): 51-53.
- Külahlıoğlu, C. (1991b). “İlk ‘Sanat Fuarımız’ Açılıyor”. *Hürriyet Gösteri*, Temmuz (128): 14-16.
- Küpçüoğlu, H. (2002). “Resim Yolunda 30 Yılım Öyküsü”. *Sanat Çevresi*, Eylül (287): 36-37.
- Laclau, E. (1985). *İdeoloji ve Politika*. (Çev. H. Sarıca), Belge Yayınları, İstanbul.
- Madra, B. (1986). “Bir Bienal?”. *Hürriyet Gösteri*, Haziran (67): 55-56.
- Madra, B. (1987a). “1977-87 Geçmiş Bir On Yıla Bakış”. *Hürriyet Gösteri*, Ocak (74): 60-62.
- Madra, B. (1987b). “‘Günümüz Sanatçıları’ ve ‘Öncü Türk Sanatı Sergileri’”. *Hürriyet Gösteri*, Temmuz (80): 50-53.
- Madra, B. (1990). “Çağdaş Sanatla Uğraşanlar”. *Hürriyet Gösteri*, Ekim (119): 12-16.
- Madra, B. (1991). “Plastik Sanatlar Bir Kimlik Bunalımında”. *Hürriyet Gösteri*, Ocak (122): 48-50.
- Madra, B. (1993). “Kültürel Konumumuz ve İstanbul Bienali”. *Hürriyet Gösteri*, Mart (148): 106-109.
- Madra, B. (1995). “Borsa ve Sanat”. *Sanat Çevresi*, Ağustos-Eylül (202-203): 6.

- Madra, B. (1997). “Çağdaş Sanat Açısından İstanbul Bir ‘Yoklar’ Metropolüdür”. *Arredamento Dekorasyon*, (1): 94-95.
- Madra, B. (2003). *İki Yılda Bir Sanat*. Nordunk, İstanbul.
- Madra, B. (2010). “Taşınabilir Sanat Projesi”. *İstanbul 2010 Dergisi/Miras*: 68-75.
- Manisalı, E. (2003). *Yeni Dünya Düzeninde Batı Türkiye*. Derin Yayınları, İstanbul.
- Mıhçıoğlu, M. (1998a). “Sanat İdeası ve İdeal Resim Piyasası Üzerine”. *Türkiye’de Sanat*, Kasım-Aralık (36): 13-16.
- Mıhçıoğlu, M. (1998b). “Sergilerin Ardından”. *Türkiye’de Sanat*, Kasım-Aralık (36): 60-67
- Mirze, E. N. (2006). *Festival Şehri İstanbul: İstanbul Kültür İstanbul Turizm 2005 Değerlendirmesi*. Sanat Matbaacılık, İstanbul.
- Mocoş, E. (2006). “80’lerden Bugüne Zincirleme Hayat Tamlamaları”. *Evrensel Kültür*, 175: 40-43.
- Müridoğlu, Z. (1937). “Tablo Taciri”. *Ar Dergisi*, Mayıs: 17.
- Naci, E. (1933). *On Yılda Resim*. Gazetecilik Ve Matbaacılık T. A. Ş., İstanbul.
- Naiboğlu, S. (1991). *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Nirven, N. (1992). “Cihat Burak: Sanatçı Yaşadığı Devrin Şahididir”. *Vizyon Dekor*, Ocak (2): 69-71.
- Osmanoğlu, E. (1995). “Koleksiyonumu Ben Seçtim”. *AD Art Decor*, Aralık (33): 260-262.
- Ölçer, N. (2013). “Kuruluş, Kurumsallaşma ve Gelecek”. A. Anadol (Ed.). *Boğaziçi Emirgan Atlı Köşk Sakıp Sabancı Müzesi’nin 10 Yılı*. İstanbul, 113-129.
- Önal, I. (2011). “Geçiş Dönemi”. N. Özkoray (Ed.). *Elgiz 10 Çağdaş Sanat İnisiyatifinde 10.Yıl*. Eindhoven, Hollanda, 226-228.
- Öndin, N. (2003). *Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat (1923-1950)*. İnsancıl Yayınları, İstanbul.
- Öner, S. (1993). “Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu’ndaki Yapıtlarıyla Halife Abdülmecid Efendi”. *Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyum Kitabı*. 17-18 Aralık 1992, İstanbul, 83-93.
- Öngen, T. (2004). “Türkiye’de Siyasal Kriz ve Krize Müdahale Stratejileri”. N. Balkan ve S. Savran (Ed.). *Sürekli Kriz Politikaları*. Metis Yayınları, İstanbul, 90-95.
- Özkan, S. (2004). “Osmanlı Devleti’nde Eski Eser Koleksiyonculuğu”. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, XIX/2: 65-86.
- Özkan, S. (2010). “Türkiye’de Özel Koleksiyonların Günümüze Etkileri”. *Tarih Okulu*, Eylül-Aralık (8): 1-17.

- Özkasım, H. (2004). *İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyon Yönetim Politikası İçin Bir Model Önerisi: Türk Resminde 1950-1970 Dönemi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özkazanç, A. (2002). “3 Kasım Seçimi ve Sonuçlarına Dair”. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 57 (4): 207-208.
- Özkoray, N. (ed.). (2011). *Elgiz 10 Çağdaş Sanat İnisyatifinde 10.Yıl*. Eindhoven, Hollanda.
- Özpalabıyıklar, S. (2002). *Banka Koleksiyonlarından Seçmeler*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- Özpinar, C. (2016). *Türkiye’de Sanat Tarihi Yazımı (1970-2010)*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Özsezgin, K. (1975). “1975, Plastik Sanatlarda Özgün Bireşimlere Ulaşma Yılı Oldu Ama Bazı Bürokratik Engeller Aşılamadı”. *Milliyet Sanat*, Aralık (164): 28-33.
- Özsezgin, K. (1976). “1976, Plastik Sanatlar Açısından Eski Değer Yargılarının Yeniden Gözden Geçirildiği Bir Yıldı”. *Milliyet Sanat*, Aralık (164): 27-30.
- Özsezgin, K. (1978). “Ankara’da Sanat Pazarlaması: Alıcı, Ünü ve İmzayı Kültür Çevresi Açısından Değerlendiriyor”. *Milliyet Sanat*, Eylül (239): 18-21.
- Özsezgin, K. (1989a). “Sahtecilik ve Özel Galerıcilikte Yeni Aşamalar”. *Milliyet Sanat*, Haziran (218): 20-21.
- Özsezgin, K. (1989b). “İsim Toplayıcılığmdan Yapıt Toplayıcılığına”. *Milliyet Sanat*, Nisan (214): 49-51.
- Özsezgin, K. (1990). “Bankalar ve Koleksiyonculuk”. *Milliyet Sanat*, Ağustos: 5.
- Özsezgin, K. (1991). “Sanat Piyasası Üzerine Birkaç Gözlem”. *Türkiye’de Sanat*, Kasım-Aralık (1): 4.
- Özsezgin, K. (1994a). “Koleksiyonculukta ‘Sıfır’ Noktası”. *Türkiye’de Sanat*, Mart-Nisan (3): 34-37.
- Özsezgin, K. (1994b). “Galeriler Pazarı Olarak Sanat Pazarı”. *Türkiye’de Sanat*, Kasım-Aralık (7): 34-38.
- Özsezgin, K. (1998a). *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Resmi*. İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Özsezgin, K. (1998b). “Sanat Pazar’ı mı Dediniz?”. *Türkiye’de Sanat*, Kasım-Aralık (36): 26-28.
- Özsezgin, K. (2002a). “Koleksiyonculuk: Merakın Tutkuya Dönüşmesi”. Z, Rona (Ed.). *Barbaros-Sema Çağa Koleksiyon Sergisi Kataloğu*. Proje 4 L Güncel Sanat Müzesi Yayınları, İstanbul, 23-52.

- Özsezgin, K. (2002b). “Banka Koleksiyonlarının Seçki Buluşması”. S. Özpalabıyıklar (Ed.). *Banka Koleksiyonlarından Seçmeler*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 6-13.
- Özsezgin, K. (2002c). “Muhsin Bilge”. *Artist*, Kasım: 26-30.
- Paksoy, D. (1997). “Sanat Galerileri Derneği Başkanı Taylan Tegin İle Söyleşi”. *Türkiye’de Sanat*, Ocak-Şubat (27): 56-59.
- Paksoy, D. (2003). “Türkiye’de Özel Galericiğin Sorunları”. *Türkiye’de Sanat*, Mart-Nisan (58): 16-17.
- Paksoy, D. (2005). “Sanata Yatırım ve Çağdaşlığı Paylaşmak”. *Türkiye’de Sanat*, Mart-Nisan (68): 2-5.
- Pamuk, Ş. (2011). “20. Yüzyıl Türkiye’inde İktisadi Değişim: Bardağın Yarıdan Fazlası Dolu mu?”. R. Kasaba (Ed.). *Türkiye Tarihi 1839-2010*. Kitap Yayınevi, İstanbul, 275-315.
- Pektaş, N. (2013). “‘Kültürün Özelleştirilmesi’ Adlı Kitabın Yayımlanmasının Ardından Türkiye’de Sanat ve Sponsorluk İlişkisi Hakkında Bir Değerlendirme”. *Sanat-Tasarım Dergisi*, 1(4): 35-38.
- Pektaş, N. (2016). “Ömür Boyu Maraton”. *Art Unlimited*, Mart-Nisan: 36.
- Pelvanoğlu, B. (2009). *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Pelvanoğlu, B. (2007a). “Türkiye’de Resim Koleksiyonerliği”. *Sanat Dünyamız*, Yaz (103): 49-59.
- Pelvanoğlu, B. (2007b). “Koleksiyonculuk Üzerine Birkaç Söz/Birkaç Anekdote”. *Sanat Dünyamız*, Yaz (103): 119-123.
- Pelvanoğlu, B. (2008). “Koleksiyonları ve Sorunlarıyla İstanbul Müzeleri”. *Arredamento Mimarlık*, (9): 62-72.
- Piketty, T. (2014). *Capital in The Twenty-First Century*. (Çev. A. Goldhammer), The Belknap Press of Harvard University Press, England.
- Polat, N. (2005). “İstanbul Modern ve Sorular”. *Türkiye’de Sanat*, Ocak-Şubat: 18-20.
- Portakal, R. (1996). “Türk Resminin Son 30 Yıldaki Fiyat Serüveni”. *P Dergisi*, Kış (4): 128-130.
- Renda, G. (2003). “Resim ve Heykel”. H. İnancık ve G. Renda (Ed.). *Osmanlı Uygarlığı*. Kültür Bakanlığı, Ankara, 933-979.
- Renda, G. (2009). “Avrupa ve Osmanlılar: Kültürel Buluşmalar”. C. Üster (Ed.). *Ortak Kültürel Miras: Birlik İçinde Çokluk*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, İstanbul, 88-116.

- Renkver, M. (2014). *Yaşamın Renklerini Toplayan Adam: Koleksiyoncu Nahit Kabakçı'nın Tutku Dolu Yaşamı*. Helikon Yayınları, İstanbul.
- Rifat, S., Kıbrıs, B. ve Akkoyunlu, B.(hızl). (2005). *İmparatorluktan Portreler*, Pera Müzesi Yayını, İstanbul.
- Rodoplu, S. (2015). *DYO Resim Yarışmaları ve Sergileri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Rona, Z. (1994). "Sergi Kadar Kataloğu da Önemlidir". *Hürriyet Gösteri*, Ağustos (165): 89-91.
- Rona, Z. (2002). *Çağa Resim Koleksiyonu Çağa Resim Koleksiyonu 1975-2002*. Sanat Bilgi Belge, İstanbul.
- Saatçioğlu, C. (2005). "1990 Sonrası Türkiye Ekonomisinde Yaşanan Başlıca Gelişmeler Bağlamında İthalat Büyüklüğü Üzerine Ampirik Bir Çalışma". *Öneri*, (24 86): 209-216.
- Sabancı, G. (2013). "Bir Öngörü On Yaşında". A. Anadol (Ed.). *Boğaziçi Emirgan Atlı Köşk Sakıp Sabancı Müzesi'nin 10 Yılı*. İstanbul, 15-17.
- Sabancı, S. (2002). "Giriş". R. Alp (Ed.). *Sakıp Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Bir Kuruluşun Öyküsü*. Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Yayını, İstanbul, 6-11.
- Sabancı, G. (2013). "Bir Öngörü On Yaşında". A. Anadol (Ed.). *Boğaziçi Emirgan Atlı Köşk Sakıp Sabancı Müzesi'nin 10 Yılı*, İstanbul, 15- 17.
- Savaş, A. (2002). "Bir Özel Koleksiyonu'nun Halka Açık Bir Müzeye Dönüşümü". R. Alp (Ed.). *Sakıp Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Bir Kuruluşun Öyküsü*. Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Yayını, İstanbul, 135-139.
- Savaş, A. (2008). *Maya Sanat Galerisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul.
- Seçkin, A. and Atukeren, E. (2006). "Art and The Economy: A First Look at the Market for Paintings in Turkey". *Economics Bulletin*, 26 (3): 1-13.
- Seçkin, A. and Atukeren, E. (2007). "On The Valuation of Psychic Returns to Art Market Investments". *Economics Bulletin*, 26 (5): 1-12.
- Seçkin, A. and Atukeren, E. (2011). "A Heckit Model of Sales Dynamics in Turkish Art Auctions: 2005-2008". *Review of Middle East Economics and Finance*, 7 (3): 1-34.
- Serpil, S. (2006). *Türkiye'de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Shaw, W. (2015). *Osmanlı Müzeciliği*. (Çev. E. Soğancılar), İletişim Yayınları, İstanbul.

- Somuncuoğlu, S. ve Artun, A. (ed.). (1994). *1950-2000 Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Çağdaş Türk Sanatı Koleksiyonu*. T.C. Merkez Bankası Yayını, Ankara.
- Soysal, L. (2011). “Başından Sonuna Almanya’daki Türklerin Göç Hikayesi”. R, Kasaba (Ed.). *Türkiye Tarihi 1839-2010*. Kitap Yayınevi, İstanbul, 197-225.
- Söğüt, M. (2000). *Adalet Cimcoz Bir Yaşam Öyküsü Denemesi*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Sönmez, A. (2001). “Sokaktaki Dört Duvar Arası”. *Milliyet Sanat*, 512, Kasım: 56-57.
- Sönmez, N. (1989). “Türk Resmi Metalaşırken”. *Milliyet Sanat*, Ocak (208): 30-31.
- Sönmez, N. (2005). “Çoksesli Bir Görsel Sanat Ortamına Doğru İlk Adımlar”. N. Elvan (Ed.). *Resim Tarihimizden: İş ve İstihsal*. Yapı Kredi Yayınları, 41-55.
- Sönmez, N. (2011). “Çağdaş Yaşamın Krizleri ve Zaferleri”. N, Özkoray (Ed.). *Elgiz 10 Çağdaş Sanat İnisyatifinde 10.Yıl*. Eindhoven, Hollanda, 82-92.
- Sönmez, Z. (2006). *Türk- İtalyan Siyaset ve Sanat İlişkileri*, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Stallabrass, J. (2010). *Sanat A.Ş.* (Çev. E. Soğancılar), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Sülün, E. N. (10 Haziran 2015). Özalp Birol ile söyleşi. Pera Müzesi, İstanbul.
- Sülün, E. N. (8 Eylül 2015). Beral Madra ile Söyleşi. Kuad Galeri Ofis, İstanbul.
- Sülün, E. N. (8 Eylül 2015). Levent Çalikoğlu ile Söyleşi. İstanbul Modern, İstanbul.
- Sülün, E.N. (10 Aralık 2015). Can Elgiz ile söyleşi. Beybi Giz Plaza Elgiz Müzesi, İstanbul.
- Sülün, E. N. (23 Kasım 2017). Yahşi Baraz ile Söyleşi. Galeri Baraz, İstanbul.
- Sülün, E. N. (23 Kasım 2017). Özalp Birol ile söyleşi. Pera Müzesi, İstanbul.
- Sülün, E. N. (23 Kasım 2017) Barış Kıbrıs ile Suna ve İnan Kırac Vakfı “Oryantalist Resim Koleksiyonu” üzerine söyleşi. Pera Müzesi, İstanbul.
- Sülün, E. N. (24 Kasım 2017). Yahşi Baraz ile Söyleşi. Galeri Baraz, İstanbul.
- Sülün, E.N. (25 Kasım 2017). Betül Mardin ile söyleşi. Betül Mardin’in Evi, Teşvikiye, İstanbul.
- Sülün, E. N. (27 Ocak 2018). Aylin Seçkin ile Söyleşi. Bilgi Üniversitesi İşletme Fakültesi Ekonomi Bölümü Üniversite Ofisi, İstanbul.
- Sülün, E.N. (4 Nisan 2018). Murat Balkan ile söyleşi. Murat Balkan’ın Ofisi, Ankara.
- Şahin, M. (2013). “Sanata Yönelik Devlet Desteklerinin Ekonomik Rasyonalitesi”. *Marmara Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 1 (34): 253-268.
- Şengözler, A. (ed.). (2017). *Collectors Stories*. CI Publications, İstanbul.
- Şenyapılı, Ö. (2002). “Çağa Koleksiyonundaki 12 Ankaralı Ressam ve Yapıtları”. *Sanat Çevresi*, Eylül (287): 24-29.
- Şerifoğlu, Ö. F. ve Baytar, İ. (2008). *Şeker Ahmed Paşa 1841–1907*. TBMM Milli Saraylar Yayınları, İstanbul.

- Şerifoğlu, Ö. F. (2014). *Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu, Cilt 1*. Cumhurbaşkanlığı Yayınları, İstanbul.
- Şeni, N. ve Le Tarnec, S. (2010). *Camondolar: Bir Hanedanın Çöküşü*. (Çev. Y. Aksu), Kitap Yayınları, İstanbul.
- Şüyün, F. (1990). "İstanbul'a Çağdaş Sanat Müzesi". *Hürriyet Gösteri*, Eylül (118): 76-90.
- Takım, A. (2012). "Demokrat Parti Dönemi'nde Uygulanan Ekonomi Politikaları ve Sonuçları". *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 67 (2): 157-187.
- Taktak, Y. (1979). "Sanatçı, Sanatını Yapararak Yaşamını Kazanmalıdır". *Sanat Çevresi*, Mayıs (7): 20-22.
- Taner, G. (2009). *Festivaller ve İstanbul: İstanbul Kültür Turizm 2008 Değerlendirmesi*. Ebru Matbaası, İstanbul.
- Tanör, B., Boratav, K. ve Akşin, S. (2005). *Türkiye Tarihi 5 Bugünkü Türkiye 1980-2003*. Cem Yayınevi, İstanbul.
- Tanpınar, A. H. (1946). "Cemal Tollu ve Resimde Yapı". *Ülkü*, Şubat: 57.
- Tanrıyar, E. (2018). "Güncel Sanat Her Konuyu İçine Almalı". *İstanbul Art News*, Şubat (49): 20.
- Tansuğ, S. (1980). "Türkiye'de Resim Sanatının Bazı Boyutları". *Milliyet Sanat*, Mart (Yeni Dizi 2): 72-76.
- Tansuğ, S. (1990). "Yahşi Baraz'ın 15. Yılı". *Sanat Çevresi*, Kasım (145): 8-9.
- Tansuğ, S. (1991a). "Fuar Gerçeği Üzerine Düşünceler". *Hürriyet Gösteri*, Ağustos (129): 14-16.
- Tansuğ, S. (1991b). *Çağdaş Türk Sanatı*. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tansuğ, S. (1993a). "Uluslararası Pazar Hedeflerinde". *Türkiye'de Sanat*, Kasım-Aralık (11): 62-63.
- Tansuğ, S. (1993b). "Sanat Fuarı'nın Yankıları". *Türkiye'de Sanat*, Kasım-Aralık (11): 64-68.
- Tansuğ, S. (1994). "Koleksiyonculukta Bilinç Atakları". *Türkiye'de Sanat*, Mart-Nisan (13): 31-33.
- Thompson, D. (2008). *Sanat Mezat*. (Çev. R. Akman), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Tollu, C. (1967). *Şeker Ahmet Paşa*. Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Tongo, G. (2012). *Painting, Artistic Patronage and Criticism in The Public Sphere: A Study of The Ottoman Society of Painters, 1909-1918*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Tugay, E. Ç. ve Tugay, M. S. (2002). “Boğazın Sularına Yansıdı Erguvan, Emirgân ve Atlı Köşk’te Zaman”. R. Alp (Ed.). *Sakıp Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Bir Kuruluşun Öyküsü*. Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Yayını, İstanbul, 21-53.
- Tuncay, B. (2007). “Ömer Koç Fotoğraf Koleksiyonu”. *Sanat Dünyamız*, Yaz (103): 183-195.
- Turan, G. (1996). “Müze’yi Yaşamak Müze’yi Yaşatmak”. *Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 10-11.
- Turani, A. (1966). “Doğuş Galerisi’nin Açılışı Münasebetiyle Düşündüklerimiz”. *Sanat ve Sanatçılar*, Ocak (14): 10-11.
- Türel, O. (2010). *Geç Barbarlık Çağı-I*. Yordam Kitap, İstanbul.
- Ural, M. (2000). *Resim ve Koleksiyonları En Sevdikleri 50 Koleksiyoncunun Seçkileriyle Türk Resim Sanatı*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ural, M. (2007). “Türkiye’de Resim Koleksiyonculuğu”. *Sanat Dünyamız*, Yaz (103): 48-60.
- Uras, T. G. (1993). *Ekonomi’de Özal’lı Yıllar (1980-1990)*. Afa Yayınları, İstanbul.
- Utku, A. (2006). “Eserin Er Meydanı: Müzayedeler”. *rh+sanart*, Mayıs (29): 18-19.
- Üstünipek, M. (1998a). “Türkiye’de Özel Galerici’liğin Tarihsel Gelişimi”. *Türkiye’de Sanat*, Kasım-Aralık (36): 36-39.
- Üstünipek, M. (1998b). *Cumhuriyetten Günümüze Türkiye’de Sanat Yapıtı Piyasası*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Üstünipek, M. (1999). “1923- 1950 Yılları Arasında Açılan Sergiler”. *Türkiye’de Sanat*, Eylül-Ekim (40): 40-49.
- Üstünipek, M. (2007). *Çağdaş Türk Sanatında Sergiler: 1850-1950*. Artes Yayınları, İstanbul.
- Üstünipek, M. (2013). “İstanbul Sanat Müzeleri ve Sosyal Medya: Twitter Örneği”. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication-TOJDAC*, October, 3 (4): 20-28.
- Wu, C. (2005). *Kültürün Özelleştirilmesi*. (Çev. E. Soğancılar), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Vollard, A. (2015). *Bir Tablo Satıcısının Anıları*. (Çev. E. Özdoğan), P Kitaplığı, İstanbul.
- Yahyalı, M. K. (2010). *Korunması Gerekli Taşınır Kültür ve Tabiat Varlığı Koleksiyonculuğu Faaliyetinin Mevcut Yasal Düzenlemeler Kapsamında Karşılıklı Analizi Türkiye-Yunanistan*. Yayınlanmamış Uzmanlık Tezi. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Yardımcı, S. (2005). *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul’da Bienal*. İletişim Yayınları, İstanbul.

- Yasa Yaman, Z. (1992). *1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: d Grubu*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yasa Yaman, Z. (1993a). “Demokrasi ve Sanat”. *Anadolu Sanat*, (1): 183-196.
- Yasa Yaman, Z. (1993b). *Kayıt*. Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Banknot Matbaası, Ankara.
- Yasa Yaman, Z. (1996). “Yurt Gezileri ve Sergileri ya da ‘Mektepten Memlekete Dönüş’”. *Toplumbilim Plastik Sanatlar Özel Sayısı*, (4): 35-32.
- Yasa Yaman, Z. (1995). “Sanat Tarihimizde Eski Bir Konu: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar, Birliği mi, d Grubu mu?”. *Türkiye’de Sanat*, Eylül-Ekim: 35-36.
- Yasa Yaman, Z. (1997). *Sanat Defteri*. Vakıfbank Genel Müdürlüğü Kültür ve Sanat Birimi Yayını, Ankara.
- Yasa Yaman, Z. (1998). “1950’li Yılların Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu”. *Toplum ve Bilim*, (79): 94-136.
- Yasa Yaman, Z. (2003). “Değişen Manzaralar: Kültür ve Modernite”. *Sanat Dünyamız*, (89): 216-233.
- Yasa Yaman, Z. (2005). “Tartışma: İş ve İstihsal’ e Bugün Bakmak”. *Sanat Dünyamız*, Bahar: 49-64.
- Yasa Yaman, Z. (2006). *d Grubu: 1933- 1951 (2.basım)*. Yapı Kredi Kültür Yayıncılık, İstanbul.
- Yasa Yaman, Z. (2011). *Suretin Sireti*. Pera Müzesi Yayını, İstanbul.
- Yasa Yaman, Z. (2012a). “Ankara’da Bir Milli Müze Serüveni”. Z. Yasa Yaman (Ed.), *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 35-71.
- Yasa Yaman, Z. (2012b). “İmparatorluktan Cumhuriyete Sanat”. Z. Yasa Yaman (Ed.), *Ankara Resim Heykel Müzesi*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 91-370.
- Yazıcıoğlu Yavi, N. (1996). *İşletme Bilimi Gözüyle Türk Resim Sanatının Piyasa Araştırması*. Yazıcı Yayınevi, İzmir.
- Yenişehirlioğlu, F. (1993). “Sanatta Osmanlı İmparatorluğu Fransa Etkileşimi”. *Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyum Kitabı*. 17-18 Aralık 1992, İstanbul, 57-120.
- Yıldırım, D. (2009). “AKP ve Noliberal Popülizm”. İ. Uzgel ve B. Duru (Ed.). *AKP Kitabı: Bir Dönüşümün Bilançosu*. Phoenix Yayınevi, Ankara, 66-107.
- Yılmaz, A. N. (2015). *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat ve Siyaset*. Ütopya Sanat Dizisi, Ankara.
- Yılmaz, H. (2008). *Tarih Boyunca İhtilaller ve Darbeler*. Timaş Yayınları, İstanbul.

Yılmazsoy, A. C. (2009). *Corporate Investment in Art: A Critical Inquiry into art Collections of the Turkish Banks*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Koç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yurdakul, E. ve Erdal, F. (2003). “Dış Ticaret Politikası”. T. Göksu, H. H. Çelik, A. Baharçipek ve A. Şen (Ed.). *Türkiye'nin Dış, Ekonomik, Sosyal ve İdari Politikaları (1980-2003)*. Siyasal Kitabevi, Ankara, 585-615. Yücel, E. (1991). “Atatürk ve Müzecilik”. *Sanat Çevresi*, Ocak (147): 20-21.

Yüceil, G. (2016). *Rezan Has Müzesi Urartu Takı Koleksiyonuna Ait Bir Grup Tunç Eserin Bozulmalarının Araştırılması ve Koruma Onarım Uygulamaları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Zürcher, E. J. (2008). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İletişim Yayıncılık, İstanbul.

İnternet Kaynakları

Altuğ, E., <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/ziller-sanat-icin-caliyor-i-15047>, (erişim tarihi: 14.04.2018).

Aktuğ, E., “Bir Müze Koleksiyonu Parçalanıyor”. <http://www.radikal.com.tr/hayat/bir-muze-koleksiyonu-parcalaniyor-1119625/>, (erişim tarihi: 29.03.2018).

Anonim., “Gelir İdaresi Başkanlığı”. <http://www.gib.gov.tr/index.php?id=1028>, (erişim tarihi: 20.01.2014).

Anonim., http://www.ibb.gov.tr/sites/ks/tr-TR/0İstanbulTanitim/Pages/2010_Avrupa_Kultur_Baskenti_Istanbul.aspx, (erişim tarihi: 24.04.2017).

Anonim., “Tarihçe”. <http://www.iksv.org/tr/hakkimizda/tarihce>, (erişim tarihi: 15.09.2017).

Anonim., “Üçüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı Dönemi (1973-1977)”. <http://www.ekodialog.com/Turkiye-iktisat-tarihi/ucuncu-bes-yillik-kalkinma-plani-donemi.html>, (erişim tarihi: 24.09.2017).

Anonim., “Kültür Yatırımları ve Girişimlerini Teşvik Kanunu”. https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR_KARARLAR/kanuntbmmc088/kanuntbmmc088/kanuntbmmc08805225.pdf, (erişim tarihi: 25.09.2017).

Anonim., “Koleksiyon Hakkında”. <http://humakabakci.com/tr/about/>, (erişim tarihi: 01.10.2017).

Anonim., “Muhteşem Süleyman Sergisi Kanuni Dünyayı Fethetti”. <https://www.skylife.com/en/1990-06/muhtesem-suleyman-sergisi-kanuni-dunyayi-fethetti>, (erişim tarihi: 03.10.2017).

- Anonim., “SÜ Sakıp Sabancı Müzesi ‘Koleksiyon Stratejisi’ doğrultusunda seçkin eserler kazandı”. <https://www.sabanci.com/tr/haber-detay/su-sakip-sabanci-muzesi-koleksiyon-stratejisi-dogrultusunda-seckin-eserler-kazandi>, (erişim tarihi: 01.11.2017).
- Anonim., “Ahmet Necdet Sezer, Anayasa kitapçığını Bülent Ecevit'e neden fırlattığını açıkladı”. http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/siyaset/859920/Ahmet_Necdet_Sezer_Anayasa_kitapcigini_Bulent_Ecevit_e_neden_firlattigini_acikladi.html, (erişim tarihi: 09.02.2018).
- Anonim., “MÜSİAD'la Tanışın”. <http://www.musiad.org.tr/tr-tr/musiadla-tanisin>, (erişim tarihi: 15.02.2018).
- Anonim., “Çağsav Kuruluş Öyküsü”. <http://www.cagsav.org/index.php/cagsav-hakkinda/cagsav-kurulusu-hikayesi.html>, (erişim tarihi: 21.02.2018).
- Anonim., <http://artbosphorus.com/>, (erişim tarihi: 27.02.2018).
- Anonim., “Tarihçe”. <http://sanat.ykykultur.com.tr/kultur-sanat-hakkinda/tarihce>, (erişim tarihi: 01.03.2018).
- Anonim., <http://www.contemporaryistanbul.com/>, (erişim tarihi: 01.03.2018).
- Anonim., “Banka Kasalarından Sergiye”. <https://www.evrensel.net/haber/132161/banka-kasalarindan-sergiye>, (erişim tarihi: 09.03.2018).
- Anonim., “Basın Bültenleri”. <http://sanat.ykykultur.com.tr/basin-odasi/basin-bultenleri>, (erişim tarihi: 09.03.2018).
- Anonim., “Yapı Kredi Resim Koleksiyonu / Çağdaşlar”. <http://sanat.ykykultur.com.tr/basin-odasi/basin-bultenleri/yapi-kredi-resim-koleksiyonu-cagdaslar>, (erişim tarihi: 09.03.2018).
- Anonim., “Hakkımızda”. http://elgizmuseum.org/tr/?page_id=174, (erişim tarihi: 11.03.2018).
- Anonim., “Tarihçe ve Kurucular”. <https://akmed.ku.edu.tr/hakkimizda/tarihce-ve-kurucular/>, (erişim tarihi: 14.03.2018).
- Anonim., “Vakıf Hakkında”. <https://www.sunaveinankiracvakfi.org.tr/kurumsal/detay/KURUMSAL/31/23/0>, (erişim tarihi: 14.03.2018).
- Anonim., “Erol Aksoy’un Kaplumbağa Terbiyecisi 5 Trilyona Satıldı”. <http://www.habervitrini.com/gundem/erol-aksoyun-kaplumbaga-terbiyecisi-5-trilyon-liraya-satildi-140274>, (erişim tarihi: 14.03.2018).

