

T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

AB UYUM SÜRECİNİN
TÜRKİYE GÜNCEL SANAT ORTAMINA ETKİLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ŞİRİN UYSAL

ANASANAT DALI : PLASTİK SANATLAR
PROGRAMI : RESİM

KOCAELİ - 2008

T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

AB UYUM SÜRECİNİN
TÜRKİYE GÜNCEL SANAT ORTAMINA ETKİLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ŞİRİN UYSAL

ANASANAT DALI : PLASTİK SANATLAR
PROGRAMI : RESİM

DANIŞMAN : PROF. DR. M. REŞAT BAŞAR

KOCAELİ – 2008

T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

AB UYUM SÜRECİNİN
TÜRKİYE GÜNCEL SANAT ORTAMINA ETKİLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan : ŞİRİN UYSAL

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Tarihi ve No : 25.06.2008/2008-18

Prof. Dr. M. Reşat BAŞAR

Prof. Dr. Nuri
TEMİZSÖYLÜ

Doç. Dr. İsmet
ÇAVUŞOĞLU

KOCAELİ - 2008

ÖNSÖZ

“Sanat diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır.”

Sanat ve gelişim süreçleri hakkında bilgi almak isteyen bir çok kişinin başvurduğu yaygın kaynaklardan Sanatın Öyküsü’ne bu şekilde bir giriş yapıyor yazarı Gombrich. İlkel insandan bu yana gerçekleştirilen tasvir örneklerine sanat demenin bir sakıncası olmadığını belirterek, şöyle devam ediyor:

[...] *yeter ki bu sözcüğün yer ve zamana göre birbirinden değişik anlamlara gelebileceği unutulmasın ve günümüzde neredeyse bir korkuluk veya tapınma aracı haline gelen ve büyük S ile başlayan Sanat’ın var olmadığının bilincinde olunsun.*¹

Açıktır ki sanatın tarihi, insanın ve üyesi olduğu toplumun değişim ve dönüşüm süreçlerinden bağımsız bir şekilde ele alınamaz. Bu süreçlerin belirleyiciliği bir yana, üretim ilişkileri ve toplumsal egemenlik mekanizmalarının sanatın yönlendirilmesinde birincil rolü oynadığı bugün artık yaygın bir biçimde kabul görmektedir. Sözü edilen yönlendirme karıştırlarını da oluşturmuş, sanatın ve “sanat piyasası”nın günümüze değin bir çok aşamadan geçerek şimdiki halini alması, çeşitli çatışma evreleri ve bunların sonuçları beraberinde gerçekleşmiştir.

Bu bağlamda günümüz sanatı ya da çağdaş sanat, içinden geçtiğimiz siyasi, ekonomik ve sosyal konjonktürün bir parçası olarak değerlendirilmeli, Beral Madra’nın deyişiyle *küresel sanatın bir virüs gibi davranıp, Türkiye sanat ortamının belleğini dönüştürmeye çalışması*² sorgulanmalıdır. Bu çalışmanın sözü geçen sorgulamaya katkı sunmasını umuyorum.

Çalışmalarında bana yol gösteren değerli hocam Prof. Dr. Reşat BAŞAR başta olmak üzere; deney ve bilgilerini paylaşan tüm Kocaeli G.S.F. öğretim üyelerine, kaynak bulma konusunda yardımlarını esirgemeyen Erdem BEKTAŞ’a, çalışmalarım sırasında beni sürekli destekleyen aileme ve sabrından dolayı Vahit YILMAZ’a teşekkür ediyorum.

¹ E.H.Gombrich, Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul: 1997, s.15

² Beral Madra, İki Yılda Bir Sanat-Bienal Yazıları 1987-2003, Norgunk Yay., İstanbul: 2003

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
ÖZET.....	iv
ABSTACT.....	v
RESİMLER.....	vi
GİRİŞ.....	vii

BİRİNCİ BÖLÜM

SANATIN GELİŞİM SÜRECİ İÇİNDE BATI ve TÜRKİYE

I. 1. MERKEZ ve ÇEVRE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA SANATSAL SÜRECİN DEĞERLENDİRİLMESİ.....	8
I. 1.1. YENİDEN DOĞUŞ YA DA SANATIN DOĞUŞU: RÖNESANS'TA FLORANSA.....	8
I. 1.2. FRANSIZ DEVRİMİ'NİN AÇTIĞI YOLDAN YÜRÜMEK: BİR BURJUVA KENTİ OLARAK MODERN PARİS.....	20
I. 1.3. KAPİTALİZMİN EN YÜKSEK AŞAMASINDA MODERN-POSTMODERN KESİŞİMİNE SAHİP BİR MERKEZ OLARAK NEW YORK	27
I. 2. OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDAN TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NE: TOPLUMSAL VE SANATSAL GELİŞİM SÜREÇLERİ.....	38

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT ORGANİZASYONUNDA EKONOMİK MODEL ETKİSİ

II. 1. BİR GELENEK OLARAK BATI'YA BAKMAK: AVRUPA VE ABD ÖRNEKLERİ.....	52
II. 2. DEVLET EGEMEN ÖRNEKLER: SOVYETLER BİRLİĞİ VE KÜBA SANAT PRATİKLERİNE GENEL BİR BAKIŞ.....	61

II. 3. TÜRKİYE’DE GÜNCEL SANAT ORGANİZASYONU VE AB’YE UYUM ÇERÇEVESİNDE GELİŞEN BELİRLEYENLERİ.....	77
II. 4. EKONOMİK MODEL BAĞLAMINDA İZLEYİCİ PROFİLİ.....	92
SONUÇ.....	98
YARARLANILAN YAYINLAR.....	102
ÖZGEÇMİŞ.....	106

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANABİLİM DALI
RESİM PROGRAMI

AB UYUM SÜRECİNİN TÜRKİYE GÜNCEL SANAT ORTAMINA
ETKİLERİ

ÖZET

Sınıf savaşlarıyla ilerleyen tarihin durdurulamaz akışı, sanatın “kim için” ve “ne için” istendiği gibi soru ve sorunsalları da beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda, ilkel dönemde insanoğlunun av bereketi sağlanması ya da tapınmak için gerçekleştirdiği tasvir örnekleri, tek tanrılı dinlerin ortaya çıkışıyla ikonlaşarak kiliselerde yerini almakta; kitlelere din olgusunu taşımada ve onları yönlendirmede bir araç olarak kullanılmaktadır.

Rönesans’la bir zevk ve iktidar göstergesi olan sanat, bu içeriğini burjuvazinin biricik Devrimi’yle taçlandığı 1789 Fransa’sında ve 19. ve 20. yüzyıllarda yaşanan modern zamanlarda da devam ettirecek; kapitalizmin en yüksek aşamasında, küreselleşmenin ulus-devlet’in sınırlarını aşındırmasında; kültür emperyalizmiyle büyük kitlelerin yönetilmesinde ya da Batı Merkezci yapının meşrulaştırılmasında kullanılacaktır.

Ancak asıl keşfedilmesi gereken ve henüz ortada gözükmeyen olgu; “insan için sanat”ın, gerçek anlamda, hiçbir gücün etkisinde olmadan, tüm insanlığın eşit bir şekilde paylaşabileceği ölçüde ve yaygın bir yaratıcı eylem düzeyinde ne zaman ortaya çıkacağıdır.

Tezi Hazırlayan: Şirin UYSAL

Tez Danışmanı: Prof. Dr. M. Reşat BAŞAR

Tez Kabul Tarihi ve No: 25.06.2008 / 2008-18

Jüri Üyeleri: Prof. Dr. M. Reşat BAŞAR, Prof. Dr. Nuri TEMİZSOYLU,
Doç. Dr. İsmet ÇAVUŞOĞLU

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANABİLİM DALI
RESİM PROGRAMI

**THE EFFECTS OF EU INTEGRATION PROCESS ON CONTEMPORARY
ART PLATFORM OF TURKEY**

ABSTRACT

The nonstopped flow of the history progressing with class wars, has brought those questions that the art is wanted “for who” and “for what”. On this way, the drawings that had been made from humanity at primitive terms which was had made for hunt fruitfulness or for worship are, take their place in the churches with being icons when the religions of one god emerging; use for bearing the religion to society and to directed them.

The art, which was a symbol of enjoy and ability in Renaissance, will be continue with this content and used for on the only revolution of bourgeois at Fransa in 1789 and at the modern times in 19-20. centuries; in the highest level of capitalism, for worn away the nation-state’s border; to directed the big popularities with cultural imperialism or to legitimatizing the West central structure.

But the main action that must be discovered and not seem yet is, in the real mean, when “the art for human” will emerge with no impression of a force, equal sharing between all of the humanity and level of a widespread creative action.

Tezi Hazırlayan: Şirin UYSAL

Tez Danışmanı: Prof. Dr. M. Reşat BAŞAR

Tez Kabul Tarihi ve No: 25.06.2008 / 2008-18

**Jüri Üyeleri: Prof. Dr. M. Reşat BAŞAR, Prof. Dr. Nuri TEMİZSOYLU,
Doç. Dr. İsmet ÇAVUŞOĞLU**

RESİMLER

RESİM I. 1. Boticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1485.....	14
RESİM I. 2. Michelangelo, Davut, 1501.....	17
RESİM I. 3. Raphael, Atina Okulu, 1511.....	18
RESİM I. 4. François Millet, Başak Toplayan Kadınlar.....	21
RESİM I. 5. Gustave Courbet, Taş Kıran Adamlar.....	21
RESİM I. 6. Eduard Manet, Kırdan Kahvaltı.....	24
RESİM I. 7. Claude Monet, Kırdan Kahvaltı.....	24
RESİM II. 1. Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Anıtı, 1919.....	64
RESİM II. 2. Levitan, Güz Sabahı, 1895.....	65
RESİM II. 3. Vasnetsov, Savaşçılar.....	66
RESİM II. 4. AnaniasLeki Dago, 9. Uluslararası Havana Bienali.....	74
RESİM II. 5. BLG (Jasmin Bilodeau / Sebastien Giguère / Nicolas Laverdière), 9.Uluslararası Havana Bienali.....	75
RESİM II. 6. Pedro Abscal, 9. Uluslararası Havana Bienali.....	76

GİRİŞ

Son dönemde, geçmişe oranla çok daha kapsamlı ve iç içe geçmiş iktisadi ve siyasal pratiklerle ortaya çıkan küreselleşme olgusunun, ülkemizi *AB'ye Uyum Süreci* şeklinde kavramsallaştırılabilecek Batı merkezli bir entegrasyon düzlemine yerleştirmekte olduğu görülüyor.

Sürecin ilerleyişinde, cumhuriyetin kuruluş yıllarından sözü geçen döneme gelene kadar oluşturulan ulus-devlet yapısına içkin toplumsal deneyimin, yerleşmiş işleyişin ve daha genel tanımla ulus-devletin kendisinin sorgulandığı görülmektedir. Durumun karmaşık ve çok sayıda belirleyene sahip olduğunu kabul etme gerekliliği beraberinde, sözü edilen sonucun tam da AB Uyum Süreci şeklinde adlandırılan bir tarih aralığında yaşanıyor oluşu kimi soruları beraberinde getirmektedir.

Bu tezin kapsamı, sözü edilen uyum sürecinin, özellikle plastik sanatlar alanında yarattığı değişim ve dönüşüm pratiklerinin doğrultusunu belirleme, başka bir deyişle, geçmişin ve bugünün karmaşık toplumsal deneyleri göz önüne alınarak, gelişmenin yönünü tayin etme ya da sorgulama amacını taşımaktadır.

Buradan hareketle çalışmanın temelinde öncelikle toplumsal egemenlik mekanizmaları ve bunların yarattığı tarihsel dönüşüm süreçlerine bakılmıştır. Çağlar boyunca süregelen ve devam etmekte olan tarihsel değişimin içinde toplumsal alanda yaşanan *sınıfsal değişim süreçleri* beraberinde; kompleks ama karşılıklı ve aynı zamanda paralel bir doğrultu izleyen *sanatsal gelişim süreci* birlikte irdelenmiş, ekonomik model bağlamında farklılaşan devlet deneylerine bakılarak alternatif yöntemlerin sorgulanması hedeflenmiştir. Son olarak tüm bu karşılaştırma ile ortaya çıkan sanat-toplum etkileşimi izleyici profili çerçevesinde değerlendirilmeye alınmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SANATIN GELİŞİM SÜRECİ İÇİNDE BATI VE TÜRKİYE

I. 1. MERKEZ VE ÇEVRE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA SANATSAL SÜRECİN DEĞERLENDİRİLMESİ

I. 1. 1. YENİDEN DOĞUŞ YA DA SANATIN DOĞUŞU: RÖNESANS'TA FLORANSA

Ortaçağ'da din egemenliğinin ve feodal üretim ilişkilerinin bir sonucu olarak, bugünkü tanımla sanat yapmak, zanaat yapmakla eş değerdir. Bu bağlamda dönemin en büyük yönlendirici gücü olan kilise, dinsel ikonların ibadet alanlarına işlenerek yaygınlaşması görevini çizim ve boyama ustaları olarak adlandırılacak dönemin sanatçı/zanaatçılarına vermiş, onları himayesine alarak sözü geçen "kutsal görev" in gerçekleştirilmesini sağlamıştır. Ancak Rönesans'la yaşanan iktisadi ve siyasi gelişmeler, egemenlik aygıtının el değiştirmeye başlamasına, birey olarak sanatçının kavram olarak sanatın gelişme göstermesine olanak tanımıştır.

Rönesans, insanın kendini yeniden var etmesi anlamında büyük bir gelişme pratiği olarak tarihte önemli bir yere oturmaktadır. Ancak sanatın bugün kabul ettiğimiz niteliklere gelene kadar geçirdiği evrelerin, belki de başlangıç noktasını Rönesans nesnellüğünün oluşturması belli bir takım gelişmelerin sonucudur. Aynı çerçevede olmakla birlikte Rönesans, peşinden gelen tarihsel dönüşümlerin yaşanmasını kolaylaştırmış, sonrası dönemde ortaya çıkan aydınlanma hareketiyle açılan kapıdan, modernizme geçilmesini olanaklı kılmıştır.

Sözü geçen olanaklar, düşünsel planda antikiteye dönüş hareketi beraberinde gelişme göstermiştir. Ancak bu düşünsel hareketliliğin kökenine inildiğinde, tarihsel sürecin iktisadi paradigmalardan hiç de bağımsız ilerlemediği, fikir hareketlerinin arka planında iktisadi değişim ve dönüşüm süreçlerinin de olduğu görülmektedir. Bu bağlamda denilebilir ki, deniz ticaretinin keşfi ticaret alanının gelişmesine olanak sağlamışsa, ticaret alanının gelişmesi, sanatı, çağdaş estetik kuramı temelinde

şekillenen bir uğraşı alanı olarak gündeme getirmiştir.

Kilisenin gücünü koruduğu ve sanatçıları himaye altında tutmaya devam ettiği 14.yy.da, ticaretin gelişme göstermesi ve Avrupa iktisadi hayatının canlanmaya başlaması, kent ve yurttaşlık olgularının öne çıkmasına yaramıştır.

Sınıfsal yapılanmaların değişime uğradığı bu dönemde, ticaret burjuvazisi gibi gittikçe kiliseden ve büyük toprak sahiplerinden bağımsız hareket etme isteği duyan ve oldukça dinamik değişim ve dönüşümler sağlanmasına yol açan bir sınıf ortaya çıkmıştır. Kent kavramının geliştiği, ticaret, alış-veriş gibi kavramların insanların günlük hayatına girmeye başladığı büyük kentlerin kurulduğu bu dönemde Floransa sanatsal hareketlilik ve gelişkinlik bağlamında dünyanın merkezine oturmaya başlamıştır.

Ressamlar artık antik kültüre artan ilgi ve yenilik keşifleri merakıyla, perspektif kurallara yavaş yavaş kapı aralayan üsluplara yönelmeye başlamışlardır. Bu o dönem için eskinin katı simgeci anlayışına ters düşse de, Rönesans'ın insanı temel alan havası estiğinde, sanatçılar risk almayı eskiden olduğundan çok daha kolay göze alabilmişlerdir. Bu konuda gerçekçi betimlemeye yaklaşma gayreti gösteren ilk sanatçı Giotto olmuştur. Giotto'nun yapıtları perspektif kurallarını nüveler halinde de olsa ortaya çıkarması ve farklı bakış açıları geliştirmenin mümkün olduğunun kanıtlanması bakımından cesur ve devrimci bir tavır barındırmıştır. Sözü geçen cesaret bu deneyci yeni sanatçıların kilise için onun duvarlarına yaptıkları çalışmalarda keşiflerini yansıtmalarıdır. Zira kilise eskinin katı kurallarını ortaya koyan ve değiştirilmesine onay vermeyen kurumun ta kendisidir. Oysa şimdi Rönesans'ta antik çağın insan temelli anlayışı çerçevesinde aynı kurumun içinde ona hizmet ettiği ölçüde, küçük gelişmelerle başlatılan bir değişim süreci yeşermeye başlamaktadır.

15. yy.da Floransa'da yaşanan büyük Rönesans atılımı öncesinde ressamların mutlak görevi kiliseler için İncil'den öyküler resmetmektir. Bunun dışında soylular ya da hükümdarlar, kendi özel yaşam alanlarında kullanabilecekleri ikonalar ya da objeler sipariş etmektedirler; ancak bunlar kimi sanatçılara sipariş edilen dev duvar

resimleri, şapeller, katedral süslemeleri yada heykelleri yanında küçük işlerdir. Giotto'nun nüve halinde ortaya koyduğu gerçekçi anlayış ortaçağın altın yaldızlı zemine sahip ikonalarından çıkılarak ayağı yere basan ve perspektif kurallarını bir nebze olsa gözettığı gözlemlenen resimlerde gerçekleşmiştir. Ancak bu üslup 14. yy.ın ilk yarısında yaşanan veba salgını sonrasında sekteye uğramıştır. Bundan sonra perspektife dayalı ve gerçekçi üslupla gelişme gösterecek yeni yaklaşım 15.yy.da ilk olarak Masaccio tarafından üstlenilecektir.

Floransa haçlı seferleri döneminde ticaret gemilerinin yanaştığı ve doğuyla büyük ticari ilişkilerin kurulduğu hareketli bir kent olarak, kentli yaşam tarzının ihtiyaçları ve beğenileri doğrultusunda yapılandırılmaya başlanmıştır. Gotik üslubun devam ettiği görülmekle birlikte, ortaya konan sanatsal anlayış kentli burjuvaların zarafet ve incelikli yaşam tarzı anlayışı çerçevesinde gelişme göstermektedir.

Ortaçağ Avrupa'sında sınırlar arası ayırım kilisenin bağlayıcılığı noktasında pek de öne çıkmazken, Rönesans'a gelindiğinde, ticaret hayatıyla canlanan kentlerde ortaya çıkan kar rekabeti, tüccarları ve dönemin zanaatçı/esnaflarını o kent temelinde örgütlenmeye ve birlikte hareket etmeye yöneltmiş, böylelikle lonca sistemi ortaya çıkmıştır. Artık zanaatkarlar, meslek grupları etrafında şekillenen ve o meslek grubunun ortak çıkarlarını savunan loncalarda toplanmakta, buralarda kararlar almakta, gerekli durumlarda kent yönetimine dahi müdahale etmektedirler. Bu bağlamda sanatsal alana destek sunmaktan geri kalmamışlar, kentin büyük ticari yapısını öne çıkartacak ve ününü yaygınlaştıracak bir imaja bürünmesi noktasında, çeşitli mimari yapıların gerçekleştirilmesine de katkı koymuşlardır. Böylelikle ticaret yaptıkları kentin diğer kentlerle olan rekabet gücünün artmasını sağlamışlardır. Bu dönem boyunca sanat koruyuculuğu mekanizmasında eski çağa oranla somut bir takım değişimler yaşanmışsa da, genel olarak sanatçı ve kilise arasındaki bağların devam ettiği görülür. Kiliseler bu dönemde de eskiden olduğu gibi sanatçıları himayesine almakta, siparişler vererek ibadet alanlarının resimlenmesini sağlamaktadır.

Özellikle İtalya'nın Kuzeyindeki kentler dış ticaret ilişkilerini geliştirmişler, mal mübadelesini o güne kadar hiç görülmemiş boyutlara çıkarmışlardı. Bu gelişme

*kentlere refah zenginlik ve büyüme getiriyordu. Kentler, ekonomik büyümeyle paralel olarak yeni ve kendinden son derece emin bir kentsoylu sınıfın doğuşuna tanık oldular. Onurlu zanaatkarlar ve tüccarlar, emeklerinin getirisini görüyor, başarılılarının herkesçe tanınmasını arzuluyorlardı. İnsanlar artık kendilerini isimsiz bir kitlenin parçası olarak görmek istemiyordu. Birey ön plana çıkmaya başladı. Uzak kentlerle kurulan alışveriş ortamı, o güne kadar hiç tanınmayan malların ve haberlerin serbestçe dolaşımını, insanların ufkunu genişletti.*¹

Yaşanan değişim, ticaret burjuvazisinin ya da başka bir deyişle dönemin tacirlerinin de bu düzleme yerleşmeleriyle ortaya çıkmıştır. Ancak bu durum kilise ve kentli zenginlerin rekabeti şeklinde gelişmemiş, aksine bu ilişki kilisenin de eski katı tutumundan vazgeçmesi beraberinde uyumlu bir içerikle sürdürülmüştür.

Sözü geçen ortam ve koşullarda sanat koruyuculuğuyla ilgilenmeleri bakımından Floransa'yı dönemin sanat merkezi haline getirecek olan bir çok burjuva aile içinden Medici ailesi öne çıkmaktadır. Banker bir aile olan Mediciler, Rönesans'ın önce Floransa, sonra tüm İtalya ve son olarak dünyaya yayılmasında büyük önem taşımışlardır. Mediciler kent yönetimine girmekle Floransa üzerinde büyük bir hakimiyet erkinin kurumsal olarak da sahibi olurlar.

*Medici hanedanlığının hemen hemen her üyesi doğuştan sanata tutkun, dönemin de ha sanatçılara gereken ilgiyi gösteren yetkin kişilerdi. 1434-1737 tarihleri arasında hüküm süren bu ailenin en önemli özelliği, karşıtlarına ve düşmanlarına zora başvurarak boyun eğdirmek yerine parasal güçlerini kullanarak onları kendi saflarına çekmekti... Mediciler, Fra Angelico, Botticelli, Donatello, Michelangelo, Leonardo Da Vinci ve Raphael gibi sıra dışı sanatçılar ve büyük Rönesans ustalarına maddi manevi destek vererek yüksek sanatın yaratı süreçlerinde ve sanat tarihinde saygın bir yer edinmişlerdir.*²

Zaten dönemin antik çağdaki büyük idealleri yansıttığı düşünüldüğünde günlük

¹ Anna-Carola Krausse, Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, Literatür Yay., Almanya: 2005, s. 6

² Yahşi Baraz, Rönesans'ın Büyük Patronları: Medici Ailesi, Skala Dergisi, Sayı:8, <http://www.galeribaraz.com/yahsibaraz/medici.htm>

hayatın da bu sanatsal ve kültürel değişim süreci içinde hızla ve buna uyum sağlayarak ilerlemesi doğaldır. İnsanlar eskinin hiç de dikkat edilmeyen sanatçılara olan ilgilerini artırmışlardır. Bir sanatçıya iltifat etmek yada ustalığını belirtmek gerektiğinde Antik Çağ sanatçılarıyla karşılaştırma yapılmaktadır. Aileler resim öğrenmek isteyen çocuklarını yatılı olarak usta sanatçıların yanına göndermekte ve buralarda usta birer ressam olarak yetişmeleri sağlanır. Bu çocuklar sözü geçen ustanın evinde kalmaktadır. Boya ezmekle başlanılan eğitim sürecinde zaman zaman sanatçının özel kişisel işleri de çırağın sorumluluğundadır.

Şehir cumhuriyetlerinde yaşayan insanlar için, kendilerini cumhuriyet dönemi Romalılarıyla özdeşleştirmek daha kolay olmuştur. Zanaat ve endüstri şehirleri özellikle Floransa, sanatçı yetiştirme merkezleriydi ve buralarda yenileşme bir gelenek halini almaktaydı.³

Floransa bu noktada Mediciler'in olanakları ve dönemin ruhuna eğilimleri çerçevesinde şekillenmiştir.

Mediciler, bankerlikle uğraşan burjuva bir aile olmanın ötesinde, entelektüel güce fazlasıyla önem vermişlerdir. Zira maddi üretim araçlarını elinde bulduran sınıfın en üst sıralarda yer alan üye ailesi olması bakımından, entelektüel üretim araçları da kendilerinin olmaya mahkumdur. Bu araçlara, dönemin sanat hayatı içinde sayılabilecek her şey dahil edilebilir. Himayesine aldığı ressamlar ve sanatçılar ailenin antikçağ koleksiyonunda yer alan objelerden ilham almaktadırlar.

15. yy.a gelindiğinde Floransa'nın Rönesans'ın fikir alanındaki hümanist atılımı ve kentli yaşam tarzı bakımından tam anlamıyla öne çıktığı görülür. Medici ailesi yönetimindeki Floransa bu anlamda tam bir başkent olmuştur. Bankerlikle edinilmiş bir servetin sahibi olan Mediciler'in ilk isimlerinden olan Cosimo de Medici Floransa'da dönemin Platoncu anlayışı çerçevesinde şekillenen fikirlere uygun olarak Eflatun Akademisini kurmuştur. Bu yolla hümanist antikitenin bilginler

³ Peter Burke, Avrupa'da Rönesans-Merkezler ve Çeperler, Çev: Uygur Abacı, Literatür Yay., İstanbul: 2003, s.46

yoluyla önce kendi kentinde sonra tüm İtalya’da yaygınlaşmasına olanak sağlamıştır. Bundan sonra kentin ileri gelenleri arasında antik kültürün mirasına duyulan ilginin artmasıyla burjuva sınıf bir çok konuda bilgi edinimi konusunda kendi içinde bir yarışa girmektedir.

Artık kentin nüfuzlu tabakasında eğitim ve güzel sanatlara ilgi moda haline gelmişti; burjuva kesim her konuda bilgilerini daha önce hiç görülmemiş oranda artırmaya çalışıyordu. Ortam gelişme için çok müsaitti: insanlar Vitruvius’un ve Öklid’in eserlerini okuyorlar; geometri, şiir sanatı ve felsefe üzerine tartışmalara giriyorlardı. Resim sanatının sırları artık Giotto’nun devrinde olduğu gibi gizli yöntemlerle ustadan çırağa aktarılmıyor, alenen tartışılıyordu.⁴

Resim alanında birkaç fresk parçasının dışında antik model bulmak mümkün değildi ama onun yerine bazı modern ressamlar yüceltilmişti. Kimi zaman Giotto, Dante’nin resimdeki karşılığı olarak tanımlanırken, kimi zaman da Boccaccio rolünü Masaccio üstleniyordu.⁵

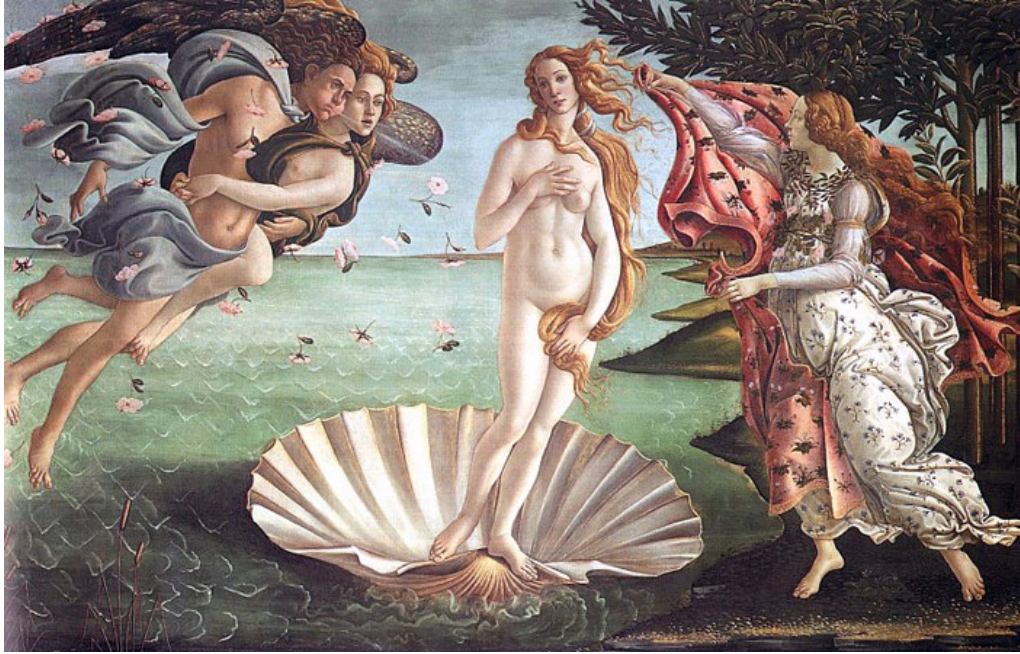
Bu durum her alanda yeni araştırmalar yapılması, ve eskinin “kabul” anlayışının yavaş yavaş kırılmaya başlaması anlamına gelmektedir. Dönemin bilginleri sözü geçen eğilimlerin ve araştırmaların doğurduğu ihtiyaçlar çerçevesinde şiir, edebiyat, felsefe ve sanatsal alanda eserler ortaya koymuşlardır.

Gelişmelerin kaynağında yatan iktisadi rollerden biri de “Muhteşem Lorenzo” lakabıyla ün salmış olan bir başka burjuva mensubuna geçmiştir. Dönemin antikite rüzgarına uygun olarak mitolojiye ilgi duyan Lorenzo de Medici, Boticelli’ye sanat tarihinde oldukça önemli bir yere oturan “Venüs’ün Doğuşu”nu sipariş etmiştir. Resim, eskinin katı anlayışına, ortaçağın salt Hıristiyanlık konularına bağlı kalınarak gerçekleştirilen durağan tasvirlerine bir başkaldırı niteliğindedir. Böylelikle sanatçıların konu çerçevesi genişlemektedir.

⁴ Krausse, a.g.e.s. 9

⁵ Burke, a. g. e. s.73

Feodal yapılanmanın değişime uğramaya başlaması bağlamında yaşanan gelişmelerle “yeniden doğuş” anlayışı, antikitenin canlanmasının yanı sıra, yeni bir sınıfın ortaya çıkması ve varlığının da artık tam anlamıyla kabul görmesi isteğinin yansımaları olarak değerlendirilebilir. Burjuva sınıfı kilise ve feodallerin egemenlik aygıtı içerisinde kendisine de yer açılması konusundaki göndermeleri, belki de sipariş ettikleri resimler yoluyla anlatma çabası içine girmektedir.



RESİM 1.1. Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1485

Tabii ki resmin bu derin anlamı, ancak ona bir fikrin cisim bulmuş hali gözüyle bakıldığında anlaşılır. Bu bakış ise belli bir eğitim düzeyini gerektirmekteydi. Pagan konuları dünyevi hükümdarların gözünde bu kadar cazip kılan da buydu. Bir resmin veya heykelin arkasındaki mitolojik hikaye, birden güncel siyasete bir gönderme yada erotik imalar içeren bir oyun haline gelebiliyordu. Bu Insider Sanatı'na (içerden bakma bilgisine) sahip olanlar herkese ne kadar entelektüel ve görmüş geçirmiş olduklarını gösterme şansı yakalıyordu. Hümanist ve eğitilmiş kentsoylular

*kendilerini Kilise'nin iktidarından kurtarabilmek için artık bu yola başvuruyorlardı.*⁶

Bu durum Muhteşem Lorenzo'nun Boticelli'ye sipariş ettiği “Venüs'ün Doğuşu” adlı eser örneğinde, bilinçli bir gönderme olma zorunluluğu yadsınsa bile, üretim ilişkilerinin farklılaşmasıyla ortaya çıkan sınıfsal ihtiyaçların tarihin diyalektik yasaları gereği yaşanması biçiminde okunabilir.

Burjuva sınıfın, kilisenin yada Hıristiyanlık öğretisinin kalıplaşmış anlayışı çerçevesinde gelişme gösteren bir dönemden henüz çıkmamış olmasına rağmen, bu kalıpları aşma eğilimine girmesi ve din adamlarının bu duruma çok da sert bir yaklaşım içine girmemesi, dönemin yönetici güçleri arasında yaşanan karşılıklı çıkar ilişkileriyle açıklanmaktadır.

Lorenzo de Medici'nin himayesine aldığı ve dolayısıyla bugüne kadar adı önemle anılmaya devam eden sanatçılardan bir diğeri de Rönesans'ın anatomi ustalarından biri; Michelangelo olmuştur. Kentli orta sınıf bir aileden gelen ressam 12 yaşlarında Floransa'nın o dönem ün yapmış resim ustalarından biri olan Ghirlandaio'nun atölyesine çırak olarak verilmiştir. Daha sonra Bertoldo di Giovanni'nin yanına geçerek 15 yaşında Cosimo de Medici'nin açtığı Eflatun Akademisi'nin bilginleriyle tanışma fırsatı bulmuştur. Bu çevreye girmesiyle dönemin araştırmaya dönük Platoncu eğilimlerle şekillenen düşünce yapısının etkisi ileride resimlerine yansiyacaktır.

Michelangelo'ya göre sanat her şeyden önce bir yaratımdır; bireysel esine bağlıdır; ilham işindir ve kopyalama değildir. Öncelikle antik heykeltçilik Michelangelo'yu büyülemiştir ve Michelangelo, ilk eseri olan Davud'un da gösterdiği gibi, Mediciler'in koleksiyonlarında antik heykeltçiliği uzun uzun incelemiştir. Michelangelo'nun resimleri ve çizimleri, hacimli alanlar için tasarlanmış formların, iki boyutlu bir alana taşınmasından başka bir şey değildir. Eski ve Yeni Ahit, Hıristiyanlık ve Paganizm, fiziksel güzelliğe dönüşmüş ve çatışma

⁶ Krausse, a.g.e. s.13

*olmaksızın birbirine karışmışlardır.*⁷

Ancak buradan hareketle belirtmek gerekir ki, Michelangelo gibi bir dehanın yetişmesi salt bireysel yetenek çerçevesinde değerlendirilemez. Bu noktada Medici ailesi gibi Floransa'yı döneminin merkez kenti yapan bir ailenin himayesinde olmanın getirdiği olanaklar ve nesnel gerçeklikler de hesaba katılmalıdır. Sanatçının bireysel çabaları elbette yadsınamaz. Ancak bu çabalar bir burjuva ailenin müthiş himayesi altında olmadan pek az anlam taşıyabilirdi.

Michelangelo'nun olağanüstü yapıtı Davut heykeli, pek çok yapıtı gibi sipariş üzerine gerçekleştirilmiştir. Cosimo de Medici'nin siparişi üzerine yapılan heykel, burjuva mensuplarının sanat yoluyla dönemin diğer egemenlerine göndermede bulduklarının kanıtı niteliğindedir. Dönemin Floransa'sının iktisadi gelişiminin vardığı güçlü evre adeta bu heykelde temsil edilmektedir. Bu temsiliyet en nihayetinde güçlü bir kent devletinde cisimleşmiş Medici otoritesini yansıtmaktadır.

*Kuvvet ve öfke çağrıştıran Davut heykeli çağdaşlarının gözünde özgürlüğün ve bağımsızlığın yılmaz bir bekçisiydi ve Floransa'nın bir kent devleti olmasına kentte geçerli olan vatandaşlık haklarına göndermede bulunuyordu.*⁸

*Eser, Tevrat'ta sözü edilen kahramanı temsil ettiği gibi Floransalıların çağdaş erdemlerini, kendi kendini yönettiği zamanlardaki kutlu hiddetini ve gücünü de yansıtır.”*⁹

⁷ France Farago, Sanat, Çev: Özcan Doğan, Doğu-Batı Yayınları, Ankara: 2006, s.92

⁸ Anna-Carola Krausse, Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, Literatür Yay. 2005 Almanya, s.16

⁹ Monica Girardi, Art Book-Michelangelo, Çev:Cemal Kaan Emek, Dost Kitabevi, 2000 Venedik, s.34



RESİM I. 2. Michelangelo, Davut, 1501

Sözü geçen haklar elbette dönemin “vatandaş”larının haklarıdır ve dönemin vatandaşları kendisini o kentin bir mensubu sayabilecek parasal güce sahip olmakla yükümlüdürler. Öyle ki bu parasal güçle hak satın alabilmek dahi mümkün hale gelmektedir. Dolayısıyla bu vatandaş temelde kentli burjuvalar ve orta sınıftır.

Medici ailesinin sanat koruyuculuğu serüveni aynı zamanda bir din adamı olan Papa X. Leo ile devam edecektir. Siparişle kendi resmini yaptıran ilk papa olması bakımından önemli bir din adamı portresi çizmektedir.

Mediciler’in kendileri için verdikleri bir çok sipariş eser bugün Rönesans’ın ustalarını yapıtlarından tanımamıza olanak sağlamıştır. Onlar üstün yaratıcı dehalarının yanı sıra, Floransa yönetimi ve papalık mertebelerine ulaşmış türlü Medici mensubunun himayesi altında buldukları olanaklarla dönemlerinde ve bugün adlarından sıkça söz edilen tarihi kişilikler olabilmişlerdir. Sözü geçen sanatçıların Mediciler’in koruyucu şemsiyesi altında buldukları olanaklar tersten de okunabilir: İktisadi dönüşümlerin yaşandığı bu çağda servetlerinin bir bölümünü doğru bir strateji ile akılcı yöntemler çerçevesinde sanat koruyuculuğuna da ayıran bu aile, burjuva yaşam tarzının nimetlerini Michelangelo, Leonardo, Boticelli, Raffaello, Donatello ve daha bir çok sanatçının ürünlerine de borçludurlar.

Rönesans hareketinin Floransa merkezli gelişiminin etkileri dönemin kent devletler temelinde yapılanması ile öncelikle Roma, Venedik, Milano, Napoli gibi İtalya kentleri beraberinde, Hollanda, Fransa, İngiltere ve Almanya gibi kuzey

coğrafyalara da yayılmıştır. Burada ticaret faaliyetleri ve siyasal görüşmelerin yanı sıra sanatçıların seyahatlerinin de etkisi olduğu gibi, Floransa'nın ihtişamının yayılmasıyla örnek kent temsiliyetine duyulan ilgi ve merak da etkili olmuştur.

Aynı dönemde başka Floransalı sanatçıların Roma'ya gelmesi, buranın sanatsal olarak canlanmasını sağlamıştır. Bunda kuşkusuz dönemin yine bir Medici olan X. Leo'nun papalığı dönemine rastlamasının etkisi büyüktür.

Bu dönemde özellikle her ikisi de sanat uzmanı olan Papa II. Julius ve Papa X. Leo'nun (önceki adıyla Giovanni de Medici) hüküm sürdükleri devir olan 1503 ve 1521 yılları arasında, Roma bir yenileşme merkezi olmuştu. Merkezin merkezinde ise yaratıcılıkta bir asır önce Floransa'daki Brunelleschi çevresine rakip olabilecek bir grup sanatçı ve hümanist yer alıyordu.

[...]

Floransalı heykeltıraş Andrea Sansarino, Papa II. Julius'un resmi davetiyle 1505'te Roma'ya gitti. Leonardo da Vinci, 1513'ten 1517'ye kadar Roma'dakaldı. Donato Bramante, şehre 1500'de geldi ve 1506'da yeni St Peters'e başladı. Raphael 1508'de geldi Papa'ya, (kendisi gibi Urbino'dan gelmiş olan) Bramante tarafından takdim edildi ve kısa süre sonra II. Julius'un Vatikan'daki binalarının fresklerine başladı, Parnassus ve "Atina Okulu" bu çalışmalardan bazılarıdır.¹⁰



RESİM 1. 3. Raphael, Atina Okulu, 1511

¹⁰ Burke, a.g.e.s. 70

Venedik bu etkileşim sürecinde biraz gecikmiş olmakla birlikte 15. yy sonlarında girmektedir. Aynı dönemde öteki Avrupa kentlerinde de Floransa'nın etkisi görülmüştür. 16. yy.da Rönesans hareketinin bu kentte tam anlamıyla yaşanmaya başladığı görülmektedir.

Bu dönem Floransa'da olduğu gibi, Venedik'te de yurttaşlık bilincinin yükseldiği, cumhuriyetçi Roma'yla özdeşimin derinleştiği ve edebiyat ve diğer sanatların kamu himayesi altına alındığı bir dönem oldu. Venedikliler 1516'dan itibaren resmi tarihçiler atamaya başladılar. Bunlardan ilki soylu hümanist Andrea Navagero ve ikincisi, onun arkadaşı Pietro Bembo'ydu; her ikisi de Latincelelerinin zarafeti nedeniyle seçilmişti. Bellini kardeşler ve bir nesil sonra da Titian, Doge'nin sarayında Venedik tarihinden sahneler çizmek için görevlendirildiler (eserler 1577 yılında çıkan bir yangında yok olacaktı). Titian'ın Çadore Savaşı'nı yansıtan resmi açıkça Leonardo'nun bitmemiş Anghiari Savaşı resmini model alıyordu. Öte yandan, Titian'da dahil Venedikliler, Rönesans resmine, Floransa'nun teknik resme (disegno) yaptığı vurgunun aksine renklere ağırlık veren, özgün katkılarını yapmaya başlamışlardı.¹¹

Bu gelişmeler Floransa merkezli Rönesans hareketinin çevre kentlere ve ülkelere yayılmasında etkili olmuştur. Kuzeydeki coğrafyalarla yaşanan etkileşimler ise Hollanda, Fransa, Almanya ve İngiltere gibi ülkeleri öne çıkarmaktadır. Bu bağlamda İtalya dışındaki sanat koruyuculuğu mekanizmasının gelişim göstermesi 16. yy. başına rastlayacaktır.

¹¹ Burke, a.g.e.s. 9

I. 1. 2. FRANSIZ DEVRİMİ'NİN AÇTIĞI YOLDAN YÜRÜMEK: BİR BURJUVA KENTİ OLARAK MODERN PARİS

Rönesans'la başlayan fikir ve sanat atılımının dönemin sınıfsal değişimleri ve sanatçının egemen sınıf ile olan karşılıklı çıkar ilişkilerinden doğduğu sonucu 19. yy.a gelene kadar belirli bir takım değişimler geçirerek ilerlemiştir.

Rönesans'tan sonra yaşanan toplumsal değişim süreçleri; burjuva sınıfın iyice öne çıkmasını ve eski yönetici güçler kilise ve aristokrasinin geri planda kalmasına, yavaş yavaş tüm toplumsal sınıfların çok daha belirgin bir biçimde ayrışmasına neden olmuştur.

16. yy.da Luther'in başını çektiği din reformu hareketi, İngiltere'de yaşanan sanayi devrimi, 1789 Fransız devrimi gibi büyük tarihsel olaylar, burjuvazinin artık yegane taht sahipliğine adaylık koymasında belirleyici unsurlar ortaya çıkarmıştır. Fransa tarihsel sürecin çalkantılı coğrafyası haline gelmiş, Rönesans'ın başlattığı düşünsel ve sanatsal dönüşüm, burjuvazi önderliğinde 1789 Devrimiyle ortaya çıkan uluslaşma sürecinde romantik akımın gelişme göstermesi kaçınılmaz hale gelmiştir.

Burjuvazi tüm bu süreçlerde ve sonrasında kar olgusunu her anlamda ve çoğunlukla kendi çıkarı için merkeze aldıysa da, insan haklarının tüm dünyada evrensel bir bildirge şeklinde somutlaşması gibi ilerici dönüşümler yaşanmasına da olanak sağlamıştır. Ortaçağ karanlığından, Rönesans'ın insancıl anlayışına geçilmesinde büyük ölçüde etkili olan burjuva sınıf, şimdi de cumhuriyet, hukuki düzenlemelerin gelişimi, parlamenter sisteme geçilmesi konularında yaşanan dönüşümlerin başat aktörü olmuştur. Ancak köylülük ve işçi sınıfı büyük toplumsal kitleler halinde zorlu yaşantısına devam etmiş, Fransız Devrimi'nin “kandırılmış” çoğunluğu olarak burjuvazi ile ayrı kamplarda bulunduğu gerçeğinin ayırtına varmaya başlamıştır. 1815 sonrasında Fransa önderliğinde tüm Avrupa'ya yayılan uluslaşma süreci sanatın temalarını da belirlemiş, Romantizm yurtseverlik konusunu merkeze alan, klasik biçim anlayışıyla gelişmiştir.

1830'lara gelindiğinde Devrimin kendi yararına gelişme göstermediğini gören halk, burjuvazi içinden kendisine yakın çevrelerin de desteğini alarak ayaklanmalara

başlamaktadır. Bu dönemde de halkın gerçekleştirdiği baskıyla, eski yönetimi devirip yerine geçen, burjuvaların başka bir kesimi olmuştur. Ancak bu tarih romantizmin farklılaşmaya başlamasına temel oluşturmakta, önceden yüksek sınıflara hitap eden bir anlayışla gerçekleşen sanat tüm bu ayaklanmalar ve karmaşa ortamıyla birlikte alt sınıfları da, onların yaşamını ve doğayı dahi duygusalcılığa karşı natüralizmle ve gerçekçilikle işlemeye başlamaktadır.

*Sanayileşmenin gelişmesi ve kapitalizmin kesin zaferi ile el ele ilerleyen ekonomik rasyonalizm, tarihsel ve pozitif bilimlerin ve buna bağlı olan genel felsefeci bilimciliğin ilerlemesi, başarısız bir devrim deneyinin yinelenmesi ve sonunda ortaya çıkan siyasal gerçek; romantizme karşı, bundan sonraki yüzyılı kapsayacak olan bir savaşın açılmasına yol açtı.*¹²

1848’de yaşanan işçi ayaklanmaları bu durumun bir örneğini teşkil etmesi bakımından önemli olduğu ölçüde, sanatsal alanda gerçekçilik akımının aynı koşulların içinden doğmuş olmasına da somut bir örnektir. Dönemin sanatsal alana yansıyan nesnel koşulları düşünüldüğünde, klasisizmin ya da resmi akademizmin varolduğu bir dönemde taş kıran insanları, ya da tarlada çalışan köylüleri resmetmek (Courbet, Millet) bir cesaret ve kararlılığın ortaya konması anlamı taşımaktadır.



RESİM I.4. François Millet, Başak Toplayan Kadınlar



RESİM I.5. Gustave Courbet, Taş Kıran Adamlar

¹²Arnold Hauser, Sanatın Toplumsal Tarihi, cilt-2, Deniz Kitabevi, , Ankara: 2006, s. 192-193

Gerçekçi sanatın, burjuvaziye bir başkaldırı niteliğinde olduğu ölçüde dışlanması, bu üslupla gerçekleştirilen eserlerin büyük sergilere alınmamasıyla ortaya çıkmaktadır.