Anonim., “Tek Düşündüğüm Şey Karnımı Doymaktı”. <https://www.ntv.com.tr/turkiye/tek-dusundugum-sey-karnimi-doyurmakti,YFyLpsoRM0a-jUCdZXRvg>, (erişim tarihi: 14.03.2018).

Anonim., “Borusan Çağdaş Sanat Koleksiyonu”.
<http://www.borusancontemporary.com/tr/hakkimizda/hakkimizda-koleksiyon-bilgi>,
(erişim tarihi: 14.03.2018).

Anonim., “Mavi Senfoni’yi 4 iş adamının kapışması rekora taşıdı”.
<http://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/mavi-senfoni-yi-4-isadaminin-kapismasi-rekora-tasidi-13004081>, (erişim tarihi: 14.03.2018).

Anonim., “Mavi Senfoni rekor fiyata satıldı.”
<http://fotoanaliz.hurriyet.com.tr/galeridetay/28515/4369/1/mavi-senfoni-rekor-fiyata-satildi>, (erişim tarihi: 14.03.2018).

Anonim., “Tek düşündüğüm şey karnımı doymaktı”. <https://www.ntv.com.tr/turkiye/tek-dusundugum-sey-karnimi-doyurmakti,YFyLpsoRM0a-jUCdZXRvg>, (erişim tarihi: 14.03.2018).

Anonim., “En pahalı başyapıt ‘Mavi Senfoni’”. https://www.ntv.com.tr/turkiye/en-pahali-basyapit-mavi-senfoni,ht82aViBRkaaMD_01PP4HA, (erişim tarihi: 14.03.2018).

Anonim., “En Pahalı Yapıt Mavi Senfoni”. https://www.ntv.com.tr/turkiye/en-pahali-basyapit-mavi-senfoni,ht82aViBRkaaMD_01PP4HA, (erişim tarihi: 14.03.2018).

Anonim., “Can Elgiz: ‘En Kötü Koleksiyoner Çok Parası Olandır’”.
<https://www.haberler.com/can-eligiz-en-kotu-koleksiyoner-cok-parasi-2122700-haberi/>, (erişim tarihi: 14.03.2018).

Anonim., “Vehbi Koç Vakfı”. <http://www.vkv.org.tr/hakkimizda.aspx?hl=tr>, (erişim tarihi: 16.03.2018).

Anonim., “Müze Hakkında”.
<http://www.dogancaymuseum.org/pPages/pGallery.aspx?pgID=579&lang=TR§ion=9¶m1=138>, (erişim tarihi: 22.03.2018).

Anonim., “Salt”.
https://www.garanti.com.tr/tr/garanti_hakkinda/surdurulebilirlik/kurumsal_sorumluluk/kultur_sanata_destek/salt.page, (erişim tarihi: 23.03.2018).

Anonim., “Satıyorum, Sattım 10 Milyar Dolar!”.
<http://www.borsagundem.com/haber/satiyorum-sattim-10-milyar-dolar/106577>,
(erişim tarihi: 28.03.2018).

- Anonim., “Türk Sanatçıların Eserleri Bir Kez Daha Christie’s’de”.
<http://www.milliyet.com.tr/turk-sanatcilarin-eserleri-bir-kez-daha-christie-s-de-pembenar-detay-yasam-1085068/>, (erişim tarihi: 28.03.2018).
- Anonim., “Türk Ressamlara İlgi Patlaması”. <http://t24.com.tr/haber/turk-ressamlara-ilgi-patlama,14661>, (erişim tarihi: 29.03.2018).
- Anonim, “Avrupa Birliğinin Tarihçesi”, <https://www.ab.gov.tr/105.html> (erişim tarihi: 01.04.2018).
- Anonim, <http://www.kenttv.net/haber.php?id=28593>, (erişim tarihi: 07.04.2018).
- Anonim., “Mudo Tarihçesi”. <http://kurumsal.mudo.com.tr/kurumsal/tarihce/>, (erişim tarihi: 08.04.2018).
- Anonim., “23 yıldır sanata tutkunum”. <http://htkulup.haberturk.com/soylesi/haber/699708-23-yildir-sanata-tutkunum>, (erişim tarihi: 08.04.2018).
- Anonim., “Ünlü koleksiyoncuların evinden sergiye”. <http://www.milliyet.com.tr/unlu-koleksiyoncularin-evinden-sergiye---pazar/haberdetayarsiv/26.11.2006/179393/default.htm>, (erişim tarihi: 08.04.2018).
- Anonim., “Küresel Pazarlara Açılım”. http://www.yapi.com.tr/haberler/kuresel-pazarlara-acilim_72244.html, (erişim tarihi: 08.04.2018).
- Anonim., “Altın Satırlar: Sakıp Sabancı Müzesi'nden Osmanlı Hat Sanatı”.
<http://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/sergiler/altin-satirlar-sakip-sabanci-muzesinden-osmanli-hat-sanati>, (erişim tarihi: 11.04.2018).
- Anonim, “Tarihçe”. <http://mu.edu.tr/tr/genel-bilgiler/bilgiler/tarihce>, (erişim tarihi: 11.04.2018).
- Anonim., “Güncel Sergiler”. <http://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/guncel-sergiler>, (erişim tarihi: 12.04.2018).
- Anonim., “Heykel Bahçesi”. http://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/heykel-bahcesi-yeni-alimler_112.html, (erişim tarihi: 13.04.2018).
- Anonim., <http://www.sadberkhanimmuzesi.org.tr/tr/muze>, (erişim tarihi: 14.04.2018).
- Anonim., <https://akmed.ku.edu.tr/>, (erişim tarihi: 14.04.2018).
- Anonim., <https://www.peramuzesi.org.tr/Gecmis-Koleksiyon-Sergileri>, (erişim tarihi: 14.04.2018).
- Anonim., <http://www.banucarmikli.com/hakkinda/>, (erişim tarihi: 14.04.2018).
- Anonim, “Sergiler”, http://www.rhm.org.tr/event_category/sergiler/ (erişim tarihi: 14.05.2018).
- Anonim, “Hakkında”, <http://www.khas.edu.tr/77/tarihce> (erişim tarihi: 14.05.2018).

Anonim., “Artİstanbul 2006’da koleksiyoner seçkisi”.

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/artistanbul-2006-da-koleksiyoner-seckisi-5501731>

(erişim tarihi:23.05.2018).

Anonim, “ARTER’in Açılış Sergisi: Starter”, <http://www.arter.org.tr/W3/?iExhibitionId=6>

(erişim tarihi: 24.05.2018).

Anonim, <http://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/gecmis-sergiler> (erişim tarihi:

07.07.2018).

Anonim, <http://paracevirici.com>, (erişim tarihi: 23.06.2018).

Anonim, <http://www.khas.edu.tr/77/tarihce> (erişim tarihi: 14.05.2018).

Anonim,<https://www.istanbul.net.tr/etkinlik/sergi/ilk-raunt/108606/15> (erişim tarihi:

04.07.2018).

Armutçu, E., “Koleksiyoncuların Koleksiyonunu Yaptılar”.

<http://www.hurriyet.com.tr/koleksiyoncularin-koleksiyonunu-yaptilar-104567>, (erişim

tarihi: 04.01.2017).

Artun, A., “Halil Edhem’in Modern İstanbul Müzesi”. [http://www.aliartun.com/yazilar/halil-](http://www.aliartun.com/yazilar/halil-edhem-in-modern-istanbul-muzesi/)

[edhem-in-modern-istanbul-muzesi/](http://www.aliartun.com/yazilar/halil-edhem-in-modern-istanbul-muzesi/) (erişim tarihi: 22.07.2016).

Artun, A., “Sanatın Müzayedeleşmesi”. [http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-](http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-muzayedelesmesi/1996)

[muzayedelesmesi/1996](http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-muzayedelesmesi/1996), (erişim tarihi: 31.03.2017).

Atagök, T., “Yeni Bir Müzeye Doğru, Modern Türk Sergisi”.

<http://www.sanalmuze.org/paneller/>, (erişim tarihi: 23.03.2018).

Bay, Y., “Doğançay, Mavi Senfoni’yi atölyemde yapmıştı, 10 yıl müşteri bulamadık”.

[http://www.milliyet.com.tr/-dogancay-mavi-senfoni-yi-atolyemde-yapmisti-10-yil-](http://www.milliyet.com.tr/-dogancay-mavi-senfoni-yi-atolyemde-yapmisti-10-yil-musteri-bulamadik-/pazar/haberdetay/29.07.2012/1573158/default.htm)

[musteri-bulamadik-/pazar/haberdetay/29.07.2012/1573158/default.htm](http://www.milliyet.com.tr/-dogancay-mavi-senfoni-yi-atolyemde-yapmisti-10-yil-musteri-bulamadik-/pazar/haberdetay/29.07.2012/1573158/default.htm), (erişim tarihi:

14.03.2018).

Bek- Arat, G., “1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam”.

[http://saltonline.org/tr/762/1970-1980-yillari-arasinda-turkiyede-kulturel-ve-sanatsal-](http://saltonline.org/tr/762/1970-1980-yillari-arasinda-turkiyede-kulturel-ve-sanatsal-ortam?books)

[ortam?books](http://saltonline.org/tr/762/1970-1980-yillari-arasinda-turkiyede-kulturel-ve-sanatsal-ortam?books) (erişim tarihi: 29.06.2018).

Beykal, C., “Sanat Tüketimi”. [http://www.cagdassanat.com/cizgidisidergi-com/canan-beykal-](http://www.cagdassanat.com/cizgidisidergi-com/canan-beykal-sanat-tuketimi/)

[sanat-tuketimi/](http://www.cagdassanat.com/cizgidisidergi-com/canan-beykal-sanat-tuketimi/), (erişim tarihi: 23 Aralık 2010).

Birand, M. A., “Ekonomik Kriz ve 5 Nisan Kararları (1994)”.

[https://www.izlesene.com/video/ekonomik-kriz-ve-5-nisan-kararlari-1994-mehmet-](https://www.izlesene.com/video/ekonomik-kriz-ve-5-nisan-kararlari-1994-mehmet-ali-birand/8792619)

[ali-birand/8792619](https://www.izlesene.com/video/ekonomik-kriz-ve-5-nisan-kararlari-1994-mehmet-ali-birand/8792619), (erişim tarihi: 19.09.2017).

Cingöz, A., “Ömer Koç’un Muhteşem Koleksiyonu”

<http://arsiv.sabah.com.tr/2006/12/01/cm/gnc114-20061124-103.html> (erişim tarihi: 23.05.2018).

Çalıköğlü, L. (ed.). “Modern Türk Sergisi Kataloğu Metinleri”.

<http://www.sanalmuze.org/paneller/>, (erişim tarihi: 23.03.2018).

Çalıköğlü, L., “Ön Bilgi”. <http://www.sanalmuze.org/paneller/>, (erişim tarihi: 23.03.2018).

Çalışkan, A., “23 yıldır sanata tutkunum”. <http://htkulup.haberturk.com/soylesi/haber/699708-23-yildir-sanata-tutkunum>, (erişim tarihi: 14.04.2018).

Dink, M., “Bay Yüzde Beş’in Gerçek Hikâyesi”. <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/10193/bay-yuzde-besin-gercek-hikyesi>, (erişim tarihi: 28.08.2016).

Erciyes, C., “Sanat Piyasası Bu Resmi Çok Tartışacak”.

<http://www.radikal.com.tr/hayat/sanat-piyasasi-bu-resmi-cok-tartisacak-1028921/>, (erişim tarihi: 16.03.2018).

Eczacıbaşı, O., “İstanbul Modern’e Hoşgeldiniz”.

http://www.istanbulmodern.org/tr/muze/hakkinda_3.html, (erişim tarihi: 14.03.2018).

Erten, O., “Türkler Christie’s’de”.

<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=7&articleID=414&bhcp=1>, (erişim tarihi: 28.03.2018).

Erten, O., “Christie’s Dubai Yapıldı, Erol Akyavaş Yine Sahnedeydi”.

<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=534>, (erişim tarihi: 28.03.2018).

Erten, Ö. İ., “Sanat Galerici Derneği Başkanı Doğan Paksoy ile Söyleşi”.

<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=3&articleID=249>, (erişim tarihi: 09.10.2017)

Erzen, J. ve Bilsel, C., “History and Activities of Sanart”.

<https://www.sanart.org.tr/history.html>, (erişim tarihi: 09.10.2017).

İnay Erten, Ö. ve Baloğlu, H., “Sotheby's Neden Çağdaş Türk Sanatı Müzayedesi Düzenliyor?”.

<http://www.rasimkonyar.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=3&articleID=479>, (erişim tarihi: 28.03.2018).

Kortun, V., “2004 Notları”. 20, *SALT e-yayınları*: 73-86. <http://saltonline.org/tr/1773/20>,

(erişim tarihi: 31.03.2018).

- Köksal, A., “Halil Edhem’in Elvah-1 Nakşiye Koleksiyonuna Dair”. <http://www.e-skop.com/skopbulten/episod-halil-edhem-in-elvah-i-nakshiye-koleksiyonuna-dair/676>, (erişim tarihi: 22.07.2016).
- Gürel, H. N., “Taviloğlu Koleksiyonu ve Kataloglardan Müzelere”. <http://www.sanalmuze.org/paneller/Muzed/taviloglu.htm>, (erişim tarihi: 07.03.2018).
- Onarıcı, N., “Avrupa Kültür Başkenti: 2010”. https://www.ido.org.tr/lib_yayin/49.pdf, (erişim tarihi: 02.03.2018).
- Özdem, 1950’Lerde Bir Kültür Evi: Helikon Derneği”. <https://lavarla.com/1950lerde-bir-kultur-evi-helikon-dernegi/> (erişim tarihi: 09.06.2018).
- Özkartal, M. Z., “Mavi Senfoni İçin 2 milyon 200 bin TL”. <http://www.milliyet.com.tr/mavi-senfoni-icin--2-milyon-200-bin-tl-pembelar-detay-yasam-1162350/>, (erişim tarihi: 14.03.2018).
- Pelvanoğlu, B., “Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergilerinin Dünü-Bugünü-I”. <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=1225&bhpc=1>, (erişim tarihi: 26.09.2017).
- Pelvanoğlu, B., “Düşünce Üretme ve Tartışma Toplantıları Dizisi AICA Türkiye ve IFEA İş Birliği ile”. <http://aicaturkey.org/etkinlikler/dusunce-uretme-ve-tartisma-toplantilari-dizisi-aica-turkiye-ve-ifea-ibirligi-ile-/876>, (erişim tarihi: 16.03.2018).
- Pelvanoğlu, B., “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri”. http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_5.htm, (erişim tarihi: 15.10.2017).
- Pelvanoğlu, B., “İstanbul’da Müzecilik Ve Koleksiyon Gelişimi Workshop”. <http://aicaturkey.org/etkinlikler/istanbul%E2%80%99da-muzecilik-ve-koleksiyon-gelisimi-workshop/900>, (erişim tarihi: 16.03.2018).
- Sönmez, N., “Sanatçının Konumu Ne Olmalı? Sanat Piyasasının Baskısı Altında Yaratıcı Sanatçının Konumu Üzerine”. <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanacinin-konumu-olmali-sanat-piyasasinin-baskisi-altinda-yaratici-sanacinin-konumu-uzerine/1107>, (erişim tarihi: 22.12.2017).
- Sönmez, N., “Barbaros Çağa'nın Ardından”. <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=1134>, (erişim tarihi: 02.11.2017).
- Subaşı, Z., “Çağdaş Türk Sanatının Sotheby's Çıkarması”. https://www.sabah.com.tr/pazar/2010/03/14/cagdas_turk_sanatinin_sothebys_cikarma_si, (erişim tarihi: 28.03.2018).

Ünsal, Ö., <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=ENG§ionID=2&articleID=845>, (erişim tarihi: 28.03.2018).

Ünsal, Ö., “Şirket Sanatı ya da Ekonomi Kültürü”.

<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=792&bhcp=1>,

(erişim tarihi: 29.04.2013).

Yasa Yaman, Z., “Sanat Müzelerinin Tarihi Kimlikleri ve Sorumlulukları Üzerine”.

<http://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr/zeynep.htm>, (erişim tarihi: 23.03.2018).

Yılmaz, S., “Müslüman İş Adamları MÜSİAD!”. [http://www.milliyet.com.tr/musluman-](http://www.milliyet.com.tr/musluman-isadamlari-musiad-/serpil-yilmaz/ekonomi/yazardetayarsiv/24.04.2003/244507/default.htm)

[isadamlari-musiad-/serpil-](http://www.milliyet.com.tr/musluman-isadamlari-musiad-/serpil-yilmaz/ekonomi/yazardetayarsiv/24.04.2003/244507/default.htm)

[yilmaz/ekonomi/yazardetayarsiv/24.04.2003/244507/default.htm](http://www.milliyet.com.tr/musluman-isadamlari-musiad-/serpil-yilmaz/ekonomi/yazardetayarsiv/24.04.2003/244507/default.htm), (erişim tarihi:

15.02.2018).

Gazete Kaynakları

“Türk Resmi Müzesi Açılıyor: Ankara’dan İki Vagon Resim Geldi”. *Cumhuriyet*, 15.08.1937.

“İlk Güzel Sanatlar Galerileri Açılırken”, *Dost*, 30.09.1963.

“Ünlü Antikacıdan Ünlü Koleksiyoncuya”, *Güneş*, 03.06.1985.

“Türk Resmi Üstüne Notlar ve Koleksiyonculuk”, *Cumhuriyet*, 08.08.1986.

“17. Yüzyıldan Günümüze Manzara Resimleri Sergisi bugün açılıyor: Bir Yapıtın Kendisini Görmek”, *Cumhuriyet*, 04.11.1988.

“Plastik Sanatlarda İstanbul Çıkartması”, *Güneş*, 09.07.1989.

“Güzeli Hissetmek Önemli”, *Cumhuriyet*, 10.05.1990.

“Yeşilin İçinde Modern Müze”, *Cumhuriyet*, 07.07.1990.

“Genç Kuşak Çıkış Yaptı”, *Cumhuriyet*, 05.08.1990.

“Hareket Köşküde 50 Sanatçı”, *Cumhuriyet*, 08.08.1990.

“Hollanda Sanat Avına Çıktı”, *Cumhuriyet*, 12.08.1990.

“Sanata Özel Sektör Desteği”, *Cumhuriyet*, 20.08.1990.

“Sanatçı Koruma İstiyor”, *Cumhuriyet*, 29.08.1990.

“Türk Resmine Pazar Arayışı”, *Cumhuriyet*, 10.09.1990.

“Başkente Galerilerden Merhaba”, *Cumhuriyet*, 11.09.1990.

“73 Milyonluk Koleksiyon”, *Cumhuriyet*, 11.09.1990.

“Müzeler ve Müzelik”, *Cumhuriyet*, 07.10.1990.

“Türkiye Tarihini Satın Alıyor”, *Cumhuriyet*, 06.11.1990.

“250 Tablo Satılıyor”, *Cumhuriyet*, 15.11.1990.

“Antika ve Tarihi Tablolar Satılıyor”, *Cumhuriyet*, 17.11.1990.

- “Dışarı Açılan İlk Ressamımız”, *Cumhuriyet*, 30.11.1990.
- “İstanbul Bienali Ertelendi”, *Cumhuriyet*, 01.12.1990.
- “Çağdaş Resim Tartışması”, *Cumhuriyet*, 18.12.1990.
- “Eski Resmin Saltanatı”, *Cumhuriyet*, 18.12.1990.
- “Saddam Tabloyu Bozdu”, *Cumhuriyet*, 25.12.1990.
- “Madonna’nın Gözdesi Picasso”, *Cumhuriyet*, 25.12.1990.
- “Resim Piyasası Durgun”, *Cumhuriyet*, 25.12.1990
- “Sahte Sanat Eserine Önlem”, *Cumhuriyet*, 27.12.1990.
- “Sanat ve Anayasa”, *Cumhuriyet*, 29.12.1990.
- “90’da Enflasyon Ezdi Geçti”, *Cumhuriyet*, 30.12.1990.
- “Körfez Krizi, Savaş ve Türkiye”, *Cumhuriyet*, 31.12.1990.
- “Kültürde Karar Bürokraside Olmalı”, *Cumhuriyet*, 06.08.1992.
- “Başkente Çağdaş Sanat Çıkarması”, *Cumhuriyet*, 12.09.1992.
- “Sanata Bakış Açısı Nasıl Değişebilir?”, *Cumhuriyet*, 29.12.1992.
- “Bir Koleksiyon Sergisi”, *Milliyet*, 21.06.1993.
- “İzleyiciyi Önemseyen Bir Sergi”, *Cumhuriyet*, 01.02.1994.
- “Bezmen’in Tabloları Açık Artırmaya Çıktı”, *Sabah*, 10.06.1994.
- “Haydi Müzayedeye!”, *Yeni Yüzyıl*, 02.02.1995.
- “Müzayedenin İptali İçin Dava Açıldı”, *Milliyet*, 16.02.1995.
- “Sanat Eserleri Haraç-Mezat”, *Milliyet*, 19.02.1995.
- “Bezmen Koleksiyonu Görücüde”, *Yeni Yüzyıl*, 24.02.1995.
- “Bezmen Hazinesine Eczacıbaşı Merakı”, *Milliyet*, 25.02.1995.
- “Bezmen’in Hazinesi Kapışıldı”, *Milliyet*, 27.02.1995.
- “Bezmen’in Hacizli Tablolarına 4,5 Milyar”, *Cumhuriyet*, 27.02.1995.
- “Devlet, Bezmen’den 34 Milyarı Kurtardı”, *Hürriyet*, 27.02.1995.
- “Duvar Dekorasyonuna 35 Milyar”, *Yeni Yüzyıl*, 01.03.1995.
- “Mustafa Taviloğlu’ndan Türk ‘Resmi’ Geçidi”, *Milliyet*, 15.10.1995.
- “Türk Resmi Geçidi”, *Yeni Yüzyıl*, 18.01.1998.
- “Galericilik Kimin İşi?”, *Radikal*, 20.02.1998.
- “Sanat Verimi Artırır”, *Milliyet Pazar Eki*, 22.11.1998.
- “En Pahalı Ressam Ölü Ressam”, *Hürriyet Pazar Eki*, 04.07.1999.
- “En Sevilen Tablolar Sergi Panolarında”, *Sabah Cumartesi Eki*, 15.01.2001.
- “Yaşayan bir sanat merkezi”, *Cumhuriyet*, 21.09.2001.
- “Krizle karşın sanat”, *Cumhuriyet*, 29.12.2001.

- “Proje 4L” yerleşti”, *Cumhuriyet*, 22.11.2001.
- “Müze Meselesi: Dejavu”, *Radikal*, 17.04.2002.
- “Paris’te Sanat ve Galerıcilik Tartışıldı”, *Cumhuriyet*, 19.06.2002.
- “Boğaz’da bir dünya müzesi”, *Cumhuriyet*, 14.06.2002.
- “Yeni Yıla Yeni Öneriler”, *Radikal*, 02.11.2002.
- “Resim Alanlar Resim Oldu”, *Milliyet Pazar Eki*, 10.11.2002.
- “Sanat Tarihi’nde Devri Alem”, *Milliyet*, 05.12.2002.
- “Antrepoyu İstanbul’a kazandıran ziyaret”, *Hürriyet*, 29.11.2004.
- “İstanbul Modern Sanatlar Müzesi’ne Kavuşuyor”, *Hürriyet*, 29.11.2004.
- “Hedef Kitleleri Çekmek”, *Radikal*, 05.12.2004.
- “Keşke bu müze İstanbul’un simgesi olsa”, *Milliyet Pazar*, 05.12.2004.
- “Hedefim bir milyon ziyaretçi”, *Milliyet Pazar*, 05.12.2004.
- “İstanbul Modern’e buyurun...”, *Zaman*, 09.12.2004.,
- “Toplumla iç içe yaşamak”, *Dünya*, 09.12.2004.
- “Bu müze Avrupalı olma iddiamızın kanıtı”, *Vatan*, 10.12.2004.
- “Müzecilik imaj yeniliyor”, *Yeni Şafak*, 11.12.2004.
- “Avrupa’ya sanat kapısı”, *Vatan*, 12.12.2004.
- “İstanbul, Modern Sanat ile kucaklaştı”, *Milliyet*, 12.12.2004.
- “İstanbul’un artık Modern Sanat Müzesi de var”, *Sabah*, 12.12.2004.
- “Sanata yeni mabet”, *Radikal*, 12.12.2004.
- “İstanbul’un modern yüzü dünyayı aydınlatacak”, *Yeni Şafak*, 12.12.2004.
- “İstanbul Eczacıbaşı ile ‘Modern’leşiyor”, *Gözlem*, 13.12.2004.
- “İstanbul’un ilk ve tek modern sanatlar merkezi”, *Vatan34*, 19.12.2004.
- “Ve Sonunda İstanbul Modern”, *Cumhuriyet Pazar*, 26.12.2004.
- “İstanbul Modern Sanat Müzesi New York Times’a haber oldu”, *Vatan*, 04.01.2005.
- “Devletin müzesine uğrayan yok özel müze ziyaretçi rekoru kırıyor”, *Zaman*, 04.01.2005.
- “İstanbul Modern NY Times’a taşındı”, *Akşam*, 06.01.2005.
- “Müzeler, Sanatı Hayattan Mahrum Ediyor mu?”, *Milliyet*, 26.07.2005.
- “İstanbul Modern 1. Yılı kutluyor”, *Hürses*, 12.01.2006.
- “Sculpting again on the Aegean”, *The Bodrum Observer*, 24.08.2006.
- “Aspat’ta sanatçılar buluştu”, *Cumhuriyet*, 08.08.2007.
- “Sanatçıların buluşması”, *Hürriyet-Ege*, 10.08.2007.
- “Tatil köyü ile sanatın bütünleştiği mekân”, *Bodrum*, 12.08.2007.
- “İstanbul Modern’in koleksiyonu taşı”, *Zaman*, 27.05.2009.

- “Açık hava müzesine doğru”, *Cumhuriyet*, 13.08.2009.
- “İstanbul 2010 böyle bir sergiyi nasıl kaçırabilir?”, *Hürriyet*, 23.08.2009.
- “Türk resmini Avrupa’da kabul ettirdi, İstanbul’da Ciddiye Alınmadı”, *Akşam*, 12.09.2009.
- “Türk resmi Batı’ya gidiyor”, *Taraf*, 23.09.2009.
- “Çağdaş Türk Sanatının 60 yılı”, *Cumhuriyet*, 11.05.2010.
- “Hegen’de Türk sanatı”, *Hürriyet*, 12.05.2010.
- “İstanbul 2010 Reddetti, Ruhr 2010 ve Pecs 2010 Kucakladı”, *Cumhuriyet*, 11.06.2010.
- “Babasının hediyesi Avrupa turunda”, *Milliyet Pazar*, 16.05.2010.
- “Huma Kabakçı Koleksiyonu Almanya’da”, *Cumhuriyet*, 24.08.2010.
- “Kabakçı koleksiyonu Mönchehaus Müzesi’nde”, *Hürriyet*, 24.08.2010.
- “ARTER’de Beklenen Sergi”, *Cumhuriyet*, 05.12.2010.

Video Kaynakları

Bir Düşün 5 Yılı. (2010). 1.25 dak. Pera Müzesi. İstanbul.

EK 1- YAHŞİ BARAZ, GALERİ BARAZ SAHİBİ VE YÖNETİCİSİ. 11 NİSAN 2015, GALERİ BARAZ, İSTANBUL.

1- 1970’li yıllardan sonra Türkiye’deki koleksiyonculuğun gelişiminde sizin büyük etkiniz var. Sizin böyle bir mesleğe yönelmenizde etken olan şey ne idi?

Bunun daha öncesine uzanmak gerek. Ben akademiye girmek istedim ve kazandım. Sabri Berkel benim hocam idi. Resim konusunda entelektüel bir isimdi, iyi bir hocaydı. O bizi formüle etti. "Kütüphane, müze gezme, sanatçılarla nasıl konuşulur?" gibi vizyonu bize yükledi. Biz bir ressama gidip bir şey sormaya korkardık. Hocam beni bu anlamda çok yetiştirdi. Şimdiki gibi değildi. O yıllarda biz pek çok ressama soru sormaya korkardık. Ben okul çağlarında da her yaz mayıs - kasım arasında dünyayı gezerdim. Bir arkadaşım beni ABD’ye çağırdı ve orada seramik atölyesi açtım ve bir süre sonra atölye kapandı. Cebimde beş euro kaldı. Parasız kaldım. Kız arkadaşım beni bir sanat galerisine yönlendirdi. Orada iş buldum. Adam ne yapacağımı bilmeden beni işe aldı. Yer silme, cam silme, ayak işlerini yapma için alındım. Arkamda pek çok gezmişlik, beş yıllık akademi eğitimi ile bu işi yaptım. 7-8 aydan sonra (1974 yılı) işi sevmeye başladım. O yıllar da ABD’de sanatın parlama yılı... Richard Nixon ABD Başkanı... O sırada Kıbrıs Savaşı çıktı. Haberlerde Yunan tarafı duruşlu haberleri izliyoruz. O yıllarda ABD Başkanı da istifa etti. Durum böyle olunca Türkiye’ye dönmek istediğimi söyledim galericiye. O yıllarda çılgın bir dönem vardı ABD’de. Sanat ortamı ve dengeler bize göre çok farklı idi. Türkiye’de ise o yıllarda en berbat yıllar vardı. Yine de vedalaştım ve döndüm. Burada sıfırdan galeri açtım. 1975 yılı, Kasım ayı idi. Türkiye’de o yıllarda böyle bir meslek dahi yoktu. ABD’de pek çok çevre vb. oluşmuştu. Burada da bundan cesaret alarak açtım galeriyi. Bir boşluğu doldurmak istedim aslında. Galerilik halen sevmesen yapılacak bir meslek değil. Geldim ve sıfırdan başladım. Sabri Berkel çok destekledi yine. 1969 mezunuyum ama ölünceye kadar arkadaşlığımız sürdü. O çok kurallı idi. “Sanat herkese satılmaz.” vb. derdi. O yıllarda önde gelen ressamların listesini yaptım ve listede yer alan 1898’de doğmuş olanlardan 25 yaşındaki sanatçılara dek o günden bugüne kadar tüm sanatçılarla çalıştım. İlk listemden bugüne pek çok sanatçı ile çalıştım. Neşet Günal, Özdemir Altan, Edip Hakkı vb.