Resimleri 1855 yılındaki Dünya Fuarı'na kabul edilmeyen sanatçı, fuarın kapısının hemen yanında derme çatma bir tahta kulübe inşa etmiş, bunun içinde kendi özel sergisini açmıştı.

Kulübenin kapısının üstüne astığı levhada ise şu yazılıydı:

'Le Realisme – G. Courbet'.¹³

Paris tüm bu sınıfsal mücadelelerin yaşandığı, çelişkilerin netlikle ortaya çıktığı, burjuvalaşan bir kent olarak, Rönesans Floransa'sından sonra siyasal bağlamda merkezileşmektedir.

Yaşanan gelişmelerin düşünsel alana etkileri ve Gerçekçilik akımının sanatın gündemine girmesi beraberinde artık sanat kendi mecrasını bulmakta, üzerine eskiye oranla daha fazla tartışma, araştırma ve inceleme yapılan ayrı bir alan somutluğuna kavuşmaktadır. Bu modern sanatın tam anlamıyla gelişim göstermeye başlaması anlamına gelirken, sanatçı kafa yoran, deneyen ve sorgulayan bir bilim insanı gibi hareket etmektedir. Tüm bunlarla birlikte sanatın gidişatını değiştirecek çok önemli bir icat gerçekleşmiştir; fotoğraf makinesi.

Fotoğraf makinesinin bulunması insanın görüşünü değiştirdi. Görünen nesnelere başka bir anlama gelmeye başladı. Bunlar hemen resimlerde yansıtıldı. İzlenimcilere göre görünen nesnelere kendilerini bize görünmek için sunmuyorlardı artık. Tersine, görünenler birbirleriyle sürekli alışveriş içinde bulduklarından yakalanması güç, hareketli şeylerdi.¹⁴

İzlenimcilik akımı ortaya çıktığı sırada, Fransa'da sanat piyasası oldukça kapsamlı, kuralları olan bir işleyişe sahiptir. Salon isimli resmi sergi mekanının

¹³ Anna-Carola Krausse, Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, Literatür Yayıncılık, 2005 Almanya, s. 66-67

¹⁴ John Berger, Görme Biçimleri, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul: 2008, s.18

seçici kurulu, başvuran sanatçıların eserlerini onayladıktan sonra, sergilenmeye kabul edilen ressamın sanat tacirleriyle görüşerek koleksiyonerlere ismi ulaştırılmakta ve sergilenen eser bu şekilde alıcı bulmaktadır. Bu süreç izlenimcilerle başka bir boyut almış ve değişime uğramıştır. Çünkü “izlenim”i resmedenler, önceleri Salon’a kabul edilmez ve kendi gruplarını oluşturarak ya da bireysel çabalarla eserlerini sergilemeye çalışırlar.

İzlenimcilerin en önde isimlerinden biri olan Monet varlıklı sayılabilecek Parisli bir ailenin çocuğudur. Salon’a alınmak için uzun yıllar uğraştıysa da, akademik resim geleneği orada bir yer edinmiş, ilk başlarda izlenimciler alaya alındığından, eserleri Salon’a kabul edilmemiştir. Ancak 1900 sonrasında sanatçının şansı açılmıştır. Bitkilere hayranlığıyla bilinen ressam Paris’ten birkaç kilometre uzaktaki Giverny adlı bir bölgeden oldukça büyük bahçeli bir ev satın alarak uzun yıllar burada yaşamış ve en ünlü eserlerinden bazılarını bu bahçenin görünümünü kullanarak gerçekleştirmiştir.

1861-1862 yılları arasında Fransa Cezayir savaşına giden Monet, varlıklı bir halaya sahip olmasının mükafatı olarak, bir miktar para karşılığında askerden geri getirilmiştir. Monet askerden dönünce halasının da büyük desteği sayesinde sanat çevreleriyle tanışma fırsatı bulur. Bu dönemle birlikte önce gerçekçi resimler yapan Monet manzara resmine yönelir. Ancak sanatçının çalışmaları Salona kabul edilmediğinden uzun yıllar sanat tacirlerinin ilgisini çekememiştir. Bu dönemlerde Daumier, Courbet gibi dönemin gerçekçi ressamı alt sınıfların gündelik sıradan ve hatta kimi kentli kesimlere göre itici hayatını resmederken, Monet, Manet, Cezanne gibi sanatçılar, Paris görünümü icra etmektedirler.

Dönemin kentli yaşam tarzını temsil etmesi bakımından önemli olan “kırdan kahvaltısı” teması, büyük farklılıklar göstermelerine rağmen, hem Manet’in çıplak figürlü resminde hem de Monet’in çalışmalarında işlenmektedir.



RESİM I. 6. Eduard Manet, Kırda Kahvaltı



RESİM I. 7. Claude Monet, Kırda Kahvaltı

*Bu zarif ve güzel burjuva hanımlar Manet'in Paris'li çıplak güzeli kadar arsız değiller. Hatta Manet onlara zarif kıyafetler giydirerek Salon'un seçim komitesinin sempatisini kazanmak istemiş olabilir.*¹⁵

Victor Hugo, Tolstoy, Emile Zola, Dostoyevski gibi ünlü yazarların eserleri de aynı dönemlerde basılmakta, edebiyat alanında da büyük gelişmeler yaşanmaktadır. Dönemin Paris'i 1830, 1848 ayaklanmalarının yarattığı etkilerle, sınıfsal mücadelelerin keskinleşerek yükseldiği ve yaşandığı bir kent olmasının ötesinde, burjuva yaşam tarzının atmosferini tam anlamıyla yansıtmaktadır. Aynı dönemlerde Birleşik Devletler'de köleliğin kaldırılması çerçevesinde bir iç savaş sürmekte, İtalya Floransa'nın başkent olduğu bir ulus devlet yapısına kavuşmaktadır. Fransa'nın Prusya ile girdiği savaş sanatçıların bir bölümünün savaşın tarafı olmayan Britanya'ya göç etmelerine neden olmuştur. Monet de bu dönemde Londra'ya taşınmış burada Pissarro, Constable ve Turner gibi sanatçılarla tanışma fırsatı yakalayıp manzara resimleri yapmıştır. Prusya savaşını kaybeden Fransa'nın teslimiyetçi tutumu hali hazırda devam eden isyanları tetiklemiştir. 1871'de bu gelişmeler sonucu yaşanan Paris Komünü deneyi, alt sınıfların somut taleplerinin 72 günlük örneğini temsil edecektir. Burjuvazi bundan önceki örneklerde olduğu gibi bu karşı koyuşu da bastıracaktır. İşçi sınıfının giriştiği bu mücadele pratikleri Paris'in dar sokaklarına kurulan barikatlarda somutlaşır. Ancak hükümetin 20.000 kişiyi katlederek sonlandırdığı Paris Komünü burjuvazide büyük bir korku yaratmıştır.

Sanayinin gelişimiyle büyük çelik konstrüksiyonlu mimari yapılar yapılmaya, tarihi binalar Paris, Venedik gibi Avrupa kentlerinde restore edilmeye başlanmıştır. İsyancıların direnişini güçlendiren dar sokaklarda zorlanan hükümet güçlerinin lehine gerçekleştirilen imar çalışmaları ve yeniden inşa süreciyle, Paris geniş bulvarlı bir kent görünümüne kavuşmaktadır.

Floransa örneğinde olduğu gibi burjuvazinin zenginleşmesi, kent yaşamının ve gerekliliklerinin bir moda halinde yayılmaya başlaması ve burjuvaların bu çerçevede

¹⁵ Monica Girardi, Art Book-Michelangelo, Çev:Cemal Kaan Emek, Dost Kitabevi, 2000 Venedik, s.30

sanatsal ürünlere eğilmesiyle, dönemin siyasal hareketliliğinin merkezi olarak gösterilebilecek Paris'in aynı zamanda sanat merkezi olmasının koşulları da sağlanmıştır.

Paris'in sanat merkezi oluşu, Avrupa'nın diğer bölgelerine kıyasla ticaretin daha gelişkin yaşanması, daha zengin bir burjuva sınıfın olmasından kaynaklanmamaktadır. İngiltere'de sanayi devrimi bir önceki yüzyılın başında gerçekleşmiş, sanayide daha ileri bir Britanya ortaya çıkmasına yaramıştır. Ancak Fransa'nın Paris'te cisimleşen merkezileşme örneğinde, burjuvazinin bir sınıf olarak kurumları ve hukuksal düzenlemeleriyle daha örgütlü olması, kentte bu örgütlülüğünün yansıtılması ve iktidarı ele geçiren bir sınıfın yaşam standardını güzelleştirmek, incelikler katmak ve sosyal gücünü sağlamlaştırmak adına gereksindiği "Sanat"ı yanı başında görmek istemesinden kaynaklanmaktadır.

Ghombrih'in bahsettiği büyük S ile başlayan sanat, Rönesans'tan sonra gelişme göstermeye başlamışsa, Paris durağı bu harfin olgunlaşmaya başlaması anlamına gelmektedir. Kabaca özetlemek gerekirse burjuvazinin bir sınıf olarak olgunlaşmaya başlaması beraberinde gelişen sürecin ta kendisi olacaktır bu.

I. 1. 3. KAPİTALİZMİN EN YÜKSEK AŞAMASINDA MODERN-POSTMODERN KESİŞİMİNE SAHİP BİR MERKEZ OLARAK NEW YORK

Krallık sistemi ve feodal üretim ilişkileri, burjuvazinin egemen güç olarak tarih sahnesine çıkmasıyla kapitalist koşulların doğası gereği ortaya çıkan ihtiyaçlar çerçevesinde, yerini kar olanaklarını genişleten siyasal ve hukuki düzenlemelere yani ulus-devlet yapılanmasına bırakmaktadır.

20. yy.a girerken, Avrupa merkezde olmak üzere dünyanın bir çok bölgesinde kurulan ulus-devletler ölçeğinde kapitalizmin olgunlaşmaya başladığı görülmektedir. Bu durum kapitalist koşullar içinde yer edinme ya da öne çıkma olgularını beslemiş, ulus-devletler bu anlamda bir rekabet sürecine girmişlerdir.

Endüstrileşmenin yaygınlaşması ve kapitalist pazar ihtiyacı sermayedarlar arası rekabet eğilimlerini beslemiş, rekabetin doğurduğu kapitalizmin kaçınılmaz sonucu tekelleşme ortaya çıkmıştır. Yeni pazar arayışına sevk eden rekabet eğilimi, sömürgeleştirme eğilimini de beraberinde getirmektedir. Bu durum 19. yy sonlarına doğru artan oranda sömürge edinimiyle beraber iktisadi olarak güçlü devletler ortaya çıkmasını sağlar. Özellikle İngiltere yüzyılın sonuna doğru bir sömürge imparatorluğuna dönüşecektir.

Bu dönemde dünya ekonomik platformunda hızla büyüyen sanayisi ve ekonomisi ile ABD, Avrupa'nın yüzyıllardır üstlendiği öncülüğü ele geçirmeye aday yeni bir devlet olarak öne çıkmaktadır.

Amerika kıtası, daha keşfinden itibaren Avrupalılar için ilginin merkezi ve yeni bir umut kapısı olmuştur. Bir çok tacir, iş adamı ve toplumun farklı sınıf ve kesiminden insanlar buraya göç etmeye başlar. Yerlilerin haklarını gasp ederek kıtada haksız toprak sahibi olan başta İngiltere olmak üzere Fransızlar; Hollandalılar, Portekizliler burada göç yoluyla koloniler kurmuşlardır. Daha sonra bu kolonileşme ekonomik olarak kendi kendini idare edebilen bir yapıya bürünmüş, 1700'lü yıllarda bu koloniler İngiltere'nin uyguladığı ağır vergi sistemini reddetmişlerdir ve 1787'de resmen oluşturulan bir anayasa ile Amerika Birleşik Devletleri bağımsızlığını ilan etmiştir.

Ekonomik yönelimi anayasasında “ortak pazar” olarak tanımlanan Amerikan iktisadi sisteminde; eyaletler arası ticarete gümrük vergisi konmaz. 1791’de ilk Ulusal Banka’nın kurulması sağlanmıştır. Çır çır makinesinin icadı ile pamuklu kumaş imalatı artmıştır. Kölelik sisteminin de etkisiyle hızla yeni zengin aileler türemiştir.

Ulaşım alanında yaşanan keşifler, altın ve demir madenlerinin bulunması, demir-çelik sanayinin gelişmesi sayesinde yaygın bir demiryolu ağı kurulmuş, böylelikle yeni pazarlara ulaşmak kolaylaşmıştır. Ekonomik büyüme beraberinde hukuki düzenlemelere gereksinim duyulmuş, serbest ticarete dokunulmadan, burjuvalara imtiyazlar tanıyan yasalar ortaya konmuştur.

1861-1865 yılları arasında köleliğin kaldırılması temelinde patlak veren bir iç savaş yaşanmaktadır. Zenginliğin bu denli artışında elbette kölelik sisteminin halen devam ediyor oluşunun da etkisi vardır. Ancak iç savaş bu sistemin ortadan kalkmasına köleliğin sonlanmasına olanak tanımıştır. Burjuvazinin buradaki rolü özgür iş gücü istemesidir. Bunun sonucu olarak kölelik sistemiyle üretim yapan pamuk çiftliklerinin karları düşüşe geçmiş, savaş ihtiyaçlarını endüstrileşmiş olmasının avantajı çerçevesinde karşılayan Kuzey bölgeleri yeni iş gücünün de buraya taşınmasıyla hızla zenginleşmiştir. Sanayinin ve sanayicilerin artmasıyla aristokrasi yavaş yavaş yok olmaktadır.

Bu dönemde üretim hızlı bir artış göstermiş, ülke gelirinin üçte biri sanayide imal edilen mallardan elde edilmiştir. Zengin kömür yatakları beraberinde Amerika ileride çağın en değerli madeni olacak petrolü keşfetmiştir. Bu bağlamda otomobilin icadıyla otomotiv endüstrisi ortaya çıkmış böylelikle petrolün değeri artış göstermeye başlamıştır. Dönem zengin iş adamları dönemidir. Otomotivde Ford, demiryolu işletmeciliğinde Jay Gould, bankerlik alanında J. Pierpont Morgan ve çelik üretiminde Andrew Carnegie gibi isimlerden oluşan bu toplamın içinden Morgan, Avrupa’dan sanat eserleri alması ve bohem bir yaşam sürmesiyle öne çıkmaktadır.

Sanatın ABD’li zenginlerin gündemine finanssal boyutta da girdiği bu dönemde görülmektedir. Bu isimler artık sanat ve sanat eseri piyasasının Paris’ten New York’a taşınmasına ön ayak olmuşlardır. Sermayenin gelişmesi önceki

deneylerde görülen burjuva egemenlik paradigmalarına ya da yöntemlerine dahil edilebilecek bir sanatsal düşkünlüğü de beraberinde getirdiğinden bu dönemde Paris'ten New York'a yavaş yavaş yayılmaya başlayan sanat piyasası çeşitli sergi ve galerilerin açılması sonucunu doğurmaktadır. Bunları kronolojik olarak sıralamak gerekirse 1857'de Londra'dan Ghambart'ın galerisi tarafından açılan ilk Parisli sanatçılar sergisi ile 1866'da ünlü galerici Durand-Ruel'in New York'ta açtığı *Parisli Empresyonistlerin Yağlıboya Ve Pastel Eserleri* sergisi örnek verilebilir. Ancak bunları geride bırakacak ve New York sanat piyasasını fazlasıyla etkileyen asıl sergi 1913'te aralarında Cezanne, Picasso, Matisse, Braque, Picabia ve Duchamp'ın eserlerinin de bulunduğu *Uluslararası Modern Sanat Sergisi* (Armony Show) olacaktır.

Endüstriyel alanda yaşanan hızlı büyüme 20. yy başında kapitalizmin yeni bir evreye girmesine yol açmış, bundan sonra sözü geçen büyük burjuva patronların yerini Anonim şirketler kurarak dev ortaklıklar gerçekleştiren şirketlerin, üst düzey yönetici isimleri almıştır. Amerika artık sosyal ve siyasi yaşamda kapitalist gelişmenin bu yeni durumuna göre düzenlenecektir.

Serbest piyasa kimi dönemlerde yaşanan muhalif karşı koymalar çerçevesinde hükümetin ekonomik alana müdahalesini gündeme getirmişse de, bu düzenlemeler esasında özel sermayenin düzenlenmesi çerçevesinde gerçekleştirilmiş, büyük şirketlerin söz sahibi olduğu ve tüm alanlarda hakimiyet kurduğu bir düzlemde gelişmeye devam edecektir.

Eğer devlet bir araştırma ile uğraşıyorsa bunu, elde ettiği sonuçlardan yararlanmak için yapmaz, amacı, araştırma sonuçlarından özel sektörü yararlandırmaktır. Diğer batı demokrasilerinde de aynı gidiş görülmekle birlikte, Amerika'da özel teşebbüsün, kamu teşebbüslerinden çok daha iyi ve etkili olduğu şeklindeki, görüş yaygındır.¹⁶

Silah endüstrisinin büyümesi ve yeni pazar arayışı çerçevesinde öncelikle Avrupa ülkeleri daha sonra Rusya, Osmanlı gibi çevre devletlerin de katılımıyla 1914'te başlayan ve 1918'e kadar sürecek olan 1. Dünya Savaşı, sonuçları

¹⁶ Yaşar Gürbüz, Karşılaştırmalı Siyasal Sistemler, Beta Basım Yayım Dağıtım Aş., İstanbul: 1987, s.74

dolayısıyla yeni gelişmeler yaşanmasını sağlamış, savaş koşulları nedeniyle İsviçre'ye göç eden bir çok yazar, sanatçı aydın bir çevre Zürih'te "dadacılık" akımının temellerini atmıştır. Savaşın yıkıcı etkisi ve düşünsel pratiklerin birikimi çerçevesinde etkisi kısa sürede tüm batıya ve sonrasında dünyanın bir çok yerine yayılacak olan akım 20. yy sanatının besleneceği kanallardan birini oluşturması bakımından önemli bir yere sahiptir.

*Dadacılar 1917'de uluslararası çevrede ünlendiler. Bunda kendi galerileri olan Galerie Dada'da açtıkları sergilerin, Picasso ve Picabia gibi sanatçılarla kurdukları ilişkilerin, ama özellikle de çıkardıkları derginin payı büyüktü. İleriki günlerde Kandinsky, Klee, Feininger, Modigliani, Chirico ve Ernest gibi, pek de dadacı olmayan sanatçılarla ilişkiler elden geldiğince sıklaştırıldı, yapıtları sergilendi. Dada tam uluslararası bir boyut kazandığı anda, Zürih grubu dağılmaya başladı.*¹⁷

Bu dönemlerde savaştan kaçan başkaları da New York'a gelmektedir. Bunlar aynı dönemde dadacılığı benimseyen ancak Zürih'teki gelişmelerden çok da haberli olmayan Picabia ve Duchamp'tır.

Sanat hamileri ve koleksiyonerlerin arttığı bu dönemde New York'ta yeni bir sanatsal canlanma yaşanmaya başlanmıştır.

1917'de çeşitli sanat hamilerinin desteklediği ve Duchamp'ın da yer aldığı bir juri ile açılan sergide Duchamp, Richard Mutt adıyla "çeşme" adlı ters çevrilmiş pisuarı sergiye göndermiş, çalışma kabul edilmemiştir. Böylelikle yeni bir tartışma zemini ortaya çıkmaktadır.

*Serginin maddi destekçileri W.C. Arensberg ve Katherine Dreier'di (bu zengin bayan ressam, bir süre sonra işleri bozulacak olan Arensberg'in yerine Duchamp'ın ikinci hamisi olacaktı.) 1917'nin Mart ayında Grand Central Gallery'de gerçekleştirilen serginin düzenleme kurulu Albert Gelizes, John Covert, William Glackens, Walter Pach, W.C. Arensberg ve Marcel Duchamb'dan oluşuyordu.*¹⁸

¹⁷ Mehmet Yılmaz, Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ütopya Yayınevi, Ankara: 2006, s.102

¹⁸ Yılmaz, a.g.e. s.105

I. Dünya Savaşı'ndan kaçmak isteyen sanatçıların ve bir çok Avrupalı sanat takipçisi ve aydınının New York'a gelmesi 20. yy sanat merkezinin oluşmasına katkısı kuşkusuz büyük olmuştur. Ancak bu konum daha çok Amerika'nın dünyanın yeni gücü olması yönündeki eğilimleri ile beslenmiştir.

1920'de açılan New York'ta Katherine Dreier tarafından kurulan "Societe Anonyme,Inc." Galerisi, dönemin ekonomik alanda ortaklık çerçevesinde kurulan güçlü şirketler dönemi olduğu düşünüldüğünde ilginçtir. Zira galerinin açılışında Duchamp dışında yer alan Man Ray'ın önerisiyle verilen bu ad İngilizce ve Fransızca karşılıkları bakımından, *anonim topluluk* ya da *anonim şirket* anlamlarına gelmektedir. Zamanın tercihlerine uygun olarak avangard ve soyut resimleri bünyesinde toplayan müze bu anlamda ilk modern müze olmuştur.

İki dünya savaşı arasındaki dönemde New York'un bu misyonu açılacak olan New York Modern Art Museum'la (New York Modern Sanat Müzesi) yani MOMA ile temellendirilecektir. Ulusal yönelimi ve sermaye çevrelerinin de desteği bağlamında ABD'nin dünya devi olma konusundaki iddiasını bir sanat piyasası oluşturma gerekliliği üzerinden New York'ta cisimleşen yeni sanatsal faaliyete yüklenmektedir.

*MOMA, 19. yüzyılın Louvre kuşağından ayrılan, ikinci kuşak 20. yüzyıl müzeciliğinin merkezi olur. Rönesans'ın ardından Floransa'dan Paris:'e taşınan sanatın merkezinin bundan böyle New York olduğunu ilan eder. Eğer 20. yüzyıl hem modernizmin, hem de Amerika'nın yüzyılı olarak anılıyorsa, bu bileşimin atölyesi MOMA'dır.*¹⁹

Müzenin kuruluşu dönemin büyük burjuva isimlerinden gelen üç hanım sayesinde ve sermaye çevrelerinin desteği ile gerçekleşmiştir. Bunlardan en önemlisi ve öncü konumundaki isim ünlü petrol zengini Rockefeller ailesinin mensuplarından Abby Aldrich olacaktır. Müzenin yöneticiliğine ise donanımlı genç bir isim olan Alfred Barr getirilmiştir.

¹⁹ Ali Artun, Sanat Müzeleri 1- Müze ve Modernlik, İletişim Yayınları, İstanbul: 2006, s. 255-256

MOMA'nın kurulmasının ardından, ABD'nin gerek içinde gerek dışında müzeyi üs alan bir sanatsal fetih başlar. Müze bünyesinde önce bir Gezici Sergiler Bölümü, savaş sonrasında da Rockefeller Biraderler Fonu ve Birleşik Devletler Enformasyon Ajansının (USIA) ortak finansmanı ile bir Uluslararası Program ve ona bağlı uluslararası Sanat Konseyi oluşturulur (1953).²⁰

1929'da yaşanan ekonomik bunalım sonrasındaki dönemde başkan Franklin D. Roosevelt bankacılık, tarım ve sosyal güvenlik alanlarında devlet yetkisini artırarak bunalımı aşmaya çalışmıştır. Aynı dönemde çalışma saatleri ve ücretlerde asgari standartlar sağlanmasına yönelik düzenlemelere gidilmekte ve sendikalaşma eğilimi artmaktadır. Ancak II. Dünya savaşı'na kadar devam eden bu uygulamalar, hükümetin savaş sırasında sanayi çevreleriyle tam bir uyum ve işbirliği içinde hareket etmesiyle yeni bir evreye girmektedir. Otomotiv sektörü başta olmak üzere bu dönemde savaş endüstrisine dönüşen tüm sanayi alanları, savaş malzemeleri üretmeye başlamışlar, böylelikle ABD dev bir silah deposuna dönüşmüştür. Silah sanayine yapılan yatırımlar gelişmiş, atom ve hidrojen bombasının keşfiyle savaşın sonlarına doğru Japonya'da büyük kentlerin ABD tarafından dakikalar içinde yok edilmesine tanık olunmuştur.

MOMA'nın açılması bir çok galeri ve müzenin açılışına öncülük etmiştir. Bunlardan biri 1931'de Getrude Vanderbilt tarafından kurulan Whitney Amerikan Sanat Müzesidir. 1939'da kurulan *Museum of Non-Objective Painting* yani Nesnel Olmayan Sanat Müzesi bugünkü adıyla Solomon Guggenheim Müzesi sahibinin adıyla anılan en eski müzelerden Peggy Guggenheim'in varlıklı amcası Solomon Guggenheim tarafından kurulmuştur. Amcasının ardılı olarak bugün bir müzeler zincirinin temellerinin atılmasını sağlayacak olan koleksiyoncu Peggy Guggenheim da 1942 yılında *Art Of This Century* Müzesini kurmuştur.

Savaşların Avrupa müzelerini kararttığı bir zamanda bu savaşlarla yoğrulmuş bir sanatın, hayatından koparılarak okyanus ötesindeki yabancı müze duvarlarına hapsedilmesinde, bir himaye güdüsünden çok çağdaş sanatın bu öteki topraklara mal

²⁰ Artun, a.g.e. s. 256

edilmesi hırsı rol oynar. Başını MOMA'nın çektiği müzelerin hepsi Avrupa'ya özgü bir kültürel modernleşmenin ürünü olan avangardın meşru mirasçısı olarak tasdik edilecek bir Amerikan sanatının inşa edilmekte olduğuna işaret eder. Bu sanat soyut ekspresyonizmdir. Teorik sözcüsü Clement Greenberg'dir, Soyut ekspresyonizmin hocaları ise Nazilerden kaçarak New York'a sığınan, Paris'in avangard bohemyasıdır.²¹

II. Dünya Savaşından yorgun çıkan Avrupa'ya Marshall Planı çerçevesinde yapılan yardımlar, Amerikan mallarının Avrupa piyasasına girmesini sağlamış, ABD pazarı genişlemiştir. Savaş sonrası uluslararası iktisadi düzenlemelerin takibi bağlamında ABD öncülüğünde Dünya Bankası ve IMF'nin (Uluslararası Para Fonu) kuruluşu gerçekleştirilmiştir.

Savaştan sonra yaşanan nüfus patlaması bir çok endüstriyel alanda büyüme yaşanmasını olanaklı kılmış, hızla artan nüfus “yeni bir tüketici kitlesi” anlamına geldiğinden, oluşan kapitalist pazar ekonomik büyümeyi artırmıştır. Savaş sonrası güçlü ve büyük bir silah endüstrisine sahip olan ABD silah satışını merkeze alan yeni bir politika izlemeye başlayacaktır. Bu ise yeni savaşların yaşanması gerektiği anlamına gelmektedir. 1917'de yeni bir devlet yönetimi pratiği gündeme getiren Sovyetler Birliği, II. Dünya savaşı ertesinde, iki ülke arasında uzun yıllar sürecek bir soğuk savaş dönemine girilmesiyle, ABD tarafından dünyanın geri kalanına tehdit unsuru olarak gösterildiği ölçüde, silah sanayine yatırım meşrulaştırılmaktadır.

Savaştan sonra canlanan sanat piyasasının resmi olmayan hatta tam anlamıyla özel kurumları müze ve galerilerin ortak amacı Paris'in sanat ortamının geride kaldığı günlerde, kurumsallaşmış bir New York yada daha geniş tanımıyla bir Amerikan Sanatı yaratmaktır. Savaş sırasında Avrupa'nın ileri gelen sanat ve düşün çevrelerinin New York'a yerleşmesi, bu dönemde sanatın kuramsal tartışmalarında da yoğun bir hareketlilik yaşanmasını sağlamıştır. Zengin galericiler, izleyici-alıcı iş adamları, sanatçılar, eleştirmenler, kısacası sanat piyasasının tüm aktörleri modern sanatın New York'a taşınması konusunda neredeyse bilinçli bir çaba içine

²¹ Ali Artun, Sanat Müzeleri 1- Müze ve Modernlik, İletişim Yayınları, İstanbul: 2006, s. 266

girmektedirler. Ancak bu durum masumane bir sanat ortamı yaratma girişiminin ötesinde, farklı mekanizmaların devreye girdiği ulusal stratejiler içinde yer alan ideolojik bir belirlenimin ürünü olması bakımından önemlidir.

Özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra faşizm tehdidinden kurtulan dünya çok daha kapsamlı ve karmaşık ideolojik bir arka plan barındıran soğuk savaş dönemini yaşayacaktır. ABD ve Sovyetler Birliği ekseninde ve bu iki ülkenin temsil ettiği ideolojiler temelinde soyut sanatın New York'ta yüceltilmesi, determinist bir risk barındırmakla birlikte ideolojik tercihler bağlamında değerlendirilmelidir. En azından bu tercihin ya da tercihlerin küçümsenmeyecek ölçüde etki yarattığı hesaba katılmalıdır. Buradan soyut sanat ya da avangardın ABD egemen sınıfının dayattığı bir yaklaşım olduğu sonucu çıkartılamaz. Ancak köken itibarıyla Avrupa'da gelişen soyut sanat, faşizmin gölgede bıraktığı Paris'ten, New York'a taşındığında Modern Amerikan Sanatının kurumsal bir çerçeveye oturtulması bağlamında değerlendirilmiş ve çağın en popüler ya da en üstün üslubu olarak Amerika'ya mal edilme girişimlerinde belli olanaklar sağlamıştır. Zira soyut sanat biçimcidir, anlam biçimin imgesel metaforlarında saklıdır. Dolayısıyla biçim anlamdan önce gelecektir. Böylelikle Sovyetler Birliği'nde resmi sanat anlayışı olarak gündeme gelen “sosyalist gerçekçilik”in karşısına “soyut”un çıkartılmasındaki temel belirleyen iki ülkenin ideolojik tercihleri olmaktadır.

Kuramsal çerçevede dönemin en çok öne çıkan ismi olarak sanat eleştirmeni Greenberg, ünlü makalesi “Avangard ve Kitch”te, kapitalist meta haline gelen sanatı “kitch” terimiyle tanımlayarak aşağılamakta ve karşısına avangard terimini yerleştirmektedir. Ancak kapitalizmin ideolojik çerçevesine bir karşı koyuş olarak yüceltilen avangard, tüm bu kuramsal tartışmaları dışarıda bırakan bir pratikte kapitalizmin asıl metasına dönüşecektir.

*Greenberg on yıldan bile daha kısa bir zaman zarfında sanatın düşünsel yapısını Marksizm'den, siyasetten ve eleştirden arındırmayı başarmıştır; üstelik bizzat siyasal ve eleştirel bir retorik sayesinde.*²²

²² Artun, a.g.e. s. 270

Böylelikle Avrupa modernizmi Amerika'da soyut sanatta cisimleştiği ölçüde sosyalist gerçekçiliğe kafa tutmakta, bu karşı duruş Amerikan sanatının Marksizm'den ve politikadan tamamen arındırılmış liberal bir görünüm kazanmaya başlamasıyla bir soğuk savaş argümanı olmaktadır.

Ancak ABD soyut sanatının sosyalist gerçekçiliğe meydan okumasında soğuk savaşın çok daha kapsamlı ve kurumsal mekanizmalara, stratejik bir arka plana ve uygulama ağına sahip olduğunu söylemek gerekir. Artık emperyalist bir güç olarak ABD'nin bu çerçevede düzenlediği kurumlar ve işlevleri adeta MOMA'da somutlaşmaktadır.

Sadece 1956 yılında uluslararası program çerçevesinde Avrupa'ya otuz üç sergi yollanır. MOMA'dan önemli Avrupa koleksiyonlarına ödünç eserler dağıtılır. Bütün bu çıkartma MOMA ile başta CIA, Amerikan Enformasyon Merkezi (USIS), Savaş Enformasyon Dairesi (OWA), Stratejik Hizmetler Dairesi (OSS), Marshall Planı Yönetimi gibi dışişleri örgütleri ile özel vakıf ve şirketler arasında kurulan sıkı işbirliğiyle düzenlenir. MOMA tarihini yazan Russell Lynes'in sözleriyle, 'müze kendi dinine döndürmek için artık bütün dünyaya sahiptir'.²³

Müzelerin yönetimi de soğuk savaşın ideolojik çerçevesinde şekillenmektedir. 1943'te görevden alınan Alfred Barr'ın yerine önce dışişleri ve istihbarat birimleriyle iletişim sağlayacak Rene d'Harnoncourt daha sonra (1956) bir dönem havacılıktan sorumlu bakan ve aynı zamanda CIA'nın Fairfield Vakfı başkanı olan William Burden atanır. Bunlar dışında mütevelli heyetinde yer alan John Hay Whitney aynı zamanda Stratejik Hizmetler Dairesi ve Psikolojik Strateji Kurulunda görevlidir. Ancak müzenin kurucu ailesi yönetimde her zaman daha etkili olmuştur. Bu dönemde bu isim Nelson Rockefeller'dir.

Rockefeller, banka ve şirketlerinin patronluğunun; ardı ardına yürüttüğü New York valiliğinin; her iki parti iktidarında da dışişleri bakanlığında sahip olduğu olağan üstü yetkilerin ve başkan yardımcılığının yanı sıra, Rockefeller Biraderler Fonu aracılığıyla Amerikan dış politikasına yön veren beyin takımını da yönetiyor,

²³ Artun, a.g.e. s. 284

*Soğuk Savaş stratejilerinde EisenHower'a danışmanlık yapıyor ve CIA'yi de kapsayan bütün ulusal güvenlik kararlarını denetleyen Planlama Koordinasyon Grubu'nun başkanlığını yürütüyordu.*²⁴

Paris'ten sonra New York'a taşınan büyük "S" ile başlayan Sanat tüm bu organizasyon şeması düşünüldüğünde, sanatçıları dahi sorumluluk altında bırakan bir soğuk savaş silahına dönüşmektedir. Öyle ki CIA'nın Berlin'de bulunan kuruluşlarından Kültürel Özgürlük Kongresi'nin üyeleri arasında Jackson Pollock ve Clement Greenberg gibi isimlerin olduğu söylenmektedir.

Bu arada hızla büyüyen sanayi ve artan meta üretimi ABD sermayesinin medya ve reklam kuruluşlarını kullanarak "tüketim kültürü" yaratılmasına neden olmuştur. Gelişen büyük şirketler, ulaşım, telekomünikasyon gibi karlı işletmeleri bünyesine kattığından iş gücünün hizmet sektöründeki bu alana kaydığı görülmüştür.

*Hemen bütün liberal demokratik ülkelerde kamu sektörü içerisine giren faaliyetler, Amerika'da özel sektör tarafından yürütülmektedir. Demiryolları, hava taşımacılığı, telefon, radyo, televizyon, madenler, üniversiteler, bilimsel araştırmalar, sağlık hizmetleri, sosyal güvenlik vs., Amerika'da hep özel sektör alanına giren faaliyetlerdir.*²⁵

Ekonomik büyüme ve meta üretiminin çeşitlenmesiyle tüketimde büyük artış yaşanmış, inşaat ve otomotiv sektörlerinin gelişmesi beraberinde bugün bilinen ironik tanımıyla "Amerikan Rüyası" kitlelerin algısında zorunlu bir ihtiyaca dönüştürülmüştür. Yüzyılın ikinci yarısında gettolarda yaşayan göçmen işgücü kitlesi dışında kalan orta sınıf, güney ve güneydoğu eyaletlerinde sözü edilen yaşam tarzı çerçevesinde yapılandırılan yerleşim kentlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu dönemde alışveriş merkezlerinin sayısında patlama yaşanmıştır.

Amerikan toplumu için kullanılan diğer bir deyim de 'kitle tüketim toplumdur' (mass-consumption society)'dır. Walt Rostow'un ekonomik kalkınma teorisine göre,

²⁴ Artun, a.g.e. s. 290

²⁵ Yaşar Gürbüz, Karşılaştırmalı Siyasal Sistemler, Beta Basım Yayım., İstanbul: 1987, s.73

her toplum, kalkınma sürecinde, beş evreden geçer: geleneksel toplum, kalkınma öncesi, kalkınmaya geçme, olgunluğa doğru gidiş ve kitle tüketimi dönemi. Yaşam düzeyi çok yüksek olan 'tüketim toplumu' dönemindeki toplumların kişileri, yalnız birincil gereksinimlerini (beslenme, giyinme, konut, sağlık) değil, ikincil gereksinimlerini de (konfor, eğlence, kültür) tatmin etmişlerdir.²⁶

Bundan sonra özellikle elektronik endüstrisi ve teknolojinin gelişimiyle ABD galeri ve müzelerde elde ettiği gücün çok daha büyük bir biçimi olan reklamı ve medyayı eline alacaktır. Tüm bu sürecin esas belirleyeni, kapitalist koşulları mümkün olan en yüksek çıkar seviyesine yükseltmek niyetinde olan büyük Amerikan burjuvazisinin etkisidir. Zira dönemin sanatsal gelişmelerini, ki bunların içerisine soyut sanat-gerçekçi sanat karşılaştırması da dahildir, kendi lehine çevirmede muazzam gücünü ve bu gücün korunmasında etkili olan mekanizmaları ve yöntemleri kullanarak her alandaki imparatorluğunu ilan eden de yine Amerika'nın büyük sermayedarlarıdır.

²⁶ Gürbüz, a.g.e. s. 76

I. 2. OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDAN TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NE: TOPLUMSAL VE SANATSAL GELİŞİM SÜREÇLERİ

Osmanlı Devleti, 15. yüzyıl sonlarında Balkanların tamamı ve Anadolu'nun büyük bir bölümünü himayesine alan güçlü bir imparatorluk haline gelmiştir. 16. yüzyıl sonlarında ise Avrupa'nın çok daha içine girerek, doğuda da büyük bir coğrafyayı bünyesinde toplamış ve yüz yıl kadar süren duraklama döneminin ardından başarısızlığa uğradığı Viyana kuşatması beraberinde elindeki topraklar düzenli olarak küçülmeye başlamıştır.

Osmanlı ekonomisi feodal üretim biçimiyle Asya tipi üretim tarzının karışmış olduğu bir sisteme dayanmaktadır.* Merkezi yapılanması bağlamında askeri bir eğilime sahip olan imparatorlukta topraklar devlete aittir. Özel mülkiyet yöneten dar bir çevrenin sıkı kontrolü altına alınmıştır. Ekonomik işleyiş fetihler için asker sağlamaları ve bağlılıklarını göstermeleri karşılığında, devletin sipahilere kamu arazisinden işlenebilir toprakların yönetimini vermesi şeklinde gerçekleşmektedir. Timar denen toprakları işleyenler, sipahilere vergi vermiş, böylelikle sipahi gelir elde ederken imparatorluğun geniş toprakları bu şekilde yönetilmiştir.

İmparatorluğun toplumsal örgütlenmesi yönetimde olan dar bir tabakayla halk arasında bir kopukluk ya da iki ayrı kültür ve yaşam biçimiyle açıklanabilir. Bu iki ayrık yapıyı büyük bir imparatorluğun çatısı altında birleştiren şey, özellikle Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra, din olgusudur. İslamiyet'in katılığı, Osmanlı İmparatorluğunun içe kapalı ve tamamen merkezi bir yönetime sahip olmasıyla birleştiğinde, değişime kapalı ve gelenekçi bir kültür yapılanması ortaya çıkmaktadır. Osmanlı sanatı bu çerçevede dinin etkisiyle maddi dünyayı geçici bulan, dışlayan ve doğalcı tasvirler yerine soyutlama eğiliminin öne çıktığı bir anlayışla gerçekleşmiş, kültürel yaşam tarzı içerisinde salt bir süsleme ve eğlence aracı olarak yer bulmuştur.

Maneviyatçı dünya anlayışı, nesnenin büyüklüğünü önemine göre belirleyen

* Asya Tipi Üretim: Mülkiyetin merkezi idarenin elinde tutulduğu üretim biçimidir.

orantı kullanımında spekülâtif Aristocu geometriden yararlanmaya neden oluyordu. Perspektif simgesel olarak belirleniyor, önde gelen nesnelere çerçevenin daha alt bölümlerine yerleştiriliyordu. Renklendirme doğal değildi, kompozisyonun genel uyumuna öncelik veriliyordu; aynı rengin farklı tonlarından ve gölgelendirmekten kaçınılıyordu ve sık sık yıldız kullanılıyordu. Nesnenin ayrıntılarının tamamının resme katılması amaçlanıyordu. İfadeler gayet resmi, hatta simgeseldi. Sanatçılar yapıtlarına imza atmaz veya bireysel alçakgönüllülük olarak lakap kullanırlardı. Aslında ifade unsurlarının her biri dini, resmi, otoriter ve birey-karşıtı bir kültürü yansıtmış gibidir.²⁷

16. yüzyıldan sonra imparatorluğun gelirleri azalmaya ve harcamaları artmaya başladığında, devlet çözüm olarak, tımarları belirli bir süre için, Mültezimlere satmaktadır. Okyanus ticaretinin gelişmesiyle birlikte, doğudaki ticaret yolları batıya kayarken, gelirinin büyük bir kısmını ticaret yolları üzerinden elde eden imparatorluk, yeni çözüm yolları ve Batının gelişen iktisadi koşullarıyla rekabet bağlamında Avrupa'ya belli tavizler vermek zorunda hissetmiştir. Bu durum Avrupa'da kapitalist koşulların olgunlaşmaya başlamasıyla, batı mallarının Osmanlı pazarına girmesine yol açmıştır. 17. yüzyılda mültezimler topraklarından elde ettikleri malları batıya ihraç etmiş, buradan kazandıkları sermayeyle batı mallarını Osmanlı piyasasına sokmuşlardır.

Tımarları geçici bir süre için kendi mülkiyetinden çıkarmadan veren merkezi yönetim, daha sonra gelirleri azalmaya başladığında bu toprakları ömür boyu olmak üzere satmaya başlamıştır. Böylelikle 18. yüzyılla birlikte veraset sisteminin de kabulüyle özel mülkiyet kavramı gelişmekte ve devlet yönetiminden neredeyse bağımsız bir aristokrat sınıf oluşmaktadır.

17. yüzyıldan itibaren Batı ile ilişkilerin gelişmeye başlaması ve 18. yüzyıl başında Avrupa'nın Doğu merakı gibi sebeplerle yabancı ziyaretçilerde çoğalma yaşanmış, Batılı sanatçılardan bazıları imparatorluğa gelerek çalışmalarını Osmanlı günlük yaşamını yansıtan eserler çerçevesinde sürdürmüşlerdir. Bu sanatçılar özellikle İstanbul'da Pera civarında atölyelerini kurmuşlardır.

²⁷ Oğur Arsal, Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi, YKY, İstanbul: 2000, s. 39

17.yüzyılda Osmanlılar ile Batı arasındaki siyasi, iktisadi ve kültürel temasların yoğunlaşmasıyla birlikte, karşılıklı bir diplomat alışverişi başladı. İstanbul'a gelen bir çok Avrupalı elçi, imparatorluğun kendine özgü coğrafi ve toplumsal özelliklerinin resimlerini çizmeleri için sanatçılar getiriyorlardı. Bunun etkisiyle Osmanlı sanatçıları Batı tipi resmi öğrenmeye merak sardılar.²⁸

1789 Fransız Devrimiyle önce tüm Avrupa'ya yayılan uluslaşma olgusu, Osmanlı İmparatorluğu'nun batı sömürgelerinin bağımsızlıkçı ve ulusalcı bir temelde ayaklanmasına neden olmuş, Avrupa'da gelişen kapitalizm yeni pazar ve hammadde arayışına girdikçe bu ayaklanmalar desteklenmiş ve Osmanlı siyasi ve ekonomik olarak sıkıştırılmaya başlanmıştır. Bu esnada Osmanlı yönetici güçleri arasında yayılan Batı hayranlığıyla da, imparatorlukta, Batılılaşma hareketi gündeme gelmiştir. 1838'de İngilizlerle imzalanan ticaret antlaşmasıyla Osmanlı toprakları batı burjuvazisine açılmıştır. Böylelikle modernizasyon süreci somut olarak 1839'da Tanzimat Fermanı ile gündeme gelmiş ve uygulanmıştır.

Tanzimat'tan sonra Batılı yaşam bir anda moda olmuş, saraydan başlayan değişiklik orta sınıflara doğru yayılmaya başlamıştır. Saray yeni inşa edilen Dolmabahçe'ye taşınırken, Haliç ve Galata'da köprüler inşa edilmekte, yollar yenilenmekte ve Batı üslubunu yansıtan yapılar yükselmektedir. Bu dönemde özellikle zengin sınıf neredeyse bir taklit yarışında Batılı yaşam tarzı ve kültürünü yaşamaya çalışmışlardır.

Batılılaşmanın etkisi sanatsal alanda da hemen hissedilmiştir. Bu dönemde Avrupa'dan sanatçılar İmparatorluğa çağırılarak ders vermeye başlamışlar, askeri okulların açılmasından sonra mühendislik eğitimi veren bölümlerde gösterilen teknik çizim dersleri, gerçekçi bakış açısının faydacı bir anlayış çerçevesinde çizimlere girmesine olanak sağlamış, buradan bir asker ressamı toplama ortaya çıkmıştır. Gerçekçi tasvirlerin dinin katı kurallarıyla işleyen bir imparatorlukta hoş karşılanmamasına rağmen, buralarda eğitim gören öğrencilerden bazıları batı tekniğini öğrenmeleri için Avrupa'ya gönderilmiştir.

²⁸ Arsal, a.g.e. s. 40

Bu eğitimler beraberinde, batı tekniğinin öğrenilmeye başlanmasıyla ilk olarak manzara resimleri yapılmıştır. Asker ressamı kuşağı bu süreçle ortaya çıkmaktadır. Osmanlı sanatında ilk manzara resimleri, sakin ve dingin bir atmosferi yansıtmakta, hat sanatı ve minyatürün etkisiyle, ayrıntıların açık seçik işlendiği bir anlayışla gerçekleşmektedir. Bu ilk dönemlerde ressamın Avrupa sanatındaki natüralistler gibi açık havada çalışması çok da olanaklı olmamıştır. Tasvire karşı takınılan katı tutumlar, böyle bir uygulamanın hoş görülmemesi dolayısıyla gerçekleşmesine izin vermemiştir. Özellikle fotoğrafın yaygınlaşmaya başlamasından sonra, bu ressamlar, manzaralarını kartpostallardan çalışarak kopya etmişlerdir.