Türkiye’ye döndüğümde Aydın Cumalı Moda’da kitap ve kırtasiye satıyordu. Orada dükkânın bir bölümünde sergiler de açıyordu. Ali Çelebi, Bedri Rahmi’nin sergilerini yaptı. Emeği çok... Ankara’dan Ertan Mestçi’den de resimler alır, İstanbul’a gelir burada satardım. Arka arkaya çok sergi açtık. Neşet Günal, Mehmet Güteryüz vb. sergileri açtık. O yıllarda resim

hiç para etmiyordu. Nuri İyem mesela 250 dolardı. Fazla bir şeye satamıyordu kimse. O yıllarda bu eserleri alanlar eğer ellerinde tuttular ise çok büyük kazanç elde etmişlerdir.

2- Peki, o yıllarda bu fiyatları neye göre belirliyordunuz?

Tabii fiyatlar sanatçının yaşayıp yaşamadığına, popüler olup olmadığına, medyatiklik vb. gibi faktörlerine göre belirleniyordu. O yıllarda Neşet Günel'a da böyle bir fiyat koyduk. 800 dolar dedik. 120 kadar resim yapmıştı. Az yaptığı için de fiyatı çok koyduk. "Aman hocam; kim alır?" dedim. Nuri İyem 200 dolarken... Aslında fiyatı o belirlemişti. Her yaptığımı da sattık, çok dürüsttü. Burhan Doğançay ile de çok çalıştım. Ömer Uluç da benim kuzenim olur. Kardeş torunlarıyız. Onunla da çok çalışmalarım oldu. Bunların dışında çok samimiyetim olmadı ressamlar ile. Eğer bir sergide toplum sizi desteklemiyorsa hiçbir şey yapamazsınız. Zaten 1975'te bir sergi açacaksın ve oradaki eserleri insanlar gelip alacaklar... Bu gülünç idi. Zaten böyle bir ortam olmadığı için de bu durum aslında bir ütopya gibiydi. Yıllar içerisinde birikmiş bir sanat tarihsel eser bolluğu da olmadığı için o dönemde alım da zordu. Kemal Erhan vardı, 60 yaşlarında idi o yıllarda. Halil Paşa, Avni Lifij, Şeker Ahmet Paşa, Hikmet Onat; bunları toplamıştı. Bana kalırsa Türkiye'de ilk koleksiyonculuğu ben başlattım. Bunu başkasının yazması gerek tabii. 1976'da sergilere girdiğimizde ülkede siyasi çalkalanmalar vardı. Ülke ikiye bölünmüş, ekonomi çöküyordu. Dolar 15 liraydı ben galeriyi açtığımda. 70 dolara dayandı 1976'larda. Resim bir yatırım şeklinde değildi o zamanlar. İnsanlarla resimlere bakıp "Bunlardan bir şey olur mu acaba?" diyorduk. Bizim sattığımız eserler de genelde müzelik eserlerdi. Çünkü 1975'teki galeriler yüz elli yıldır evlerde bulunan eserleri satmıştır. Tamir ettirdik, yeniledik, sattık ve el değiştirdik. Ev duvarlarında ailelerden kalan tozlanmış, değeri bilinmeyen eserleri 1970'lerde biz o eve bizzat çağrılıp, konuk edilip, duvarlardan çıkarıp, bakımını yapıp satışa çıkarıyorduk. Avrupa'da müzeler öncelikli bir çalışma yapıyor. Müzeye giren sanatçı aynı zamanda saygın sanatçı oluyordu. Fakat bizde o yıllarda müzeler de devamlı kapalı olduğu için bizim yaptığımız çok önemli idi. O yıllarda müzede de devamlı bir yangın tehlikesi vb. mimari, dertler mevcut olduğu için girip gezmek bile çok zordu. Müzenin bir aktivitesi yoktu; eğitim yapmıyor, halka açılmıyordu. Biz bunun bir valör olduğunu ispatlamaya çalıştık. Mesela o yıllarda Ali Koçman ilk koleksiyonculardan idi. TÜSİAD başkanlığı da yapmış önemli bir entelektüel idi. Kendisi Burhan Doğançay sergimize gelmişti. Ona ben birkaç yüz bin dolarlık çok fazla eser sattım. Bir hafta boyunca kendisi galeriyi gelmeden önce ben tüm resimleri sağdan soldan evlerden toplardım. Her hafta 9:00'da gelir, eserlere bakardı. Ondan başka gelen insan da yoktu. Seçerdi, on tane resim alırdı. Biz aslında tek adamla, onun parasıyla ayakta durduk. Mesela tamir ettirmezdi. Yırtıksa yırtık olarak dursun isterdi. Mahmut Cuda, Ali Çelebi, Orhan Peker'lerin en iyilerini, Sabri Berkel'leri

toplamiştı. Nurettin Koçak, Süreyya Çolak gibi isimler çıktıkça kamuoyunda bir farkındalık oluştu. Bu insanlar zengin, akıllı adamlar idi. Bunlar eser alınca insanlar da düşünüp "Bu işte bir iş var." diyerek almaya başladılar. Henüz böyle bir sanat tarihi yazılmadı. Ama işin gerçeği budur. Ali Koçman, Nurettin Koçak, Halil Bezmen, Mustafa Taviloğlu, Can Has...

3- Danışman edindiniz mi hiç?

Benim mesleki bilgim pek çok sanat tarihçiden daha iyidir. Belki bunu söylemem ayıp oldu ama kendimi çok yetiştirdim. Mesela bir resmi gördüğümde hangi ressamdan etkilendiğini hemen anlıyorum. Bunu pek çok insan beceremez.



EK 2- YAHŞİ BARAZ, GALERİ BARAZ SAHİBİ VE YÖNETİCİSİ. 23 KASIM 2017, GALERİ BARAZ, İSTANBUL.

1- Yahşi Bey merhaba. Sizinle ikinci kez bir aradayız. Bu kez röportajımıza 1989 yılından başlamak istiyorum. 1989 yılında gerçekleştirdiğiniz ‘Büyük Sergi’ bir Halil Bezmen sergisi idi. Bu sergiye dair neler söyleyebilirsiniz?

Evet, Büyük Sergi diye bir sergi açtık, 1989 yılıydı. Sergi, Ankara’da Atatürk Kültür Merkezi’nde gerçekleşti. Biz sergiyi açtık, çok müthiş bir açılış oldu, yüzlerce insan geldi, hiçbir şey de satılmadı. Biz Halil Bezmen ile İstanbul’a döndük. Üçüncü, dördüncü gün Ankara’dan bize bir telefon geldi. “Cumhur reisi saat ikide sergiyi gezmeye gelecek, o saatte lütfen hazır olun.” denildi. Ben hemen Halil’e telefon ettim. Biz sabah uçağıyla geldik Ankara’ya. Saat tam ikide Kenan Evren, inanılmaz bir mahiyetle, 20-30 kişilik bir grupla geldiler. Selamlaştık, el sıkıştık Kenan Evren’le; Mehmet Bey bana ne dedi biliyor musun? “Yahşi Bey, niçin bana sormadınız, daha iyi bir sergi açardık.” dedi. Daha sonra Jale Erzen ile sergimizi Kenan Evren’e gezdirmiştik.

2- 2000’lerdeki müzayedecilik, ya da koleksiyonculuk hakkında ne düşünüyorsunuz?

Halil Bezmen ve Ali Koçman müzayedeleri çok önemlidir. Bu müzayedelerde Halil Bezmen’in en iyi koleksiyonunu Sakıp Sabancı satın almıştır. Geldiler, operasyon yapıldı, direkt oraya gitti ki; Halil Bezmen’le Ali Koçman’ın koleksiyonundan Sabancı Müzesi çıkmıştır. Ali Koçman’ın koleksiyonunda var olan eserlerin hepsini de ben sattım zaten. Yoksa Sakıp Sabancı’nın resimle alakası yoktu ki zaten. Yani iki koleksiyon birleşti ve güzel bir sonuç aldı. Bir de Sabancı Ailesi olduğu için, onlar muhafaza ederler. Sakıp Sabancı, Bedri Baykam dışında benden eser satın almamıştır. Bedri Baykam’a 1982 yılında bir sergi yapmayı teklif ettim. 1984 yılında Galeri Baraz’da Bedri Baykam’ın kırk kadar eserini sergiledik. O yıllarda sanat piyasasında dinamik oluşmaya başlamıştı. Sergi açılışında oldukça büyük bir kalabalık vardı. Sanat galerilerinin aktif olduğu bir dönem başlamıştı. Sakıp Sabancı da açılışa katılmıştı. Yaşar Kemal ile birlikte sergide bulunan Sakıp Sabancı ile sohbet etme imkânı bulduk. Yaşar Kemal’e ‘Sakıp Bey’e söyleseniz de resimlerden alsa.’ dedim. ‘Ama sayın Sabancı modern eser satın almaz. Kendisi klasik eser sever.’ diye de ekledim. Fakat; sergi açılışından kısa bir süre sonra Sakıp Sabancı, Raffi Portakal aracılığı ile sergide yer alan tüm Bedri Baykam eserlerini satın aldı. 4. Levent’te Sakıp Sabancı’nın bir bina inşa ettiğini ve eserleri orada sergileyeceği ifade edildi. Sanırım eserler 4. Levent’te yer alan Sabancı Holding’de asılıdır.

3- Bu eserleri alırken, şöyle bir yaklaşımları var mıydı: “Ali Koçman’ın koleksiyonunu alalım.” mı? Yoksa “Ali Koçman’ın koleksiyonundaki şu dönemleri alalım.” mı? Herhangi bir bilinç var mıydı satın alımlarda? Sanat tarihsel endişe?

Hayır, bu endişe ile alınmadı eserler. Ali Koçman’ın babası Sıtkı Koçman’ın koleksiyondan bir seçkiyi Sakıp Sabancı’nın danışmanı Raffi Portakal’a sunması ile yüzün üzerinde eserin satışı gerçekleşti. Ali Koçman, Nişantaşı’nda otururdu, bütün evi resim doluydu. Yırtık resme bile hiç dokundurtmazdı, eserlerin çerçevesini dâhi orijinal hali ile muhafaza ederdi. Muazzam resimlerdi.

4- 2000’li yıllarda yaşanan ekonomik krizin ardından özellikle 2004 yılı sonrasında koleksiyonculukta bir dinamizm gerçekleşiyor. Bu dönemdeki fiyatlandırmalar ve piyasa olgusu size göre nasıldı?

O dönemde koalisyon vardı yanılmıyorsam ama bir dalgalanma oldu, turizm dünyası da zorda idi. O sırada birçok şeyimizi kaybettik. Ama ne oldu, 2006’ya kadar devam etti bu berbat durum. 2006’dan sonra AKP yükselişe geçti. 2009’da Türk resminin en büyük fiyatlandırmaları başlamıştır. 2009 ile 2011 arası. Koyduğumuz her resim anında satılıyordu, aynı kişiler mesela üç, dört tane birden alıyordu.

5- Bunu neye bağlıyorsunuz?

Ekonomik gelişimde hızla yükseliş meydana geldi. 2007 ve 2008’de devletin de teşvikleri ile yabancı sermaye girişi oldu ve o paranın trilyonda biri resme girdi. Bazı avantajlar oldu, ihracat oldu ve yurt dışında firma açtılar birçok iş adamları. İrlanda’da, Amerika’da, Romanya’da, Bulgaristan’da fabrika kurdular. Yani çok değişik şekilde yabancı sermaye ile buluşma gerçekleşti ve oradaki kazançlarını burada yatırıma harcadılar. Onların kazandığı trilyon, katrilyonun bir kısmı da resim piyasasına girdi, sanata nüfus etti. Fakat istikrarsız bir toplum ve ekonomi olduğu için bu durumu devam ettiremediler. 2013’e kadar bir dalgalanma gibi başladı, ondan sonra da tamamen çöküntü oldu. Şu an eksinin eksisi durumunda Türk resminin alımı satımı. Mesela şöyle bir örnek vereyim, 2010’da alınmış olan 20 milyon dolarlık bir koleksiyon, bugün 5 milyon dolara satamazsınız. O durumda.

6- Bunu neye bağlıyorsunuz? Bunlar çok önemli tartışmalar aslında.

Tabii, bunları tartışabilirim. Neye bağlıyoruz? Birincisi, Türk resmi sadece Türkler tarafından satın alındı. En büyük faktör odur.

7- 2000-2010 arasını düşünmek gerekirse, mesela 1990’lardaki alımlarla, 2000’lerdeki alımları karşılaştırmak gerekirse bilinçli mi sizce? 2000’lerdeki koleksiyonculuk bilinci sizce nasıl bir çizgide?

Baron Hans Heinrich bu konuda örnek verilebilir. Bu 13. yüzyıldan Andy Warhol'a kadar her şeyi almış bir isimdir. Bu konudaki tek adamdır. Böyle bir şey olamaz. Ama nasıl almış? Biliyorsunuz o muazzam trilyoner bir Alman. Hatta Margaret Thatcher "Gel bu eserlerimize yapalım, İngiltere'de sana yer açayım." demiş. Fakat Carmen ile evli ve Carmen de İspanyol olunca onu ikna ediyor ve Madrid'de açılıyor müzesi. Şimdi öyle bir müze bilinci olan veya koleksiyon bilinci olan bir isim yok, öyle bir zengin de yok. Şimdi 2000'li yıllarda iki türlü koleksiyoncu profili çıktı. Bir tanesi genç ve hakikaten çok istekli, resim alıyor. Her *auction*'a gidiyor alıyor, galerilere geliyor. 2004'ten sonra oldukça büyük bir hız kazanmaya başladı piyasa. Diğer grup ise; zarar veren bir grup da idi. Bu zarar nasıl oldu? Resim ve heykel alışını aynı hisse senedi şeklinde düşünmeye başladılar ve beş - on kişi bir havuza para koydular. 5 milyon dolar, 2 milyon dolar ortak resim aldılar. Gittiler, Ömer Uluç'tan 200 tane resim aldılar, bilmem kimden on tane, yirmi tane daha resim aldılar ve onu bir kapital olarak düşündüler. Bir tanesini de *auction*'a koydular ve o koyduklarını yüksek fiyattan kendileri satın aldılar. Mesela bu bir suç sayılır. Avrupa'da yapamazsınız. Bir Mehmet Güleriyüz yahut Ömer Uluç'u koydular 350 bin liraya geriye satın aldılar ama KDV'sini ödedi maliye karşısında. Dediler ki bizim 200 tane Ömer Uluç'umuz var, bakın 350 bin liraya satıldı. Herkes inandı. Ben inanmadım şahsen çünkü biliyorum aynı resim benim galeride duruyor; 10 bin liraya satmaya çalışıyorum, satamıyorum. Nasıl 350 bin olur? Böyle bir değişim oldu, fakat ne oldu? Bu paralara satılmaz duruma geldi, insanlar yavaş yavaş öğrenmeye başladılar bu hileli durumu. Burada herkes suçlu aslında, ressam da suçlu, *auction*ci da suçlu, yani o işi yapan da. Göz göre göre topluma manipülasyon yaptılar. Batı ülkelerinde böyle bir şey yapmak yasaktır.

8- Neye göre seçiliyor bu satın alınan eserler?

Popüler olmasına bağlı. Mesela; Komet, Ergin İnan, Doğançay, Akyavaş, Zeid, Nejad Devrim, Mübin Orhon; belirli isimler var. Bütün zenginler aynı ressama yatırım yapıyor. Bu aslında çok kişiliksiz bir şey. Her koleksiyoncunun bir kişiliği olması lazım. Mesela bir koleksiyoncuya bakıyorsun hep çağdaş almış. Başka da bir şey de almıyor. Yahut klasik alıyor, oryantalist alıyor. Burada bir bakıyorsun, İbrahim Balaban almış, yanında Mübin Orhon almış. Çok gülünç bir şey. Benim kitabı eleştir, ben eleştiremem ben galeri sahibiyim, ama bak orada göreceksin herkes aynı ressamı almış. Çok gülünç bir şey aslında. Herkes Burhan Doğançay, Komet... Diğerlerini de almıyor. Böyle bir pazar da yanlış. Gelişemez, imkânı yok böyle bir şey.

9- Şu anda Pera Müzesi'nin Oryantalist Resim Koleksiyonu tarihsel boşluk doldurmaya yönelik yaklaşımlara sahip. En azından bir dönemi sunuyor.

Ama müzenin kurulması çok önemli. Suna Hanım benim çok yakın dostumdur, çok destekledi beni. Ben 1976'da tanıştım. Bir Çallı resmi vardı ben de, 2 metreye 2 metre. Çallı'nın en güzel resmidir, bir kadın-erkek sandalda, burada kitapta var. Ben onu 72.500 liraya satmıştım o zamanın parasıyla, ama 50.000 liraya aldım, 12.500 lira ilan verdik, 10.000 lira para kazandık ama yani 1 milyon dolar edecek değerli bir resim. Bir gün telefon geldi. Suna Hanım gelecek dedi sekreteri, resmi görmek istiyor, ilanda görmüş. İnan Bey'le geldiler. 1976 yılı, galeriyi yeni açmışız, hiçbir şey yok Türkiye'de. Karmakarışık, günde yirmi kişi tutuklanıyor, ölüyorlar. Geldi İnan Bey gayet soğukkanlı, Suna Hanım da. Dedi ki İnan Bey, "Biz bu resmi beğendik, alacağız." dedi. "Kaç para?". 72.500 lira dedim. Dedi ki "Size sıfır bir Murat versek kabul eder misiniz?". "İnan Bey" dedim; "Benim benzin param bile yok buna koyacak." Hakikaten de yoktu. Elektrik parasını bile ödeyemiyoruz ama galeri açmışız, düşünebiliyor musun? Amerika'dan gelmişim, hiçbir şey yok, ne satıcı var, ne, hiçbir şey yok. "O zaman" dedi "Biz size parasını yolluyoruz." dedi. Ertesi gün bir kamyon geldi, eseri alıp gittiler parasını ödeyip. Bizim dostluğumuz öyle başlamıştır. O resim hala yalıda duruyor, çok muazzam. Hatta davet verdi kaç defa, gittik. Bütün arkadaşlarına beni tavsiye etmiştir, arkadaşlarına hep tanıştırdı, hep resim sattırdı. Çok hümanist bir hanımdı.

EK 3- YAHŞİ BARAZ, GALERİ BARAZ SAHİBİ VE YÖNETİCİSİ. 24 KASIM 2017, GALERİ BARAZ, İSTANBUL.

1- 2000'leri biraz konuşmak istiyorum sizinle Yahşi Bey. 1970'li yılların ortasından 2000'lere dek sanat piyasasında var olmuş bir sanat galerisi yöneticisi olarak; 1990'larda edinilmiş koleksiyonlar görünür kılındıktan sonra, 2000'lerde müzelerin birdenbire patlak vermesi ve müze eğilimleri, bunlarla ilgili ne düşünüyorsunuz?

2002'den sonraki dönem, 15 yıllık bir dönem. Bunun ilk 2003, 2004 yıllarında bir değişim başladı Türkiye'de. 20. yüzyıla benzemeyen bir değişim ve atılım oldu. İnsanlar yeni bir yüzyıla girince edebiyat ve basın dünyasında birtakım yazılar çıktı. Bu arada birkaç müze kuruldu, bir tanesi de Can Elgiz'in girişimidir. Can ile 1990-1995 yıllarında tanıştık. Onun ilk resmini ben sattım. Buraya geldiği zaman mesleki bilgisi azdı ama hevesliydi. Her gelmesinde "Ne var? Hangi resim var? Bir fon açalım." gibi sorular ve istekler içerisinde idi.

2- 2000'li yılların en önemli olaylarından birisi de Erol Aksoy'un müzayedesidir. Erol Aksoy'un koleksiyonunun içeriği hakkında bilgi sahibi olamadık. Kitabı yayınlanmadı. Siz Erol Aksoy'un koleksiyonuna dair ne söyleyebilirsiniz?

Ben o koleksiyonun arşivini yapmıştım, muazzam bir çalışma yaptık, ona hep üzülürüm. Bende 2000 tane resmin arşivi mevcut idi. Kendim yapmıştım. Doğançay'lar, Akyavaş'lar... Bir proje için arşiv benden istenmişti. 'Bir *annual report* yapacağız ve içine resimleri koyacağız, yılbaşında davetlilere dağıtacağız.' denildi. Ben ise arşivden faydalandıktan sonra geri iade etmelerini rica etmiştim, "İade etmezseniz bu arşiv yok olur gider." demiştim. Dosyaları alıp gittiler. Hepsi fotoğraflı idi. Arşivin gittiği günün haftasında banka Erol Aksoy'un mal varlığına el koydu. Ve benim götürülen arşivim de o sırada kim bilir ne oldu. Tekrar edinemedim.

3- Can Elgiz'in ardından Sakıp Sabancı'nın Sabancı Müzesi'nin açılışını gerçekleştirmesi Türkiye için önemli bir gelişme idi. Sakıp Sabancı'nın koleksiyonculuğuna dair yorumunuz ne olabilir?

Sabancı zaten bu müzeyi kuracaktı, uzun zamandır öyle bir projesi vardı, ömrü vefa etmedi, kendisi bir şey görmedi ama evinde çok parti verdi. Yaşlılığında ve ölümünden birkaç sene önce de her verdiği partiye ben de giderdim. Yaz başı gibi, hava çok sıcak olur, ama Emirgan'da harika olur hava. Orada çok güzel partiler verdi. Ben hep birkaç iğneleyici laf da söyledim o kokteyllerde, bir tanesi de münakaşa gibi oldu. Sakıp Bey'e 'Hep böyle klasik empresyonist resim aldınız, biraz da çağdaş resimlere girin.' dediğimde bana 'Valla kardeşim, ben klasikten anlarım. Modern den ne anlarım ben? Artık bundan sonra gelenler yapsın.' dedi. Beni bir parça azarladı ama şakayla karıştı. Yoksa kibar bir adamdı. Nitekim onun ölümünden sonra müze başka bir biçim aldı, işte Ai WeiWei'ye kadar sergiliyorlar.

4- Sakıp Sabancı'nın Ali Koçman koleksiyonundan edindiği toplu eserler farklı bir koleksiyonculuk yaklaşımını bizlere göstermekte. Siz Ali Koçman'ın sahip olduğu eserlerin çoğunun satışını gerçekleştirdiniz. Ali Koçman ile nasıl tanıştınız?

Ali Koçman ile 1976'da tanıştık. 1967 yılında grafikçi olan Mengü Ertel'e bir afiş ısmarlamış. Mengü de Koçman'a resim almasını önermiş. 1967 yılında resim satın alan sadece birkaç kişi vardı. 1976'da Doğançay sergisini açtık, telaşlı bir halde geldi ve üç tane resim aldı. Kendisine 'Sizi bir daha beklerim, devamlı sergi açıyorum.' dedim. Her açtığım sergide de davetiye yolladım ama çağdaş resim pek almamıştır. Pek çok klasik eser satın almıştır. 1980'li yıllarda Erol Aksoy, Halil Bezmen, Mustafa Taviloğlu, Barbaros Çağ ile Sema Çağ gibi az sayıda mühim isim vardı. Hemen arkasından Can Has geldi. Can bir 10 yaş daha küçüktür bu gruptan, 10-15 yaş. Yani dikkat ederseniz dört beş kişi ile galericiliği yürütmeye çalıştık o yıllarda.

EK 4- ÖZALP BİROL, SUNA VE İNAN KIRAÇ VAKFI KÜLTÜR VE SANAT İŞLETMESİ GENEL MÜDÜRÜ, 10 HAZİRAN 2015, PERA MÜZESİ, İSTANBUL.

1- Pera Müzesi açılışı için Suna - İnan Kıraç Vakfı'nın kuruluşu bir öncelik idi. 27 Ekim 2003'te Suna - İnan Kıraç Vakfı kuruldu. Peki bu vakfın kuruluş hikayesi nasıl gelişti? 2003'e geldiğimizde "Bir vakıf kurmalıyız." hikayesi nasıl başladı?

Evet, vakfın kurulma hikayesi aslında 2000'lere dayanır. Pera Müzesi kurma fikri ile vakıf kurma fikri birlikte gelişti. Suna Hanım'ın bir müze kurma rüyası vardı. 1980'li yıllardan itibaren oluşturdukları birtakım koleksiyonları kamu ile paylaşabilmek ve isimlerinin gelecek kuşaklara aktarılmasını da düşünerek müze açmayı arzuladılar. Ben Koç topluluğunda çalışırken Kıraç ailesi ile de yakın ilişkide idim. Koç'tan ben ayrılmaya karar verdiğimde kuruluş sürecinde benim de içinde bulunduğum vakıf sürecinde tüm sanatsal kurguyu benim yönlendirmemi arzuladılar. Ben de aileden izin isteyerek bir stratejik plan hazırladım. Bu plana göre: 2003 sonu - 2004 yılı birinci çeyreği gibi planı aileye sundum. Bu plana göre ailenin şimdiye dek oluşturduğu koleksiyonlardan üçü, kapsamı ve bütünlüğü itibariyle bir müzede ziyaretçileri ile buluşabilecek bir yapısallığa sahipti. Fakat; bu koleksiyonlar ve bunlardan derlenecek sergilerin dikkat çekme anlamında tek başına yeterli olmayacağını düşündüğüm için o stratejik planın içine müzenin belli mekanlarında gerek Türk gerekse dünya sanatından koleksiyonlardan, müzelerden ya da bizim oluşturduğumuz senaryolar üzerinden önemli sergiler kurgulanması gerektiğini vurguladım. Böylece, insanlar müzeyi belli bir zaman içerisinde birden fazla ziyaret alanını gezmek için ziyaret edecekler ve böylelikle hem geniş bir hizmet vermek hem de kapsamlı bir ziyaretçi profili oluşturma amacına ulaşılacaktı. Bugün gerçekleştirmekte olduğumuz her şeyin rüyasını onlarla paylaştım ve birlikte yola yürümeye devam ettik. Bu önemli sergilerin yanında müzik, film- kamuya erişim, bilimsel toplantılar vb. etkinliklerle bu yapıyı donatmak gerekir, burayı salt müze değil; çok açılımlı bir kültür sanat platformu yapalım dedim. Aile beni bu konuda yetkilendirdi. Ben aileyi kültür-sanat adına temsilen var olan kurmayları idim. Bu yetkiyi alınca felsefelerimiz kurucularımızla örtüşüyor diyerek kolları sıvadık ve o günün koşulları ve zamanlamayı da dikkate alarak ekibi kurduk. 2004'te bina artık oluşmuş ve açılış planlanıyordu. Arkadaşları istihdam ettim. Tam da bu arada hem Sevgi Gönül'ün kaplumbağalara olan sevgisi hem de tematik olarak koleksiyona uygunluğu nedeniyle Aralık 2004 tarihinde Kaplumbağa Terbiyecisi'ni satın aldık. O sırada piyasada kıyamet koptu. Müzenin açılışı için Suna Hanım'ın doğum günü olan 3 Haziran günü düşünüldü ve Haziran'da müze açıldı. Açılırken diğer stratejik açılımda şu oldu. Kaplumbağa Terbiyecisi'ni açılıştan en ön plana koyup sergilemedik. Açılıştan "İmparatorluktan Portreler"

başlıklı bir resim sergisinde olması gereken yere koyduk. Bu durumda bu eserin alınması birinci hamle, bu hareket de ikinci hamle idi. Aslında burada vermek istediğim mesaj şu idi: Sadece bu eserle öne çıkıp, sanki elimizde başka önemli bir şey yokmuş izlenimi değil de, eseri olması gerektiği yerde ve diğer var olan önemli eserlerle sergileyerek aslında esere ilk başta bilinçli bir haksızlık da etmiş olduk. Koleksiyonda diğer parçaları da ön plana aldık. Ve müthiş bir sergi olmasa da açılıştaki bir genç açılım sergisi yaptık. Müzeyi ve vakıf koleksiyonunu klasik görünümünden uzak tutarak genç dimağlara da açık olacağımızın mesajını verdik. Ancak; bu hemen olmaz, o geleneği belli bir zaman içerisinde yaratmak gerekir. Bu çerçevede bakıldığında Pera Müzesi, Kıracı ailesi tarafından oluşturulan ve kamuya da bir yandan ait olan (vakfa bağışlandığı için) Kütahya Çini ve Seramikleri, Anadolu Ağırlık ve Ölçüleri Koleksiyonu ve Oryantalist Resim Koleksiyonu'ndan oluşan üç ana koleksiyonu ile açıldı. Stratejik anlamda benim planımda enstitü planı da vardı. Aynı zamanda Bizans Araştırmaları Enstitüsü de kuruldu. İstanbul'a odaklanan bir enstitü istedik. Bizans-Osmanlı-Cumhuriyet'e dek İstanbul'u araştıran bir enstitü... Bunu başardık ama başaramadığımız şeyler de vardı. Örneğin; karşıdaki otoparkta yapılması planlanan Suna Kıracı Kültür Merkezi'ni gerçekleştirilemedik. Mimar Frank Gehry tarafından tasarımı yapılan proje... Şayet o da olsa idi müthiş bir adaya dönüştürecekti burası. Bilimsel, sanatsal, sahne sanatları olarak çok şey kazandırılacaktı. Ama yazık ki bloke edildik. Ailede iş hayatı açısından en önemli figür Suna Hanım'dır. Vehbi Koç, ona sormadan pek bir şey yapmazdı. Sadberk Hanım fikrini Vehbi Bey'e kabul ettiren de Suna Hanım'dır. Sanata çok merak duyduğu için kuruluşta Suna Kıracı'nın müthiş katkısı olmuştur. Ailenin organiğinde zaten bir müze kurma refleksi vardı. Sanata çok yakın bir aile idi. Örneğin; İnan Bey'in Suna Hanım'a bir yaş günü hediyesi olarak satın aldığı Antalya Kaleiçi'ndeki şapel daha sonra etrafındaki binalarında eklememesi ile AKMED'e, bir Kaleiçi Müzesi'ne dönüştürüldü (18 Mayıs 1996). Hem müze, hem de enstitü kurmaya yönelik bir reflekse sahip olan aile bu noktada koleksiyonculuklarını taçlandırarak bir yapısallığa da sahip olduğunu bu şekilde kanıtliyordu. Ne Sadberk Hanım, ne Kaleiçi doğrudan Kıracı ailesinin kendi biriktirdiği materyalleri sergilemez. Ailenin yüzde yüz koleksiyonu Vakıf ve Pera Müzesi'ndedir. Araştırma enstitüsü bünyesinde de son derece geniş bir fotoğraf koleksiyonumuz vardır. Beş binin üzerinde 19. yüzyıl ortasından 20. yüzyıl ortalarına dayanan bir fotoğraf koleksiyonumuz mevcuttur. O dönem sultana da hizmet veren fotoğrafçıların çektiği eski İstanbul fotoğraf koleksiyonumuz var. Bununla birlikte 130 bin fotoğraftan oluşan 1920-1980'lere dayanan bir Cumhuriyet Dönemi İstanbul Fotoğraf Koleksiyonu'muz vardır. Bunları neden söylüyorum? Vakfın koleksiyonu sadece müzede sergilenen eserlerden ibaret değil. Sergilenmeyen farklı çizgilere sahip koleksiyonlar da mevcut. Bunlarla birlikte 130 bin

fotoğraf ve 150 bin kitaptan oluşan bir koleksiyonumuz da var. Bizans, Osmanlı, Cumhuriyet dönemi kitapları ve fotoğrafları ücretsiz olarak bu binada (İstanbul Araştırmaları Enstitüsü) kamuya ücretsiz olarak hizmet vermektedir. Bu konularda Türkiye’de bulabileceğiniz bu dönemlerle ilgili en kaliteli belgeler şu an bizde mevcuttur.