Hatta bu öncü ressamın resimlerine attıkları imzanın sonuna 'kulları' sözcüğünü ekliyorlardı ki bu, resimlerin bir ihsan alabilmek için Saraya sunulmak üzere yapıldığını işaret ediyordu. Bu tuhaf sözün eklenmesinin başka bir nedeni de, ressamın yapıtlarına imza atma konusundaki çekingenlikleri olabilir, çünkü geleneklere göre her türlü kişisel gurur gösterisine ahlaksızlık olarak bakılıyordu.²⁹

1883'te bu durum bir sanat okuluyla resmileşerek, yine bir asker kökenli ressamın, Osman Hamdi Bey'in müdürlüğünde, sivil sanatçıların yetişmesine olanak sağlayacaktır. Sanayi-i Nefise Mektebi, Türkiye'de sanatın günümüze kadar gelişmesinde etkin bir kurum olarak Sanat tarihimizde önemli bir yere sahiptir. Bu okulun faaliyete geçmesi, Batılılaşmanın olumlu sonuçlarından biridir. Zira ilerleyen yıllarda bu okulun kızlar için sanat eğitimi veren bir yan kolu da açılmış, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi adıyla kurulan bu okul, kadın sanatçıların da yetişmesine olanak sağlamıştır. Ancak okul müdürü Osman Hamdi Bey, gerek resim üslubu gerek kişisel yönelimleri bağlamında sıklıkla eleştirilmiştir. Bu eleştirilerden en çok öne çıkan olgu ise, sanatçının uzun yıllar Avrupa'da kalmasıyla, Batılı ressamın küçümseyen bakış açılarını çerçevesinde tanımlanan oryantalist tarzıdır.

Batılı oryantalistler arasına girmiş olan Osman Hamdi'nin bu yoldaki üslup çabaları inkar edilmese de, genel olarak bir çeşit gerçekçilik aldatmacasına başvurdukları Amerikalı araştırmacılar tarafından ortaya konulan oryantalist resim

²⁹ Arsal, a.g.e. s. 62

*akımının temsilcileri hakkındaki yargılar kolayca Osman Hamdi'ye uygulanabilir.*³⁰

Ancak tüm bu eleştirilere rağmen, Osman Hamdi, gerçekçi bir üslupla insan tasvirini işleyen ilk Osmanlı ressamı olması ve bu uygulamanın Türk resminde yaygınlaşmasını sağlaması bakımından önemli bir yere sahiptir.

Avrupa'nın hızlı iktisadi gelişimiyle, ağır rekabet koşullarında yeniden güç kazanmak için başlatılan modernizasyon girişimi, gümrük vergisinin düşürülmesi ve Avrupa mallarının ülkeye girmesi, Osmanlı'nın ekonomik olarak çöküşünü hazırlamış ve düşünülenin aksine bu çözülüşü hızlandırmıştır. Bu dönemde İzmir ve İstanbul gibi liman kentlerde batı sermayesiyle işbirliği içinde çalışan bir komprador burjuvazi ortaya çıkmaktadır. Yabancıların ticari faaliyetlerinden pay alan yöneticilerin ve yerel feodal güçlerin sesini çıkarmaması ile Osmanlı Avrupa'daki kapitalist devletlerin yarı sömürgesi haline gelmeye başlamaktadır.

Başta sivil-asker bürokrasi, artık-üründen aldıkları paylarla biriktirilen servetlerini ve canlarını güven altına almak istiyordu. Batılılaşmanın ilk ve en ateşli savunucuları bunlar olmuştur. İkinci olarak, temel üretim aracı olan toprağın yeni sahipleri, eşraf, ayan ve derebeyler, fiili olarak el koydukları toprağın hukuksal olarak mülkiyetini de ister olmuşlardı. Batının özel mülkiyete ilişkin hukuk kuralları bunu sağlayacaktı kendilerine. Üçüncü olarak, ticaret ve maliye kesimlerine egemen işbirlikçi azınlıklarla, yabancı uyruklu tacirler (Levantenler) toplumda liberal ekonominin tüm gereklerinin yerine getirilmesini istemekte ve batılılaşmadan bunu anlamaktaydılar.

*Batılılaşmanın bir büyük desteği de bizzat Batı'nın kendisidir. Çünkü sanayi kapitalizmini bütün temelleriyle kurmuş olan Batı, bir yandan sanayi ürünlerini satabilecek, öte yandan da sanayi üretimi için ucuz hammadde sağlayacak dış pazarlara gereksinme duymaktaydı. Bu nedenle gümrük duvarlarının kaldırılması, ticaret ve mülkiyet haklarının yabancı uyruklulara da tanınması ve yabancıların can ve mala ilişkin haklarının güven altına alınmasında çıkarları vardır Batı'nın.*³¹

³⁰ Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul: 2003, s.108

³¹ Server Tanilli, Uygurluk Tarihi, Alkım Yayınevi, İstanbul: 2006, s. 327-328

Yerel ticarete yabancılara çok daha imtiyazlı hale getirilen koşullar varolan yerel işletmelerin kapanmasına ve ticaretin çözümlenmesine sebep olmuş, durumdan hoşnutsuz olan yerel ticaret burjuvazisinin de desteğiyle Osmanlı ordusu içinden Jön Türkler hareketi doğmuştur. Tanzimat'tan sonra özellikle ordu içinde bu örgütlenmeyle gerçekleşen ayaklanmalar ve baskılar sonucu önce 1908'de II. Meşrutiyet ilan edilmiş, daha sonra 1913'te gerçekleştirdiği askeri bir darbeye İttihat ve Terakki iktidara gelmiştir.

İttihat ve Terakki iktidarı, İngiliz ve Fransız emperyalizmine karşı 'milli iktisat' denemesine girişir: 1914'te kapitülasyonları kaldırır. İmparatorluğun para çıkarma yetkisi, Osmanlı Bankasının elinden alınır. Tarımı ve sanayiye özendirerek yeni bir gümrük sistemi kurar.

Daha da ilginç olanı, devlet eliyle "milli tüccar" yaratma politikası gütmeye başlar. Ancak başarı sağlayamaz bütün bu denemeler. Yarı sömürge toplum yapısı değişmeden, olduğu gibi kalır.³²

İttihat ve Terakki hareketinin etkin olduğu ve daha sonra iktidara geldiği dönemler, Tanzimat döneminde yarım kalan modernleşme süreci daha da hızlanarak devam etmiştir. Sanatsal alanda bir çok gelişme bu dönemde yaşanmıştır. Bunlardan en çok öne çıkan özellikle 1914 kuşağı ressamlarıdır. Asker ressamlarından sonra ortaya çıkmaları dolayısıyla ikinci kuşak olarak anılan bu sanatçılar, 1910'da gerçekleştirilen bir yarışmayla yurtdışında sanat eğitimine gönderilmişlerdir. Birinci dünya savaşının başlamasıyla yurda dönmüşler ve Avrupa'daki okullarda gelenekçi bir resim eğitimi almış olmalarına rağmen, gerçekçiliğe çok sıcak bakmadıklarından, izlenimci bir üslup geliştirmişlerdir.

1914 kuşağı üyeleri, ülkeye dönünce Sanayi-i Nefise'deki öğretim kadrosuna katılıp, okulun yabancı öğretim üyelerinin otoritelerini yavaş yavaş kaybetmelerine neden oldular. Bu yeni öğretmen dalgasıyla birlikte, gösterişe ve beceriye dayalı zanaatkarlık ideali yerini, yaratıcılığı amaç edinen, özellikle rengin önemini

³² Tanilli, a.g.e. s. 331

*vurgulayan ve portre resmine duyulan ilgiyi artıran bir anlayışa bıraktı.*³³

İttihat ve Terakki dönemi, Fransız Devrimi öncesinde gerçekleşen Aydınlanma hareketi ve bu hareketten doğan burjuvanın en ilerici-devrimci kesimi Jakobenlerle eşleştirilebilir. Ancak burada temel bir takım ayrımlar vardır, ve bu ayrımlar, sözü geçen hareketin başarısızlığa uğramasının sebeplerini de oluşturmaktadır. Öncelikle milli iktisat dönemi emperyalist güçlerin baskısının en çok hissedildiği dönemde, o güne kadar özel mülkiyeti tekeline almış olan Osmanlı yönetimi dolayısıyla gelişmemiş bir ‘burjuva sınıfın yaratılması’ temelinde gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Ancak burada en temel ayrım Avrupa’da yaşanan gelişmelerin bir tarihsel süreçle ilerlemiş olması, burjuva sınıfın dış baskıların etkisiyle sonradan yaratılmaya çalışılan bir unsur olmamasıdır. Varolan burjuva sınıf içinden, Ortaçağ’dan başlayarak geçirdiği sosyal ve iktisadi süreçlere karşı Avrupa’nın kendi iç hesaplaşmasını yansıtan bir aydınlanma kimliği ve geleneği doğmuştur. Sözü geçen kimlikle ve iktisadi gerekliliklerle gelişmeye başlayan tarihsel ilerleme, Fransız Devriminde halkı da arkasına alan büyük bir değişim dalgasıyla gerçekleşmiştir. Oysa Osmanlı’da yaşanan batılılaşma süreci asker-sivil bürokrasi içinden çıkmakla birlikte tam anlamıyla halk katmanlarında etki sağlayamamıştır.

*[...] Ülke git gide ‘Batılılaşmakta’dır. Ama -ne hikmetse- Batılılaştıkça da ‘sömürgeleşmekte’dir. Bunun gibi, Batı’ya benzemek için Batı kanun ve kurumlarını aktarmak, ‘halka karşı’ yapılmıştı. Bütün bu çabalar hep halktan kopuk, giderek halkın zararına ve tepeden inme bir nitelik taşıyınca, Batıcılar halka ters düşecek ve toplum iki yüzyıla yakın bir süredir devam eden bir ‘ ikileşmenin’ içine itilecekti.*³⁴

Birinci paylaşım savaşına Almanya ittifakı içinde giren Osmanlı, savaştan başarısızlıkla ayrılması sonucunda 1918’de teslim olmuş, İttihat ve Terakki liderleri yurtdışına kaçmışlardır. Bundan sonra yabancılara çok da sesini çıkaramayacak olan VI. Mehmed tahta getirilir.

1920’ye geldiğinde İttihat ve Terakki içinden çıkmış aydın-asker bir kadro ile

³³ Oğur Arsal, Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi, Yapı Kredi Yay., İstanbul: 2000, s.79

³⁴ Server Tanilli, Uygurluk Tarihi, Alkım Yayınevi, İstanbul: 2006, s. 329-330

oluşturulan Milli Kurtuluş Hareketi, İstanbul'da meclisin toplanmasını talep etmiş, bu toplantıdan Kurtuluş Savaşının siyasi programı olarak Misak-ı Milli kararları çıkmıştır.

*Milli Kurtuluş Hareketi, asker-sivil aydın kadroların, Anadolu eşrafiyla birlikte yürütüp gerçekleştirdikleri bir orta sınıf hareketidir. Bu hareket, sonuç olarak emperyalizmin Türkiye'deki nüfuzuna darbe vuran 'millici', 'anti-emperyalist' bir hareket olmuştur. Devrimci milliyetçi kadrolar bir yandan padişah, saltanat, hilafet gibi, emperyalizmin bağlaştığı bazı siyasal organ ve kurumları ortadan kaldırırken ve giderek cumhuriyeti ilan ederken; öte yandan, emperyalizme karşı verilecek asıl mücadelenin iktisadi bir mücadele olacağını da biliyorlardı. Ancak bu mücadelenin yollarının neler olacağı konusunda berrak bir düşünceleri yoktu. Daha doğrusu çünkü koşullarda kapitalizmden başka bir sistemin uygulanmasına olanak olmadığına göre soru şuydu: nasıl bir kapitalizm uygulanacaktı? Liberal mi yoksa devlet müdahaleciliğine açık bir kapitalizm mi?*³⁵

Ancak bu hareket müttefiklerin İstanbul'u işgali ve parlamentoyu dağıtmasıyla sekteye uğramıştır. Bundan sonra 1920'de Sovyetler Birliği ile temas kurulmuş ve emperyalizme karşı verilen mücadelenin desteklenmesi talep edilmiştir. Böylelikle 1922'de Yunanlı birliklerinin de püskürtülmesi ve Mudanya Ateşkes Antlaşmasının imzalanmasıyla Kurtuluş Savaşı tamamlanmaktadır. Mustafa Kemal'in ısrarıyla, saltanatın kaldırılması kararı alınmış ve VI. Mehmed yurtdışına kaçmıştır.

Aynı dönemde dünyada tartışılmaya devam edilen Lozan Antlaşması, Türklerin bağımsız bir ulus devlet ısrarı üzerine, ancak belli tavizler vermesiyle 23 Temmuz 1923'te imzalanmıştır. Bu antlaşmayla kısmen bugünkü sınırlar dünyada kabul edilmiş, üç ay sonra 29 Ekim tarihinde Cumhuriyet resmen ilan edilirken, kurtuluş hareketine önderlik eden Mustafa Kemal ilk Cumhurbaşkanı seçilmiştir.

Modern Türkiye'nin doğuşuyla birlikte, yüzyıllardır büyük bir imparatorluk olan Osmanlı'nın tüm siyasal ve toplumsal örgütlenme biçimleri, yönetim şekli

³⁵ Tanilli, a.g.e. s. 331

değişime uğramış, Batı'da yaşanan uluslaşma süreçleri göz önüne alındığında, Fransız devrimiyle ortaya konan merkezi ulus devlet yapılanması 'cumhuriyet'in ilanıyla bir çok alanda yapılan reformlar, modern Türkiye'nin şekillenmesini sağlamıştır.

Avrupa örneğine bakılarak şekillendirilmeye çalışılan ve ulus vurgusunun da bir o kadar öne çıktığı bir ortamda, sanatsal alana bu bağlamda müdahale edilmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin adı Devlet Güzel Sanatlar Akademisi olarak değişmiş, 1926'da atanan Namık İsmail'in 1933'te sanat eğitimi ve yeni cumhuriyet bağlamında sunduğu ayrıntılı bir raporla uygulamalara geçilmiştir.

Adı Güzel Sanatlar Birliği olarak değiştirilen Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin İttihat ve Terakki yönetimi döneminde başlattığı Galatasaray sergileri devam etmiş, Cumhuriyet öncesinde yaşanan millileşme hareketlerinden doğan Türk Ocaklarında açılan sergilerle sanat faaliyeti yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır.

1929'da Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği adıyla ilk sanatçı topluluğu kurulmuştur. Avrupa'da eğitim gören sanatçıların, uzun zamandır Batılılaşmakta olan bir ülkede gerçekleştireceği sanat büyük önem taşımaktadır. Ancak birliğin açtığı ilk sergide, eleştiriler bu eserlerin yerel olmayışı üzerinden gelmiştir. Öte yandan bu dönemde sanatçıların yayınladıkları birlik tüzüğüne devlet desteği talep eden bir maddesi, sanat alanında maddi kısıtlar yaşandığını göstermektedir.

Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nin 15. maddesi şöyle demektedir: 'Heyeti idare bilümmü icraatında hükümete karşı mesuldür'. Bu madde her dernek ya da birliğin tüzüğünde bulunabilecek türden bir kapsam taşıyor fakat Müstakiller Birliği'ni oluşturan sanatçıların hükümetten ilgi ve himaye beklemedikleri düşünülürse söz konusu maddenin zımnen özel bir içeriğe sahip olduğunu da düşünebiliriz.

...

Gerek 1916'dan beri süregelen olan Galatasaray sergilerinde, gerekse cumhuriyetin ilk on yılı içinde açılan sergilerde, sanatçıları tatmin edecek satışların yapılamadığına kesin olarak bakabiliriz. Ülke yönetimi, sanatçıların çoğunluğunu orta dereceli okullarda maaşlı öğretmen olarak görevlendirmiş, pek azı ise ülkenin

*tek yüksek sanat eğitimi kurumu olan akademide görev yapmıştır.*³⁶

Kalkınma çabasında olan yeni bir cumhuriyetin, sanatçıları orta dereceli okullarda görevlendirmesi, bir kalkınma seferberliği ruhu düşünülduğünde olağandır. Ancak burada temel sorun, iktisadi yapılanmanın ve tercihlerin yarattığı boşluklardır denebilir.

Cumhuriyet sürecinin iktisadi belirlenimi 1923'te toplanan İzmir İktisat Kongresi çerçevesinde ortaya konmuştur. Buna göre yeni kurulacak olan cumhuriyetin iktisadi yönelimi, devrimden önce Avrupa sermayesiyle işbirliği yapmış olan yerel burjuvaların geniş katılımıyla, onların lehine gelişmiştir. Toplantıda alınan kararlar doğrultusunda, genç cumhuriyetin 1930'lu yılların başına kadar izleyeceği yol, liberal bir ekonomiden geçecektir.

Ancak bu tercih, henüz sanayi yapılanması bakımından çok zayıf, sermayesi olmayan, savaştan yeni çıkmış ve ticaretin neredeyse tamamen yabancı kontrolünde olduğu bir zeminde gerçekleştiğinden; Türkiye'nin ilk yıllarına tekabül eden iktisadi sürecin 1929 yılında dünya çapında yaşanan ekonomik bunalımdan, öteki devletlerden çok daha zararlı çıkmasına neden olmuştur. Ekonomide liberalizm, genç cumhuriyetin kalkınamaması bir yana; onu dış müdahalelere, dünya kapitalist sürecinin içindeki dalgalanmalara açık bir hale getirmiş ve tıkanmaya yol açmıştır.

Yaşananlar, ülkenin kalkınması bağlamında yerel bir burjuvazi yaratmak niyetiyle yapılmış ancak başarıya ulaşılamamıştır. Bundan sonra 1932 yılından başlayarak 1945'e kadar sürecek olan devletçi bir yaklaşım zorunluluğu doğmaktadır.

Dünya bunalımının tarım üzerindeki etkisi, tarımsal ürün fiyatlarının hızla düşmesini sağlamak oldu. Bu ise gelişen Türkiye sanayi için yeni olmayan bir soruna yeni boyutlar kazandırdı. Türkiye sanayinin pazar sorununu derinleştirdi. Tarımsal ürün fiyatlarının düşmesi, Türkiye sanayine tarım kesiminden gelen talebi azalttı. Sanayi kesimi gelişmesini sürdürebilmek ve hızlandırabilmek için yeni pazarlar

³⁶ Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2003, s.166-167

*bulmak zorunda kaldı. Dış ekonomilerde yeni pazarlar bulmanın olanaksızlığında sanayi kesiminin yeni pazarlar bulması ancak kendi kendine Pazar yaratmakla mümkündü. Bu ise sanayinin gelişme hızını artırmayı gerektiriyordu. Devletçilik böyle bir zorunlulukla ortaya çıktı.*³⁷

Böylelikle devlet eliyle bir endüstrileşme hareketi başlamaktadır. Yabancı ortaklı şirketlerin bazıları kapatılmakta, yeni fabrikalar kurulmakta ve yabancıların inşa ettiği ve onların elinde bulunan demiryolları kamulaştırılmaktadır. Ancak emperyalist etkinin tamamen ortadan kaldırılmaması ve yerel, merkezi bir iktisadi yapılanmanın tesis edilmemesi, İkinci Dünya Savaşından sonra yeni ve daha organize bir ekonomik bağımlılık ilişkisinin zeminini oluşturmuştur.

*Devletçilik politikası bütün yanlış tutumlarına karşın, -dış yardım ve borçlanmalar olmaksızın- bir ülkenin kendi kaynaklarıyla kalkınabileceğini, sanayileşebileceğini tanıtlamıştır. ...Ne var ki Türkiye’de emperyalizme yarayışlı ortam kökünden silinip atılamamış; emperyalizmin yerli ortakları ortadan kaldırılmamış; ulusal ve bağımsız bir ekonomi tastamam gerçekleştirilememiştir.*³⁸

Devletçilik politikası bağlamında yaşanan gelişmelerden belki de en önemlisi Halkevlerinin kurulmasıdır. Türk Ocaklarının kapatılmasından sonra yerine kurulan Halkevleri, Anadolu illerinin kültürel yapılanmasında büyük işlevlere sahip olmuşlardır. Dönemin sanatçıları ve sanat öğrencilerinin buralarda açtığı sergilerle sanatın yaygınlaşmasına çalışılmıştır.

Özellikle 1933-1936 yılları arasında dört kez açılan “İnkılap Sergileri” sanat ortamının İstanbul’dan Anadolu’ya yayılması bağlamında önemli bir yer teşkil etmektedir. Sergilerin temel konularının kurtuluş savaşı ve cumhuriyet devrimi etrafında şekillenmesi, Fransız devrimi sürecince yurtseverlik temalarını işleyen yapıtlarla gerçekleştirilen salon sergileriyle benzeşme göstermektedir.

Bu dönemde devletçi politikalar, sanatın yaygınlaşması bağlamında gerçekleştirilmekte, sanatçılar, modern bir Türkiye’nin yaratılması bağlamında desteklenmektedir.

³⁷ Yalçın Küçük, Türkiye Üzerine Tezler (1908-1998) ,Cilt -1, Tekin Yayınevi, İstanbul 1997, s. 164

³⁸ Server Tanilli, Uygarlık Tarihi, Alkım Yayınevi, İstanbul 2006, s.333

*1937 yılında İstanbul'da Dolmabahçe Sarayı'nın ek binalarından birisinin Resim ve Heykel Müzesi olarak değerlendirilmeye başlanması, sanata devlet tarafından yapılan bir diğer önemli katkıdır. [...] Bizzat Atatürk'ün emriyle kurulan müze, günümüzde Mimar Sinan Üniversitesi bünyesinde işlevini sürdürmektedir.*³⁹

Aynı yıllarda Avrupa sanatında gelişme gösteren eğilimler, yerli sanatçıları da etkilemiş, kübist ve konstrüktivist üslup arayışlarıyla 1933 yılında 'D Grubu' adı altında bir sanatçı topluluğu kurulmuştur. Bu grup ve sanatçıları, gerçekleştirdikleri biçim arayışları ve üsluplarla, Türk sanatında o güne kadar görülmemiş farklı bir anlayışa kapı aralamakta genç sanatçıların ufkunu açan bir gelişim çizgisi bağlamında önem kazanmaktadırlar.

*Memleket Batı anlamındaki sanat verim ve düzeyinden çok uzaktı. Toplum hazırlıksız, sanat kültüründen yoksundu. Batıda yüzyılların ürünü, sonucu olan eğilimlerin birden benimsenmesi, halka empoze edilmesi uygunsuz bir aktarış olacaktı. Ne var ki Atatürk'ün önderliğiyle Batılılaşmaya doğru giden yeni Türkiye'nin, fikir ve sanat dünyasının, gecikmelere son vermesi, çağa uyma görevini yüklenmesi gerekti. 'D Grubu'nu kuran altı genç sanatçı, Yavuz Apartmanındaki hazırlık konuşmalarında bu düşüncelerinde birleşmişlerdi.*⁴⁰

Ancak grubun üslubu, sözü geçen koşullarda çok biçimci bulunduğundan, halk kitleleriyle ilişki kuramaması bağlamında eleştirilmiştir.

Devletin sanata desteği 1938-1943 yıllarında her yıl gerçekleştirilen ve Halkevlerinin kültür etkinlikleri içerisinde yer alan Yurt Gezileri projesiyle sürmüştür. Bu kapsamda sanatçılar Anadolu'nun farklı bölge ve kültürlerini görme, tanıma ve eserlerine yansıtma fırsatı bulmuşlar, buralarda sanatın etki etmesine katkı sağlamışlardır.

³⁹ Reşat Başar, "Cumhuriyet Dönemi Türk Resminin 80 Yıllık Serüveni", Cumhuriyet Aydınlanması, Kocaeli Üniversitesi Yayınları, Kocaeli: 2004, s. 252

⁴⁰ Nurullah Berk-Kaya Özsezgin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, İş Bank Yay., Ankara: 1983, s. 54

Bundan sonra 1939'dan başlanarak günümüze kadar sürecek olan Devlet Resim ve Heykel Sergileri, devlet desteğiyle gerçekleştirilen önemli sanat faaliyetlerinden biri olacaktır. 1940 yılında ise resim sanatında anlam bakımından toplumcu bir anlayışla gelişen Yeniler grubu kurulmuş, grup adını Liman Sergisi başlığıyla gerçekleştirdiği etkinlikle duyurmuştur. Serginin başlığı dolayısıyla Liman Ressamları adıyla anılan grubun yerel unsurlara önem veren içerik anlayışı, D Grubu'nun eleştirildiği noktadan yeni bir arayışın doğduğunu göstermekte, toplumla sanatçının yakınlaşması bağlamında bir ihtiyacı gözettiği anlaşılmaktadır.