Ayrıca; sanal kütüphaneler üzerinden de Latince-Grekçe konuşulan dönemlerde yazılmış 35 bin adet kitabı da sanal ortamlarda araştırmacılara ücretsiz olarak sunmaktayız. Bu dilleri bilip kaynak taramak isteyenlere bu hizmet çok önemlidir. Ayrıca; bu bağlamda Pera Müzesi’nde de, Enstitü’deki bu duruş ve kaynaklar değerlendirilmiş ve ortak sergi projeleri de yapılmıştır. Hepsi bu iş birliği ile hazırlanmıştır. Müzenin üçüncü yılında da Pera Film'i kurduk. Sergilerle ilgili filmler gösterdik. Nadir bulunabilecek filmleri de Pera severlerle buluşturduk. Alzheimer ve Demans'lı insanlara yönelik sergi gezme programlarımız var. "Dünya ölçeğinde bir müze olduğunuzu düşünüyor musunuz?" diye soranlar var. Ben de "Düşünüyorum." diyorum. Örneğin; Giacometti Vakfı 350 milyon euro değerindeki materyalini size 2,5- 3 ay için sigortalasanız dahi emanet ediyorsa ya da İngiliz hükümeti British Council üzerinden güncel sanatın kesitini veriyorsa, Tate 150 milyon-350 milyon pound arasında değişen değerlerde eserleri size gönderip hatta sigortasını da üstlenip gönderiyorsa o zaman birileri size güveniyor demektir.

2- Vakıf kavramına biraz değinmek istiyorum. Suna - İnan Kıraç Vakfı'nın misyonu ve etik değerleri nedir?

Aslında bu vakıf bu ülkenin sosyal çıtasını yükseltmek için eğitim, tarih, kültür ve sanat alanında faaliyet göstererek ülkeye ve topluma katkı sağlamaya çalışan bir vakıftır. Kültür-sanat alanındaki katkılarından söz ettim. Doktora, post-doktorada da İstanbul’dan yola çıkan öğrencilere burslar veriyoruz. Sağlık konusunda da çok fazla destek veriyoruz. Suna Kıraç Boğaziçi Üniversitesi Vakfı Moleküler Biyoloji bölümü, Harvard ile ortak çalışıp ‘Suna Kıraç Moleküler Laboratuvarı’ kurulmuştur. Pera Müzesi’nin iki katı büyüklüğündedir. Bu enstitüde çalışanların bursları da vakıf tarafından ödeniyor. Bu enstitüde de her yıl bu araştırmalar Pera’da sunuluyor. Dünyadaki en önemli isimler burada araştırmalarını sunuyorlar. 2009’da bu yapılan toplantılara paralel motor nöron sistem rahatsızlıklarla modern-çağdaş eserlerle bir paralellik kurduk. “Fundamental Human” sergisini gerçekleştirdik. Seçilen sanatçılar da daha önce böyle rahatsızlıkları yaşamış insanlar idi.

3- Koleksiyoncu olarak takip ettiğiniz, yaptığı seçimler ile beğeninizi kazanan bir koleksiyoncu mevcut mu?

Bilgili, ilgili olarak Can Elgiz’i verebiliriz. Can’ı iyi bir koleksiyoncu olarak verebilirim. Daha genç kuşaktan da Huma Kabakçı’yı verebilirim. Nahit Kabakçı çok iyi bir

koleksiyoncu idi. Babası vefat edince, kızı babasının koleksiyonunu devraldı. Ama kendisi İngiltere’de eğitimini tamamlayıp döndü ve koleksiyonu modernden çağdaşa yönelen bir yoldan tamamen çağdaşa çevirerek, yeni alımlarla zenginleştirmeye devam ediyor. Ve bunu hem yurt içi, yurt dışı pazardan yapıyor. Huma Kabakçı’yı da izlenmesi gereken bir isim olarak verebilirim.

4- Vakıfta şu an var olan üç koleksiyon mevcut. Bunlara ek olarak yeni bir grup oluşuyor mu? Mesela güncel, çağdaş bir alım var mı şu anda? Yeni alımlar yapıyor musunuz?

Güncel alımlar yapıyoruz ama var olanlara eklemenecek yeni alımlar yapıyoruz. Koleksiyonumuzu yaydığımız zaman hangi alanda ya da hangi dönemlerde ne eksikimiz var sorusunu soruyoruz. Kime soruyoruz? Günsel Renda, Zeynep İnankur’a. Enstitümüzde de hocalarımız var. Baha Tanman gibi. Sonra yurt içi-dışı piyasaya bakıyoruz. Bu boşluğu dolduracağımız eser ya da eserler var mı? Alınması hususunu soruyoruz. Ben alıma göre bütçe yaratmam. Eğer alınması düşünülen bir eser varsa ekstra bütçe oluştururum o yıl için. O an belli olmaz çünkü. O an koşullarımız uygunsa; Mesela İnan bey der ki: "1 milyon Euro’ya kadar çıkabilirsiniz." O zaman ona göre davranırız ve ona göre koşarız. Aldıklarımız ile de boşlukları doldurmaya çalışırız. Arşivi eksiksiz oluşturmaya çalışırız. Eserleri de almadan uzmanımıza sorarız. Alakasız bir eser alınmaz. Tam isabet, şeffaf bir yolumuz var. Güncel sanata yürüyelim, yeni bir kapı açalım falan demiyoruz. Biz var olanı olgunlaştırma gayretindeyiz. Biz var olanı kendi ölçülerimize göre olabildiğince eksiksiz doldurmaya çalışıyoruz. Ayrıca da; gerçek anlamda o koleksiyonun değerlerini gelecek kuşaklara eksiksiz bir sunu vermek ve kapıları sonuna dek aralayabilmek isteğine sahibiz. Daha etkili bir miras bırakmak ve eksiksiz bir seçki sunmak... Yoksa ben iki milyon lirayı ayırıp hadi bu eserleri de çağdaş sanata ayıralım derim. Ama o bizi dağıtır, gücümüzü azaltır. O nedenle burada modern, güncel, genç bir profil çiziyor müze.

5- Evet, burada hem personeli ile hem barındırdığı süreli sergilerle bir genç imaj var. Bir tarafta da var olan sergiler, enstitüler ile tarihi bir bilinç inşası var. Bu çok önemli bir profil, anlamlı ve güzel bir duruş.

Mazime de, geleceğime de sahip çıkarım düşüncemiz var. Sahip çıkmak sadece satın almak değil, onlara kapılarını açmak, desteklemek de bir sahip çıkmaktır. Üyelik her şey değildir. Önemli olan ille de satın alayım, ille de benim olsun demek değildir.

EK 5- ÖZALP BİROL, SUNA VE İNAN KIRAÇ VAKFI KÜLTÜR VE SANAT İŞLETMESİ GENEL MÜDÜRÜ, 23 KASIM 2017, PERA MÜZESİ, İSTANBUL.

1- 2000'li yılları konuşmak gerekirse; Pera Müzesi'nin açılış sürecinde İnan Kırac hangi noktada "Bizim böyle bir koleksiyonumuz var, artık biz de bir müze olabiliriz.' dedi?

Bu ailenin, yani Kırac ailesinin, Suna Kırac'ın, İnan Kırac'ın ve vakfın kurucularından biri olan kızları İpek Kırac'ın, Suna ve İnan Kırac Vakfı'nı kurmaya karar vermeleri 2000 yılında verilen bir karardır. Bir şeyin özellikle altını çizmek istiyorum, 2000'lerdeki özel müzecilik alanındaki hareketliliğin altında aslında teşvik yasası yatmıyor, öyle bir giriş de çok doğru olmayabilir. Kırac ailesinin bu alana odaklanmasının amacı 'Bu alanda teşvik veriliyor, haydi biz de bundan yararlanalım, bu yüzden de kültür ve sanata girişimde bulunalım.' gibi bir düşünce asla değildir. Çünkü ne Koç'ların, ne Kırac'ların hiç bu şeyler ortada yok iken 1980'lerde Sadberk Hanım Müzesi ile başlayan, daha sonra Rahmi Bey'in Balat'ta kurmuş olduğu bir endüstri müzesi olan Rahmi Koç Müzesi ve daha sonra da yine Kırac ailesinin Antalya'da tesis ettikleri Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü ve Kaleiçi Müzesi zaten mevcut. Bu meseleler gündeme gelmeden önce yaptıkları kültürel girişimler olmuştur ya da müze eksenli girişimlerdir bunlar. Buradaki güdü gibi belli bir alana ya da birkaç alana odaklanarak bu alanlarda belli kriterdeki materyali topladığına kanaat getiren ailelerin bir noktadan sonra artık bu kültürel varlıkları kamu ile paylaşmak ya da kamuya açmak isteği, arzusu bence önemlidir.

2- Peki, koleksiyonun müzeleşme sürecine dair bilgi verir misiniz?

O bence şöyle bir noktada, bir defa bu insanların hemen hemen tamamı iş dünyasında belli bir noktaya gelmiş, ya patron ya da üst düzey yönetici olarak, belli bir düzeye gelmiş insanlar. Bu salt maddi anlamda değil, kültürel anlamda da belli bir düzeye gelmiş olmak ya da en azından bu alanda yapılabilecek bir girişimden elde edilebilecek olan para dışındaki bir takım getirileri hesaba katacak kadar birikim sahibi olmaktır. Dolayısıyla burada, parayla satın alamayacağımız ve iş dünyasında elde edebileceğinizin dışında, daha farklı bir itibar var. Bu itibarı ve süreci iyi yönetebilirsiniz ki, bunun için de başka şeyler gerekiyor, oralara geliriz. Daha sonra, bu süreci iyi yönetebilirsiniz, bunun sonucunda elde edeceğimiz itibar ve kamuoyunda uyandıracacağımız algı sizi sadece içinde bulunduğunuz değil, ondan sonraki kuşaklar nezdinde de ölümsüz kılabilir. New York Times gibi dünyanın önemli mecralarından birinde Pera Müzesi gibi, fizik olarak küçük ama vizyon olarak ileri derecede olan bir müzenin gerçekleştirdiği bir etkinliğin tam sayfa -neredeyse- yer alması ve bu konunun sorgulanması ve müzenin bu konuya odaklanacak cesareti gösterebilecek bir yönetim kadrosuna sahip

olabilmesi ve kurucuların da buna cevap veriyor olması gibi toplam etkiden kaynaklanan bir sonuç görüyoruz. Bana göre önemli sanat dergilerinden bir tanesidir. Orada “Top 200 Collectors of the World” gibi dünyanın tepedeki, en üst düzeydeki 200 koleksiyoncusu diyor. Bir bakıyorsun orada Suna ve İnan Kıraç diyor. Şimdi Suna Hanım ve İnan Bey vakıflarına bağışladıkları ve en önemlisi müze üzerinden kesitler halinde kamuyla buluşturdıkları bu koleksiyonlarını böyle bir müze oluşturup kamuyla paylaşmak yerine yalnızca o yalılarında, Yeniköy’de tutmuş olsalardı kimsenin bundan haberi olmayacaktı. Ne zaman ki bu vakıf ve arkasından da müze girişimleri oldu, ne zaman ki insanlar buradaki kalıcı vakıf koleksiyonlarının Suna ve İnan Kıraç tarafından 1980’lerden başlayarak oluşturulduğunu öğrendi, bu müzede yapılan işlerin kalitesi ne zaman dünya sanat piyasasının ilgisini çekmeye başladı, o zaman bu insanlar dönüp “Bir dakika ya, kim bunlar?” diye araştırdılar. Bir de baktılar ki Türkiye’de sanayinin ve iş dünyasının önde gelen insanları. Ama son otuz yıldır bu alana yaptıkları girişimlerle ya da yatırımlarla bir anda kültür-sanat alanında da kamuya çok ciddi hizmet veren kurumlar oluşturmuşlar. O halde bunlar kıymetli insanlardır, bunları da listeye alalım diyerek alıyorlar. Hâlbuki 1980’lerde böyle bir şey yayınlanabilir miydi, ya da 90’larda, ya da 2000’lerin başında? Hayır, bu, buradaki çalışmalardan sonra tesis edilmiş skorlar ve oradaki ailelere baktığımız zaman, orada Avrupa’da 300-400 yıllık geçmişe sahip olan Fransız, İtalyan, İspanyol ailelerini görüyorsunuz ama aslında onlar yeni zengin değil. Bütün bunların içine 90 küsur yıllık, 80 yıllık bir Cumhuriyet sürecinde oluşmuş bir aile ve bu ailenin koleksiyonlarıyla girmiş olması çok önemlidir. İşte müze vs. niye kurulur diye sorarsan aslında parayla satın alınamayacak bu tür itibarlar için kurulur. Abraham Maslow’un beşinci basamağı, *self-actualization*, ihtiyaçlar hiyerarşisinde, farklı gelir gruplarından insanlara göre farklılıklar gösterebilir. Bu gelir grubundaki insanların beşinci basamaktaki tatmin mekanizmasının önemli özelliklerinden bir tanesi böyle şeylerdir. İşte bu yüzden müzeleri kururlar.

3- 2000’lerdeki müze gelişimi izlendiğinde böyle düşünmemek mümkün. Gerçekten iyi ki böyle insanlar var ve onlar sayesinde de şu anda sanat dünyası da var.

Şöyle bakınız, yani bu insanların varlığı bir numaralı faktör, çünkü koleksiyonları oluşturanlar bunlardır. Kurulan yapıları, kurumları finanse olarak oluşmasını sağlayan ve sürdürülebilirliğini sağlayan maddi desteği sağlayan bunlardır ve dolayısıyla çok önemlilerdir. Ancak; en az bunun kadar önemli olduğunu altını çizmek istediğim bir husus daha var: Bu gibi girişimciler ancak doğru insan faktörüne en az aynı özeni göstererek yatırım yaptıklarında ve bu yapıyı modern çağdaş işletmecilik anlayışıyla, iyi teknolojiyle, dünyaya açık vizyon sahibi yöneticilerle yönettikleri zaman başarılı olurlar. Yoksa yalnızca paran ve koleksiyonun var diye

seni kimse bu şekilde itibar gösterecek bir konuma getirmeyebilir. Çok parası olan ve kayda değer koleksiyonlara sahip olan ama bunlarla alabileceğinin onda birini dahi alamayan yüzlerce kültür girişimcisi, sanat girişimcisi var. Burada bunun böyle olmasının nedenlerinden biri, bu ailenin, örneğin Kıracı'ların, kurdukları yapı kadar bu yapıda yer alacak ve bu yapıyı yönetecek insan faktörüne de değer veriyor ve önem veriyor olmalarıdır. Çünkü kendileri de çok başarılı profesyonel yöneticiler olarak da kariyerlerini tamamladıkları için, yönetim olgusunun kurumların ve işletmelerin başarısında ne kadar önemli bir faktör olduğunu birebir deneyimleyerek bu kilometreleri yapmış ve bu üst noktalara gelmiş insanlardır. Sıradan patronlar değildir onlar. Aynı zamanda içinde buldukları kurumlarda alt kademelerden başlayarak yönetici olarak da çalışmışlardır. Mesela Suna Kıracı, Koç Holding'in bugün itibariyle dörtte birine sahip olduğunu söyleyebileceğimiz bir insan ancak evrilme sürecinde, Vehbi Koç gibi bir iş dünyasının müthiş bir duayeninin yanında asistanlık yaparak başlamıştır. İnsan kaynakları ve birtakım işletme kademelerinden geçerek, icra kurulu, yönetim kurulu gibi yerlere gelmiş, aynı zamanda müthiş bir yöneticiydi. İnan Kıracı da otomotiv sektöründe en alt kademelerden başlayıp, bölge müdürlükleri, genel müdür yardımcılığı, genel müdürlük, başkanlıklar gibi yerlerden sonra bugünkü en yüksek yöneticisi noktasına kadar ulaşmış insanlardır. Bu insanlar, Koç Holding'in yanı sıra daha sonra kendi şirketlerini kurarak ayrı bir yapı da oluşturdular. Dolayısıyla Koç Holding'de geçirdikleri çok başarılı bir yöneticilik ve patronluk, ayrıca da kendi şirketlerinin de patronu olmak durumları var. O bakımdan Suna Kıracı ve İnan Kıracı yalnızca patron değil, aynı zamanda çok başarılı profesyonel yöneticilerdi. O yüzden yönetimin önemini birebir deneyimleyerek bu yoldan geçtikleri için çok iyi bilirler, o yüzden insan faktörünün işletmelerde ne kadar önemli olduğunu iyi bilirler o yüzden de insana önem verirler, takım çalışmasını desteklerler, bu başarılarının altında kurucuların bu vizyonu da yatmaktadır.

4- Pera Müzesi koleksiyonu belli bölümlere ayrılıyor. Koleksiyon ve Pera Müzesi ilişkisi olarak bakıldığında müzede nasıl bir koleksiyon kurgusu oluşturuldu? Yeni koleksiyonlar mı eklendi yoksa hepsi Suna - İnan Kıracı Koleksiyonu mudur?

2003 yılında vakıf şekillenirken ve artık aile bu vakıf üzerinden bir müze kurma kararını netleştirmişken yavaş yavaş bu müzenin nasıl bir müze olacağına ya da olması gerektiğine dair ve içinde ne tür koleksiyonları barındırabileceğine dair fikir jimnastikleri de başladı. Ben bu süreçlerde daha önceden dışarıdan bir yönetici olarak şahit olmuştum. Daha sonra aile ile birlikte çalışma kararı vererek onların iş teklifini kabul edip, onlarla birlikte bu yola çıkan yönetici olarak girdim ve de bu sürecin oluşturulmasına katkılar koydum. Şimdi, aslında Kıracı ailesinin elinde daha mütevazı olduğunu söyleyebileceğim başka koleksiyonlar da var, ama bir

müze söz konusu olur ise, ailenin 1980'lerden 2000'lere dayanan bu birikimi içinde bu geniş yelpazede, hangileri daha ziyade bir müze kurulduğunda ön plana çıkabilir? Hangileri daha çok kamuda olumlu algı uyandırabilir? Hangisini kullanırsak kamuya nasıl katkılar sağlamış olabiliriz diye kurucular ile bu sorunlarını düşündük. Sonuç olarak; onlara sunduğumuz stratejik planda önerdiğimiz ve ailenin de zaten bu konuda olumlu bir yaklaşımı olduğu Oryantalist Resim Koleksiyonu; Anadolu Ağırlık ve Ölçü Birimleri Koleksiyonu, Kütahya Çini ve Seramikleri Koleksiyonu gibi kalıcı koleksiyonlardan dönemli sergiler düzenleyerek bir program hayata geçirmek istedik. Ancak bu tek başına yeterli olmayacağı için müzenin diğer sergi salonlarını da uygun tutup, o salonlarda ülkemizden ve ülkemiz dışından sanat etkinliklerine de yer verdik. Dünya sanatına ve Türkiye sanatına geniş bir yelpazede bakacak bir platform yapısı içinde şekillenen bir müzecilik anlayışı önerdik.

5- Bu çok önemli. Yani bu müzecilik kısmındaki yaklaşımlarınız sanat dünyasında geniş vizyon bakışını öneren bir yapısalılık içerisinde.

Evet, bu konuda Wendy Shaw gibi arkadaşlar önce bizi eleştirdiler. Örneğin; böyle müze mi olur, müze dediğin spesifik bir alana yönelir: Ağırlıklı Ölçü Birimleri Müzesi, Oryantalist Resim Müzesi ya da Kütahya Çini ve Seramikleri Müzesi gibi olur mu hiç demek istediler. Bu konuda yazılar yayınlandı. O dönemler (tabi bu stratejiyi belirleyenler arasında olmam nedeniyle) biraz da alınıyordum, böyle yazılar yayınlandığı zaman. Benim bu çerçevede önerdiğim müzecilik yaklaşımı şu idi: Elbette bunların spesifik olarak tek tek müzeleri olabilir, fakat bizim içinde bulunduğumuz durumda yapmak istediğimiz şey bu değildi. Bu koleksiyonları her birinin hak ettiği değeri vererek ve zamanlara ayırarak koleksiyonları açmak, ihtiva ettikleri değerleri, sergiler, kataloglar, bilimsel toplantılar, söyleşiler ile kamuya ulaştırmak, gelecek kuşakları bu kültürel değerlerden haberdar etmek amacıyla idik. Ayrıca; Türkiye'nin ve dünyanın önemli koleksiyonlarını, sanatçıları bazen karma sergiler ile bazen solo sergilerle izleyenler ile buluşturmayı amaç edindik. Böylelikle bilinen klasik müzecilik anlayışının dışına çıkarak burayı bir müzeden ziyade, müze olan ama aslında geniş bir faaliyet yelpazesine sahip bir kültür-sanat platformu şeklinde konumlandırmayı amaçladık. En başta koyduğum stratejide, aile de buna onay verdi, kurucular olarak hep yanımızda oldular ve Pera Müzesi de böyle oldu. Aksi takdirde buraya gidip gelip ağırlık ölçü görürdünüz, çini seramik görürdünüz. Olmaz mı? Olur ama benim gözümde 21. yüzyılda olması gereken müzecilik bu değil. Biz şimdiye kadar toplanmış olan materyali en uygun, en anlamlı bir biçimde kamuyla nasıl buluşturabiliriz ve bunların değerlerini gelecek kuşaklara nasıl aktarabiliriz diye, var olan koleksiyonlardan yola çıktık. Yoksa İnan Bey sıfırdan koleksiyon oluşturalım deseydi belki başka türlü stratejiler geliştirirdik ama biz bu şartlar altında, böyle bir müzecilik yaklaşımı

içerisinde Pera Müzesi'ni yapılandırmaya karar verdik. Ve bu stratejiyi de günümüze dek sürdürmeye çalışıyoruz.

6- Evet, bu var olan resim koleksiyonu içerisinde, çok az da olsa bir Türk resim koleksiyonu ve başka sergiler de vardır herhalde?

Ama o koleksiyonu iddialı bir müze koleksiyonu şeklinde sunmak doğru olmayacaktı. Çünkü öyle bir koleksiyon değildi. Ama onu yapmak yerine o koleksiyonu ailede ve vakfın dışında şayet Pera Müzesi içerisinde Türk resmi odaklı, resim eksenli proje sergileri olursa ve ailenin elinde olan o resimlerden de o projeye uygun olan resimler var ise ve yapılacak projenin de küratörü bunların sergide yer almasını uygun görür ise böyle bir ikincil kaynağı müze dışında muhafaza etmeyi tercih ettik.

7- Günümüze dek gerçekleştirdiğiniz sergi projelerinizde Pera Müzesi'nde, sözünü ettiğiniz gibi koleksiyondan beslenen sergiler izleme şansı yakaladık.

Nitekim bunları da yaptık. Ama Sabancı Müzesi'nden de ödünç alıyoruz, gerekirse İstanbul Üniversitesi'nden de ödünç alıyoruz. Bunları bir araya getirdiğimizde bir boşluk olur da o boşluğu da Kıraç ailesinin kişisel koleksiyonundan ödünç alacağımız materyalle doldurabileceğimiz düşünülürse ve küratörümüz de buna cevaz verirse niye olmasın? O zaman şimdi vakfın koleksiyonu olmayan ama ailede olan materyalden de alıp oraya bir şeyler kurabiliriz.

8- Peki eser alımlarında özel dönemleriniz var mı? Mesela; koleksiyonlara eser alımlarında 1850-1870 arası x sanatçının şu eseri koleksiyonda mevcut değil. Bu noktada, eser alım politikanızdan söz edebilir misiniz?

Şimdi biz elbiselerimizi biraz kumaşlarımızın özelliğine göre diktik. Yani, örneğin oryantalist resim koleksiyonumuzun manifestosunu hazırlarken, biz örneğin Arap coğrafyasına odaklı ya da Afrika coğrafyasına odaklı bir oryantalizm değil, Osmanlıyla ilgilenecek Türkiye topraklarıyla veya Osmanlı coğrafyasıyla ilgili eserler üretmiş oryantalistlerin resimlerinden oluşan bir koleksiyona sahip olmayı tercih ettik. Ve bu koleksiyon Osmanlı İmparatorluğu'ndaki figürleri, portreleri, imparatorluk sınırları içinde kalan ama ağırlıklı olarak İstanbul'a ait manzaraları, peyzajları ağırlıklı olarak, ya da günlük yaşamdan kesitleri gösteren, bu alanlara odaklanan eserlerden oluşan bir koleksiyonu tercih ettik. Var olanın üstünden yola çıkarak koleksiyonu bu çerçevede zenginleştirecek alımlar yaptık. Çini seramik ve ağırlık ve ölçüye gelince, bunlarda da bu konunun uzmanı olan bilim insanlarından, bilim komiteleri oluşturduk, bu koleksiyonları elden geçirttik, zaman bağlamında ve materyal bağlamında atladığımız, eksik olan vs gibi şeyler var ise bunları bu çalışmalardan sonra belirledik. Ondan sonra bu boşlukları doldurarak koleksiyonun daha tam olmasını sağlayabilecek alımlar yaparak, özellikle Anadolu ağırlık ve ölçüleri ile Kütahya çini ve seramikleri koleksiyonlarımızı ve bir

ölçüde de oryantalist resim koleksiyonumuzu geliştirdik, yeni satın almalarla bugünkü haline getirdik.

9- Pera Müzesi koleksiyonunun bilinçli satın alımlarla oluşturulmuş bir koleksiyon olduğunu düşünüyorum. Ve aynı zamanda müzecilik yaklaşımlarınızda da aynı bilinç düzeyinin sürdüğü izlenmekte.

Bu biraz da açıkçası şundan kaynaklanıyor: Eğer ben sanat tarihçi, ya da spesifik olarak bu konulardan birinde akademik kariyer yapmış bir insan olsaydım, belki resme bu kadar geniş bir yelpazede bakamayacaktım. Hâlbuki ben burayı bir stratejist işletmeci gözüyle yönetmeye geldim. Dolayısıyla vizyon koyan ya da ailenin vizyon koymasına katkılar sağlayan bir yönetici olarak çalıştım. Neticede şimdi bahsettiğimiz duruma geldik. Açılan sergilerdeki niteliğin hep aynı özenle sürmesine çalışıyoruz. Açılan sergilerin stratejik yapısı genellikle aynıdır. Fakat; sanatçıyı beğenirsin, beğenmezsin o farklı bir durum elbette. Örneğin: Miro’yu beğenmezsin de Chirico’yu beğenirsin, onu beğenmezsin de Anadolu Üniversitesi’ni beğenirsin, İzmir’i beğenmezsin, New York School of Visual Arts’ı beğenirsin. Ama bir şey var ki; buralardan seçilen işlerde kalite ya da nitelik çizgisinin en azından o yapının koşullarına göre olabilecek en üst düzeyde olması için elimizden geleni yaptık ya da bizi anlayarak bunu yapabilecek insanlarla çalışma basiretini gösterdik. Bu da önemlidir. Ayrıca; çalışma süresince de bizim felsefemiz şu: herkes kendi bahçesine elinden gelen en iyi şekilde baksın, onu elinden gelecek en iyi yaklaşımla en güzel hale getirmeye çalışsın. Her kurum kendisini önce hedeflediği yere getirmeye çalışmalıdır.

10- Pera Müzesi’nin marka eseri Kaplumbağa Terbiyecisi’nden de söz etmenizi isterim. Kaplumbağa Terbiyecisi; Pera Müzesi Koleksiyonu için ne demek? Böylesine değerli ve önemli bir eser bir kez daha alınabilir mi? Böyle bir stratejiniz mevcut mu?

Biz Pera Müzesi’ni kurma sürecinde Osman Hamdi Bey ile yola çıkmadık. Biz zaten müze kurmaya karar verdiğimizde, bununla ilgili adımları attığımızda ve hatta ben artık bu görevi alıp yavaş yavaş da kadro oluşturmaya da başladığımda, yani Aralık 2004’te Osman Hamdi Bey’i aldık. Hâlbuki biz bu işlere 2002-2003 yıllarından itibaren odaklanmıştık. Yani, kamu desteği ile müzeyi açmadığımız için kamuyla paylaşmamıştık ama süreç devam ediyordu. ‘Kaplumbağa Terbiyecisi’, tesadüfen gündeme geldi. Yani eğer ‘Kaplumbağa Terbiyecisi’ Erol Aksoy’un devlete olan birtakım borçları olmasaydı, İktisat Bankası hikayeleri, koleksiyonunun likide edilmesi söz konusu olup da ‘Kaplumbağa Terbiyecisi’ bir müzayede evi aracılığıyla satılıyor olmasaydı biz böyle bir esere sahip olamazdık. Ama baktık ki konusal olarak bizim kurmak üzere olduğumuz müzenin kurucusu olan vakfın koleksiyonlarına çok uyuyor. Hem dönem olarak uyuyor, hem de efsanesiyle bizim konumumuzu pekiştireceğini düşündüğümüz,

müze ve vakfa gerçek anlamda katma değer sağlayacağını düşündüğümüz bir eser olarak gördük Kaplumbağa Terbiyecisi'ni ve aile bu konuda son derece kararlı ve cömert davrandı. Biz Osman Hamdi Bey'in bu eserini aldık ve başka söyleşilerde bunu zaman zaman söylemiştim; Kaplumbağa Terbiyecisi'ni başköşeye koyup Pera Müzesi'ni Kaplumbağa Terbiyecisi'yle hemen özdeşleştirmedik. Başlangıçta, dikkat etmişsinizdir, o stratejimiz bence mühimdir. Pera Müzesi; Kaplumbağa Terbiyecisi yüzünden bilinen ama Kaplumbağa Terbiyecisi'ne de çok da fazla yaslanmayan bir müze oldu. Ve o yüzden ilk yıllarda biraz da hakkını yedik Kaplumbağa Terbiyecisi'nin ve eseri bilerek girişte sol tarafta ilk nazarda gözükmeyecek olan duvara koyduk. Buradaki stratejik yaklaşımın altında şu yatıyordu: Biz Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi olarak yalnızca Kaplumbağa Terbiyecisi'ne odaklı bir müze değiliz. Bizim oryantalist resim koleksiyonumuzda başka kıymetli eserler de var. Biz bütün bu eserlerle birlikte bir portföy oluşturduk. Kaplumbağa Terbiyecisi bunun içindeki en önemli eserlerden bir tanesidir ama bu müze yalnızca Kaplumbağa Terbiyecisi demek değildir. Bu müze başka koleksiyonları da olan ve daha da önemlisi misyonu olan bir müzedir mesajını vermek istedik. İkinci tur sergide, İmparatorluktan Portreler sergisinden sonraki İstanbul odaklı sergimizde, o zaman Kaplumbağa Terbiyecisi'ni o köşeden çıkartıp tam kapı girişine, şimdi Yusuf Argen Efendi'nin olduğu yere koyduk. Yani Pera Müzesi tabii ki Kaplumbağa Terbiyecisi'ne çok şey borçludur çünkü onun alımı stratejik bir hamledir ve çok başarılı olmuştur ve müzenin vizyonunu pekiştiren bir unsur olmuştur ama Pera Müzesi hiçbir zaman yalnızca Kaplumbağa Terbiyecisi'yle özdeşleşmemiştir, Kaplumbağa Terbiyecisi'nin olduğu müzedir. Ama örneğin; Louvre'da da Mona Lisa çok mühimdir ama Louvre Müzesi bambaşka bir efsanedir.