Bu dönem Türkiye Cumhuriyeti'nin savaşa girmeme çabalarıyla geçmektedir. Zira İkinci Dünya Savaşı'na giren ülkelerin verdiği kayıplar göz önüne alındığında, Kurtuluş Savaşı'ndan henüz çıkmış yeni bir cumhuriyetin böyle bir tercih yapmış olması kaçınılmazdır. Bu bağlamda Türkiye savaş sırasında izlediği denge politikası ile kendisini savaşın dışında tutmayı sağlamıştır.

I. Dünya Savaşı sonrasında çok partili döneme geçilmesiyle, Türkiye'de siyasi ve kültürel olarak yeni bir evreye girilmiştir. Cumhuriyet döneminin ilk ve tek partisi olarak CHP içinden çıkan siyasetçilerin kurduğu Demokrat Parti, 1950 yılında iktidara gelmiştir. Ancak bu dönem daha önceden de belirtildiği gibi, ekonomik alanda önceki dönemlere nazaran çok daha sıkı bir bağımlılık sürecine girilmesine neden olur.

Demokrat Parti'nin yabancı sermayeye kapıları açan ilk kanunu 1951 yılına rastlar. Ne var ki, bu kanun yetersiz görülür ve 1954 yılında 'Yabancı Sermayeyi Teşvik Kanunu' adıyla –yabancılara tanıdığı haklar bakımından dünyada bir eşi daha bulunmayan- bir başka kanun çıkarılır. Aynı yıl , -Amerikalı uzmanlara hazırlattırılan- ünlü 'Petrol Kanunu' kabul edilir. Ve kalkınmaya temel olabilecek bir kaynak, emperyalizmin –Türkiye'ninkiyle çelişen- çıkarlarına terk edilir.⁴¹

Demokrat Parti dönemi Fransız Devrimi ertesinde yaşanan ayaklanmaları bastırmak için aristokraziyle eski ilişkilerini sıkılaştıran burjuvazi örneğine benzemesi

⁴¹ Server Tanilli, Uygarlık Tarihi, Alkım Yayınevi, İstanbul 2006, s.336

bakımından ilginçtir. Zira bu parti iktidarı süresince, Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren başlatılan ilerlemeci ve aydınlanmacı kazanımlar yavaş yavaş yok edilmeye başlanmış, ülke Osmanlı kalıntılarının neredeyse yeniden canlandırılmaya çalışıldığı bir sürece sokulmuştur. Öte yandan izlenen iktisadi politikalarla, halk kitlelerinin geçimleri çok daha zorlaşmış, hak arama çabalarında baskılarla karşılaşmıştır. Böylelikle demokratikleşme adına geçilen çok partili sistemin bir ürünü olarak ortaya çıkan DP, liberal ekonominin gerekleri çerçevesinde yerli ve yabancı sermaye çevreleri için çalışmış buna rağmen, izlediği popülist politikalar sayesinde, henüz kültürel anlamda gelişimi sağlanamamış halk kitlelerinin bilinçsiz desteğiyle 10 yıl gibi uzun bir süre iktidarda kalmıştır.

Sanat da sözü geçen etkilerden payına düşeni yaşamıştır. Bu dönem sanatçıların baskıya maruz kaldığı koşullarda resimlerini yapmaya çalışmalarına neden olmuştur. 1950'li yıllarda kurulan Yeni Dal grubunun uğradığı soruşturmalar duruma örnek olması bakımından önemlidir.

Cumhuriyet dönemi Türk resminin 1950'li yıllardaki öne çıkan özelliği gruplaşmaların zayıflaması, hatta kaybolmasıdır. Bu yılların sonunda, 1959'da oluşan 'Yeni Dal' adlı grubun yaşadığı baskı ve soruşturmalar örneğinde olduğu gibi sanatçı örgütlenmeleri tek parti dönemindeki destekten yoksun bırakıldıkları, hatta engellendikleri için giderek zayıflamıştır.⁴²

Sovyetler Birliği ve Amerika arasındaki soğuk savaş dönemine rastlayan bu süreç, aynı zamanda Amerika'nın hegemonik etkisine Türkiye'nin kapılarını açan bir eğilim taşımasıyla, bugünün siyasal gelişmelerinde etkisi süren bir ortam yaratmıştır.

⁴² Başar, a.g.e. s. 256

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT ORGANİZASYONUNDA EKONOMİK MODEL ETKİSİ

II. 1. BİR GELENEK OLARAK BATI'YA BAKMAK: AVRUPA VE AMERİKA ÖRNEKLERİ

1980 sonrası dönemde ABD'de petrol ambargosunun yarattığı ekonomik bunalım ve enflasyondaki artışı aşmak adına bir özelleştirme hamlesine gidilmekte ve havayolu, kara taşımacılığı ve demiryolu şirketlerinde devlet denetimi azaltılmaktadır.

1981-1989 Ronald Reagan başkanlığı döneminde ABD ekonomi politikasında önceki dönemde fazlasıyla imtiyaz sahibi olan şirketlerden alınan vergilerin azaltılması yoluna gidilmiştir. Bu uygulama büyük sermaye sahiplerinin iktisadi olarak daha da büyümesine ve yeni yatırımcıların yani sermayedarların ortaya çıkmasına yarayacaktır. Vergilerin azaltılması yanında silah sanayine yatırım yapılmasıyla gelişen süreçte, sosyal yardımlarda ise kısıtlamaya gidilmiştir.

Bundan sonra ABD'de ülke yönetimi ve dış siyasette şirketlerin egemenliğinin önceye oranla çok daha fazla hissedildiği bir döneme girilmektedir. Süreçten nasibini alacak olan sanat piyasası da, gelişkin teknoloji ve iletişim olanakları çerçevesinde artık tam anlamıyla bir kapitalist metalaşmaya gitmekte böylelikle kurumsal reklam stratejileri sahasına girmektedir. Bu nedenle ABD'de gelişen sanatsal organizasyon ağının günümüze değin değişmeyen şirket egemen yapı çerçevesinde değerlendirilmesi yerinde olacaktır.

Müzelerin sanat piyasasındaki işlevleri devam etmekle birlikte, özellikle Sovyetler Birliği'nin çözülüşünden sonra gündeme gelen küreselleşme olgusu sanatsal etmenlerin de globalize olmasını ve çok daha profesyonel bir reklam stratejisi bağlamında düzenlenmesini sağlamıştır. Zengin iş adamları devrinden uzman şirket yöneticisi devrine geçilirken, büyük şirketlerde sanat departmanları kurulmuş, buralara ciddi akademik eğitim süreçlerinden geçmiş, alanında başarılı ve sanatsal

sanatsal organizasyonu şirket konseptine uyumlu hale getirebilecek yetenekli isimler seçilmiştir.

Bu isimler günümüzde çok daha sıklıkla rastladığımız sponsorluk sisteminin gelişmesine büyük katkı koymuşlardır. ABD’de 1980 öncesi dönemde elit bir azınlığın etrafında onlara hitaben gelişen sanat organizasyonu, bundan sonra hizmet sektörünün gelişmesiyle artan orta sınıfın sosyal yaşamına da girecektir. Burada sponsorluk sistemi, tıpkı hayırsever vakıflar kurmada karşılaşılan yaygın anlayış gibi, kamu yararı gözetilen şirketin cömertliği şeklinde yansımaktadır. Oysa durum karşılıklı bir ilişkiyi barındırmaktadır. Bu sergilerin ya da organizasyonların temeldeki işlevi şirketi vitrine koymak ya da şirketin vitrinini güzelleştirmektir.

Şirketler sanat kurumlarına sponsorluk yaparak, müze ve galerilerle hümanist bir değer sistemini paylaştıkları izlenimini verirler, böylece özel çıkarlarının üzerini evrensel bir ahlak cilasıyla örterler.¹

Philip Morris Inc.’in eski başkan vekili John Murphy, şirketlerinin sponsorluğunu yaptığı Tavrılar Forma Dönüştüğünde isimli kavramsal serginin tanıtımında şunları vurgulamıştı:

Philip Morris olarak, bu eserlerin kamunun dikkatine sunulmasına yardımcı olmakla yerinde bir tavır sergilediğimizi düşünüyoruz, çünkü bu ‘yeni sanat’ olgusunda, iş dünyasında da karşılığı olan kilit bir unsur var: Yeni teknikler. Bu öyle bir şey ki, onsuz toplumun hiçbir kesiminde herhangi bir ilerleme gerçekleştirilemezdi.²

ABD’de özellikle büyük sigara tekeli Philip Morris, sanat sponsorluğunun sağlayacağı reklam ve yüksek prestij için önemli bütçeler ayırmaktadır. Sağlığa zararlı bir ürünün pazarlanmasında karşılaşılabilecek zorluklar düşünüldüğünde, bu şirketin neden 1990 yılı içinde 15 milyon dolarlık bir bütçeyi sanat sponsorluğuna ayırdığı daha iyi anlaşılacaktır. Şirketin imajı da bu sayede düzeltilmekte, dev sergi afişlerinde ya da kataloglarda şirketin logosu dışında yöneticilerinin sanatsal

¹ Chin-tao Wu, Kültürün Özelleştirilmesi-1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi, Çev: Esin Soğancılar, İletişim Yayınları, İstanbul: 2005, s. 209-210

² Chin-tao Wu, a.g.e. s. 210

değerlendirmelerine de yer verilmektedir. Sözü geçen şirket 1992'de 35. yılını kutladığı sanat sponsorluğu adına bir katalog bastırması bu sayede ünlü sanat eleştirmenlerinden Barbara Rose'un övgülerini almıştır.

Sponsorluk sistemi dışında sanatsal organizasyonun desteklenme biçimlerinin diğer bir alternatifi de şirket ismiyle sanatsal yarışmalar açmak ve ödül dağıtmaktır. Bu yarışmalardan biri Guggenheim müzeleriyle büyük Alman kökenli giyim markası Hugo Boss'u ortaklaştıran bir projedir.

*Guggenheim müzesi ve onun sponsoru (Hugo Boss), Turner Ödülü'nün şöhretinin ve hakkındaki polemiklerin medyada yarattığı ilginin ne kadar değerli olduğunun farkındalar. Boss Ödülü'nün iki jüri üyesi Lisa Dennison ve Nancy Spector'un belirttiği gibi: 'Turner Ödülü, Channel 4'un çok önemli katkılarıyla, belki de bir müze yada galeriye hiçbir zaman adım atmayacak insanlar arasında bile çok tartışılan, ulusal bir etkinlik haline geldi ' Boss Ödülü organizatörlerinin ulaşmaya çalıştıkları hedeflerden biri de, 'çok geniş bir halk kitlesinin dikkatini çekmek'ti. Sanat ve moda dünyaları arasındaki ilişkiyi en belirgin ve kolay biçimde izlememizi sağlayan şey, medyada görünürlük kazanma çabasıdır.'*³

ABD'de İngiltere ve diğer pek çok Avrupa olduğu gibi bankacılık alanında da sanat piyasasının içinde olma eğilimi oldukça fazladır. Sanat piyasasında yaşanan şirket müdahalesinde ABD'nin kuruluş itibarıyla ekonomik yapılanmasının özel sektör merkezli olmasının büyük etkisi vardır. Zira ABD'nin devlet harcamalarının sosyal alanda minimum düzeyde olduğu ileri kapitalist bir devlet olması şirketlerin temel kamu hizmetleri sağlayan kurumlardan, müze ve galerilere kadar uzanan bir çok alanda başat aktör olması durumunu açıklamaktadır.

Bir çok şirket özellikle kavramsal sanatın ortaya çıkmaya başladığı dönemde koleksiyonlarına kavramsal çalışmalar almıştır. Ancak bu durum genç sanatçıları desteklemiş olmak ve yeni sanatın gelişimine katkıda bulunmak gibi misyonları üstlenmekten çok esas olarak şirketlerin sanat departmanlarında özellikle 1980

³ Chin-tao Wu, a.g.e. s. 280-281

sonrası dönemde oluşturulan uzman kadroların, kavramsal sanatın geleceğin popüler sanatı olacağı yönündeki ileri görüşlülüklerinin yanı sıra bu çalışmaların klasik pentür yanında maliyetinin ya da alış fiyatının düşük olması da tercihte önemli bir etken oluşturur. Bu durumda şirketin sanat yönetmeni yada küratörü sözü geçen çalışmaların gerçekleştiren sanatçıların popülerleşmesini umarak bir belkleyişe girmeleri kaçınılmazdır.

Bunun dışında görülen bir diğer uygulama da şirket binaları içerisinde yer alan galeri ya da sergi mekanlarıdır. Bazen şirketin büro duvarları da sergi mekanı olarak kullanıldığı örneklere rastlanmaktadır.

ABD’li Guggenheim’lerin sahip olduğu müzeler zinciri düşünüldüğünde şirketlerin kendi bünyesinde yani binalarında galeri açmalarının getireceği prestij daha anlaşılır olmaktadır.

Örneğin Joseph E. Seagram, koleksiyonculuğa 1957’de başlamıştı.; 1970’li yıllarda artık tam zamanlı küratörlerin çalıştığı bir sanat departmanı vardı, şirketin New York’taki yönetim merkezinde Fourth-Floor Gallery adı verilen galeride sanat sergileri organize ediliyordu; ayrıca Ludwig Mies van der Rohe’nin tasarladığı ve şirketin sembolü haline gelen binanın geniş meydanında çeşitli heykeller teşhir ediliyordu. Şirket sanki başlı başına bir müze olmuş gibi, koleksiyonunun bir kısmını Kanada’nın bazı kentlerine götürdü ve kendi adına bir katalog bastırarak bu süreci tamamladı.⁴

Bankacılık sektörünün imalat sektörüne göre çok daha büyük sanat yatırımları yapması ise hem sahip olunan büyük maddi güce hem de borsadaki egemenlik düzeyi ile tüm dünyadaki ekonomik dengelerde önemli bir işlev görmesinden kaynaklanmaktadır.

Sonuç olarak finans sektörü 1980’lerde şirketlerin sanat eseri toplama etkinliklerinde en büyük güç oldu ve bu konumunu hala sürdürüyor. Benim araştırmama göre Britanya’da sanat eseri toplayan finans şirketleri tüm şirketlerin % 45,7’sini oluşturuyor. Amerika için bu oran%36,4;m bu oranlar geride

⁴ Chin-tao Wu, a.g.e. s.367

*bıraktığımız 20-30 yıl boyunca neredeyse değişmedi. Şirketlerin sanat koleksiyonları konusundaki yayınların tümü sanat eseri satın alan finans şirketlerinden söz eder.*⁵

Şirket koleksiyonlarının güncel sanata daha temkinli yaklaşımlarına rağmen son yıllarda bu dönemin sanat eserlerini de koleksiyonlarına katmalarının nedeni de aydın ve çağdaş bir imaj oluşturmak yönündeki reklam stratejileri çerçevesinde değerlendirilmektedir.

ABD’de Whitney Müzesi de şirket binalarında açtığı çok sayıdaki şubesi ile müzeciliğin Mc Donalds’ı şeklinde nitelendirilmektedir.

Şirketler, binalarının imarı esnasında karşılaştıkları kat yükseltme kanunları uyarınca, binalarının giriş katlarına kamusal hizmet yararı gözetilen bir alan düzenlediklerinde % 20’lik bir kat yükseltme imtiyazı kazanmaktadırlar. Bu durum Whitney Müzesi’nin New York merkezinde hızla çoğalan ve farklı şirket binası bünyesinde yer alan şubelerini açıklamadaki argümanlardan birini oluşturmaktadır.

1980 sonrası dönem Chin-tao Wu’nun kitabında belirttiği gibi “kültürün özelleştirilmesi” çerçevesinde Avrupa ülkelerinde de şirketlerin eskiye oranla çok daha etkin ve artan ölçüde sanat piyasasında yer aldıkları görülmektedir.

ABD’de olduğu kadar yaygın ve alışılmış bir durum olmaması bu eğilimi değiştirmez. Zira tek kutuplu dünya, ya da yeni dünya düzeni gibi küreselleşme devri olguları çerçevesinde, kapitalizm gelişimine devam etmiş, ülkeler arası rekabet kızışmıştır. Artık bir denge gücü olarak Sovyetler Birliği’nin bulunmayışı kitlelerin algısında Avrupa Birliği ve ABD’nin kontrolünde gelişen bir dünya izlenimi uyandırmaktadır. Zira iki emperyalist gücün özellikle Büyük Ortadoğu Projesi gibi politikalar çerçevesinde ortaklaşma eğilimi sergilemeleri, bu algının çok da yanlış olmadığını göstermektedir. Her ne kadar doğu ve orta Asya bölgelerinde halen Çin, Rusya, Japonya gibi büyük ve gelişkin ekonomilere sahip ülkeler varsa bile, Avrupa Birliği ve Amerika başat konumdadırlar.

Ancak ekonomik sistemleri temelde kapitalist ekonomiye dayanan bu ülkelerde

⁵ Chin-tao Wu, a.g.e.s. 360

uygulama bağlamında kimi farklılıklar yaşanabilmektedir. Amerika'nın daha kuruluşunda belirlediği serbest piyasa ekonomisi, Atlantik'in öteki kıyısında sosyal devletin daha egemen bir yapıda gözlemlendiği pratiklerden geçmiştir. Her ne kadar son dönemde özellikle Sovyetler Birliği'nin çözülme süreci sonrasında sosyal devlet politikaları ve uygulamalarından vazgeçmiş görünseler de, barındırdıkları tarihsel deneyler ve özellikle İngiltere sosyal hayatında alışlagelmiş istikrar öncelliği sonucunda burada devlet kurumları halen halka hizmet götürmekle yükümlüdürler. Tate galeri bu durumun somut örneği olması bakımından önemlidir. MOMA gibi özel ve bağımsız bir mütevelli heyetine sahip olmasına rağmen, Tate kamu bütçesinden çok daha fazla destek almaktadır.

ABD'de açılan müzelerin organizasyonunun yönetim biçimleri ve pratiklerinin öncülü olan İngiltere müzeleri göz önünde bulundurularak düzenlenmesi, sanat hamiliği ya da müze yönetiminde görevli mütevelli heyeti sisteminin kökeni bakımından Tate Galeri önemli bir yere sahiptir.

Avrupa güncel sanat ortamında, köklü bir geçmişi olması yönüyle en çok öne çıkan etkinliklerden biri Venedik Bienali'dir. 1895'ten beri düzenlenmesi dolayısıyla eski olmanın kazandırdığı saygınlık kuşkusuz adının fazlaca duyulmasında önem teşkil ettiği gibi deneyselliği de büyük avantaj sağlamaktadır.

Aslında bienallerin dünya sergileriyle aynı zamanlarda başlaması tesadüf değil. Bu dönem, Avrupa'da demir yolu ağının inşa edildiği, kitlelerin hiç olmadığı kadar hareketli hale geldiği, ticaretin geliştiği, mübadele ve teşhir değerlerinin öne çıktığı, yeni sergileme ve görme biçimlerinin olduğu bir zaman dilimidir. Aynı zamanda Avrupa'nın beşeri bilimlerin de desteğini alarak uygar Batı'nın zirvede olduğu ilerlemeci bir ulusal sınıflandırma sistemi geliştirdiği ve bu sistemi sömürgeci girişimlerini meşrulaştırmak için kullandığı bir dönemdir. Dünya sergilerinde kullanılan teşhir biçimini belirleyen de, bu sınıflandırma sistemidir. Aynı teşhir biçimi, temelde ulusal pavyonlar üzerine kurulu Venedik Bienali sergilerini bugün de şekillendirmeye devam ediyor.⁶

⁶ Sibel Yardımcı, Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal, İletişim

Venedik'in merkezinde Giardini di Castello Parkında düzenlenen bienalde, her yıl çeşitli ülkeler gelip kendi pavyonlarında çalışmalarını sergilemektedir. Bu arada bienalin örneğin yine beş yılda bir Almanya'da düzenlenen Documenta sergilerinden farklı olarak davet edilen her ülkenin küratörü ayrıdır. Bienal'de en çok dikkati çeken olgulardan biri olarak uluslararası rekabet karşımıza çıkmaktadır.

Beral Madra 44. Venedik Bienali'nde ulusal pavyonlara yapılan yüksek harcamalardan söz ettiği yazısında o yıl Fransa'nın 7 milyon frankla rekor kırdığını anlatmaktadır.

45. Bienal'de Serhat Kiraz'la yaptığı söyleşide ise ülkelerin bienal için ayırdıkları bütçeleri sıralamaktadır:

Sergi bütçeleri ülkelerin ekonomik durumuna göre değişiyor kuşkusuz. Ancak ekonomik durumları bozuk olan ülkeler bile, bu işe ellerinden geldiğince büyük yatırım yapıyorlar. Bütçeler 50.000 dolardan başlayıp 1.000.000 dolara kadar çıkabiliyor. Örneğin Makedonya Kültür Bakanı bana kendilerinin 50.000 dolar, Fransa'nınsa 7.000.000 frank harcadığını belirtti. Biz 45.000 dolarlık tahmini bütçe yaptık ama 30.000 dolar ile yetinmek zorunda kaldık.⁷

Görece daha düşük gelirli ülkelerin dahi bu etkinlikte büyük meblağlar yatırmaları, ulusal ölçekte bir rekabet durumunu işaret etmekle birlikte, bu rekabet döngüsü içine girme yani fark edilme isteği besleyen ülkelerin, bienali bu anlamda oldukça ciddiye aldıkları ortaya çıkmaktadır.

Tam da bu noktada küresel kapitalizmin iktisadi ve siyasi ilişkiler ağında yer alan bir bienalle karşılaşmaktadır. Bu güncel sanat etkinlikleri böylelikle büyük sanayi alanlarında/ sektörlerinde gerçekleştirilen uluslararası ticari fuarları çağrıştırmaktadırlar.

Bienal'de sergilenen çalışmalar ise bu döngüye yer yer itiraz bildiren, muhalif tavır sergileyen bir çerçevede gelişmekte, bu çelişki sistemin hakimiyetini ilginç bir ironiyle Bienal pavyonlarında yansıtmaktadır. Bienalin yüksek bütçeleri yine sponsorluk sistemine dayanmakta, kimi örneklerde ulusal ölçekli işletmelerin kendi

Yayınları, İstanbul: 2005, s.22-23

⁷ Beral Madra, İki Yılda Bir Sanat-Bienal Yazıları/1987-2003, Norgunk Yayıncılık, İstanbul: 2003, s.142-143

ülkelerini ilgilendiren sanatsal organizasyonlara yatırım yapması yanında, İngiltere, Amerika, Almanya ve Fransa gibi büyük ekonomilerin sermayeleri kendi aralarında ortaklaşarak da kimi organizasyonlar gerçekleştirdiği örneklere rastlanmaktadır.

Buradaki ortaklaşma finansal boyutta olmasının ötesinde siyasi de bir ortaklaşmadır demek yanlış olmayacaktır. Zira “öteki” kavramının sıkça gündeme geldiği son yıllarda sanat organizasyonlarında Batı’nın izlediği bu tavır Ortadoğu politikaları çerçevesinde değerlendirilebilir.