11- İkinci kuşak koleksiyoncuların var olan koleksiyonları devam ettirmesi ya da ettirmemesi büyük bir sorunsal. Siz ne düşünüyorsunuz bu konuda?

Korumak ayrı bir sanattır, hayata geçirmek ise daha ayrı bir sanattır. Ama iyi yönetmek, devamlılığını sürdürülebilmek bambaşka bir sanattır. Salt müzeler için değil, dünyadaki tüm işletmeler ve kurumlar için geçerlidir. Çünkü şahıslar ekseninde kalan bu gibi yapılar ailevi nedenler söz konusu olduğu zaman sürdürebilirlikte sıkıntı çekerler. Ama eğer kamuya mal olurlarsa ya da bir vakıf üzerinden kamuya mal olurlarsa o zaman ikinci, üçüncü, dördüncü, beşinci kuşaklar, artık kuşaklardan çıkar, kamu tarafından ve farklı bir idare ile yöneterek yaşamını devam ettiren unsurlara dönüşürler. Örneğin, Tate Müzesi'ni Tate ailesinin torunu yönetmiyor. Ne Tate Modern'i ne de Tate Britain'ı, değil mi? Bunların ayrı *board*ları var, neden? Çünkü o milletle, o ulusla özdeşleşmiş artık. İngiltere ile, İngilizlerle, ülke ile özdeşleşmiş. Mesela; Topkapı Sarayı, o da British Museum gibi aslında, ama tam da değil.

Özellikle; özel sektör müzelerinin devamı için ya o aileleri bir vakıf kurarak, vakıf üstünden ya da kişilerle, aile ile, o müessese ve kurum ile bunun sürdürülebilirliğini sağlamalarıdır. Ayrıca; ailelerin ve gelecek kuşaklarının bu konuyla ilgili insanlar olmaları şarttır.



EK 6- LEVENT ÇALIKOĞLU, İSTANBUL MODERN MÜZE DİREKTÖRÜ, 8 EYLÜL 2015, İSTANBUL MODERN, İSTANBUL.

1- Eczacıbaşı Vakfı 1973 yılında 17 iş adamının katkısı ile kuruldu. Vakfın koleksiyonunun oluşum sürecini anlatır mısınız?

İKSV koleksiyonunun (1973) oluşum süreci ile ilgili resmi bir kayıt yok. Resmi bir vizyon yok. Koleksiyon tanımı, bütçesi vb. resmi bir veri yok. Dönemi için belki de çok ileride olacak, geleceği gören bir vizyon var. 1973'te alınan eserler neye göre alındı, ne alındı hiç bilmiyorum. Ama tahmin edebiliyorum. Pek çok koleksiyonun oluşumu sırasında oluşan giz burada da vardı. Ben devraldığımda durum şu idi: Koleksiyon oluşturulurken hakikaten o dönemin tüm önemli sanatçılarına ulaşılmış. Sergilerle, dostluklarla koleksiyon oluşturulmaya çalışılmış. Esas kimlik 1930-1970 arası olabilir. 1914 kuşağına ilişkin de örnekler var. Ama asıl güç orada değil. Şimdi özellikle modern sanat üzerine geliyor. O dönemin koşullarında çok sergi, sanatçı yok. Dolayısıyla o dönemde profesyonel bir politika da mevcut değil. Yazılı bir şey de yok. Daha çok, bu işi sahiplenmiş birkaç kişinin konuya sahip çıkması durumu var. Azıcık bir galerinin önerisi ile şekillenen bir tavır... Aslında bizim Modern'de de sunduğumuz üzere elimizde üç koleksiyon mevcut. İstanbul Modern, Nejat Eczacıbaşı- Oya/Bülent Eczacıbaşı'ya ait farklı koleksiyonlar... Aralarında organik bir bağ var ama aslında bunlar tamamen farklı koleksiyonlar. Örneğin; İstanbul Modern'nin Nejat Eczacıbaşı koleksiyonu ile tek ilişkisi sergileme bağı... Buranın (İstanbul Modern) kendi bütçesi, kendi politikası, kendi hedefleri var; yönetimi ve politikası farklı.

2- Nejat Eczacıbaşı Koleksiyonu'nda günümüze dek değişim yaşandı mı? Eser alım politikanızdan söz eder misiniz?

O güne kadarki koşullarda bir vakıf üzerinden şekillendi. (İKSV, müzik festivalleri vb. desteği var) Oradaki yapı kendi profesyonellerini kendi bünyesinde barındırmış. Bu koleksiyonun kimliğini belirleyen, bir misyon oluşturulmasına sebep olan ana faktör müzenin açılması olmuştur. Ben koleksiyonumu eğer bir müzede görünür kılacaksam; uzmanını, bütçesini vb. daha farklı düşünmem gerek denilmiştir. Müzenin kurulması, Nejat Eczacıbaşı Koleksiyonu üzerinde çok olumlu bir etki yaratmıştır. Bu müze kurulurken de mevcut koleksiyon temel alındı. Vakıf dışında Bülent Eczacıbaşı holdingi de eserler alıp müzeye hediye etti. Zamanla bu koleksiyonu zenginleştirdiler. Müze ise daha dikkatli. İstanbul Modern ve Nejat Eczacıbaşı Vakfı arasında bir anlaşmamız var. Ben burada aslında bir taraftan da Nejat Eczacıbaşı'nın koleksiyonunun nasıl görünür olacağını yetkilisiyim. Vakıf içerisinde de varım. Biz hep vakfa eser alırken Modern'i de düşünerek eser alıyoruz. Biz vakfın müzede sergilenmesi gereken yapıtlara konsantre olmasını sağlıyoruz. Biz müzede, yani havuzumuzda

çok güvendiğimiz, koleksiyonuna inandığımız, bundan sonraki adımlarda herhangi bir ekonomik dönüşü öngörmeyen birkaç tane çok özel koleksiyoncu da bazı zamanlarda misafir ediyoruz. Bu durum bizim için hem kritik, hem de en nazik şey. Dolayısıyla bunu yaparken çok yaygınlaşmıyoruz. Bu durumun bize olumsuz dönüşleri de oldu. Şu an için devamlı çalıştığımız ve tanıdığımız birkaç koleksiyon var. Burada sergilenen yapıtın daha sonra sergileme ortamlarında, müzayedelerde satılmasını pek olumlu bulmuyoruz. Dolayısıyla biz bu eserlerin sergilenmesinde bazı kurallara da dikkat ediyoruz. Yapıtların müzede sergilendikten sonra ekonomik bir geçiş yaratmasını istemiyoruz. Biz bir demirbaşı sunuyoruz ve sergileme yapan koleksiyonculardan da bu bakış açısını talep ediyoruz. Kültür Bakanlığı'nda da kaydımız var. Bu eserlerin el değiştirmesi, satılması hayal bile edilemez. Genel olarak müzenin koleksiyonu ise buradan beslenen bir yapıda olmalı. Nejat-OBEK'teki (Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu) eserler taranır ve modern eserleri ona göre alır. Havuz bütünsel olarak düşünülür. Bir yapıt alırken eğer koleksiyonlarda yoksa ya da bütünsel sağlanıyorsa ona göre alınır. Yani; bu üç koleksiyon havuz olarak planlanır, sunulur ve ona göre şekillendirilir.

3- Bir koleksiyonun müze olma süreci ne zaman başlar?

Hiç belli olmaz. Müze olma süreci duruma göre değişir. Koleksiyonlarımız müzeye dönüşürken biz koleksiyonun yeterli olmama halinin fazlasıyla farkındaydık. Biz bu yetersizliği nasıl yeterli hale getiririz, onun derdinde idik. Alımlarla o süreci zenginleştirdik. Bazen doğru yapıta ulaşamama hali de vardır. Farklı bir koleksiyonda bir eseri bulursun, bütçen olmaz. Biz bu durumu şöyle çözdük: Kurucu bir müze olacaksa burası, biz de bir takım kurum koleksiyonları ile iş birliği yapmalıyız dedik. İş Bankası ile iş birliği yaptık. Açılıştaki otuz altı tane izlenimci tarzda olan eserler ağırlıklı olarak oradan geldi. Daha sonra 1970 ve 1980'li yıllara ait eserleri de (Nejat Eczacıbaşı Koleksiyonu'nda eksikti) Mimar Sinan Üniversitesi arşivinden istedik. On tane farklı dönemlerden yapıt aldık. Bu arada birkaç bağış da oldu. Bu durumda bir sürü koleksiyon birleşti, bir sürü destekle Modern açılmış oldu. Bunun ne zaman neye dönüşeceğini bilemeyiz. Bunun bir formülü yoktur. Biraz ülke ile, sistem ile ve güncel politikalar ile de ilgili bir durumdur. Hiçbir koleksiyon sınırlarını keskin sınırlarla ifade edemez. Bu dünyada da böyledir.

4- Nejat Eczacıbaşı Koleksiyonu'nda sanat tarihsel bir çizgi oluşturulduğunu söyleyebilir miyiz?

Koleksiyonda 10.000 civarında yapıt var. Oradaki beni heyecanlandıran durum şu: Bir kısım benden önce, bir kısım benden sonra alınmışlar. Benden önce alınanların çok önemli bir oranı o dönemde zaten çok az koleksiyoncu olduğu için memlekette, ister istemez çok iyi yapıtlara ulaşılmış. Ama o dönemde mevcut ortama ayak uydurabilme endişesi ile neden

alındığını bile anlam veremediğimiz eserler de var. Bunların toplamı müze ile birlikte çok temel bir noktaya ilerledi. Çoğu modern sanatçının iyi eserlerine ulaşılmış. Ama bir, iki ya da üç olsun. Ama bu kadar... Sanatçının bir döneminden iki, üç eser... Sonra denildi ki; bir sanatçının farklı dönemlerine de odaklanalım. Bizde olmayan ama o sanatçının sanatsal gelişimini de temellendiren, yan yana asıldığında referans kurulabilecek eserlere yöneldik. Nejat Eczacıbaşı Koleksiyonu'nda 2000'lerden önce resim-heykel oldukça iyi toplanmıştı. Müzeden sonra ise; 2000'lerden sonra muhtemelen Türkiye'deki en büyük video koleksiyonuna sahip olduk. Bu kesin. Türkiye'de video örneği satın almış ilk kurum koleksiyonu Nejat Eczacıbaşı Koleksiyonu'dur.

5- Size göre Türkiye'de koleksiyonculuktaki en büyük ne?

Bence en çok tartışılan, en çok cevapsız bırakılan konu şu: 2000'li yıllarda pek çok özel koleksiyonun müzeye dönüştürüleceğine dair bir şehir efsanesi yayıldı. 2015'teyiz. Ben hala göremedim açıldıklarını. Bu herhalde en çok konuştuğumuz, en çok tükettiğimiz, kimsenin sağlıklı bir cevap dahi veremediği bir konu. Ben artık bunlara çok gülüyorum. Geçenlerde birisi yazmış. Bizim alanda birisi yanlış referans verir, diğerleri de aynı referansı tekrarlar. Bu konu biraz ona benzedi. Hala dönüşmüş bir şey yok. Önümüzdeki süreçte de olmayacak. Bu söylemi herkes farklı şekilde kullandı ve tam bir polemiğe dönüştü.

6- Pek çok koleksiyoncu 2010 sonrasında müze açacağını bildirmekte. Fakat, bu müzelerin hiçbiri şu an açılmış değil. Bu müze açma tutkusuna dair yorumunuz nedir?

Müze yapacağım diyen pek çok isim var. Bu konuşmalar çok havai ve eksik. Bu açıklamalar bence özel koleksiyoncuları da çok farklı yönlere sürükleyen tuhaf açıklamalar. Sorun müze yapmak değil işletmek. Müze yapmak bir yatırım maliyetidir. Maliyeti çıkarır, açarsınız. Sorun bunu işletmektir. Devam ettirmek. Burası devamlı para harcıyor. Akıyor buraya para. Bütçe, interaktiflik, eğitim, politika yaratma lazım. Herkes devamlı aynı şeyi konuşuyor.

7- Eser alım sürecinde bir eser alım politikanız var mı?

Koleksiyon temel anlamda sadece şunu alıyorum diyemez. Çünkü, oldukça geniş bir çehremiz var. Belli kırılma noktaları oluşturarak kendi kimliğini oluşturmalı. Şu an devam eden sergi, koleksiyonun ana başlıklarını çok iyi okuyor ve pek çok alt başlık buluyor kendisine. Bu sergi üç koleksiyonunun gittiği evrimi gerçekten iyi tanımlıyor. Birbirini destekleyen üç koleksiyon bu şekilde evriliyor. Şu andaki üretim o kadar zengin ve köklü ki... Bu kadar geniş katılımlı evrilmeye kendine yeni damarlar bulup ana eksende toplamalı. Örneğin; 1950'li yıllardan sonra bilinçaltı ve imajinasyon ile ilgili çok önemli bir damar var diyor. Bu Cihat Burak, Aliye Berger, Semiha Berksoy, 1970'lerdeki yeni figürasyonda da Komet ve Burhan Uygur geliyor diyor. Burada koleksiyonun bakışını konuşturuyor. Bir müze-kurum koleksiyonu

oldukça geniş bir satıhta oluşturulmalı. Çıkan sonuca bakılmalı. Koleksiyon örneğın bu sergi ile kırılma noktalarını bize gösteriyor. Üç koleksiyon da kendini destekleyen köprülerle birbirini bağıyor. Genelleme yapılmamalı ve damarlar oluşturulmalı. Alt başlıklar büyük başlığı yazıyorlar. Zaman, inanç ve hakikatli... Eğer soyut sanat ise Avrupa-Türkiye bağlantılı gösteriyoruz. Doğaya bakan soyut sanat süreci ve tarihe bakan olarak gruplandırdık. Artık dünyayla da ilişkiyi gösteren bir duruş. Örneğın; ülkede 1990'larda bir grup sanatçı bir başka sanatçıya bakarak eser üretiyor. Biz bu tarz sanatçıları topluyoruz. Biriktirirken damara bakmak gerek. Ulaşılabilir sanatçıları yakalayıp çıkan sonuca bakıp şekillendirme durumu... Ezber değıl örnekleyerek, aşığıdaki kırılmaları da göstererek bir kimlik belirlemeli. Cebinizde on milyon dolarınız da olsa şu andaki sergiyi yapamazsınız. Koleksiyon oluşturma süreci; zamanla, inanç, inat ve çıkabilecek durumu önceden öngörmekle ilgili. Ayrıca; görünür olma durumu da önemli. Örneğın; bir bankanın koleksiyonunun görünür olması ile özel bir koleksiyonun görünür olması arasında ciddi bir fark var. Hangi özel koleksiyon, kaç metrekarelik bir alanda görünür oluyor? Hangi vakıf, hangi banka koleksiyonu kaç kerede kendisini hangi metrekarede görünür kılıyor? Bu da çok önemli. Çünkü; görünür olduğunuz zaman, çevrede anlaşılır ve bütçe ayıranlar tarafından idrak edilir hale geliyorsunuz. Hem bütçe verenler, galericiler, sanatçılar vb. bir tartışma ortamı yaratıyor. Koleksiyon görünür olmazsa hiçbir anlam ifade etmez. Görünür olduğunda tartışılır ve anlaşılmaya başlanır.

8- "Param var, alıyorum." diyen bir kesim de var? Bu tarz alımları bilinç düzeyine taşımak için ne yapmalı? Türkiye'de bu anlamda ne eksik? Sadece İstanbul odaklı da bakmamak gerek. Yani genel anlamda hangi yolu bulmalı? Metropol dışında da bir çaba var aslında.

Söz ettiğimiz sorunlar İngiltere'de de var. Her koleksiyon mükemmel olmaz. Çünkü o kadar yapıt yok. Her koleksiyon kendine farklı bağlamlar yaratamaz. Çünkü o kadar bağlam yok. Çok iyi, vasat, yarı vasat koleksiyon var. Bizde de böyle şeyler var. Oradaki yüzde oranları belki daha iyi. Ama bizde durum daha düşük... Ama bizde de değışik profiller var. Bunun ideali gibi bir şey kısa sürede oluşmuyor. Zamanla idrak etme durumu gelişiyor. Dolayısıyla orada da, bizde de sosyal nedenlerle zamanla bu idrak süreci şekilleniyor. Dışarıda olup bizde olmayan şey şu: Onlarda her şey gerçekçi bir bakışla ele alınıyor. Şöyle ki: Her koleksiyon bir bütçe ile oluşur. Dolayısıyla "Bu bütçenin gerçekteki karşılığı nedir?" diye bizde yapılmıyor. Orada yapılıyor. 100 liraya da çok nitelikli bir koleksiyon yapılabilir. 100.000'e de yapılır ve aynı şekilde ayrıcalıklı olabilir. Yeter ki kimliği ve bağlamı olsun. Yazık ki ülkede şu an bunun farkındalığı yok. Bizde herkes aynı bütçe ile aynı seviyede alımlar yapmaya çalışıyor. Eşit olma yarışı mevcut. Bu bir yanlış ve hayal. Kendi bütçelerinin sınırlarını bence öncelikle gerçekçi

bir biçimde sınırlamak gerekli. Bunu anlamalılar; daha sonra alım yapmaya başlamalılar. Bir koleksiyonda her şey para değil. Onu söylemeye çalışıyorum. Eski alışkanlıklar hala devam ediyor. O almış ben de alayım durumu... Bazen belki tüm bütçesini sanata yatırıp batma durumuna gelenler var sırf bu yüzden. Tam bir hayal âlemi... Çok profesyonel bir bakış lazım. Nitelikli, kendi bütçesini ve sınırlarını bilen iyi koleksiyoncular da var. Yüzde olarak az ama “Almazsak geride kalırız.” vb. gibi bakanlar da var. Bu türdekiler de ya değişecek ya da öyle kalacaklar. Onlar da belki sistemi yaşatacaklar böyle devam ederek.

9- Benim de gözlemlediğim kadarıyla 1990’lardan bugüne çok hızlı bir geçiş var. Sermayenin hızla artımı ile gelişen bu iştahın nereye gideceğini açıkçası merak ediyorum. Hazımsızlıkla yürüyen bir yeme refleksi gibi bir şey.

Bunun belki şöyle bir sonucu olabilir: sıkılmak. Her ne kadar alırken “Ekonomik yatırım olarak görmüyoruz.” gibi düşünülse bile alan kişiler sanatçıların kâr getirmesini istiyorlar. Bu olmayınca da alıcılar çok sıkılıyor. Günümüzde bunu tamamen ekonomik yatırım olarak görenler var ki; bu doğrudur. Bunu bize kapitalist yapı öğretti. Oysaki temelde çok büyük bir oranda belirsiz bir ekonomik yatırımdır. Bu yatırımların geleceğini hesaplamak çok büyük profesyonellik ister. Can sıkıntısı yaratılınca da tuhaf bir döngü oluşur. Bundan nasıl sıyrılırız bilmiyoruz. Hızlı tüketimle gelen bir sıkılmak gibi bir karabasan yarattı.

10- Belki bu isimleri daha iyi kullansalar daha iyi koleksiyonlar çıkacak. Bu alan artık bir mesleğe dönüşmeli ve bu isimler daha aktif olmalı. Bu danışmanların profilleri hakkında ne düşünüyorsunuz?

Koleksiyoncular bu arkadaşları çok dinlemiyorlar. Orada da tuhaf bir *dilemma* var. Koleksiyoncu genç danışman olsun istiyor. Onların üzerinden “Daha ucuz, daha genç koleksiyon oluşturmak istiyoruz.” mesajı vermek istiyorlar ama bu genç koleksiyonların da daha önceki alışkanlıklara uyum sağlamalarını istiyor. Yeni jenerasyon eskiyi iyi bilmediği için de anlaşma sağlanamıyor. Koleksiyoncu genç danışmanı yeterli bulmuyor ve yollar ayrılıyor. Eğer ki koleksiyonda bir ilerleme göstermek istiyorsa iyi bir strateji oluşturmak gerekir. Bütçeyi belli dilimlere ayırmak gerekir. En basit tavsiyem bu oluyor soranlara. Her koleksiyona giren yapıtın bir on yıl sonra bir değerinin olup olmayacağını kimse bilmiyor. Ayrıca; çok popüler olan genç sanatçılara yatırım yapılıyor ama orada da sıkıntı var. Bu genç sanatçılar müzeye girmedi ya da eserler %5 arttı. “Bu eserlerin müzayedede satışı olmuyor, nasıl olur?” gibi durumlar doğuyor ve genç danışmanlar ile aralarında sıkıntı doğuyor. Koleksiyoncular bütçelerinin bir bölümünü bu genç danışmanlara ayırıp onların yapılanmalarını bir deney sahası olarak görmeliler. “Adnan Çoker’im niye yok?” zihniyeti varsa genç danışmanlara da zaten ihtiyaç olmaz.

11- Önemli bir kurumun yöneticisisiniz. Diğer kurumsal yapıları da göz önünde alarak bir etik değerlendirme yapmanız mümkün mü? Son sözünüz ne olabilir?

Negatif anlamda olan değerlendirmeyi herkes görür. Ama pozitif yazık ki onaylamadığımız için negatifi herkes görür. Çok basit. Bu değerlendirmeyi ben yapmayayım. Negatifi gördüğünüz an her şey yazık ki ölüyor. Takdir ruhuna sahip değiliz. Herkesin birbirini ısırdığı bir dünyada yaşıyoruz. Bu değerlendirmeyi başkaları yapsın.



**EK 7- BERAL MADRA, KÜRATÖR-SANAT ELEŞTİRMENİ- GALERİ YÖNETİCİSİ-
8 EYLÜL 2015, KUAD GALERİ OFİS, İSTANBUL.**

1- Beral Hanım, siz 1990'lara, özellikle 2010 Avrupa Kültür Başkenti Projesi'ndeki aktif görevinizden dolayı da 2000'lere de hakim bir küratör ve sanat galerisi yöneticisisiniz. Bu dönemler arasında yaşadığınız pek çok deneyim olmuştur. Bu sürece dair neler söylemek istersiniz?

Evet, ben aslında o dönemdeki sponsorluklar, alt yapının oluşumu, özel sektörün dikkatini çekmek için pek çok çalışma yaptım. O dönemdeki muhalif sanat yapıtlarının, kavramsal sanatın öne çıkmasını sağlayan pek çok sergi yaptım. Ama ben bunları tek başıma yapmadım. Kurduğum ilişkilerle, sanatçı grubunun bana güvenmesi, yurt dışından gelen talepleri doğru değerlendirmek diyebiliriz. Yurt dışından gelen talepler burada nasıl değerlendiriliyor, nasıl değerlendirilmeli... Talep varsa grafik tasarımcısından sergi kurulumuna dek istihdam durumu ortaya çıkıyor. Ayrıca da sanatçılar da finansal imkânlar ve bu projeler yoluyla daha başka projelere adım atabilmeli. Demek istediğim, uluslararası talepleri karşılayan kişinin sorumlulukları büyük. Kişi eğer kendini öne çıkarırsa, kendi iktidarını oluşturmaya çalışırsa ekipteki diğer insanların etkisi zayıflar. Bizim sektörde sponsorlar da dâhil- ne yazık ki biz sanat insanları devleti (kamusal sermaye) ve yerel yönetimleri sanata yatırım yapmaya ikna edemedik. Bu gelecek için oldukça tehlikeli bir durum. Ne zaman girdi biliyor musun? Devletin sanata sunduğu en büyük katkı 2010 yılında gerçekleşti. İstanbul Avrupa Kültür Başkenti projesi sayesinde zorunlu olarak bir destek oldu. Bana bu proje kapsamında 4 milyon euroya yakın bir para verdiler. Ben de bu parayla onlarca uluslararası sanat projesine imza attım. Taşınabilir Sanat Projesi vb. gibi, kentin kültür politikalarını bu sayede belirlemeye çalıştık. Bu politika nasıl olmalı? Bunun için çok çalıştık. Bu çalışmaların ardından yazık ki projelerin devamı gelmedi. Bu nedenle sanatçılar özel sermayeye muhtaçlar. Çaresi yok. Bu noktada da zaten galerilere muhtaçlar. Bu galerilerin çoğu da orta ölçekli bir kazanca sahip. Çoğu resim alıp satıyor. Bizim gibi sanatçıların anlamlı sergilerini yapan, toplumda eğitici rol üstlenen galeriler aslında sanatçı ile tüketici arasındaki en önemli halka. Fakat bu halka da hiçbir yerden destek almıyor. Destek konusu galeriye gelen koleksiyoncunun insafına bağlı da denilebilir.

2- İKSV'nin (İstanbul Kültür Sanat Vakfı) kuruluş sürecine gidersek, o süreci anlatır mısınız? 1. ve 2. İstanbul Bienali'nin koordinatörü idiniz. Yaşadığınız deneyimler ve sürece dair bilgi verir misiniz?

1973'te Eczacıbaşı İKSV'yi kurduğunda özel sektör de sanata yatırım yapmaya başladı. O dönemde Özal'ın ülkeyi liberal ekonomiye geçirmesi sırasında bunlar oldu. O sırada bağımsız para, büyük şirketler ve uluslararası ilişkiler başladı. Şöyle oldu; iş dünyasının önünde küresel ticarete ve üretime kapılar açıldı. O anda da bir saygınlık unsuru olarak sanat faaliyetleri ortaya çıktı. Bu saygınlık unsurunu büyük ölçüde sanat olayları karşıladı. Sonra bunlara aksesuar olarak katılan çağdaş sanat sergileri de öne çıktı. 1986'daki Danışma Kurulu'nda ben de vardım. Ne yapalım, ne edelim derken sonuçta büyük bir çağdaş sanat sergisi başlatma kararı alındı. Yurt dışından danışmanlar geldi. Bunlar birtakım önerilerde bulundular. “Tarihsel mekânları kullanın.” dediler. Türkiye bir askeri darbeden çıkmış... Avrupa'ya karşı bizim uygar bir ülke olduğumuzu kanıtlama sorunu da vardı bu etkinlikte. 1983'te yapılan “Anadolu Medeniyetleri Sergisi” ile Kenan Evren de bunu kullandı. Ve o sergiye 60 milyon lira gibi bir para verildi. Bu sergi, Avrupa Komitesi'nin şemsiyesi altında yapıldı. İlk açılım orada başladı aslında. Demokrat bir çizgi çizme gayreti sanat ile desteklenmeye çalışıldı. Örnek oldu yani 1986'ya. Sponsorlar oluştu. Halil Bezmen de sponsorumuz oldu. O da, o sıralarda koleksiyon yapıyordu. Biz de tarihi mekânları kullanarak sergileri yaptık. Sonuçta bu sergiler bienale dönüştürüldü. Hala devam ediyor zaten. Aslında “İKSV” üzerinden İstanbul Bienali ile özel sektör ve koleksiyoncuları eğiten bir kurumsal yapı oluşmuş oldu.

3- Vakıfların sanat gündemini dönüştürme gücü hakkında ne düşünüyorsunuz? Bunların önemi ne? Avantaj, dezavantaj?

Bu vakıfların üretimin kavramlarına, yöntemine etkisi olduğunu söyleyemeyiz. Ama bu vakıflar eğer bir para akıtıyorsa- burslar, proje paraları- sanatın gelişimine yardımcı olur. Vakıflar çok da açılım yapmıyorlar bu anlamda. İşte; yirmi kadar koleksiyoncu çağdaş sanat alıyor. Fakat; bu olay olurken araya müzayedeciler, tüccarlar girdiler. Müzayedeler ve resim tüccarları ülkede var olan koleksiyoncu profilini de bozuyorlar. On koleksiyoncudan eserler toparlayarak Sotheby's'e götürülse eserleri depolara kaldırılırlar. Zaten onlar da geldiler, baktılar ve çekildiler. Onlara bizdeki koleksiyoncu profili uygun düşmedi.

4- Peki, sizce doğru koleksiyoncu profili nedir? Nasıl olmalı?

Biz geçen yıl Atina'da kadın imgesi üzerine Salih Yavuz ile birlikte Türkiye'deki koleksiyonlardan seçkiler sunan bir sergi yaptık. Herkes çok beğendi. Elli, altmış koleksiyoncu sergi ile ilgilendi ve bizim koleksiyoncularımızı edindikleri eserler üzerinden tanımış oldular.

Yunanistan'ın Rockefeller kıvamındaki en büyük sanat yatırımcısı Dimitris Daskalopoulos orada bizim koleksiyoncularımızı tanıtmamızı istemişti. Dimitris Daskalopoulos, bizim seçtiğimiz koleksiyonculara beş yıldızlı otellerde konaklama, limuzin vb. her şeyi teklif etti. Gelin ve sizler de burada var olun diye. Ama hiçbirisi istemedi ve gelmedi. Şimdi bu profil sana bir şey ifade ediyor herhalde. Mesela Ömer Koç'a teklif etti Daskalopoulos, Ömer Koç reddetti. Şu şekilde özetlemek gerekirse; 1. kuşak: Mudo, Halil Bezmen, Erol Aksoy; önce bunlar topladı. Ağırlıklı olarak resim ve modernist eserler topladılar. Aksoy, Zincirlikuyu'da da birkaç kez sergiledi eserleri. Ama sonra eserler dağıldı. Müzayede şirketlerinin denetiminde toplanmış eserlerdir bunlar. Dolayısıyla bence bilinçli bir toplanma değildi. Eş-dost-ahbap ilişkileri ile toplanmış eserler... 1970'lerden sonra çok fazla güncel eserler üretildi. Türkiye'de ne yazık ki 1970'lerden sonra üretilen eserleri biriktiren çok az insan var. Bunun farkındalığını oluşturmak için 2011'de Antik A.Ş.'de ben bir sergi yaptım. O mekâna çok fazla koleksiyoncu geldiği için orada yaptım sergiyi. Peki, hiç satış oldu mu? Hayır. En önemli eserler bile satın alınmadı. Ayşe Erkmen'ler vb. kimse almadı.

5- Sizce bir koleksiyon hangi aşamada müze olma aşamasına gelir? “Ben de bir müze yapayım olmazsa.” yaklaşımının dışındakiler üzerinden analiz etmek gerekirse?