Müslüman ülkelerden gelen sanatçılarla geliştirilen ortak projeler, kültürler arası diyalog başlığı altında “öteki”ne bakış, anlama, bilme ve hakimiyet kurma politikasıyla ilintilidir.

Son yıllarda yapılan büyük uluslararası dergilerde dünya sanatçılarının ortak sorunlarını irdeleyen ve çözüm arayan bazı başlıklar kullanılıyor.; ancak bu başlıklar altına sanatçılar kapsamlı araştırmalar sonucu yerleşmiyor.Araştırma, Batı galerileri, sanat merkezleri ve medyaların denetiminden kurtulamıyor, ve kolay ulaşılabilirlik, tanıtılabilirlik her zaman yeğleniyor. Batılı küratörler Batı-dışı sanat uzmanlarıyla işbirliğinden kaçıyor ve çoktan merkezlere yerleşmiş ve kendini tanıtmış Batı-dışı sanatçılarla işlerini görüyorlar. Sanat pazarını hoş tutmak zorunluluğu da başkaldırıların, çatlak seslerin ve dikenli yolların uzağından geçiyor.⁸

Beral Madra 2001 yılında düzenlenen 49. Venedik Bienali için yazdığı makalede etkinliğin genel yapısını ve sanat piyasasında durduğu noktayı şu şekilde özetlemektedir:

Bienal bütün yapısıyla sanat yapıtının galericileri, aracıları koleksiyoncular, resmi ve özel müze ve diğer kurumlar, küratörler çokuluslu taşımacılık ve sigorta şirketleri arasında hareket eden bir mal olduğunu açıkça gösteriyor. Bu kuşkusuz ‘değerli’ ve ‘çok yönlü’ bir mal; bir yandan uluslararası yatırımcılığı ve müzayede ortamlarını besliyor, bir yandan kişi ve kurumların mal varlığını katlıyor.Bir yandan

⁸ Madra, a.g.e. s. 158

ait oldukları ülkelerin/şirketlerin kültür ve ekonomi gücünü simgeliyor, bir yandan da küresel şemsiyesi altında sürmekte olan Batı-merkezciliğin etkin bir aracı olarak varlığını sürdürüyor. Üzülerek belirtmek gerekir ki ne denli güçlü olursa olsun, sanatçılar bu mega satrançta bir piyon gibi kalıyor; kuşkusuz aralarında 'prensler' gibi yaşayanlar ve bu sanat sistemi azizlerine nazlarını geçirenler var, ama bu genel durumu değiştirmiyor.⁹

⁹ Madra, a.g.e. s.177-178

II. 2. DEVLET EGEMEN ÖRNEKLER: SOVYETLER BİRLİĞİ VE KÜBA SANAT PRATİKLERİNE GENEL BİR BAKIŞ

Rusya'da işçi sınıfının lehine gerçekleşen 1917 Ekim Devrimi ile tüm sosyal alanlarda Çarlık Rusya'sının bıraktığı olumsuz koşullar düzeltilmeye, yeni bir toplumsal düzenin araçları yaratılmaya çalışılmıştır.

Sovyetler Birliği'nde en çok dikkat çeken sanat politikası eğilimi; sanatın dar, uzmanlaşmış bir izleyici-üretici çevreden çıkartılarak daha geniş bir toplumsal tabanda var olmasını sağlamaktır. Tüketim kültürünün reddedilmesiyle, geniş toplumsal kesimlere salt tüketici yargısı konmamış, yaygın bir sanatsal üretim zemini zorlanmıştır. Bu bağlamda öncelikle kurumların ulusallaştırılması politikasına gidilecektir.

25 Ekim 1917'de (yeni takvime göre 7 Kasım) Büyük Proleter Ekim Devrimi'nin zafere ulaşmasının ardından, II. Sovyetler Kongresi tarafından 26 Ekim'de (yeni takvime göre 8 Kasım), Lenin başkanlığında bir "Halk Komiserleri Konseyi" kurulması kararı alınmış, bu konseyde "Eğitim İşleri Halk Komiseri" görevi Lunaçarski'ye verilmiş ve Lunaçarski, 1929 yılına kadar bu görevi başarıyla sürdürmüştür. Yüksek okullar da dâhil olmak üzere bütün eğitim kurumlarının, siyasi aydınlatma çalışmalarının, basın yayın organlarının, sanat ve edebiyat çalışmalarının bu komiserliğe bağlı olarak yürütüldüğü düşünülürse, Lunaçarski'nin kuruluşundan itibaren Sovyetler Birliği kültür hayatında oynadığı rol daha iyi açığa çıkar.¹⁰

Sanat politikası itibarıyla devletin anayasada geçen temel görevi sanatın tüm toplumsal tabakalara ulaştırılması, devrim sonrasının yegane amacı haile gelmektedir.

¹⁰ Lunaçarski'nin Kültür ve Sanat Anlayışı Üzerine, Güney Dergisi, 15.10.1997, http://www.guneydergisi.com/konular/dosyalar/dosya_lunacarski.htm
Dietz Verlag tarafından 1981 yılında "A. Lunaçarski, Proletkült'ten Sosyalist Realizme" adıyla Berlin'de basılan Almancasının kaynaklık ettiği makaleden alınmıştır.

Sovyet anayasasının kültür başlığındaki maddeleri bu çerçevede örnek verilebilir:

Madde 20. “Toplumun özgür gelişiminin koşulu, bireylerin özgür gelişimidir” şeklindeki komünist ideale uygun bir biçimde devlet, yurttaşlarına yaratıcı enerjilerini, yetenek ve hünerlerini kullanma, kendi kişiliklerini her yolla geliştirme konusunda giderek daha gerçekçi olanaklar yaratma hedefi peşinde koşar.

[...]

Madde 27. Devlet toplumun kültürel değerlerinin korunması, değerlendirilmesi ve Sovyet halkının moral ve estetik eğitimiyle, kültürel gelişiminin artırılması için yaygınlaştırılması konusunda üzerine düşeni yerine getirir.

SSCB’de profesyonel, amatör ve halk sanatının gelişimi mümkün olan her şekilde teşvik edilir.¹¹

Bu çerçevede devrimin ilk yıllarından itibaren çıkartılan kararnamelerle devlet eliyle merkezi bir takım planlama ve düzenlemelere gidilmiştir.

Sovyet iktidarının güzel sanatlar alanındaki ilk önlemleri, sanattaki krizin aşılmasına yönelikti. Müzelerin ve şatoların soyluların çiftliklerinde ve burjuvazinin villalarında yoğunlaşan sanat eserlerinin ulusallaştırılması üzerine kararnameleri devletin eski anıtların ve sanat eserlerinin korunmasına yönelik gösterdiği ilgi,tüm ülkede yeni müzelerin kurulması ve mevcut sanat müzelerinin büyük oranda genişletilmesi, varlıklarının planlı bir şekilde tamamlanması için merkezi bir müze fonu yaratılması, sanatın geniş bir şekilde popülerize edilmesi ve müze ziyaretlerinin örgütlenmesi, Sanmatlar Akademisi ve Moskova Resim, Heykeltçilik ve Mimarlık Yüksek Okulu’nun yeniden yapılanması üzerine kararnameler, bölge güzel sanatlar okulları ağının geliştirilmesi, Sovyetlerde sanat eğitimi bölümlerinin kurulması – Sovyet devletinin tüm bu ilk tasarrufları ve eylemleri “ Rus Sosyalist Federatif Sovyet Cumhuriyeti’nin sanat eğitim enstitülerinin demokratikleştirilmesi” görevinin çözümlüne yönelikti.

(Halk Komiserleri Konseyi’nin “Tretyakov Galerisinin Ulusallaştırılması

¹¹ SSCB Çözülüşe Giderken- Anayasa,Program,Tüzük, Çev: Gamze Erbil, Efe Oğuz, Yazılama Yayınevi, İstanbul: 2008, s. 20-21

*Üzerine” Kararnamesi, 3/VI 1918, Yasalar Külliyatı 1918, No.39, s.511).*¹²

1918’de Sovyetler’in kültür-sanat-eğitim departmanı olarak Halk Komiserleri Konseyi’nin çıkardığı kararname ile Çarların ve Çarlık ileri gelenlerinin adına yapılmış anıtların kaldırılması kararı alınmış, bunun yerine dönemin sanatçılarına realist bir üslupla büyük bilim adamları, yazarlar ve düşünürlerin heykel, anıt ve yazıtlarını yapma görevi verilmiştir. Müzelerin düzenlenmesi bağlamında yaşanan gelişmelere Tretyakov Galerisi örnek verilebilir.

Lenin’in tesadüf eseri tanıştığı eski bir Rus tüccara ait olan Tretyakov Galerisi devrim ertesi devletleştirilerek yönetimine uzman kişiler atanmış, bir çok toplu ziyaretin gerçekleştirildiği ulusal bir müze haline getirilmiştir. Müze içindeki yabancı eserler başka galerilere taşınarak, buraya Rusya’nın 19. yüzyılda verdiği natüralist resim örnekleri ve sonrasında Sovyet gerçekçi sanatının örnekleri getirilir.

Devrimin ilk yıllarında sanat, 19. yüzyılda gelişen Rus natüralizmi ile Avrupa kaynaklı olan ancak büyük ölçüde Rusya’da gelişme gösteren formalist (inşacı-konstrüktivist) akımın etkisindedir. Bu akımın temsilcileri (Tatlin, Maleviç, N. Altman, D. Sterenberg, gibi) daha sonra bir yeniden kültür inşası öngören Proletkült’ün (işçi kültür örgütü) de üyeleri arasında olacaktır. İnşacı akım bu sanatçılar tarafından yeniden yapılanma süreci içerisinde Yeni bir Sovyet sanatının temeli olacağı düşüncesiyle gerçekleştirmişlerdir.

*Devrim! Proletkültçüler için sanki bundan daha sihirli bir sözcük yoktur. Zafer, sadece Çar’ın zulmü altında yıllarca yaşamış ve şimdi artık iktidarı almış Rus proletaryasının değil, “bütün dünyanın ezilen proleterleri”nindir. Yıllarca kendisinden bu dünyanın zenginliği esirgenmiş, sömürülmüş bir sınıf, yüzyılın çehresiyle oynamaktadır. Artık yeni bir dünya vardır. Bu sınıfın da bir kültürü olmalıdır. Yok mudur? O halde yaratılacaktır. Çok özet ama; Proletkült böyle düşünmektedir.*¹³

¹² SSCB Ansiklopedisi, Edebiyat ve Sanat, Çeviren: İsmail Yarkın, Güney Kitaplığı Yayınları, İstanbul: 2003, s.71-72

¹³ Akif Kurtuluş, Politika ve Sanat-Ekim Devrimi 1917-1932, Avesta Yayınları, İstanbul: 1996, s.19

Bu dönemde sözü geçen üslubun bir çok örneği gerçekleştirilmiş, devlet siparişi üzerine Tatlin'in eseri "Üçüncü Enternasyonal Anıtı", kapitalist Avrupa'nın simgelerinden biri haline gelen Eyfel Kulesi'ne bir gönderme olarak ortaya konmuştur.



RESİM II. 1. Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Anıtı, 1919

Kübizm, sanattaki mevcut form dilini yıkmıştı: tuval içindeki ya da heykeldeki kategorileri, mesela. Onlarsa kübizmi de aşırp daha da geniş alanlara, yani ayrı ayrı anlatım yolları arasında ve sanatçıyla sanatını sunacağı seyircisi arasındaki kategorileri yıkmaya yöneldiler. Hiçbir sanatçı ne onlar gibi yaşamış nede onlar gibi çalışmıştı. Verdikleri sanatçı örneği sayesinde, yüzyıl başı Bohem sanatçı ya da lanetlenmiş sanatçı anlayışı artık ne adar modası geçmiş bir anlayışsa, Profesyonel (küçük burjuva serbest mesleklerinden herhangi biri anlamında) Ressam ve Heykeltci anlayışının da o derecede modası geçmiş oldu.¹⁴

¹⁴ John Berger, Devrim ve Sanat, Çev: Bige Berker, Agora Kitaplığı, İstanbul: 2007, s. 33

Ancak I. Dünya Savaşı ve İç savaşı yaşayan yorgun ve yoksul kitlelere hitap etmediği fikriyle sonraki yıllarda bu üslup ve hareket, resmi çevrelerce reddedilmeye başlanacaktır. Dönemin kültür işleri komiseri Lunaçarski ve bir çok Proletkült temsilcisinin de özerklik talebinde bulunması yani Proletkült'ün merkezi devletin dışında tutulması istekleri reddedilmiştir. Bunun yerine halkın daha kolay kavrayabileceği ve devrim ideallerini daha yalın bir biçimde yansıtabilecek gerçekçi bir üslup ve bunu sağlayacak kurumlar yeğlenecektir.

Buradan hareketle içinde sözü edilen sanatçıların sanatsal çalışmalarını sürdürdükleri ve yeni hedeflerle yola çıkmış olan Proletkült'ün tasfiyesine karar verilmiştir.

Halkın tuttuğu eserler, önce de belirttiğim gibi yeni sosyalist gerçekçi resimler değil, aynı üslup kullanılarak fakat çok daha büyük bir ustalık ve içtenlikle yapılmış geç dönem 19. yüzyıl resimleriydi. Bu tür eserlerin en iyi örnekleri, Levita'nın Sonbahar Sabahı ve Vasnetsov'un Savaşçıları'dır.



11 ЗОЛОТАЯ ОСЕНЬ. 1895. 82×126. ГОС. ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

RESİM II. 2. Levitan, Güz Sabahı, 1895



RESİM II. 3. Vasnetsov, Savaşçılar

Bu eserlerin halk tarafından tutulmasının sebebini anlamak zor değildir. Bunlar öz be öz Rus resimleridir, ya da zamanla böyle kabul edilir olmuşlardır. Yeni ve geniş sanatsever kitlenin tek tek her biri, bu resimlerin dile getirdiği yaşantının bir benzerini kendisinin de yaşamış olduğunu duyabiliyordu.¹⁵

Bundan sonra Çarlık Rusya'sı döneminde (19. yüzyıl) gerçekleştirilen kimi örnekleri olmakla birlikte, bir nevi geçmişin sanatına dönülmekte, sosyal gerçekçi sanat anlayışı benimsenmektedir.

Sovyet sanatının ilk başarıları ve ürünleri kitle etkili kamusal alandaydı- Kutlamaların düzenlenmesi, afiş ressamlığı, anıtlar ve anma levhaları yapma. Bu çalışmalara tüm akımlardan sanatçılar katıldılar. Bunlar sanatçının yetenekleri için deyim yerindeyse mihenk taşı haline geldi. Burada evrim başlangıçta soyut- mecazi ve sembolik çözümlerden düşünsel içerikte gittikçe somutlaşan ve belirginleşen çözümlere doğru bir süreç izledi. Ajitasyon ve propagandanın görevleri sanatçıları realizm yoluna yöneltip, onlardan kaçınılmaz olarak realist, ikna edici ve herkesin

¹⁵ Berger, a.g.e.s. 48-50

anlayacağı çözümler talep ettiler.¹⁶

Buradan hareketle anlaşılmalıdır ki Sovyetler Birliği kuruluşunun ilk yıllarından itibaren gündeme gelen, rejimi koruma ve geliştirme anlayışı, sanat da dahil olmak üzere her alanda kendisini hissettirmiş, formalizmin tercih edilmemesinde, geniş halk yığınlarının tercihleri doğrultusunda gerçekleştirilecek bir yönlendirme politikasına gidilmiştir. Berger'in iddiasına göre eski sanatın yani 19. yy natüralizminin yarattığı beğeni kalıplarının etkisinde olan halk, bu yeni sosyalist gerçekçiliği yine de anlamayacaktır. Çünkü onların beğenisi klasik Rus manzara resimleri ya da zafer temaları etrafında şekillenmiş olan natüralist örneklerdir. Tüm bu karşı koymalara rağmen gerçekleştirilecek olan; halkı devrim idealleri doğrultusunda geliştirecek sosyalist gerçekçi sanat anlayışı olmuştur.

Sovyet çağının ilk yıllarının sanat yaşamında formalizmin geniş yaygınlığına rağmen yine de sanatçıların önemli bir kesimi, o zamanlar epey zayıflamış olsa da, Rus sanatının gerçekçi geleneklerine az çok sadık kaldı. Devrimci gerçeklik, bu geleneklerin güçlenmesine ve derinleşmesine esaslı katkıda bulundu. Çok sayıda yeni derginin (“Plamya”, “Tvorçestvo”, “İskustvo”, v.d.) sütunlarında parti eleştirmenleri realist sanat mirasını güçlü bir şekilde propaganda etti. Halkın yaşamını, devrimci hareketi ve işçilerin yaşamını ve çalışmalarını yansıtan geçmişin sanat yapıtların vurgulanarak dikkat çekildi. Böylece örneğin daha sonraki aşamalarda git gide önce gelen Sovyet sanatçılarının temel ilkesi haline gelecek olan realist sanatın düşünsel gelişme çizgisi daha devrim ve iç savaş yıllarında tasarlanmıştı.¹⁷

1926'da Rus Heykeltıraşlar Birliği, 1928'de Ekim Grubu (ORS), 1931'de Rus Proleter Sanatçılar Birliği (RAPCH) gibi sanatçı örgütlenmeleri kurulmuş. Buralara üye olan sanatçılara belli siparişleri yapmaları koşuluyla, bazı örneklerde de koşulsuz olarak maaş bağlanmıştı. Bununla birlikte o dönem düzenli olarak sipariş üreten ve çalışan her bir sanatçıya çalışmalarını sürdürebilecekleri atölyeler tahsis edilmiştir.

¹⁶ SSCB Ansiklopedisi, a.g.e. s.76-77

¹⁷ SSCB Ansiklopedisi, a.g.e. s.76

Özellikle 1930'lu yıllarda kitap ressamlığı gelişme göstermiş, bir çok klasik yapıt, görsel malzeme ile zenginleştirilerek, toplumun kitaplara ve okumaya olan ilgisi artırılmaya çalışılmıştır.

Bu dönemde meydanlara, parklara, metrolar heykellerle donatılmış, sanatçılardan yeni Sovyet insanı tipinin gerçekleştirilmesi istenmiştir. Bu bağlamda yapılan eserlerin genellikle “genç işçi”, kadın traktörcü” ve “metal savaşıları” gibi temalarla sanayileşen bir toplumun insan modeli yansıtılmaktadır.

1939'da açılan Moskova Tarım Sergisine 150 heykeltıraş katılmış, sergide 1500 eser teşhir edilmiştir.

1930'lu yılların ortalarından sonra Moskova İstasyonları heykellerle donatılmıştır. Yine aynı dönemde Halk Sanatı (yerel sanatlar)'nın gelişimi için büyük ölçüde destek sağlanmıştır. *Tüm ülkede, taşra kentlerinde de sert dayanıklı heykel malzemesinden anıtlar yapıldı.*¹⁸

Stalin döneminde propaganda sanatı geçmişe oranla çok daha önem kazanmıştır. Sanatçılar devrimi ve Marksist değerleri halka taşımak ya da yaymak çerçevesinde görevlendirilmekte , bu bağlamda heykeller, anıtlar ve devlet siparişleri ile bir çok yağlıboya resim yapılmaktadır.

Ancak dönemin sanatı bugün kapitalist meta tüketimini yaygınlaştırma amacı güden reklam malzemesi şeklinde değerlendirilmekte ve çok sert bir biçimde eleştirilmektedir. Zira devletin sanatı desteklemesine karşın konu seçiminde sanatçının sınırlandırılması bir çok sanat tarihçi, eleştirmen ya da sanatçıya göre üslupsal gelişimi engellemiş daha da önemlisi sanatçının özgür yaratıcılığını kısıtlamıştır.

Bununla birlikte bir çok araştırmacı, Sovyetler Birliği'nde bu uygulamanın halkın en geniş kesimlerine, en ücra köylerindeki köylüye kadar sanatın herkes için olduğunu ve talep edilecek bir sosyal hak olması gerektiği konusundaki bilinci yaygınlaştırdığını da söylemektedir.

¹⁸ SSCB Ansiklopedisi, a.g.e. s.120

John Berger de eleştiren taraftan biri olmasına karşın, bu sanatın tüm topluma ulaştığını kabul etmekle birlikte şöyle devam etmektedir; [...] *o kadar ki, İngiltere, Almanya, ABD gibi ülkelerde görülen güzel sanatlara yaygın ilgisizlik, Sovyetler Birliği'ndeki en az ayrıcalıklı bir taşraltıyı bile şaşkına çevirebilir.*¹⁹

Sovyetler Birliği'nde sanatın tüm toplumda yaygınlaştırılması için bir çok uygulama gerçekleştirilmiş, devlet yerel Sovyetlerin, sendikaların, sanatçılara sipariş vermesini teşvik etmiştir.

Sovyetlerde her iki savaş döneminde de sanatsal üretim durmamış, sanatçılar hem cephede savaşmışlar hem de savaş ve kahramanlık konuları çerçevesinde resimler üretmişler, bu çalışmaların sergilendiği büyük sergiler organize edilmiştir.

Genel eğitim süreci içerisinde sanat tarihi eğitimine büyük önem verilmiştir. Sanatçılar kitapları görsel malzeme ile donatmışlar, kitap ressamlığı yoğun bir uğraşı alanı haline almıştır.

Sovyetler Birliği'nde her sanatçı Sanatçılar Birliği üyesi olmak zorundadır. Birliğe üye olanlar devletin bu kişilere maaş bağlaması çerçevesinde geçimini sanatlarıyla sağlamaktadırlar. Berger'in aktardığına göre 60'lı yılların sonunda sadece Moskova şubesinde kayıtlı üye sayısı 6 bin'dir.

Sovyetler Birliği'nde, kamu mimarisinde kullanılan duvar resimleri, mozaikler, tavan resimleri, ve dış mekanlardaki çok sayıda heykel örneği, halkın gündelik yaşamının içerisinde yer edinmiştir. Kültür merkezlerinde tüm sanat dallarında eş zamanlı olarak süren hummalı çalışmalar yoğun bir üretim sürecini beraberinde getirmiş, aralıksız ve çok sayıda sergi, konser, tiyatro etkinliklerine halkın yoğun katılımı sağlanmıştır..

Tüm bu uygulamalar dışında, fabrikalarda çalışanların katılabileceği amatör sanat toplulukları kurulmuş, buralardan işçi kökenli bir çok yazar ve sanatçı yetişmesine olanak sağlanmıştır.

¹⁹ Berger, a.g.e. s. 48

SSCB’de sanatçılara büyük ayrıcalıklar tanınmış, devlet sanatçısı ünvanı olmayan sıradan bir sanatçı bile farklı mesleklerde çalışanlara göre çok iyi bir yaşam sürmüştür. Ancak tüm bu olumlu uygulama ve desteğe rağmen bugün bir çok araştırmacı (Sovyet yanlısı olanlar dahi) Sovyet sanat politikasının bir çok yanlış barındırdığını, bu nedenle Sovyet Sanatı’nın üslupsal bağlamda bir gelişme gösteremediğini düşünmektedir. Bu çerçevede dile getirilen eleştirilerden biri, 1930 sonrası dönemde Sovyetlerde resmi sanat anlayışının, 19. yüzyıl ‘da gerçekleştirilen kimi örneklerinin varlığı beraberinde şekillenen “donuk akademizm”e vardığı yönündedir. Bununla birlikte sanatın toplumsal alanda yaygınlaştırılması, başka hiçbir ülke ve tarih diliminde olmadığı ölçüde sağlanmışsa da gelişmesine olanak doğmamıştır.