Çok basit bir cevabı var bu sorunun. Bir koleksiyon içerisinden çeşitli küratörler çeşitli sergiler oluşturabiliyorsa, o sergi artık müzeye dönüşebilir denilebilir. Çünkü; artık statik bir müze düşünülemez. Müzeler esnek, eğitici, ilgi çekici olmak zorunda. Bir koleksiyondan bunlar çıkabiliyorsa müze de olur. Eğer bir koleksiyondan bunlar çıkabiliyorsa müze ya da çağdaş sanat merkezi kurulup eserler içerisine konulabilir. Bence tek kriter bu.

6- Sizce 1990'lardan bugüne koleksiyonculuk ile ilgili en büyük sorun ne?

1990'lı yıllar 1980 sonundan itibaren koleksiyonculuğa alışma yılları ve o dönemde doğru yönleri bulamama gibi bir sorun var. Çünkü koleksiyonla sanat piyasası arasındaki ilişkiyi tam değerlendirememek; sorun bu. Sanat piyasasının güdülediği türden yapıtların çoğunluk olarak alınması. Arz - talep arasında bir uyumsuzluk var. Ülkede arz talebi oluşturmuş. Çünkü eldeki birikim bu... Arz edenlerin entelektüel kapasitesi Türkiye'deki üretimi anlayacak kapasitede değil. O kültürel yapı bozuk olduğu için karşı taraftaki arz bu sunulan eserleri severek aldı zamanında. Daha genç kuşak yurt dışına çıkarak, büyük sergileri görerek bu piyasanın daha bilinçle gelişmesini sağladılar. Bu piyasaya bağlı kalmadan yapıt almak gerekliliğinin ve öneminin farkına vardılar. Bu ne zaman? 2000'li yıllar.

EK 8- CAN ELGİZ, ELGİZ HOLDİNG YÖNETİM KURULU BAŞKANI, ELGİZ KOLEKSİYONU SAHİBİ, 10 ARALIK 2015, BEYBİ GİZ PLAZA, ELGİZ MÜZESİ, İSTANBUL.

1- Can Bey, dünyada ve Türkiye’de özel müzelerin misyonları ve oluşum süreçleri farklılıklar taşıyor. Özellikle koleksiyon gelişimi ve politikaları bakımından bir koleksiyonun müzeleşme aşaması sizce ne zaman başlar? Elgiz Müzesi’nin de “Artık müze olmalıyız.” dediği nokta ne zamandı?

Öncelikle müzelerin çeşitlerine bakmak gerekir. Devlet olsun, olmasın. İki türlü sınıflama mümkündür. Koleksiyon barındıranlar ve barındırmayanlar gibi. Mesela Bilboa ve Guggenheim gibi koleksiyonu olmayan müzeler var. Onlar başka koleksiyonlardan beslenirler. Biz 2001’de koleksiyon gösterme amacıyla başlamadık. Daha çok genç sanatçılara yer verebilmeyi amaçladık. Vasıf Kortun da müzelerin koleksiyon barındırmamaları gerektirdiğini düşünür. Ona göre; koleksiyon barındıran müzeler hep geçmişe bağlı kalır ve geleceğe bakamaz. Bu görüş; geçmişe bakmak ileriye bakmayı engeller tezidir. Gerçekten de eskilerden alırsanız da eskiye bağımlı olursunuz. Bu da geleceğe bakmayı engeller. Genç sanatçıların satışı gerçekleşmezse galericiler genç sanatçılara yer vermezler. Bu durumda onlara ait bir saha oluşmaz. Köken olarak biz sanat dünyasına koleksiyon kapısından ve gençlere destek noktasından girdiğimiz için 2004’ten sonra da koleksiyon müzesine dönüştük. Biz bu noktada başka bir kapıdan bu alana girdik.

2- Evet, gerçekten Proje 4L ilk açıldığı dönemlerden bugüne genellikle herkesi kucaklayan, farklı projelere kapılarını açan ve destekleyen çok farklı bir vizyona sahip.

Baksı’nın doğuşu da burada başlamıştır. Hüsamettin Koçan’ın Baksı Müzesi öncesinde ürünleri topladığı sergiyi de biz yapmıştık. Biz o aşamada mekân desteği vermiştik.

3- Buraya müze demeli miyiz? Elgiz Müzesi, bambaşka bir kimlik ve işletme prensibine sahip.

Müze olmanın gerektirdiği kurallar var. Halka açık olmak, eğitimler vermek, daimi yapıya sahip olmak. Bizim de burada koleksiyon sergimiz oluyor. Davet ettiğimiz sanatçıların sergileri var. Geniş kapsamlı sergiler oluyor. Bizim 2001’deki misyonumuz olan galerilerde yer alamayan sanatçılara yer vermeyi de Teras Sergileri’ne de devam ediyoruz. Seçici kurul ayrıca müracaatlardan eserleri seçiyor ve heykel sergileri düzenliyoruz açık havada.

4- Biraz geriye gitmek gerekirse. İlk sanat eserini ne zaman aldınız?

Biz ilk olarak Mehmet Gün’den 1980’lerin ortalarında ilk resmimizi almıştık. Mehmet Gün, çok sevdiğim bir sanatçıdır. Satın aldığımız ilk eser soyut bir eserdir. Onun New York’ta yaptığı çalışmalarından birisini ve baskılarını almıştım.

5- Sizce koleksiyoncular mı danışmanları, danışmanlar mı koleksiyoncuları yönlendiriyor?

Danışmanı ben kabul etmiyorum. Koleksiyonculuk çok kişisel bir şey. Koleksiyoncular danışman tutacağına kendilerini eğitseler daha doğru bir eylem yaparlar. Ben hep bunu savunurum. Koleksiyoncuların daha çok kitap karıştırması, okuması, daha çok gezmesi gerekir. Bu bir danışmanla, mentor ile çalışmasından çok daha doğru bir tavidir. Koleksiyoncuların hepsi, kendi kendilerinin danışmanı olmalı.

6- Danışmanların profili hakkında ne düşünüyorsunuz?

Danışmanların koleksiyonculardan daha fazla bilgiye sahip olması gerekir ki, genelde de öyledir. Ama değerlendirme ortamında bir başka kişinin yönlendirmesi ve fikir vermesi koleksiyonun seyrini de değiştirir ve samimiyeti yok eder. Danışmanın yönlendirdiği koleksiyon, sahibinin değil o zaman danışmanın koleksiyonu olur. Herkes kendi vizyonuyla şekillendirdiği bir koleksiyon oluşturmalıdır ama ne yazık ki koleksiyoncular da kendilerini geliştirmek için zaman ayırmıyorlar. Bir konu da şu ki; danışmanlara güvenme konusu da var. Bir isme güveniliyorsa o zaman kendi gözünden daha fazla danışmanların gözüne güvenir hale geliniyor.

7- Türkiye’de iyi koleksiyoncu nasıl olunur? Bununla bağlantılı olarak; izlediğiniz, beğendiğiniz bir koleksiyoncu var mı? Daha önce sizin isminizi verenler oldu.

Artık koleksiyoncuların hepsi çok önemli. Hakikaten bu konuya çok emek verenler var. İsim bahsetmekten çok her koleksiyoncu bence sanat dünyasına katkı sağlıyor. Ben sanat alıcısını ikiye ayırırım:

a- Sanatseverler: Evinde bir sanat eseriyle yaşayan, evinin duvarlarını eserlerle doldurup onlarla yıllarını geçiren insanlar. Bunlar sevdikleri eserleri alırlar ve her dakika eserleri değiştirmezler. Bunlar koltuğun rengine uymasını vb. düşünmezler. Eserle aralarında bir bağ oluştururlar.

b- Sanat yatırımcısı: Eserlerin fiyatını takip edip, sanat yapıtının borsasını takip eden ve bundan kâr elde etmeye çalışan grup. Koleksiyonculukta bu güdü olamamalı. Eserin fiyatının takibi ve artışı endişesi olmamalı. Sanatsever insan sevdiğini, beğendiğini alır. Koleksiyoncu kişi; sanat eserini herkesten önce görebilen, değerlendiren ve alabilen kimsedir. Koleksiyoncuların içgüdüünde bunun fiyatı artar mı artmaz mı endişesi olmamalı.

8- Türkiye’de 1990’larda 2000’lerde koleksiyonculuk tarihinde bir kırılma yaşandı. Siz kendinizi bu profilde nereye yerleştiriyorsunuz?

Bence kırılmadan önce koleksiyonların bir arada tutulamaması en önemli sorun. Çünkü; yıllar içerisinde çok önemli koleksiyoncular geçti ülkeden. Mesela Ali Koçman, Erol Aksoylar

ve Sema - Barbaros Çağ gibi. Bunları devletin bir şekilde bir arada tutmaya çalışması varken; bankalar, TMSF bunları satışa çıkardı ve koleksiyonlar dağılıp gitti. Bu eserler gerçekten bir müze oluşturabilecek koleksiyonlardı. Kırılma noktaları bana göre bu koleksiyonların yok olma noktası. Diğer kırılma noktası: Türkiye’de fuarların yapılmaya başlaması (Contemporary Art, Art International). Bir de İstanbul Modern, Elgiz Müzesi, Pera Müzesi müzelerin açılması da halkın çağdaş sanat eserleriyle karşılaştığı yerler olması nedeniyle bir kırılma noktasıdır. Batıda halka açık noktalar çok olduğu için pek çok koleksiyoncu halka açık mekânlarda eserlerini sergileyebiliyor. Yazık ki Türkiye’de eserleri böyle görünür kılma şansı da çok az.

9- Koleksiyonun tanınırlığı, görünürlüğü sizin için ne kadar önemli? Biz sanat tarihçiler saklı kalan koleksiyonlar nedeniyle yeterince sağlıklı çalışma yapamadığımızı düşünüyoruz.

Bu hem sanatçılardan hem de koleksiyonculardan kaynaklanmakta. Sanatçıların galerileri atlayıp eser satmaları da eserlerin karanlıklara gitmesini sağlıyor. Bunların faturası vb. olmayınca sorun oluşturuyor. Sanatçıların sanat tarihi dışında kalmaları biraz da buradan başlıyor. Sanatçının elden direkt satışı, herhangi bir galeri satışında ya da envanterinde görünmeden çıkışı çok yanlış. Koleksiyoncuların da bunu yastık altında tutup herkesten saklaması birbirini destekleyen olumsuz faktörler olarak sıralanıyor. Kar tanesi gibi birleşip bir çığa dönüşen sorunların kaynağı. O yıllardan, eskiden kayıtsız pek çok eser dip köşelerde kayıt dışı olarak saklanmakta. Sanat tarihçiler de bu durumda yeterince sağlıklı araştırma yapamıyorlar. Sanat tarihi de ayrıca çok önemli ve şimdiki sanatçıların eski dönemleri de ayrıca bilmeleri gerek. Ama çok sağlıklı bir yayın ve araştırma ne yazık ki çok az. Şimdi de taraflı bir tarih yazılıyor.

10- Koleksiyonlarda alıcılar belli bir bilinçle eser almalı diye düşünüyorum. Siz buna katılıyor musunuz?

Ben koleksiyon yapmanın satranç tahtasındaki taşları doldurma gibi yapılmasına karşıyım. Belki 10-15 eser almış olanlar bir sanatçının bir dönemini alabilir. Ama bizim gibi koleksiyonları olan insanların koleksiyon yapma süreçleri beğenilerle şekillenen bir seçki olmalı. Alıcı zaten eserleri kendi başına değeriyle, ifadesiyle beğenip alır. Yan yana asmak için almaz. Her eser daha sonra zaten farklı anlatımlarda kendini buluyor. Herhangi bir küratöryel sergide eserler zaten kendilerine yer buluyorlar. Daha sınırlı koleksiyonlarda belki bu olabilir. Ama bizim çok kapsamlı ve çeşitli bir profilimiz var. Boşluk doldurma psikolojisine karşıyım. Sınırlı koleksiyonlarda olabilir ama büyük koleksiyonlarda sınır ve önyargı ortadan kalkmış olur. Özgür bir alım politikası olmalı.

11- Sanat tarihsel olarak baktığınızda tercih ettiğiniz bir dönem var mı? Hangi dönemi daha çok tercih ediyorsunuz?

Daha çok 1970-80 sonrası ağırlıklı. Performans, video vb. fark etmez. Onun dışında sınır yok, zaten koleksiyonumuzda performans da bulunduruyoruz.

12- Sotheby's ve Christie's'de Türk sanatçılarının yeterince dinamik oluşturamamalarını neye bağlıyorsunuz?

İlkini sanırım Haldun Simavi düzenlemişti. Yakın zamanda da Alican Ertuğ düzenlemişti. O dinamiği aslında Türk koleksiyoncuların oluşturması gerekiyordu. Türk koleksiyoncular ilgi göstermezse yabancılar hiç bakmaz. Çin sanatının bu kadar uluslararası olmasının en büyük nedeni Çinli koleksiyoncuların yurt dışında Çinli sanatçıları satın almalarıdır. Bizde ise “Ben zaten bu sanatçıyı İstanbul’da, Ankara’da bulurum.” zihniyeti ile dışarıdaki müzayedeleri takip etmeme hali var. Hâlbuki aynı şey değil. Bir eserin müzayededen alınması çok önemli. Atölyede elden almak ile bu durum çok daha farklı ve önemlidir. Sanatçılar atölyeden eser satarak kendi ayaklarına kurşun sıkıyorlar aslında. İkisi de birbirini öldürüyor.

13- Heykelden söz etmek istiyorum. Heykel sanatının sizin kurumunuzda ayrı bir önemi var. Elbette heykel sanatı boyutuyla, taşınırlığıyla zor bir disiplin. Teras sergileri düzenleyerek genç heykeltıraşları destekliyorsunuz. Sizin heykel sanatı ile bağınız ne zaman başladı? Bu konuda ayrıcalıklı durumunuz dikkat çekici.

Ben mimar olduğum için İstanbul Teknik Üniversitesi’nde okurken pek çok sanat dersi almıştık. Öğrenciyken Teknik Üniversite olmasına rağmen üniversitede bize yoğun bir sanat eğitimi verdiler. Yavuz Görey falan benim hocamdı. Farklı materyaller ile heykel yaptırılıyordu. Heykel ile mimari dengeyi öğrettiler bize. Ağırlık dengelerini bize heykel yaptırarak öğretirlerdi. Ben üç boyutlu işleri her zaman severim. Ama alıma gelince; mekân da elbette bu tarz sergiler için çok müsait. Bizim heykel koleksiyoncusu olabilmemiz teras mekânını oluşturmamız ile de mümkün oldu. Levent’ten Maslak’a taşındığımızda eser yerleştirme imkânının gelişmesi ile büyüyen mekân bir alternatif oldu. İklimlendirme, muhafaza vb. gibi detaylar orada da çok iyiydi. Heykel ve diğer eserleri korumak, muhafaza etmek için burada da alt katta dev mekânlarımız var. Daha önce yurt dışında bir dergi bizimle görüşme yaptı ve derginin başlığında bizim depoda çekilmiş bir fotoğrafımızı kullandılar. Bu da bir simgedir.

14- Koleksiyonların gizli tutulması konusunda ne düşünüyorsunuz? Sizce eserler paylaşılmalı mıdır?

Koleksiyon paylaşımıdır. Gerektiğinde biz eserlerimizi retrospektifler ya da farklı sergiler için devamlı dışarıya açıyoruz. Bu sergilere her zaman destek vermeliyiz.

15- Envanterinizi açıklamaktan hiç korktunuz mu? Ben sizden istesem verir miydiniz?

Bence ne söylenmeli ne de gizli tutulmalı. Bence eserler depodayken değil sergilenirken görülmeli. Sergiler ile gizem ve merak uyandırmalı.

16- Koleksiyonculuğa dair; “Bu sorun çözüldüğünde pek çok şey de çözülür.” dediğiniz sorun nedir?

Galerilerin daha kuvvetlenmesi gerekir. Bazıları düşük sermaye ile çalışıyor. Galeriler sanatçıları kullanma yönünde değil, sergileme yönünde aktif olmalılar. Örneğin; eseri satın sanatçıya para ödememe halleri var. Galeria de sanatçı da sağlam durmalı. Koleksiyoncular da onların karşısında olaya güven duymalı. Fuarlar yoluyla galerilere olan güven arttı.

17- Siz alım yaparken hangisini tercih edersiniz? Müzayede mi, galeri mi, fuar mı, sanatçı mı? Sanatçıdan alımın doğru olmadığını söylediniz. Ama tekrar analiz etmek gerekirse ne söyleyebilirsiniz?

Aslında sanatçıdan da aldığım dönemler oldu. Erol Akyavaş, Mehmet Gün gibi. Ama; neredeyse 10-15 yıldır böyle yapmıyorum. Galerici, fuar daha doğru. Müzayede ya da galeri diye tercih yok. Hepsinin katalogları taranır ve beğendiklerimizi alırız. En zor koleksiyoncu paralı koleksiyoncudur. Paketini bile açmadan bir kenara eseri koyan insanlar var. Yurt dışında da saklama evleri kuruldu. Birkaç kişi eseri alıyorlar ama evlerine asmıyorlar. Birlikte prim yapınca satın, kâr yapmaya çalışma halleri var. Aslında burada sermayenin çok fazla işin içine girmesi durumu var.

18-İkinci jenerasyonlar koleksiyonları sürdürmüyorsa koleksiyonlar kayboluyorlar. Bunun için ne yapmalı?

Hem sanatçı için, hem de sanat tarihi için çok kötü bir şey. Avusturya’da bu tür durumlarda devletten destek isteniyor. Koleksiyonların bütünlüğünün korunmasında büyük dertler var. Devlet onları satışa çıkaracağına toplu olarak muhafaza edebilir. Ve sanat dünyasına hediye edebilir müzeleşerek. Devletin bu durumun tamamen dışında kalması büyük bir handikap. Örneğin daha önce Avusturya’da var olan bir özel koleksiyona devlet sahip çıkmıştı.

19- Türkiye’de koleksiyon politikası ve içerik açısından en beğendiğiniz koleksiyoncu kim?

Benim için süreklilik çok önemlidir. Mustafa Taviloğlu (MUDO), önceki dönemlerden başlayıp ilk dönemlerden itibaren tutkusunu hiç bırakmayan, eser satın almaya devam eden, bu konuda dikkatimi çeken bir isim. İlk jenerasyonun çoğunun koleksiyonu dağıldı. Mesela Halil Bezmen... Süreklilik çok önemli. Yayın da az olduğu için kayıtlı olan eserler kayıtlı olmayanlardan daha az. Son on, on beş yıldır halka açık mekânların açılması ile koleksiyonlar açığa çıkmaya başladı. Levent’te Sema - Barbaros Çağ Koleksiyonu’nu sergilemiştik. Serginin adı da “Günyüzü” idi. Bu mekânlar çoğaldıkça bu sergiler ve yayınlar da artacaktır. O serginin bir de kitabı yapıldı.



EK 9- BARIŞ KIBRIS, SUNA- İNAN KIRAÇ VAKFI ORYANTALİST RESİM KOLEKSİYONU YÖNETİCİSİ, 23 KASIM 2017, PERA MÜZESİ, İSTANBUL.

1- Pera Müzesi açılmadan önce Suna- İnan Kıraç'lara ait bir koleksiyon mevcut. Bu koleksiyonun öncelikle parçalara ayrılma ve müzede sergilenme süreci nasıl gelişti?

Tabii vakıf oluşturma ve birikmiş yüzlerce eseri bir müze çatısı altında sergileme kararı başka bir karar. Ama müze oluştururken bir aşamada ben de devreye girdim.

2- Ne zaman, hangi yıl?

2004 yılının Kasım ayında ben işe başladım. Henüz müze açılmamıştı, bu bina da inşaat halindeydi. Koleksiyonları inceleyerek, ne yapılabilir düşüncesinde idik. O aşamada hangi eserlerin kurulan vakfa bağışlanacağı da daha belli değildi. Haziran 2005 yılında müze açıldı. Neden oryantalist resim koleksiyonu dedik? Çünkü bu eserlerin önemli bir kısmının daha önce yayınlandığı bir kitap vardı, Semra Germaner ve Zeynep İnankur'a ait 'Oryantalistlerin İstanbul'u' kitabı. Suna ve İnan Kıraç Koleksiyonu olarak eserlerin büyük bir kısmı kitapta yer alıyordu ve eserlerin bir tanınırlıkları zaten vardı. Ayrıca, bütünsel bir hikâye oluşturan, koleksiyonun anlatmaya geçecek kısmı nedir diye baktığımızda, oryantalist resimler öne çıkıyordu. Tabii, bunların içinde oryantalist resim dediğimiz padişah portreleri de var. Mesela; padişah portresi oryantalist resim değildir. Ancak temelde anlatmaya çalıştığımız dönem Batılılaşma dönemidir. Koleksiyonda Osmanlı sanatçıları da vardır. Koleksiyonda bu kültürler arasındaki etkileşime dair eserler önemli bir grubu oluşturuyor.

3- Müzenin açılış sergisinde koleksiyonun sunumunda neyi önemsediniz?

Aslında güzel bir soru. Bir özel koleksiyonun kurumsal koleksiyona dönüşmesi sürecinde, bütün kurumlar neden oluşuyor? En başta bunlar prestij kurumları kapsıyor, çünkü prestij çok önemli bir faktördür. Neyi sergilemeyi seçiyorsanız koleksiyona baktığımızda, burada en görkemli resimler, portreler, yani devasa boyutlu elçi, padişah portreleri olduğu görülür. Biz bu büyük boyutlu resimleri nasıl bir bütünsellik içinde sunabiliriz ve tarihsel bağlamı nasıl oluşturabiliriz diye düşündük. Osmanlı'nın son dönemlerinin son yüzyıllarının hikâyesini, bu etkileşimin Batı'yla etkileşimini resimler üzerinden nasıl anlatabiliriz diye düşündük. İşte o zaman, ilk olarak figür resimlerine odaklandık. Bu kararı vermemizde, o görkemli padişah portreleri, elçi portreleri önemli rol aldı. Ama baktığımızda ciddi sayıda da hareme dair, aynı zamanda da tek kadın figürleri önemli bir yer tutuyor koleksiyonda. Dolayısıyla iki bölüm halinde düşündük sergiyi ve erkeklerin yani yönetici sınıfın dünyası ve kadınların dünyası olarak iki temel bölüme ayırmak istedik. Bizim koleksiyona aslında oryantalist dedik ama bu etkileşimi vurgulayan eserler Osmanlı sanatçıları ve Osmanlı

Batılılaşma Dönemi'dir. II. Mahmut'un portresi, Abdülmecit'in portresi, karşılıklı etkileşim göstermek açısından önemliydi. Dolayısıyla, onlara da bu sergide yer verebildik. Dolayısıyla, konseptle birlikte bu ilk sergide koleksiyonun biraz karakterini de yansıtmaya olanağı bulduk.

4- Koleksiyona eser alımları devam ediyor mu? Eser alımları yaparken koleksiyon politikanız nedir?

Evet, öncelikle şunu söylemeliyim. Biz çok sık eser alan ve çok hızlı bir şekilde büyüyen bir koleksiyon değiliz, fakat oldukça seçiciyiz. Bu seçimleri neye göre yapıyoruz? İlk başta bahsettiğim gibi bütünsel öyküyü tamamlayacak eserler ne olabilir? Nerelerde eksikler var? Osmanlı ile Batı'nın etkileşimi söz konusu ise; sanatçı sarayla iletişime geçmiş, saray için gelip resim yapmış bir sanatçının eseri örneğin koleksiyonumuzda yoksa bu tamamlanması gereken önemli bir faktördür. Dolayısıyla, müzayedede çıkan eserlere baktığımızda "Hangi sanatçıyı seçelim?" diyoruz. Tabii, tüm koleksiyonların aynı zamanda, kurumsal koleksiyonların, dünyada benzer koleksiyonlar arasında bir yer edinebilmesi için belli alanlarda öne çıkması gerekir. Dolayısıyla seçimlerimizi yaparken, "Bu işlerimiz nedir, bizim güçlü taraflarımız nedir? Koleksiyonumuza baktığımızda bunları nasıl daha güçlendirebiliriz?" diye düşünüyoruz. Örneğin, bizim koleksiyonumuzda Vanmour resimleri önemli bir yer tutuyor. Vanmour'un bilinen zaten üç tane imzalı resmi var, iki tanesi bizim koleksiyonumuzda. Zonaro'nun resimleri, aynı şekilde koleksiyonumuzun güçlü taraflarından bir tanesi. Ve ayrıca, dünyada da başka koleksiyonlarla iletişimimiz, alışverişimiz sürmektedir.

5- 'Oryantalist Resim Koleksiyonu'nda 279 adet resim mevcut. Peki, bu 279 eserin içinde Türk ressamaları da var mı? Koleksiyonun başlangıç döneminde edinilen eserler arasında bulunan meyve resimleri, natürmortlar 'Oryantalist Resim Koleksiyonu' içerisinde bulunuyorlar. Örneğin; alınan ilk eserlerin dönemleri içerisinde farklı bir koleksiyon başlığı altında büyütülmesi düşünülüyor mu?

Az önce belirttiğim gibi, çok da eser alan bir kurum olmadığımız için, onlar ilgili bir sergi olduğu zaman, bazen değerlendiriliyor. Mesela; bu bizim koleksiyon tamamına çok alakalı değil ama 17. yüzyıldan lale resimleri var. Hollanda ile ortak bir sergi yaptık. Lale, biliyorsunuz önemli bir mesele olduğu için 17. yüzyılda lale resimleri için sergileme olanağı doğdu bir anda ve sergileyebildik. Fakat dediğim ana temayla doğrudan ilişkili olmayan alanlarda büyümüyoruz ama ilgili sergiler olduğunda bunu değerlendirmeye çalışıyoruz. Fakat gelecekte Türk resimleriyle ilgili bir anda büyük bir alım olur ve belki ayrı bir koleksiyon olarak Türk resmi koleksiyonu doğar, onun içinden ilerleyebilir. Tamamen şu anda farazi bir şey söylüyorum ama o şekilde gidebilir. Şu anda biz oryantalist resim dediğimiz için bahsettiğim alanda ilerlemeye çalışıyoruz.

6- Bir resim koleksiyonu yöneticisi olarak Osman Hamdi Bey'e ait 'Kaplumbağa Terbiyecisi'ni bu koleksiyonda nerede konumlandırıyoruz?

Osmanlı sanatçılarının da bir etkileşim, yani oryantalizm sadece Batı'nın Doğu'ya belli bir bakışı biçimi değil elbette. Osman Hamdi Bey de bu dönemde sadece ressam olarak değil, Batı normların getirilmesi, yerleşmesi, müzecilik tarihi için önemli bir isim. Bu resmi yapıyor, Kaplumbağa Terbiyecisi'ni, Fransa'ya göndermek için yapıyor. Fransa'da sergilemek üzere yapıyor. Dolayısıyla bütün bu kültürel alışverişi aslında çok iyi anlatan da bir resim. Başka bir boyutu Kaplumbağa Terbiyecisi'nin, sansasyonel boyutu, bir iki kez rekor fiyata satıldı, gazeteler yazdı. Pera Müzesi'nde olması da insanları aslında müzeye çeken bir faktör ve bizim insanımızın böyle bir alışkanlık edinebilmesi için de önemli bir araç. Osman Hamdi Bey'e zaten şu anda özel bir yer, bölüm ayırdık ve Osman Hamdi Bey'in koleksiyondaki diğer eserlerle birlikte batılılaşma sürecindeki rolüyle, rolünü anlatan pano metinleriyle birlikte Kaplumbağa Terbiyecisi'ni de sergiliyoruz.

7- Osman Hamdi Bey'in 'Kaplumbağa Terbiyecisi' eserinin sergilendiği alanın yerinin değiştirilme fikri var mı? Şu an müzede düzenlenmiş özel bir koridor tek başına sergilenmekte.

Bunu kesin olarak bilmem çok zor. Fakat daha önceki sergilerde sergi konseptinin içine dâhil ettik. "İmparatorluktan Portreler" sergisinde görkemli Osmanlı hayatı ve elçilerin portrelerinin olduğu sergide Kaplumbağa Terbiyecisi'ni dervişlerin olduğu bir duvarda sergilemiştik. "Kesişen Dünyalar: Elçiler ve Ressamlar" sergisinde ise; sergi konseptinin içine oturmadığı için eser için özel bir bölüm yaptık. "Kaplumbağa Terbiyecisi" o günden bugüne sergi mekânında sergileniyor. Ama gelecek için onu özel bir bölümde mi tutarız, sergi konseptine mi dâhil ederiz belli değil. "Düşlerin Kenti İstanbul" sergisinde; tam geniş salona girdiğinizde Osman Hamdi Bey'in Kaplumbağa Terbiyecisi kapınının tam karşısındaydı. Kaplumbağa Terbiyecisi'ni özel bir bölümde sergileme kararına oldukça uzun bir düşünme sürecinden sonra karar verdik ve bu kararı vermek oldukça zor oldu. Çünkü daha önce geniş salonda, tam kapının karşısında, geniş alanlarda sergilendiği ve insanları müzeye çeken sembolik bir değeri de olduğu için eseri dar koridora ve en dibe koyma kararı çok kolay bir karar olmadı.

8- Düzenlenen sürekli koleksiyon sergileri ne sıklıkla değiştiriliyor?

Eserleri çok sık değiştirmiyoruz, belli bir süre sınırimız da yok. Aynı eserleri tekrar tekrar sergilere koymak yerine, sergi periyotlarını uzun tutuyoruz. Örneğin; şu an var olan sergi düzenlediğimiz üçüncü koleksiyon sergisidir. İlk sergimiz "İmparatorluktan Portreler" sergisiydi. O sergide yer alan İmparatorluktan Portreler'deki önemli eserlerin bir kısmı işte şu

anda “Elçiler, Ressamlar” sergisinde yer alıyor. Arada, araya başka bir tema, mesela gündelik yaşam ve manzara resimlerine odaklanan temalı başka bir sergi koymuştuk. “Düşlerin Kenti İstanbul” sergisi. Çünkü koleksiyonun güçlü olduğu bazı dönemler mevcut. Özellikle koleksiyonun en güçlü eserleri 18. yüzyıla ait olanlar. Bunları uzun süre sergilemek istiyoruz ve çok çabuk büyüyen bir koleksiyon olmadığımız için sergilerimizi çok sık değiştirmiyoruz. Bir yılda bambaşka yüzlerce eser bir anda gelmiyor, öyle bir alım yapan bir kurumda değiliz.

9- Kurumunuz her yıl bir eser alabiliyor mu?

Denk gelmesine bağlı, yani öyle bir kuralımız yok. Bu yıl bir eser almamız lazım ya da öyle bir yıl olur ki bir anda on eser de alınabilir, öyle bir yıl geçebilir ki hiç eser alınmayabilir de. Koleksiyonun çok hızlı büyüyen bir koleksiyon olmaması bu sergi sürelerinin, konseptli sergilerinin uzun tutulmasında önemli bir faktördür. Ayrıca aynı resimlerin farklı konseptler içinde konusu değişebiliyor ve yeni mutlaka bir şeyler ekleniyor. Mesela “Kesişen Dünyalar” ve “İmparatorluktan Portreler” sergilerinde benzer eserler vardı. Ama “Kesişen Dünyalar” da sonradan alınmış önemli bir Luigi Mayer ve Clara Barthold’a ait bir grup eseri alınmıştı. Clara Barthold özellikle önemli çünkü çok az bilgimiz var onunla ilgili ve az eseri var. Bir anda Barthold’un dokuz tane eserini, Luigi Mayer’in bir eserini satın aldık.

10- Eser satın alırken tarihsel boşlukları doldurma gibi bir koleksiyon yaklaşımınız var mı?

Koleksiyonda tarihsel boşluklar mevcut. Ama zaten eser alımlarında dikkat edilen en önemli unsur; bu tarihsel boşlukları doldurma eğilimidir. Sergilerde ise; açtığımız sergilerin temalarına göre hem yurt dışından hem yurt içinden sergiye özgü eser önerileri gelmektedir. Biz sergilerimizde sadece koleksiyon eserlerimizi sergilemekteyiz. Bu nedenle; önerilen eserler bize satış amaçlı olmaktadır.

EK 10- BETÜL MARDİN, HALİL ŞERİF PAŞA’NIN TORUNU, 25 KASIM 2017, BETÜL MARDİN EVİ, TEŞVİKİYE, İSTANBUL.

1- Betül Hanım, torunu olduğunuz Halil Şerif Paşa hakkında anlatılmış aile anıları var mıdır? Halil Şerif Paşa hakkında neler söyleyebilirsiniz?

Halil Şerif Paşa hepimizin kopya etmesi gereken bir insan, müthiş bir insandı hakikaten. Halil Şerif Paşa ile Ali Şerif, bunlar iki kardeşdir. Ben, Halil Şerif Paşa’nın kızı Leyla Hanım’ın oğlu Mühiddin Bey’in kızıyım. Halil Bey’in soyundan geliyorum. Mühiddin Bey babamdır. Biz üç kardeştik. Bir kardeşim müzisyen Arif Mardin’dir. Diğer kardeşimiz ise; Leyla idi. Kendisi 19 yaşında iken vefat etti, müzisyen olan. Halil Şerif Paşa’dan evimizde her zaman söz edilirdi. Kendisi çapkın ve sanata çok değer veren bir kişilik imiş. Biz hep bunu duyardık. Edindiği koleksiyonu genellikle anlatılırdı.

2- Halil Şerif Paşa’nın edindiği koleksiyon keşke ülkemize gelebilseymiş. 19. yüzyılda Paris’te yaşayan Realist ve Romantik ressamların en önemli eserleri Halil Şerif Paşa siparişi ile yapılmış. Bu çok etkileyici bir durum gerçekten. Dolayısı ile koleksiyonu da çok özelmış.

Resim sanatına çok meraklı bir adammış. Tabii ki, dışarıda da olduğu için o resimleri hep toplamış. Ressamlarla olan arkadaşlığı üst düzeyde imiş, kendisi de resim yapmaya meraklı imiş. Bu durum da çok özel gerçekten.

3- Kendisinin yaptığı resimler aile koleksiyonunuzda mevcut mudur? Ürettiği resimlerdeki üslup hakkında bilgi verebilir misiniz?

Sipariş verdiği resimlerde olduğu gibi kadın figürlerinin yoğunluklu olduğu resimler üretmiş. Zannediyorum ki, Mısır’daki aile evimizde onun eserleri mevcuttur. Biz Mısırlıyız ama Türkiye’de oturuyoruz. Babam Mısır’da otururdu, amcam ise Mısır’da öldü. Babam hep Mısır’daydı. Çocukken orada yaşamışlar, sonra buraya gelmiş gitmiş ve annemle tanışmış. Ben de Şişli’de bir apartmanda doğmuşum.

4- Halil Şerif Paşa ‘Dünya’nın Kökeni’ni yaptırdı. Aileniz bu efsane resmin yapılmasına nasıl tepki vermişti? Ailenizde hiç bu konuda sohbet olur muydu?

Halil Şerif Paşa 1879’da ölmüş. Benim anladığım kadarıyla, ben çok tanımıyorum- benim babamın annesinin babası- babam kendisinden çok fazla söz edilmesini istemezdi. Resimlerdeki çıplaklık, yaşam stili ve Paris maceraları nedeniyle aile içerisinde ismi pek anılmazdı. Ben ise deli gibi peşinden koşuyordum, çok merak ederdim kendisini, babam da kızılıyordu bana. “Kızım, başka birini bulamadın mı sevecek?” demişti.

5- Halil Şerif Paşa'nın şehir çizimi, mimari çizimleri de varmış. Sanat yeteneği var ama özellikle resim mi yapıyordu, çizim mi yapıyordu?

Çizimler yapıyordu ama bende yok. Çizimleri de tıpkı resimleri gibi Mısır'daki ailenin koleksiyonunda yer almakta.

6- Betül Mardin ismine Halil Şerif Paşa'nın torunu olmanızın dışında 1990'lı yıllarda Halil Bezmen'in müzayedesinde de rastlamamız mümkün. Halil Bezmen'e ait Mensucat A.Ş'nin aktif olduğu yıllarda siz Bezmen'in PR çalışmalarını üstlenmişsiniz ve Halil Bezmen'in iş hayatında yaşadığı olumsuz anlarda da yanında idiniz. Sanatla ilgilenen bir koleksiyoncunun o yıllarda bir PR uzmanıyla birlikte çalışması Türkiye için yeni bir süreci ifade ediyordu. O dönemde sanat dergileriyle de iç içe olmuşsunuzdur çünkü pek çok haber basıldı, siz aracı oldunuz. PR uzmanına karşı dergilerin tepkisi ne idi 1990'larda?

Çok iyi çalışırdık beraber, çok severdik birbirimizi. Onun için ben Halil'i çok severim. Fevkalade büyük bir sevgisi vardır resim sanatına. Durmadan resim alırdı, konuşurdum onunla. Dil bilir, edebiyat bilir. Çok başka bir insandı. Uzun seneler çalıştım. Medyaya gelince; şimdi nedir biliyor musun? Eğer konuştuğumuz kişi Halil Bezmen gibi bir isim ise; Halil Bezmen aynı zamanda sosyal hayatta da aktif bir kişilik idi. Ama dümdüz bir adam olsaydı ilgi göstermezlerdi ama kişilik olarak özel hayatı, sahip olduğu sanat yapıtları ve sosyal hayatı ile ilgi çeken bir isimdi. Dolayısıyla dergiler ilgi gösteriyorlardı. Bana da zaman içerisinde alıştılar.

7- Sanat ortamı o yıllarda PR, halkla ilişkiler, danışmanlık gibi konuları nasıl karşılıyorlardı?

En güç tarafı ne yaptığımı anlamıyorlardı. Halkla ilişkiler, ne demek halkla ilişkiler? Beni anlamadıkları içinde çok zordu, nasıl tanıtacaksın? Çok emek verdim.

8- 2000'li yıllarda gerçekleşen sergiler, sanat eseri alıcıları hakkında düşünceleriniz nelerdir? Artık herkes koleksiyoncu, ne aldıklarını bilenler ve bilmeyenler olarak kendi içlerinde de artık sınıflandırılıyorlar. 1990'larda Halil Bezmen ile çalıştığınız dönemde izlediğiniz koleksiyonculuk ile günümüz arasında karşılaştırma yapabilir misiniz? Size göre en önemli değişim nerede yaşandı?

Ben o yaşlardayken arkadaşlarımla beraber sergilere gittiğimizde heyecanlanırdık. Yani heyecanla giderdik sergilere. Fahrelissa Zeid o zamanlar yaşıyor, ahabamızın annesi, Füreyâ Hanım'ı çok iyi tanırdım. Şanslıyım ben. O devirde büyük ressamlar aşağı yukarı ya validemin arkadaşı ya pederimin arkadaşı ya aileden tanıyordum. Ya da PR yapıyorum gazetecilikte, oralardan tanıyorum. Yani, tanırdım çoğunu, sergiler daha nitelikli idi. Bugün yok öyle bir şey. Resim sergilerine giderdim, çok yeni bir şeydi o zamanlar Taksim'de falan sergileri gezmek.

Her yerde sergiler var ama gitmiyorum. Yani bu da biraz acıklı bir durum. O dönemde kemirici bir sevgi vardı içimizde ressamlarla ilgili, Bedri Rahmi Eyüboğlu'na bayılırdık. Giderdik konuşurduk, resimlere bakardık, sorardık. Fakat şimdi bu arzuyu içimde hissetmiyorum. Her şey çok değişti.



EK 11- PROF. DR. AYLİN SEÇKİN, BİLGİ ÜNİVERSİTESİ İŞLETME FAKÜLTESİ - EKONOMİ BÖLÜMÜ, 27 OCAK 2018, ÜNİVERSİTE OFİSİ, İSTANBUL.

1- Aylin Hanım, siz İktisat Profesörü olarak koleksiyonculuğu bir ekonomist gözü ile inceleyerek yayınlar gerçekleştiriyorsunuz. Bu araştırmalara ne zaman başladınız? Koleksiyonculuğu iktisadi boyutuyla incelemeye başladığınız dönem hangi yıllara rastlıyor?

2004 yılında gerçekleşen büyük müzayedede Kaplumbağa Terbiyecisi eseri için Pera Müzesi ve İstanbul Modern çekişmesine hepimiz şahit olduk. Müzayedenin ardından 2005 yılında bir Paris gezisine çıktım. Paris’te her zaman gezdiğim müzeleri bu kez biraz daha farklı bir açıdan gezdim. Mesela master öğrencileri vardı, gruplar vardı. O gruplara katıldım, o grupların sorularına, cevaplarına, öğrencilerin hocalara sorduğu sorulara, hocaların cevaplarını dinlemeye çalıştım. Hatta bazen ben de sorular sordum. Her yurt dışına gittiğimde o şehrin klasik ve modern müzelerini hep gezerdim. Dünyada sanat ekonomisi literatürünü araştırdığımda 1974 yılında sanat yatırımı üzerine akademik, teknik makaleler yazılmaya başladığını gördüm. Daha sonra Lebriz veri bankasını inceledim. Bir ekonomist olarak bu platform için bir araştırmaya başladım. 2006 yılında; 1989 - 2005 arası gerçekleşen bütün müzayedeleri tarayarak ve sanat tarihçilerine danışarak on üç ressamlık bir portföy oluşturduk. Hem genç nesli hem de daha eski kuşağı temsil eden sanatçıları seçtik. Bu sanatçıların 1989 - 2005 yılları arasındaki satış verilerini inceleyerek hedonik (fiyat tekniği) denilen teknikle tıpkı bir İstanbul Borsası endeksi gibi bir endeks oluşturduk. Türkiye’de sanat eserlerinin getirisini yıldan yıla ölçmeye bir şekilde yarayacak bir enstrüman olarak bu çalışmamızı sunduk ve daha sonra bu endeksin patentini alarak adını “Arts” olarak resmileştirdik. Daha sonra ‘altın endeks’ isimli bir başka endeks geliştirdik. Neticede bu endeksler birbirine paralel getiriler verdiler ve ilk sonuçlar bize yine bir başka enteresan neticeyi gösterdi. Özellikle; 1990’lı yılların yüksek enflasyon döneminde sanat eseri alanların çok iyi bir koruma sağladığını gördük ve bunu tespit ettik. Real getirisi o dönem çok yüksek oldu. Benim altı kişilik bir ekibim vardı bana sürekli verileri giren. Tabii bu 30.000’lik veri için biz 40.000 giriş yaptık, içinden seçim yaptık. Golden endeksi ve Artsay’ı güncelledik. Bu alanda gözlem yaparak bu işin iktisadi boyutunu incelerken gözlemci olarak da sanatı sevdiğimin iyice farkına vardım. Yıllık bir bütçe kapsamında alımlar yapmaya başladım. Bu akademik çalışmalarımınla birlikte benim de küçük bir koleksiyonum oluşmaya başlamış oldu. Bilgi Üniversitesi’nde ‘Sanat Ekonomisi’ isimli bir ders açtım. Bu ekonomi öğrencilerine yönelik seçmeli bir derstir. Öğrencilere piyasayı tanıtan, öncelikle sanat piyasası, müzayedeleri, galerileri, sanatçı stüdyoları ziyaretleri ve oradan elde edilen bilgilerin

ekonomiyle harmanlanmasını içeren bir ders. İkinci bölümü daha fazla performans sanatları ve sanatın diğer kollarındaki ekonomik problemleri, organizasyon problemlerini inceleyen bir ders ama üçte ikisi sanat piyasasını içeriyor. Performans sanatları ve özellikle yükselen fiyatların problemi gibi konuları ekonomi öğrencilerine açmak ve ayrıca onlara bu konuda bir vizyon kazandırmak ismi amacım. Bu gruplardan belki geleceğin koleksiyoncuları çıkacak, bu dersi aldıktan sonra sanat eseri alan öğrencilerim oldu. Gençler hafta sonlarını Feriköy mezarlarında, Balat mezarlarında geçiriyorlar ve eski eserleri toplayarak ucuza beğendikleri tabloları alıyorlar. Önemli koleksiyonları da bu dersin kapsamında öğrencilere tanıtılarak koleksiyoncuları da dersime bu kapsamda davet ediyorum. Ayrıca; fuarlar ve fuarlarla birlikte düzenlenen VIP sergi gezilerine katılımımla koleksiyonları yakından görme fırsatım oldu. İstanbul Modern, Eczacıbaşı koleksiyonu, Nezih Barut'un özel koleksiyonunu, Saruhan Doğan, Erol Sabancı koleksiyonunun bir parçasını görme şansım oldu.

2- İktisadi boyutlu düşünüldüğünde mesleki anlamda belli sektörlerin eser alımına yönelimleri var mı? Meslek grupları arasında bir istatistik yapmak mümkün mü?

Tek tek bakıldığında, benim bizzat bildiğim bir seyahat firması sadece seyahat ile ilgili, gezi, manzara eserlerinin peşinde, çünkü mevzusu bu. Kendini bununla özdeşleştirmişler. Mesela denizcilik firması gemi temalı eserlere yöneliyor olabilir. Bunu da biliyoruz. Yöresellik de önemli olabiliyor. Karadeniz ile ilgili eserleri Karadenizli koleksiyoncuların kimseye bırakmamak meselesi gibi. Sinema, dizi sektöründe film yıldızı temalı eserlerin, Ramazan Bayrakoğlu'nun ve Çağatay Odabaşı'nın film temalı eserlerini yine görüyoruz. İnşaat firmaları da bence büyük cirolarla çalıştıklarından şu anda küçük koleksiyonerlere pahalı gelecek işleri de alıyor olabilirler, almaya gidebilirler.

3- 2000'li yıllarda açılışları gerçekleşen özel müzelerin kurumsal yapıları hakkında ne düşünüyorsunuz?

Ailelerin sanata olan ilgisi kâr amaçlı olmamalı. Dolayısıyla başka yerlerden fonlanan kurumlar olarak düşünmek lazım bu sanat kurumları ve gerekiyorsa belki 'donations' sistemi de gelebilir. Ama bu müzelerin birtakım iddiaları olması gerekir diye düşünüyorum.

4- Sotheby's ve Christie's müzayedeleri, 1990'lı ve 2000'li yıllarda kısa süreli de olsa bir dinamik yarattılar. Spekülatif tartışmaların gerçekleştiği bu müzayedeleri bir ekonomist perspektifi ile değerlendirir misiniz?

O müzayedeler de kendi içlerinde sorunlar barındıran müzayedeler idi. Galeriler eserleri biliyor, sanatçılar o müzayedeye göre üretiyorlar ve müzayedede satışı gerçekleşen sanatçının meraklıları bu müzayedelerde fazla paralar verip eserleri satın alıyorlar. Sotheby's'de Türk Contemporary müzayedelerinin düzenli olması çok iyi bir şey. Ama önce şunu sormak lazım;

dünyada bir talep var mı bizim sanatımıza? Dünyada, Türkiye dışında yaşayan Türk koleksiyoncular var mı bunun peşinde koşacak? Evet, Türkiye dışında yaşayan Türk koleksiyoncular var. Türkiye dışında yaşayan Cıngıllıoğlu var, Cıngıllıoğlu Türk sanatçı mı alıyor? Hayır, Türk sanatçı almıyor. O Londra'daki danışmanlarla alım yapıyor, özellikle özel satışlardan iyi işler alıyor. Onun koleksiyonunu çok görmek isterdim ama o dünyadaki ikinci, yani *'first class'*, *'second class'*, *'third class'*, üçe ayırırsak koleksiyoncuları, bence o üçüncü grup koleksiyonculara girebilir bütçesi açısından. Birinci grup koleksiyoncu; yılda 100 milyon dolar bütçesi olan koleksiyoncudur. Daha doğrusu; 100 milyon doları resim alımına ayıran 100 tane koleksiyoncu var dünyada. Yılda 30 milyon dolar ayıran koleksiyoncu sayısı da belli sayıdadır. Cıngıllıoğlu'nun da makul bir bütçesi olduğunu düşünüyorum. Tam detaylarını bilmiyorum ama önemli ve değerli eserlere sahip olduğunu biliyoruz. Kendisinin yıllık 20-30 milyon dolarlık bir bütçesinin olabileceğini düşünüyorum.

5- Siz bir iktisatçı olarak koleksiyonculara neler önerirsiniz?

Aslında öneride bulunsam da bildiklerini yapacaklarını düşünüyorum. Mesela koleksiyonunuzun değerinin ne kadar ettiğini biliyor musun desem ne yazık ki çoğunluğu merak etmiyorlar. Oysa bir galerici bile sanatçısının şimdiki piyasa fiyatını merak ediyordur. Onun getirisinden de gurur duyuyordur. Bunu da yadsıyamaz. Ve bunlar da ayıp şeyler değil. Ama koleksiyonlardaki parçaların birçoğu *'junk'* olarak tabir edeceğimiz işler. Koleksiyonların barındırdığı eserlerin pek çoğu değer bulmayan eserler ile dolu. Türk piyasası lokal bir piyasa. Pek çok sanatçının yurt dışı satışları, yani yüzdesine bakıldığında, ciroların sadece üçü beşi yurt dışında... Bunlara birkaç örnek verebiliriz. Yani, *'exception'* olarak. Mesela Taner Ceylan, Fahrelnissa Zeid, Mübin Orhon, bunlar yurt dışı piyasası da olan, yurt dışında da müzayedelerde olsun, özel satışlarda olsun belli bir koleksiyoncu grubu olan sanatçılar. Uzun süreli yurt dışında yaşamış olmanın verdiği bağlantılar sebebiyle biliyorum. Türkiye'deki koleksiyonların toplam değerini bir iktisatçı olarak ben çok merak ediyorum. Nedir bu kültür sermayesinin toplamı? Bu sermayenin her yıl artıyor mu değeri? Bir iktisatçı olarak yine bunu merak ediyorum. Neden? Çünkü sermayenin büyümesi yatırım yapıldığını gösterir. Bu koleksiyoncular her sene ne kadar alım yapıyorlar toplamda? Bu önemlidir, sanat piyasasını büyütecek, canlılığı sağlayacak analiz budur. Bu koleksiyoncular öyle koleksiyonlarıyla oturdukları yerde oturursa hiçbir şey almazlarsa monotonluk başlar. Bir fabrikaya hiç yatırım yapmazsanız ne olacak? Zamanla bir şeyler eskiyecek. Bence koleksiyoncuların oturup düşünmesi gereken şey; sanat eserleri kendi sanat koleksiyonlarına dâhil olduğu için özel bir ürün ama bunu bir müzede sergilemek hayalleri varsa, o zaman o müzenin olabildiğince geniş, her şeyi içine alan, bir kronolojik hikâyeyi, Türk sanat tarihi hikâyesini temsil edecek bir müze olmasına çalışmaları

ve bir yandan da bence koleksiyonlarının değerinin hesaplanmasının yapılmasını sağlamaları gerekir. Neticede eminim ki bunu hesaplıyorlar, hesaplatıyorlar çünkü bir sanat sigortası kavramı var. Birkaç ünlü sanat sigortası firması var. Ama sektör kapalı bir sektör. Ben 12-13 yıldır kendi kendime bir şeyler yapıyorum, daha yeni yeni sesim dinlenir oldu. Ben 7-8 sene önce bir galeriyle bir anket yapmak istedim, asistanıma cevap bile vermediler, anket hiç ilerlemedi. Şimdi bizi de anketinize katar mısınız diye mailler alıyorum. Bunlar güzel işaretler. Bilgiden korkmamak lazım. Bilgiden, paylaşılabilir bilgidir ve bu bilginin kamu malı olmasından korkmamak lazım. Doğru bilgi herkesin işine yarayacak bilgidir. Şimdi bir başka projem başlayacak. Herkes açılışlara gidiyor, değil mi? Ne oluyor bu açılışlarda? Herkes fotoğraflar paylaşıyor ama katalog ve yıllık çok az çıkıyor. Şimdi ben 2018'den itibaren İstanbul'daki sergileri gezmek, fotoğraflamak ve her birinin fiyat ortalamasını kaydederek ilerlemek istiyorum. Aralık ayı içindeki bütün sergiler gezildi, bu öğrencilerin ödeviydi. Her birini bir galeriye gönderdim.

6- Sanat piyasasındaki galerici, sanatçı ilişkileri hakkındaki öngörüleriniz nedir?

Sanatçılar galerilerinden ayrıldılar. Bu neye sebep olacak? Bence hiç güzel gelişmeler olmayacak. Bunu olumlu görmüyorum ben. Sanatçının kendisi için bazı olumlu gelişmeler olabilir ama orta vade için hiç iyi bir gelişme değil. Bu ne demek: sanatçının kendini olası dış kontaklara kapaması demek. "Lokalizm, lokal kalacağım ve şu an kazanabildiğimi kazanayım." demek. Galerinin rolü ise sanatçıyı elinde tutup onu daha yukarı götürmek, ileriye yurt dışına gönderebilmek... Global piyasa çok hızlı bir piyasa... Dört yüz yıl boyunca bu işi yapmışlar, almışlar, bitirmişler, sevmişler, geliştirmişler. Bizim gibi 40-50 yılın çabası ile oluşmuyorlar. İyi olduğumuz alana daha çok yoğunlaşmak lazım. Mesela video sanatçı sunan galerilerin bir araya gelip ortak fuarlara katılması lazım. ArtBasel'e bir proje üretmezler mi? Bunların zeminlerini araştırmaları lazım. Ben iktisatçı olarak, merak ettiğim herkesle kontak kuruyorum ve cevaplar geliyor. Hiç tahmin edilmeyecek kişilerle irtibat kuruyorum. Instagram üzerindeki kısa mesajlarla dahi inanılmaz kapılar açılabilir. Ben bunu kendi kendime yapabiliyorsam galerilerin de oturup, kendilerine bir vizyon çizip profesyonel bir şekilde tekliflerini, dosyalarını yollayıp, bugünden yarına olmasa da kendilerine bir vizyon çizmeleri lazım.

7- Türkiye'nin en pahalı, 2018'e geldiğimizde, en fahiş fiyatlı sanatçısı kim şu anda? Koleksiyoncuların sahip olmak için emek harcayacağı ve belki sahip olabilmeyi tutku ile isteyebilecekleri isimler?

Fahrelnisa Zeid resimlerini öncelikle belirtebilirim. Ben öyle bir liste çıkardım. Zeid işleri pahalı, artık alınabilir şeyler değil. Cihat Burak işleri, çok nadir geliyor. Yine 100 bin liranın üstünde işler. Kemal Önsoy'lar da öyle. Belki büyüklüğüne göre Nejad Devrim, ara ki

bul, gelirse. Ferruh Başağa'nın büyük tabloları, büyüklüğü ölçüsünde fiyat olarak rekor kıran resimler. Çok sık çıkmıyor, çıkarsa, yüksek fiyatlara. Devrim Erbil'ler hep pahalı ama benim kişisel tercihim Taner Ceylan'ın değişik bir eserini almak. Çağatay Odabaşı'nın işleri hakikaten çok pahalı ve kendisiyle görüşmek için en az iki sene sıra varmış. Yani, bugün bir şey iste, iki sene beklemen lazım. Tabii bir de Refik Anadol'un çalışmaları çok enteresan. Ben koleksiyonculara şunu sormak isterdim: Yılda düzenli olarak harcadığınız sabit bir bütçeniz var mı? Bu bütçeyi her sene dolduruyor musunuz? Belki yurt içi, dışı farklı olabilir ama her sene düzenli olarak alım yapabiliyor olmak koleksiyonculuğun olmazsa olmazı. Bundan hiç bahsedilmiyor. Her sene ne kadarlık alım yapılıyor? Onun bir sürekliliği olması lazım. Onun sürekli elden geçirilmesi lazım, bir şeylerin alınıp bir şeylerin satılması lazım. O koleksiyon sonuçta yaşayan bir varlık. Ona su vereceksin, bakacaksın. Yoksa en başta dediğim gibi o bir kültür sermayesi. Sen o sermayeye her sene bir ilave, bir yatırım yapıyor musun yoksa yapmıyor musun? Koleksiyonların zaman içinde kıymeti öyle çıkacak. Bazı işler de bence müzede tamamen durmalı. Onun değeri müzeye ait olmasıdır. Benim naçizane fikrim, Osman Hamdi'ye ait bütün eserlerin hepsi bir müzede olmalı. Çünkü sanat tarihimizde önemli yeri var ama bakıldığında artistik kabiliyet manasında dünyada, oryantalist sanat içinde bir var oluşu olmayan bir sanatçı. Onun bizim için bir önemi var. Herkesin de bir müzesi olamayacağına göre bu işleri müzeye, yıllık mı kiralarlar, belli bir süre mi kiralarlar, bunun bir sistemle müzeler ve koleksiyoncular arasında gerçekleşecek bir anlaşma ile planlanması gerekiyor.

EK 12- MURAT BALKAN, KOLEKSİYONCU, KURT & KURT HOLDİNG YÖNETİM KURULU BAŞKANI, 04 NİSAN 2018, HOLDİNG OFİS, ANKARA.

1- 1970’li yıllarda koleksiyon yapmaya başladığınızı okumuştum. İlk sorum bu doğrultuda olacak. 1970’lerde sanat galerisi sayısı çok azdı Türkiye’de ve siz Ankara’daydınız. O yıllarda sanat galericiliği, sanat piyasası gelişmemiş durumda. Sizin koleksiyonculuğa yöneliminiz nasıl oldu? İlk sahip olduğunuz eser ne idi?

Satın aldığım ilk eseri 1972 yılında edindim. O zamanlar Ankara Koleji’nde öğretmenlik yapıyordum. 900 lira olan maaşımın 500 lirası ile bir Fikret Mualla almıştım. Fakat bunu ben koleksiyoncu olacağım ya da şu sanatçıdan başlayayım koleksiyonuma diye satın almadım. Bu konuda diğer koleksiyoncu olan kişilere de baktığımızda görürüz: kimse koleksiyoncu olayım diye değil, evine ya da iş yerine sevdiği bir şeyi asmak için ilk eserlerini almıştır. Daha evvele dayanan sanatla ilişkim ise 1950’li yıllara uzanır. Ben 1946 doğumluyum. Babam İzmir’den yeni bir ev almıştı. 1952-53 yıllarında taşındığımız o evde 1980’li yıllara kadar yaşadık. O evin içinde sanat eserleri de vardı. Belki bu eserler, bilinçli alınmış eserler değildi. Babam esnaftı. Ticaretle uğraşan bir kimseydi. O dönem sanat galerileri ya da resim atölyeleri olmadığından ancak antikacılardan bu eserleri alabilirdiniz. Babamın da Kemeraltı’nda iş yaptığı birkaç antikacı vardı. Babam bu antikacılardan satın alırdı resimleri. Daha sonra aldığım eğitimlerin sonucunda bilinçlenmiştim. Bu eserlere dair bilgiler okuduğumda daha farklı bilgiler önüme gelmeye başladı. Bir sanat eseri nedir? Nasıl olmalıdır? Nasıl korunmalıdır? Sorularına cevaplar geldikçe, konuya daha da hâkim olmaya başladım.

2- Sanat yapıtlarına olan tutkunuz daha sonra hep devam etti mi?

Çocukken denizin kenarında 3 katlı bir evimiz vardı. Salonun girişinde de büyükçe 160x160 cm boyutlarında bir resim vardı. Geniş, gösterişli yaklaşık 30 cm genişliğinde alçıdan yapılmış bir de çerçevesi vardı. Resimde bir hanım ve yerde bir çıplak bebek vardı. Arkasında müzik yapan, rahip gibi kişiler vardı. Çocukken görmüyorsunuz dikkat bile etmiyorsunuz ancak lisenin son yıllarında merak ettim ve araştırmaya başladım. Tabi ki o zamanlar Google gibi arama motorları yok. Onunla alakalı kitaplar bulmanız lazım. Sonra baktım; bu resim 16 yy’de Piero Della Francesco’nun bir resmi ama tabi ki orijinali değil. Sonra çok merak ettim nasıldır, nasıl değildir, diye. Resim, İsa’nın doğum sahnesini konu edinmiş. Gençlik dönemimde bu resim çok ilgimi çekti. Daha sonra Londra’ya gittiğimde British Museum’da resmin orijinalini gördüm. Bizim evde olan resim ile aynı idi. Aynı ebatta, aynı açıda idi. Elimde fotoğraf resme bakarken, aklıma yine okuduğum kitaplardan öğrendiğim bir bilgi geldi. Büyük ressamlar resim yaparlarken, öğrencileri de çevresinde aynı resmi başka ebatlarda yaparlarmış;

ama o da olabilecek bir şey değildi. Çünkü daha sonra incelediğimde farklı bir şey çıktı karşıma. Evimizde yer alan resmin üzerine yapıldığı kanvas, orijinal resmin yapıldığı 1500'li yıllarda kullanılmıyordu. Orta Doğu Üniversitesi Kimya Bölümü'nü bitirdikten sonra öğrendim ki; kullanılan boyalara Carbon14 Testi uygulanarak ne kadar yıl önce kullanıldıkları anlaşılabilir olmuş. Türkiye'de o yıllarda Carbon14 Testi yoktu. Romanya'ya bir numune göndermiştik. Artı eksi 10 yıl yaklaşık bize bir zaman veren bu testler sonucunda resmimizin o yıllara ait olmadığını öğrendik. Böylece o defteri kapattık ancak o resim hala İstanbul'da bulunan evimde yer almaktadır. Bir resme ilk kez bu kadar ilgi duymuştum. Elbette bu tutkum devam etti.

3- Peki bu resmi kimin yaptığı ortaya çıktı mı?

Hayır, o belli değil. Babam o resmi 1950 yılında almış. O yıllarda kimse hele ki Piero Della Francesco resmi iyi para eder diyerek resmin replikasını çalışmamıştır. Hala birçok soru işareti var. Kim, neden, nasıl bu resmi yapmış? Başka resimlerde vardı evimizde. Örneğin; yine babamın aldığı diğer resimlerden Mimar Kemalettin Bey'in İstiklal Savaşı resmi de evimizde yer alıyordu. Daha sonra gördüm ki tabii ki 1, 2 resim alınacaksa bu sevdiğiniz eserler olmalıdır ama resim alıp da onu desteklemek, onu saklamak ve ileride başkaları tarafından da sevilmesini, izlenmesini düşünürseniz, sanatçı önem kazanıyor. Hangi sanatçıdan ne almanız lazım? Bu düşünce ortaya çıktığında koleksiyon fikri de ortaya çıkıyor.

4- Peki şu an toplamda kaç eseriniz mevcut?

Bir koleksiyonda nicelik hiç önemli değildir. Önemli olan niteliğidir. Toyan'ın içinde açmış olduğum sanat galerisinde amacım okyanusta bir damlada olsa, insanlara sanatı sevdirmek, tanıtmak için bir katkıda bulunmak idi. Bu galeride tanıdığım sanatçılara da güvenerek, bu galerinin yürüyeceğini düşünmüştüm. Nitekim 1998-2009 yılları arasında, çok kıymetli sergilerin açılmasına vesile olduk. Galerilik sırasında edindiğim dostlar da benim koleksiyoncu yanımın güçlenmesini sağlamıştır. O zamanlar tanıştığım bütün sanatçılarla ilişkim hep devam etti. Elimdeki eserlerin hepsinin arkasında bir hikâye vardır. Müzayededen çok az sayıda eser satın almışımıdır. Mesela şu an bende Ferruh Bey'in resimleri var ama her resmin bir hikâyesi var. İçlerinden birisi hediye. Ferruh Bey, Bodrum'da evime geldi. Torunlarıyla hep beraber. Bana orada bir resim yapacaktı. Ona bir boş tuval vermemi istedi. Ben de oraya torunlarıyla beraber vakit geçirmeye geldiğini ve bunu resim yaparak harcamasını istemediğimi söyledim. Bunu bir şekilde yapabileceğini söyledi. Sezon bittikten sonra, Eski Foça'ya Ferruh Bey'in yanına gittim. O gece rahmetli Ferruh Bey beni limanda yemeğe götürdü. Sonra eve geri döndük. Salonunda sanıyorum 130x180 boyutunda bir resim vardı. Ağırlıklı kiremit renginde iki tane güvercin vardı. Resmi nasıl bulduğumu sordu. Çok

beğendiğimi söyledim. Güvercinlerden birinin kendisi, diğerinin de eşi olduğunu söyledi. 6-7 yıl önce yapıp, eşine hediye ettiğini ve bugüne kadar kimseye vermediklerini söyledi. “Ne kadar güzel.” dedim; “Torunlarınıza kalır.”. Bunun üstüne, “Hayır bunu en iyi muhafaza edecek olarak seni görüyorum.” dedi. Eşi de yanındaydı. Eşiyle de konuştuğunu, resmi bana hediye etmek istediklerini söylediler. Dünyanın her yerinde, sanatçılar işe başladıklarında, çok zor şartlarda bir yerlere gelmişlerdir. O kadar fazla sayıda sanatçı var ki bunların arasından sıyrılmak, çok zor. Dolayısıyla bu huylarını üzerlerinden atamazlar, ellerini ceplerini sokmazlar. Düşünebiliyor musunuz bugün nerden baksanız 70-80 bin dolar olan Ferruh Bey resimlerinden bir tanesini hediye etmesi çok büyük bir cömertlik idi.

5- İkinci kuşak koleksiyon temsilcilerinin koleksiyonları geliştirmesi çok önemli bir ayrıntı. Bu hususta sizin düşünceleriniz nelerdir?

Benim bir kız, bir erkek çocuğum var. Birisi kırk, diğeri kırk iki yaşında. Bundan on sene kadar evvel, yeni evleniyorlarken onlara dedim ki; ‘Eserlerin hepsini almanız mümkün değil ama içlerinden on tanesini, yirmi tanesini alın geri kalanlarını satıp bu defteri kapatalım.’ dedim. Bana resimlere ödediğim paradan daha mühim olan şeyin bu resimler için harcadığım zamanın olduğunu söylediler. Gerçekten de öyle. Bazı resimler için birkaç gün, bazı resimler için birkaç saat gittik, konuştuk. Bir resim almak için uzun seyahat ettiğim oldu. Bunları satmam yerine hepsini muhafaza etmem yahut müze haline getirmemi istediler. ‘Bize verme, biz istediğimiz resmi beğendiğimizde alırız.’ dediler. Böylece onlar bu koleksiyonu taşımayı kabul etmediler ki- yanlış da değil.

6- Edindiğiniz koleksiyonda danışman gözetiminde bir yenileme gerçekleştirdiniz mi? Mesela ‘Nahit Kabakçı Koleksiyonu’ ilk yıllarda 2000 kadar eser barındırırken Kabakçı, danışman önerisi ile koleksiyonundaki eser sayısını 200’e indirmiştir.

Kıymet Giray, Sakıp Bey’in kitabını yazarken, Sakıp Bey’in bana da söylediği bir sözü söylemişti. Aldığı bazı ürünlerin sahte olduğunu, bunun bir öneminin olmadığını o resmi sevdiğini, resmi zaten kâr amacı gütmek amacıyla almadığını söylemişti. Ben de bakıyorum, benim elimde de 4-5 kadar sahte resim var. Ben bunları yırtıp atmadım. Tabi ki bunu orijinaliymiş gibi sergilemedim. Titizlikle sahte mi değil mi diye araştırmamın nedeni, benden sonraki nesillere yanlış bir şey bırakmamak. Çünkü şu anda konumum, çevrem sayesinde ben bunun araştırmasını yapabilirim. Sahte olup olmadığı bilgisine ulaşabilirim. Hikâyesini bulabilirim ancak çocukların bunlara ulaşması ileride mümkün değil. Daha sonra sahte bir resim olayı çıkmaması için bugüne kadar almış olduğum resimler arasından sahte olanları ayırdım.

Nahit Bey’in yaptığı gibi elimdeki resimlerin sayılarını satışlarla değiştirmek, koleksiyonumu tekrar yapılandırmayı hiç düşünmedim. Sahip olduğum resimleri hiç satmadım.

Hediye de etmedim. Eğer birine hediye resim edeceksam, gidip yeni bir resim satın alıyorum. Çünkü her resimde benim zamanım var. Hatıram var, hikâyem var.

7- Maddi getirinin dışında bir bağ yaratmışsınız resim ile aranızda.

Mesela Adnan Turani benim çok yakın dostumdu. Ölmeden önce, bütün kütüphanesini almamı istedi. Çok ani olmuştu ölümü. Oğluna da kütüphanesini bana bırakmak istediğini söylemiş. Vefatından sonra oğlu kütüphaneyi isteyip, istemediğimi sordu. Kütüphaneyi alıp, evimde tamamen ona bir köşe ayırdım. Şimdiye kadar çektiği resimler, dosyalar, aldığı ödüller hepsi benim evimde, ona ait kütüphanede duruyor.

8- Ne kadar güzel ve önemli bir şey. Peki danışman kullanıyor musunuz?

Hem çok danışmanım var hem de hiç danışmanım yok. Çünkü danışman dendiği zaman profesyonel anlamda ele almak gerekirse, karşılığında bir ücret ödemek lazım. Rahmetli Kaya Özsezgin, benim çok kıymetli dostumdu. Kıymet Giray yine çok yakın dostum. Ayrıca; 7 yıl Ankara Koleji'nde öğretmenlik yaptım. Oradan mezun olan ve sanat tarihi okuyan öğrencilerim mevcut. Eski öğrencilerimden de destek alıyorum. Bunlar dostluk bazında aldığım informatik bilgiler; ama koleksiyoncu veya danışman olarak birini görevlendirip, onun söyledikleri doğrultusunda hareket etmedim. Eğer öyle olsaydı onun göstermiş olduğu çevrede kalırdım.

9- O zaman da sizin az önce söylediğiniz eserlerin hikâyeleri, aranızdaki bağ olmazdı.

Benim eserler ile hikâyelerim olmazdı. Mesela Sakıp Bey'in tamamen profesyonel bir ekibi vardı. Benim hayatımın herhangi bir anında Sakıp Bey'in ya da bu konuda çok fazla yatırım yapan iş adamları gibi çok yüksek fiyatlarda bir resim almam olmadı. Sanatçı ile konuşurdum "2 ayda, 3 ayda ödesem." deyip alıyordum. Taksitle resim alırdım.

10- Sahip olduğunuz eserlerin sayısını tam olarak biliyor musunuz? Mesela 1000'in üzerindedir diyebilir miyiz?

2000'e yakın eser vardır. Çok güzel işler var. Mesela Adnan Turani'nin belki 50 eseri var ama benim için özel yaptığı bir eser var içlerinde. Adnan Turani'nin ürettiği nadir büyük boyutlu eserlerdendir. 175x250 cm. boyutlarında bir Adnan Turani resmi. Habib Aydoğdu'nun yine o ebatta resimleri var. Ben de eski baskıları, defterleri, kitapları var. Ben özellikle 1990'lardan sonra, şöyle bir karar aldım. Türkiye'de toplasanız zaten 300 tane sanatçı ancak vardır. Her birinden birer eser sahibi olsan zaten Türkiye'nin çağdaş sanat tarihine ait heykel ve resimlere sahip olmuş olursun. Avrupa'da bu öyle değil. Avrupa'da çok geniş bir spektrum var. Türkiye'de hadi bugün 500 sanatçı var diyelim aynı nüfusa sahip olduğumuz Almanya'ya baktığımızda, orada 40000 sanatçı var.

11- Eser satın alırken tercih ettiğiniz ekoller, akımlar, mecralar, coğrafyalar var mı?

Sanatçının sanatını gösteren desenleridir. Ben 90'lı yıllarda koleksiyonculuğa artık iyice başladığım zamanlarda şöyle bir karar aldım. Ankara'da yaşadığım ve Ankaralı olduğum için, Ankaralı olan sanatçılara bir torpil yapmam lazım diye düşündüm. Ve bu şekilde koleksiyonum kurguluyorum. Ankaralı sanatçıların retrospektif yapacak şekilde, eserlerinin toplanmış olmasını istedim. Mesela bende Nuri Yeğin'in 1960'lardan başlayan eserleri vardır. 2000'li yıllardan sonrasına ait 50 tane resmini alırsınız fakat bende 60'lı yıllarda yurt dışında olduğu dönemlerde yaptığı, dökümhaneler, çalgıcılar gibi resimler ve desenlerden oluşan, bir restrospektif oluşturabilecek kadar eseri vardır. Yarın öbür gün sanat tarihi açısından da tek tek de sergisini açabilirim. Bir tarafta yağlı boyalar bir tarafta desenler gibi, gruplandırmalar da yapılabilir. 70'li yıllarda üniversiteden mezun olup ticarete atıldığında, 73 yılında ilk firmamı kurdum. Yurt dışına gittiğimde oradaki firmalardaki insanlarla konuştuğumda –ki bu firmalar 100-150 senelik firmalar, kimse şunu aldım bunu sattım ya da şöyle bir arabam var diye değil, sahip oldukları sanat eserlerini, müzayedeleri, müzeleri konuşuyorlardı. Şu an 74 yaşındayım ve birçok şey gördüm. Globalleşmeyi sağlayan, ülkeleri birbirine yakınlaştıran para pul değil. Eğitim ve sanat işidir. Bundan 20 yıl önce mesela, 95-96 yıllarında, Sovyetler yıkıldıktan sonra Moskova'da, Tarkan 'Şıkıdım' şarkısını söylerken 1000 kişi de ona eşlik ediyordu. Ya da Çin, Pekin'e gittiğimde, Japonya'ya gittiğimde yine aynı şekilde Türk parçalarından oluşmuş müzikler vs. bundan 14-15 yıl evvel Japonya'da milli takımımız 3. olduktan sonra, insanlar o futbolcuları izlemek için İstanbul'a geldiler. Yurt dışında bir eseri, bir sürü mecrada görebiliyorsunuz, ismi var orda. Türkiye'nin değişmesi sanat, spor ve edebiyatta yapacağı bir devrim idi. Türkiye'nin alt yapısı da buna gerçekten müsait. Türkiye'de sanat para ile oluyor. Aç olan kişi karnını sanat ile doyuramayabilir. İnsana böyle bir his geldiyse açlığa rağmen de yapabilir ama çok kolay değildir. Çok bir paradan bahsetmiyorum. Böyle bir his geldiyse insana biraz da rahat olması lazım. Mesela ben, Sovyetlerin etkisinden o zamanlar henüz çıkmamış Romanya, Macaristan gibi ülkeleri gezerken, kravatlı ama kıyafetlerinin çok eski olduğu belli olan insanların müze gezmeye gittiklerini görünce çok şaşırılmışım. Bu bir alışkanlığın neticesidir. Bir ressam, eserinin bir müzede sergilenmesini ister. Sporcu altın madalyaları kazanmak ister, iş adamları da kendi imkânları dâhilinde sporcu, edebiyatçı ya da sanatçıya destek olması lazım. Neticede bu ülkeye hepimizin bir borcu var.

12- Bodrum'da gerçekleştirdiğiniz projelerden söz edebilir misiniz? Heykel etkinlikleri devam ediyor mu? Heykel etkinlikleri neden ve nasıl başladı, gelişti?

Bu projeye 2003 yılında başladık ama şu anda orada bir otel inşaatına başladığımız için festivale kısa bir ara verdik. 2003 yılında, 1985 yılında satın aldığım koyu kültürel ve sanatsal

çalışmalar için değerlendirmeye karar verdim. Aspat Koyu'nu satın almamın üzerinden on sekiz yıl geçtikten sonra Kıymet Giray, orada ressamların gelip resim yaptığı bir sempozyum düzenlemeyi teklif etti. Tabiatı çok güzel olan bu yerde tesadüfen başka bir arkadaşım da konuşurken orada heykelin çok güzel yapılacağını söyledi. Bu ikisini birleştirme fikri aklıma geldi. Bu sırada başka bir arkadaşım da orada çocukların harika bale yapabileceğini söyledi. Bu fikirleri biz 2002 yılında konuştuk, 2003 yılında orada bir bale okulu açtık, resim ve heykel sempozyumu yaptık. Heykel sempozyumu 3 hafta, resim ise 2 hafta süresiyle yaptık. Orada sanatçılar aileleri ile gelip kaldılar ve ilk eserler ortaya çıkmaya başladı. Şimdi aynı arazide 2 otel projemiz var. Aspat'ta yer alan derenin yanında Roma Dönemi'ne ait bir de hamam kazısı gerçekleşti. Şu an kazı sonrası koruma çalışmaları devam etmekte.

13- Aspat Vakfı ne zaman kuruldu?

Aspat Vakfı'nı 1980'li yılların sonunda, 1990'lı yılların başında kurmuştuk. Eğitim ağırlıklı bir vakıf idi. O vakıftan her sene 10-15 öğrenciye burs veriyorduk. Size az önce gösterdiğim, dağ dere arasında kazının olduğu ve müzenin olduğu alan 23 dönüm bir arazi. Benim orada 400 dönüm gibi büyük bir arazim var ve ben burayı hem resim, heykel ve arkeoloji ile ilgili bir müze olması aynı zamanda da oradaki doğal yaşama ait böceklerin, çiçeklerin sergilendiği bir alan yaratmak için Aspat Vakfı'na verdim. 7-8 yıl önce Tübitak ile bir proje gerçekleştirdik ve oranın tüm florasını incelettirdim. Bu incelemeyi, Muğla Üniversitesi, İzmir'de 9 Eylül ve Ege Üniversiteleri müşterek bir çalışma gerçekleştirdi. Şu anda elimizde toplanmış 8000 adet çiçek ve bir o kadar da böcek var. Bu örneklerin toplanması ve değerlendirilmesi üç sene gibi bir süre aldı. Endemik olan çiçek ve böcekler vardı. Bunların değerlendirilmesi, yurt dışında gönderilmesi tabii baya bir zaman aldı. Açmayı planladığım müze içerisinde bölgenin arkeolojisini, bitki ve böcek dokusunu ve sempozyumlarda üretilen sanat eserlerini sergilemek istiyorum.

14- Hem kültürel hem tarihi, aynı zamanda biyolojik unsurların olduğu bir müze olacak. Peki ne zaman açılmasını planlıyorsunuz?

Türkiye'de neyi, ne zaman planlamanız önemli değildir. Tabii ticari bir iş olsa başı ve sonu belli olurdu ancak bizimki gibi idealist bir iş yapıyorsanız, o zaman bunun ne zaman biteceği belli olmaz. Aslında bu sene inşaatla başlayıp önümüzdeki yıl bitmesi gerekiyordu ancak daha inşaatla başlayamadık. Anıtlar Kurulu'ndan çıkacak olan izni bekliyoruz.

15- 2003 yılında başladığınız sempozyumlara hiç ara verdiğiniz olduğu mu? Yoksa kesintisiz devam etti mi?

Geçen yıla kadar her sene kesintisiz devam etti. İnşaat başladığı için şu an bir ara verildi.

16- Peki orada yapılan eserler nerede muhafaza ediliyor? Başka bir kurum var mı?

Orada üretilen resimler Ankara'da muhafaza ediliyor.

17- Koleksiyonunuzun ikinci kuşak temsilcileri olan oğlunuz ve kızınızdan söz etmişsiniz. Müze projesi olmazsa koleksiyonunuzun geleceğine dair düşünceleriniz nedir?

Oğlum ODTÜ'den, kızım da Harvard'dan mezun. İkisi de sanat konusunda bilgiyle mücehhezdirler. Hem sanatçıyı tanırlar, hem eseri bilirler. Aynı zamanda dünyada bu işler nerelere gidiyor biliyorlar. Benim eserlere olan titiz tutumumu bildikleri için belki de eserleri almak istemediler ama eğer bir müze olarak devam ederse, benden sonra da devam edeceğini biliyorum. Oğlum da, kızım da bu işi götürür.

18- Peki Bodrum dışında, sizin elinizde çok fazla sanat yapıtı var ve biz bu eserleri görmedik. Mesela Banu-Hakan Çarmıklı bir sergi yaptı. İlk Raunt sergisinde koleksiyonun bir kısmını görme fırsatını elde ettik. Taviloğlu'nun kitap çıkarması vb. Sizin koleksiyonunuzu görebilme şansımız olacak mı? Bir sergi planlıyor musunuz? Kitap çıkarmayı düşünüyor musunuz?

Sergiden ziyade benim iki tane hedefim vardı. Bir tanesi 1985 yılında Bodrum'daki araziyi aldıktan sonra orada Açık hava Müzesi yapmayı hayal ediyordum. Açık hava Heykel Müzesi. Daha sonra orada resimler de üretilince 1500 metrekarelik bir kapalı alanı da ilave ettik projeye. Diğer projem ise Ankara'da. Bunun için aşağı yukarı 5-6 sene evvel bir yer ayarladım. Bu yerde İncik Bulvarı üzerinde. Bunun için de üç sene evvel Zaha Hadid ile bir görüşme yaptım Londra'da. Süha Özkan'ın, o da mimar olduğundan proje yarışmalarından yakın bir tanıdığı. Onun vasıtası ile kendisiyle görüşme şansım oldu. Benden imar planı ile ilgili birtakım bilgiler istedi. Dönüp bilgileri toparlarken bazı değişiklikler olduğunu fark ettik. Bu değişiklikler falan derken Zaha Hadid vefat etti. Şu an orada başka bir mimar ile devam ediyoruz. Bundan 4-5 ay evvel, Japon mimar Tadao Andō ile bir görüşme gerçekleştirdim. Muhtemelen onunla devam edeceğiz. Andō da minimalist bir mimar ve büyük bir tasarımcı. Zaha Hadid vefat etmeseydi bu proje; aynı zamanda Türkiye'de yapacağı son iş de olacaktı. Bu arada Zaha Hadid Türkiye'de proje yapmayı çok istiyordu çünkü daha önceki yıllarda üç projesi de gerçekleşmemiş.

19- Bu müze projesinden önce koleksiyonunuzun bir ön gösterimi ya da kitabı yayınlanacak mı?

Hayır. Sergi gibi bir şey çok büyük bir iş onu düşünmüyorum; ama kitap gibi bir düşüncem olabilir. Zaten öyle bir çalışmamız var. Bir kitap hazırlamak da bir sergi hazırlamak da hiç kolay bir iş değil.

20- Bir koleksiyoncu olarak özellikle takip ettiğiniz sanatçılar var mı? Müzayedelerde veya galeri sergilerinde.

Aslında benim hayalim, ta ortaöğretim zamanımda elime geçen bir kitap var ‘Fifty Great Artist’, ‘Dünya’nın 50 Büyük Sanatçısı’ gibi bir kitap hazırlatmak vardı. Eğer ‘50 Büyük Türk Sanatçı’ diye bir kitap basarsak, kitapta CV’leri ile beraber portreleri de olsun istedik. 15 yıldır pek çok sanatçıya, böyle portre yaptırmışım. Ben de pek çok sanatçının portresi var şu an. Müzayede de bu tarz oto portre eser çıkarsa hiç kaçırmam alırım. Bunları tamamlamaya çalışıyorum; ama dersenez ki kimler var, kimleri tamamladınız, kimler eksik. Bilmiyorum.

21- Peki kaç tanedir?

Koleksiyonumda yirmi beşin üzerinde sanatçı otoportresi mevcut.

22- Son olarak; Ankara’dasınız, iş için İstanbul’dasınız, aslen İzmirlisiniz, Ankara’da daha fazla zaman geçiriyorsunuz. Ankara’dan, İstanbul’a baktığımızda, koleksiyonculukla ilgili olarak, ne düşünüyorsunuz? Çünkü bienaller, fuarların artmasıyla alım da arttı ama bilinçsiz alımlar daha çok. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Bu konularla çok ilgili değilim. Eğer bu konu benim mesleğim olsaydı, yaklaşımım daha farklı olurdu. Çünkü bu işi yapan kişi, piyasaya bakar. Düşüyor mu? Çıkıyor mu? Sanatçıların belirli zamanlar yıldızı çok parlarken bazı zamanlar yıldızı sönebilir. O yüzden o sanatçıların eserleri en yüksek seviyedeysen satmak ister. Koleksiyoncuların da bir kısmı ellerindeki eserlerin değeri baktılar düşüyor ellerinden çıkarıyorlar. Onların yerine başkalarını alıyorlar. Benim böyle bir ticaret yapmaya vaktim de yok. Çünkü benim zaten para kazandığım bir iş var. Kırk senedir. O yüzden de ben aldığım eserleri ne sattım ne de hediye ettim koleksiyonumdan. Beğendiysen aldım ve koydum. Belki çok mantıklı bir yaklaşım değil ama bu kırk sene içerisinde ‘Ya bu adamın işleri 5 para etmez.’ ya da ‘bu adamın işleri bir yere gitmez’ diyenler oldu. Bu sürede onların içinden çok parlayanlar, değerlenenler de oldu. Bunlardan bir tanesi Nuri Abaç’tır. Nuri Abaç, hayatı boyunca 1000 doların üzerinde resmini satamamıştır. 3500-4000 TL ediyor bugüne göre bakarsak; ama şu an bakıyoruz 30.000- 40.000 TL değerinde eserleri. Eşref Üren, kendisi resim satmaz, hediye ederdi. O yüzden de benim hiç ticari bir amacım olmadı. Bir esere ‘Bu sanatçı bir yere gidemedi.’ deyip, elimden çıkarmayı hiç düşünmedim. Zaten resim satın aldığım kişilerin eserleri piyasada para etmemiş olabilir; ama bu durum o insanların kabiliyetsiz ya da sanatın dışında olan kişiler olduğunu göstermez. Alırken zaten ben bu konuya dikkat ediyorum. Mesela şu an Türkiye’de öyle sanatçılar var ki piyasada resmini falan bulamazsınız. İleride illa ki olacaktır ama. Çünkü bu adam sanatçı... İyi bir tahsil yapmış. İsmi kazınmış. Mesela Nevzat Akoral. Nevzat Akoral’ın resmi hangi müzayedede çıkar. Çıkarsa ne kadara çıkar? Ben geçen gün Ulus’ta bir yerden aldım 1500 TL’ye.

Nevzat Akoral'ın bugün Ankara Müzesinde yirmi resmi var. Çok büyük paralara satılan sanatçıların bugün nerede resmi var? Nevzat Akoral, aynı zamanda benim çok yakınım. Gözleri görmediği dönemde de yanındaydım. Rahmetli oldu. Bir yerlere gelemedi diye biz onun kötü bir sanatçı olduğunu söyleyemeyiz. Hocaların hocası. İlk baskıları yapan, onca öğrenci yetiştiren bir kişi yine eserlerine baktığımızda görüyoruz ki çok farklı eserler yapmış.

23- Bir sanatçının çok yüksek fiyatlara eserlerinin satılıyor olması, onun sanatsal anlamda değerini göstermiyor. Aslında biraz da piyasanın pompaladığı bir fiyat standardı da var. Sanatsal yönü güçlü pekçok eser galerilerde, müzayedelerde satışa çıkarılmıyorlar, sergilenmiyorlar. Galeriler maddi getirisini, ticari unsurları daha önde tutuyorlar.

Mesela bazı müzayedelerde ayak oyunları yapılıyor. Olmayacak bir eser 30.000- 40.000 liraya satılıyor. Ondan sonra başka bir müzayedede yeniden gelmiş gibi tekrar satılıyor. Dolayısıyla onlara birtakım fiyatlar koymaya başlıyorlar. Ben hep şunu söylüyorum. Sanat eserine yatırım, ileride zarar edilmemesi gereken bir yatırımdır. Dolayısıyla bu fiyatları bir yere karar şışirebilirsiniz sonra sönmeye başlar. Sönmeye başlarsa buna yatırım yapan kişiler, ortadan çekilir, yok olurlar. Türkiye zaten bu konuda sığ. Çok az sayıda koleksiyoncu var. Bu kişileri de kaybederseniz satacak adam bulamazsınız. Hep bunu söylüyorum sanatçılara ve müzayede düzenleyen insanlara. Aynı şey sanatçılar içinde geçerlidir. Mesela, Yalçın Gökçebağ'dan her zaman daha ucuza alırsınız ama ikinci, üçüncü ellere geçtiği zaman fiyat artar. Hâlbuki diğer sanatçılarda durum tersidir. Sanatçılardan aldığımız eser pahalıdır, piyasaya düşünce ucuzdur resim.

24- Eser alırken, sanatçı atölyesinden mi, sanat galerisinden mi eser almayı tercih ediyorsunuz?

Şöyle söyleyeyim. Resmin iyisini almaya gayret ederim. Resmin iyisini de her zaman sanatçının atölyesinden alabilirsiniz; ama bugün sanatçıyı tanıyan kaç sanatsever var? Benim bir şansım var ben bütün sanatçıları tanırım. Dolayısıyla atölyesine gidip, on sene evvel yaptığı bir resmi ya da yeni yapmış olduğu resmi veyahut yeni başladığı bir resmi tamamladıktan sonra alabilirim. Genelde galerilerden aldığım eserler yaşamayan sanatçıların eserleridir veyahut da yaşayıp da daha önce yapmış olduğu bir resmi görüp de alabilirim. Geçenlerde Nuri Abaç'ın 65'li yıllarda yapmış olduğu bir eseri aldım. Yine Fethi Arda'nın bir resmini aldım. Arda Galeri'den, oğlundan. Bu kişilerin kendilerinden alma şansım yok zaten; ama Habib Bey'den bir resim alacaksam, atölyesine gidip almayı tercih ediyorum.

25- Daha önce konuştuk ama odak noktanız Ankara ve resim değil mi? Koleksiyonuza eser alırken, genç enstalasyonları takip ediyor musunuz yoksa belirli bir tarih sınırınız var mı?

Bu müze olaylarının açılmasından sonra tabii ki genç sanatçılara ağırlık verilecektir. Ben şu anda 45-50 yaşından aşağı sanatçıların eserlerini tercih etmiyorum. Çünkü 50 yaşından önce bir sanatçının nereye gideceği çok belli değil. Dediğim gibi 25-30 yaşında yeni mezun bir sanatçının işinin nereye gideceğini ancak 20 sene sonra anlayabilirsiniz; ama almış olduğu eğitime, çalıştığı hocalara, işlere bakarak da çok genç olmasına rağmen iş alınabilir.

26- Koleksiyonunuz hiç sergilenmedi değil mi?

Hayır, daha önce hiç sergilenmedi.

27- Neden peki? Çünkü 1970’li yıllardan beri gelen, uzun soluklu bir koleksiyon bu.

Ben belirli bir seneden sonra amaç olarak resim alımına başladım. Siz şu an bir elbise dikiyor olsanız. Bitmeden onu piyasaya çıkarır mısınız?

28- Belirli bir olgunluğa ulaştıktan sonra bir müze ile sunmanın daha doğru olduğunu düşünüyorsunuz.

Evet, benim düşündüğüm 5000- 6000 metrekarelik bir alanda resim tamiratlarının yapıldığı, konferans salonu, restorantı, kütüphanesi olan bir yer yapmak. Yapılırsa da böyle yapılması lazım. Onun için de şu an bulduğum alan; 2500 + 7000 toplam 9500 metrekarelik bir yer. Önünde parkların olacağı bir yer planlıyorum. Bu nedenle beş sene evvel imara bu şekilde koydurttuk. Acele etmeden, uzun soluklu olarak da buna devam ediyoruz. Ömrümüz yetti bugünlere kadar sağlıklı geldik.

29- Müze ile ilgili bir faaliyet planınız var mı? Uzun vadedeki hedefleriniz nelerdir?

Benim hedefim daha kısa vadede. Aslında hedef demeyeyim çünkü imar planı tasdik edildiği anda, hemen mimara koşacağım ve plan yapmasını isteyeceğim. En fazla bir yılda plan biter. İki sene içinde de inşaat biter. Bu 2018 yılı içinde de olabilir, 2020 yılı içinde de başlayabiliriz. Benim bunun sonunda müzeden kazanmak gibi bir niyetim yok. Ben oraya para yatıracağım. Nereden baksanız yine 7-8 milyon dolarlık bir iş; ama benden sonra yüzyıllarca kalacak bir iş. Açılışın ardından da önemli olan müzenin yönetilmesi konusu olacak. Zaten müze başladıktan sonra para yiyen bir yer. Onu bir şekilde kompanse etmek lazım. Yoksa müze yaşamıyorsa hiçbir faydası yok.

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve SOYADI	Ebru Nalan SÜLÜN
EĞİTİM DURUMU	
Mezun Olduğu Lise	Sivas Lisesi, Sivas
Lisans Diploması	Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, 1997.
Yüksek Lisans Diploması	Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Bölümü, 2001
Tez Konusu	Yerellik ve Ulusallık Açısından Malik Aksel
Doktora Diploması	Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü
Tez Konusu	Türkiye’de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu (1990-2010)
Yabancı Dil / Diller	İngilizce
İŞ DENEYİMİ	
Stajlar	-
Çalıştığı Kurumlar	Cumhuriyet Üniversitesi- Akdeniz Üniversitesi
E-Posta	ebrunsulun@gmail.com ebrunsulun@blogspot.com