Resmi sanat anlayışını kabul etmeyen ve karşı çıkan sanatçıların düşüncesi *sanatın ancak estetik bir anlam taşıdığına, bu anlamı da her bireyin “kendi başına” bulması gerektiği*²⁰ yönündedir.

Ancak hareket noktasını işçi sınıfı ve onun yeni toplum ideali çerçevesinde örgütlenmesinden alan Ekim Devrimi’nin tam da karşı çıktığı noktadır “bireycilik”. İdeolojik olarak toplumsal kolektivizm yanlısı olan Sovyet devletinin, kapitalizmin doğurduğu bir olgu olarak bireyciliği ortadan kaldırmak için çalışması sözü geçen sanatçıların bu ve benzer yakınmalarını boşa çıkarmaktadır.

Stalin’in devlet başkanlığından sonra daha gevşek bir sanat politikası izlenmesine rağmen temel yönelimler bağlamında fazlaca bir değişim görülmemiş, ancak sanatçılar görece daha serbest bir düzlemde hareket etmişlerdir. Buna verilebilecek örneklerden biri ünlü muhalif Sovyet heykeltıraşlarından Neizvestny’nin Stalin’den sonraki devlet başkanı Kruşçev ile aralarında geçen görüşmedir. Muhalif bir sergi organize edilmesini sağlayan heykeltıraşa, resmi yetkililerin sergiyi ziyaretinden sonra kaldırılmasıyla, Kruşçev’in ve bir çok yetkilinin ziyaret edeceği bir başka mekana taşınması söylenir. Kruşçev sergiyi ilk gördüğünde hiddetle bağırır ve çalışmalarını resmi sanat anlayışı bağlamında reddeder.

²⁰ Berger, a.g.e.s. 59

Buna itiraz eden Neizvestny ile aralarında geçen yaklaşık bir saatlik konuşmada ikilinin diyalogu şöyle gelişir:

Kruşçev: “Stalin devrindeki sanat için ne düşünüyorsun?”

Neizvestny: “Kokuşmuş bir sanattı. Ve o tür sanatçılar sizi aldatmaya devam ediyorlar.”

Kruşçev: “Stalin’in kullandığı yöntemler yanlıştı, sanatın kendisi değil.”²¹

Bir çok kaynağa göre bu yeni yaklaşım, iç politikada doğan kişisel anlaşmazlıkları barındırmakta, karşıtlıklar kendisini bu tür uygulamalarla açığa vurmaktadır.

Özellikle 1980 sonrası dünya genelinde yaşanan küreselleşme ve neoliberal politikaların hüküm sürdüğü ekonomik süreçte, yeni bir açılım bağlamında SSCB’de Gorbaçov döneminde gündeme gelen Prestroyka ve Glasnost gibi liberal eğilimler taşıyan yeniden yapılanma hareketleriyle geçmiş politikaların eleştirildiği bir seyir izlenmiştir. Bu bağlamda Stalin’den sonra, ona karşı başlatılan dışlama politikası, bugüne değin SSCB’de kültür-sanat ve diğer alanlarda serbestlik adına bir çok gelişme yaşanmasını sağlamışsa da, bir çok kaynağa göre de bu dışlama ve karşıtlık yaratma politikaları, soğuk savaşın en etkin olduğu yıllarda ABD lehine ve onun desteklediği biçimlerle SSCB’nin çözülüş sürecini hızlandırmıştır.

Sovyet sanat politikaları, bugün halen yaşayan bir sosyalist ekonomi örneği olarak Küba’ya da esin kaynağı olması bakımından önemlidir.

Küba örneğinde de devlet merkezi planlama mekanizmalarının yönlendirdiği bir sanat politikası izlenmektedir. Bu bağlamda özellikle 1959’de gerçekleşen sosyalist devrim sonrasında eğitim ve toplumsal alanların tümünde bir atılım yaşanmış; bu atılım, sanat okulları, müze ve galerilerin açılması, sergi organizasyonları gibi örneklerde devlet desteğiyle gerçekleştirilmiştir.

²¹ Berger, a.g.e.s. 76

1959 yılında Fidel Castro yönetimi ele geçirdikten sonra, sanat ve edebiyat hükümetin en çok ilgilendiği alan oldu. Kültür Merkezleri bünyesinde sanat okulları açıldı. Kültür Merkezleri üç nedenle kuruldu:

- 1) sanat galerileri, sinema salonları ve kütüphaneleri yönetmek ve denetlemek;
 - 2) Müzik, dans, drama ve sanat eğitimi vermek;
 - 3) sanatı kullanarak ahlaki, sosyal ve politik değerler kazandırmak.
- Öğrencilere derslerden sonra haftada en aşağı altı saat sanat çalışması zorunlu.²²

Küba bugün ABD tarafından uygulanan ekonomik ambargo koşullarını yaşayan, gelirinin büyük kısmını turizm, şeker kamışı ve tütün ihracatı ile sağlayan küçük bir ada ülkesi olarak, sanatsal gelişimin bir çok kapitalist ülkeden çok daha üst düzeyde gerçekleştiği bir coğrafyadır.

Buradan hareketle Küba'da sanatsal ortamın hangi kurum ve kişilerce ne şekilde örgütlendiğine bakmak bu gelişimin anlaşılmasında yararlı olacaktır.

Küba'da tüm yurttaşlara ücretsiz verilen eğitim hizmeti içerisinde sanat eğitimi önemli bir yer tutmaktadır:

Küba'yı eğitim alanında 1959'dan bu günkü başarısına ulaştıran 4 temel ilkesi var:

a) *Eğitimin tarafsızlığı ilkesi*

Yaş, cinsiyet, ırk, din ve ikamet yeri ayrımı yapılmaksızın herkes eğitim hakkından eşit bir şekilde yararlanır.

b) *Öğrenim ve işin bütünselliği ilkesi*

Küba eğitim sisteminin asıl ilkesi teoriyle pratiği, okulla hayatı, eğitimle üretimi birbiriyle bağdaştırmaktır. Fidel'in dediği gibi, "Öğretimle, üretken çalışmayı kaynaştırma olgusunun tek gerçek eğitim biçimi olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Başka yolu da yoktur. Kimse karada yüzmeyi, denizde de yürümeyi öğrenemez."

²² Gwendolyn Coe-Judith Lynne McConnell, Küba'da Çocuklar: Eğitim Politikası ve İlkokul Öncesi Eğitim, Çev: Sendika.org., 20 Haziran 2005, http://www.sendika.org/yazi.php?yazi_no=2747

c) Farklı ilgi alanlarına duyarlılık ve eğitimin bütünselliği ilkesi

Küba eğitim sistemi; her bir öğrencinin özelliklerine, ilgilerine ve yeteneklerine göre gereksinim duyduğu eğitimi sağlamaktadır.

d) Parasız eğitim

Eğitim her seviyede hiçbir ücret talep edilmeksizin sağlanmaktadır. Öğrencilerin okul kırtasiye malzemeleri, üniformalar gibi gerekli bütün malzemeler ile okul içerisinde beslenmesi de ücretsiz karşılanıyor. Devlet, tüm öğrenciler için geniş bir burs sistemi oluşturmakta ve öğretimin evrenselleştirilmesi için çalışanlara da birçok öğrenim olanağı sağlamaktadır.²³

Küba’da bugün okur-yazarlık oranının çok yüksek olduğunu özellikle belirtmek gerekmektedir. Sanat alanının belirli bir gelişkinlik isteyen ve bu gelişkinlik içinde yaratıcı olanaklar doğuran bir uğraşı olduğu düşünülürse, okuma-yazma başta olmak üzere eğitim-sanat arasındaki ilişki daha rahat anlaşılacaktır. Bu bağlamda Küba’da farklı kaynaklara göre artık üçüncü dünya ülkeleri bir yana, bir çok gelişmiş kapitalist ülkenin önüne geçebilecek ölçüde bir okuma-yazma oranından söz etmek yanlış olmayacaktır.

1959’da Küba 1 milyon kitap basarken bugün bu sayı yılda 50 milyona çıkmış durumdadır ve bunların hepsi maliyetlerinin altında fiyatlara satılmaktadır ayrıca okul kitapları öğrencilere bedavadır. 1962’de Kültür Ulusal Konseyi’nin düzenlediği etkinliklere 4 milyon insan geldi ki o dönem bu sayı halkın toplamının yarısı kadardır. Kültür Bakanlığı’nın 1975’te düzenlediği etkinliklere ise 67 milyon insan katıldı ki bu nerdeyse nüfusun 7 katıdır.²⁴

Küba’nın en temel kültürel yönetim kurumu Kültür Bakanlığı’na bağlı olan Küba Yazarlar ve Sanatçılar Birliği’dir (UNEAC),.

²³ Sosyalist Küba’da Eğitim, soL (Günlük Siyasi Gazete), 19 Kasım 2007, <http://www.sol.org.tr/index.php?yazino=26070>

²⁴ Sosyalist Küba’da Eğitim, soL (Günlük Siyasi Gazete), 19 Kasım 2007, <http://www.sol.org.tr/index.php?yazino=26070>

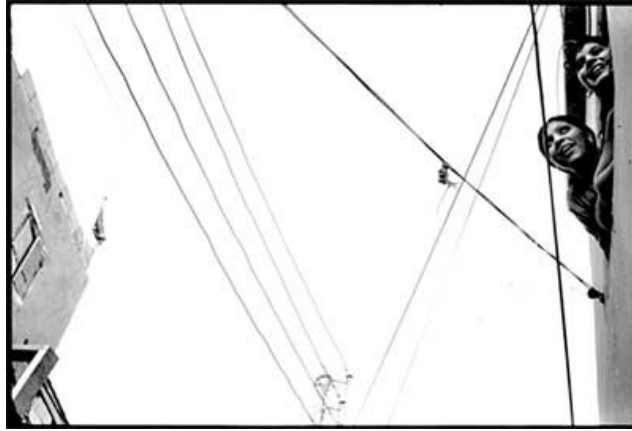
²⁴David Craven, Cuban Art and Culture, Wilber A. Chaffee, Gary Prevost, Cuba: A Different America, Rowman&Littlefield Publishers Inc., 1992

Kendi içinde plastik sanatlar, müzik, sinema, dans ve tiyatro şeklinde bir çok sanat departmanına ayrılan kurum üyeleri bu kurumunun bütçesinden yararlanmak için (kurum üye sanatçılara maaş bağlar) gerçekten sanatsal faaliyet yürütmekte olduklarını kanıtlamakla yükümlüdürler.*

Küba'da tüm sanat dallarında sayılamayacak ölçüde festival gerçekleştirilmekle birlikte, en eski ve büyük sanat etkinlikleri arasında, Bale Festivali -ki Küba'da bale çok önemli bir yer tutmaktadır- , Uluslararası Havana Bienali gibi çok uluslu ölçekte bir çok organizasyonla yarışan etkinlik gerçekleştirilmektedir.

Bugün Havana Bienali, bir çok ülkeden gelen sanatçıya bienalde sunduğu olanaklarıyla eserlerini sergileme imkanı sunmaktadır.

*Havana Bienali, bu coğrafyada üretilen sanatın Afrika ile olan ilişkisini vurgulaması açısından önemlidir. Aynı zamanda, Havana Bienali, Venedik veya Sao Paulo gibi büyük ölçekli bienallere, kişisel imkanları veya arkalarındaki ulusal/kurumsal destekler kısıtlı olduğu için katılamayan sanatçılar için önemli bir buluşma noktası oluşturur.*²⁵



(RESİM II. 4.) 9. Uluslararası Havana Bienali'nden : AnaniasLeki Dago (Costa De Marfil)

* 16 Mayıs-30 Haziran tarihleri arasında, "Zorro'nun Dönüşü" adlı sergi için Türkiye'ye gelmiş olan Kübalı ressam Noel Morera Cruz ile, Küba'da Sanat Pratikleri üzerine yapılan görüşmeden.

²⁵ Yardımcı, a.g.e.s. 24



(RESİM II. 5.) 9. Uluslararası Havana Bienali'nden: BLG (Jasmin Bilodeau / Sebastien Giguère / Nicolas Laverdière) (Canada)

Uluslararası basın yayın organlarında sıkça fakir bir ülke olarak gösterilmesine ve bu haberlerin bir çoğunda abartılı yanlar olsa bile, belli bir gerçeklik payına sahip olmalarına karşın (ekonomik ambargo dolayısıyla), Küba başka uluslardan sanatçılara kapı açan Havana Bienali gibi dev bir organizasyonu gerçekleştirerek, adeta gücünün kaynaklarını haykırmaktadır.

Sonuç olarak da , bu tür kazanımlar Küba'nın bölgesel bir güç olmasına giden yolda önemli adımlar olmuştur. Bunun da ötesinde bu gelişmeler Casas de Cultura (kültür evleri) diye anılan önemli bir iletişim ağının gelişmesini sağlamışlardır ki bu durum, halkın eğitim seviyesinin ve sanat etkinliklerine katılımının dahası yaratıcılığının gelişiminde önemli rol oynamıştır.

Ulusal oralar 200 ev Küba'da en temel yönetim birimi olan 169 belediyenin hepsinde mevcuttur. Kültür Bakanlığı ve belediye ile de temas halinde olan bu evler, kütüphane, müze, amfi tiyatro, oditoryum, konferans odaları , müzik salonları ve sanat stüdyoları içerir. Burada gençlik özgürce ve bedava dans edebilir, müzik yapabilir ve resmini geliştirebilir. Yerel sanatçılar kendi eserlerini ifşa edebilir,

*turnedeki gruplar için iyi bir duraktır.*²⁶

Kübalı sanatçılar Sovyetler Birliği örneğinden esinlenmiş bir sanat politikası yürütülmesine rağmen, devrime karşı açıkça bir faaliyet içermediği sürece eser üretiminde özgür bırakılmaktadır.



(RESİM II. 6.) 9. Uluslararası Havana Bienali'nden: Pedro Abscal (Cuba)

²⁶ David Craven, a.g.e.

II. 3. TÜRKİYE'DE GÜNCEL SANAT ORGANİZASYONU VE AB'YE UYUM ÇERÇEVESİNDE GELİŞEN BELİRLEYENLERİ

Türkiye'de güncel sanatı incelemek için Uluslararası İstanbul Bienali'nin gelişim sürecini takip etmek ve çevresinde oluşturduğu sanatsal ortamın atmosferini incelemek yararlı olacaktır. Bu incelemede güncel sanat denen olgunun tuval resmini dışarıda bırakan kavramsal üslup çalışmalarıyla gerçekleştirmeye başladığı varsayımına dayanarak; son dönemin kuramsal tartışmalarına kadar evrilen tüm pratiklerin, birbiriyle etkileşim içinde olduğu gerçeği göz önünde bulundurulmalıdır.

AB Uyum Süreci'nin etkileri bağlamında, Avrupa sanatının Türkiye sanat ortamına etkilerini değerlendirmek için öncelikle Türkiye AB ilişkilerinin genel kapsamını ve bu sürecin ne gibi ayrıntılar barındırdığını incelemek gerekiyor.

Türkiye siyasi ortamına bir “uygarlık projesi” olarak giren AB üyelik sürecinde, Avrupa-Türkiye ilişkileri bakımından özellikle 1996'da yürürlüğe giren Gümrük Birliği Anlaşması somut bir başlangıç noktası oluşturmaktadır. Birliğin, Avrupa Ekonomik Topluluğu (AET) adıyla ortaya çıkan öncülü düşünüldüğünde, temelde Avrupa ülkeleri arasındaki iktisadi ilişki ve alışverişin kurumsal bir çerçevede düzenlenmesi öngörülmüştür. Bu bağlamda Gümrük Birliği Anlaşması ile ülkemizden istenen, Avrupa'dan ithal edilen malların gümrük vergisinin sıfırlanması temelinde bir pratik izlemiştir.

Sözü geçen anlaşmayla başlayan AB uyum süreci Türkiye'ye kimi ekonomik yaptırımların öngörüldüğü ilerleme raporları, Kopenhag Kriterleri, Tarım Reformu, İnsan hakları ve demokratik gelişkinlik bağlamında ortaya konan kimi başlıklarda uyulması istenen kuralların işletildiği bir reform bütünü olarak değerlendirilmektedir.

Türkiye siyasi düzleminde uzundur sözü edilen ve merkezi gündem sayılan AB Üyelik süreci, konunun karşıtlık ve kabul bağlamında taraflarını oluşturmuş, özellikle son yıllarda gerçekleştirilen çok sayıda akademik araştırma beraberinde sürecin içeriği ayrıntılarıyla sorgulanmaya başlanmıştır.

Bu çerçevede Birliğin, görünenin aksine kimi çelişkiler barındığına şahit olunmaktadır. Avrupa ülkelerinde yaşanan güncel gelişmelerde ortaya çıkan bu çelişkiler varlığını sürdürdüğü oranda; ekonomik ve siyasi yaptırımların arka planı ortaya çıkmakta ve konunun karşıt tezlerinde artış yaşanmaktadır.

İktisadi düzen bakımından, bir kapitalist ülkeler topluluğu olan AB'nin, köklü bir sömürgecilik tarihine de sahip olması göz önünde bulundurulduğunda, dünya iktisadi gidişatının kapitalist sistemin küreselleşmesi çerçevesinde, 1980 sonrası yeni bir döneme girdiği görülmektedir. Özellikle Sovyetler Birliğinin alternatif bir güç olarak 1990'ların başında tarih sahnesinden çekilmesiyle, dünya AB-ABD arasında yaşanan güç rekabetine sahne olmaktadır.

Ulus-devlet anlayışı, 1080'li yılların başında 'yeni küreselleşme' süreci ile birlikte önemli ölçüde aşındırılmakta ve yeniden biçimlenmektedir. Bu sürecin iyi bir biçimde anlaşılması, Türkiye'nin uluslararası alandaki yeri, ağırlığı ve konumunun da anlaşılması bağlamında da son derece önemlidir.²⁷

Bu bağlamda AB'nin gelişmekte olan birlik dışı ülkelerle girdiği ilişkiler artan oranda sorgulanmaya başlanmıştır.

AB ve ABD özellikle son yıllarda izlenen Ortadoğu politikalarında stratejik birliktelik içerisindedirler. Bu durum 21. yy.da Ortadoğu'da yaşanan savaşlar çerçevesinde, özgürlük ve demokrasi projesi ya da "uygarlık projesi" düşüncesini geniş kitleler nezdinde sekteye uğratmıştır.

ABD'nin içinde bulunduğumuz tarihsel süreçte güç tekeli konumunun beslediği, "dünyayı yeniden düzenleme" politikalarının sonucu ortaya çıkan saldırganlığın çaresi bir diğer emperyalist güç olan AB değildir. İki emperyalist güç arasındaki çıkar, güç tarih ve "üslup" farklılıkları, AB'nin "iyi emperyalist" olarak desteklenmesini haklı çıkarmaz. ABD'nin örneğin uluslararası hukuk kurallarına

²⁷ Tomris Çavdar, Avrupa Sosyal Modeli ve Türkiye Avrupa Birliği İlişkileri, Bilim ve Sanat Kitabevi, Ankara: 2003, s. 4

uyuma konusundaki keyfiliği karşısında AB'nin titizliği; bu uygarlık sorunu değil, aradaki güç farkına ilişkin bir durumdur. AB'nin, "askeri gücün ancak son çare olabileceğine" ilişkin retoriğinin gerçeklikteki karşılığı AB'nin bunu başarabilecek askeri güçten "şimdilik" yoksun olduğudur. Aynı AB'nin BM kararı olmaksızın NATO şemsiyesi altında Yugoslavya'yı bombalaması unutulmamalıdır. NATO yalnızca ABD değil aynı zamanda AB'dir; tıpkı Dünya Bankasının veya IMF'nin yalnızca ABD olmaması gibi...²⁸

Bu noktada geniş ve çok kapsamlı bir konu olması bakımından bu çalışmanın çerçevesini aşan AB-Türkiye siyasi ilişkilerinin çok boyutluluğuna böylesi bir genelleme yaparak, bu çerçevede gerçekleşen güncel sanat pratiklerinin ayrıntılarına geçme zorunluluğu doğmaktadır.

Ancak geçerken Avrupa Birliği uyumu çerçevesinde, Türkiye'den beklenen kimi yaptırımlara değinmek bu ilişkinin genel hatları konusunda bir fikir edinimi için yararlı olacaktır.

AB'nin şikayet ettiği konular arasında özelleştirmelerin yeterince hızlı bir şekilde yapılmaması, stratejik sektörlerdeki devlet denetiminin henüz tümüyle ortadan kaldırılmamış olması, tarım ürünleri ithalatından alınan vergilerin yavaş düşürülmesi, Türkiye'yi bir hurdalığa çevirecek olan ikinci el otomobil ve iş makinesi ithalatının tümüyle serbest bırakılmaması gibi konular var ve üyeliğin koşulları arasında bu "sorun" ların çözüme bağlanması da bulunuyor.

AB'nin Türkiye'den istedikleri arasında IMF ve Dünya Bankası Programlarına harfiyen uyulması da var.

[...]

IMF'de ABD'nin oy ağırlığı yüzde 17.14 iken Almanya'ninki yüzde 6.01, Fransa ve İngiltere'ninkiler yüzde 4.96'şar, İtalya'ninki yüzde 3.26, Hollanda'ninki yüzde 2.39, Belçika'ninki yüzde 2.13 (ve bu arada Türkiye'ninki yüzde 0.46) düzeyinde. Bir başka deyişle, AB ülkelerinin IMF içindeki ağırlıkları ABD'ninkinden fazla. Aynı anlama gelmek üzere, Türkiye'ye yönelik IMF politikalarının ardında en az ABD

²⁸ Sol Meclis, AB Yalanları ve Gerçekler, NK Yayınları, İstanbul: 2004, s. 41

*kadar AB’de var.*²⁹

Bunlar dışında Türkiye’nin demokratikleşmesini talep eden AB’de, göçmen işçilerin koşulları, sendika sisteminin gerilemesi, etnik milliyetçiliğin ve sosyal güvenlik sorunlarının artışı gibi içsel problemler de söz konusudur. Ancak bu problemlerin varlığı yine de AB’nin bir uygarlık projesi olarak üstünü örtmemekte, küresel kapitalizme entegrasyon çerçevesinde ülke yönetimi tarafından çoğunlukla görmezden gelinmekte ve “proje” kısmı itibarıyla benimsenmektedir.

Tarihsel süreçte Tanzimat dönemi beraberinde yaşanan Batılılaşma hareketi ve Cumhuriyet’in ilanı beraberinde yaşanan ulus-devlet merkezli kurumsallaşma dönemi ile Batı sanatı ülkenin eğitim kurumlarına girmiş, bizzat Avrupalı hocaların yetiştirdiği Cumhuriyetin ilk dönem ressamlarıyla Türkiye Çağdaş Sanatı tarihsel planda somutluk kazanmıştır.

İktisadi yapılanma bağlamında, cumhuriyet öncesi dönemde ve ilk yıllarından itibaren gelişen sanayisi ve kültürel çeşitliliği ile İstanbul, sanat ortamının merkez üssü olacaktır. İlerleyen yıllarda devlet himayesi ve desteğiyle sanatçıların Anadolu kentlerine çeşitli sanatsal çalışmalar kapsamında gönderilmesi, ya da Ankara’da canlanmaya başlayan galericik hareketleri İstanbul’un merkezi konumuna etki etmez.

Güncel sanatın, kavramsal sanatla temellendirildiği ölçüde, 60’ların sonundan itibaren Türkiye sanat ortamında yer edinmeye başlamasından sonra; 1977 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin organize ettiği 1. İstanbul Sanat Bayramı kapsamında, genç sanatçıların yeni bir anlayışla gerçekleştirdiği çalışmalarını sergilemeleri için “Yeni Eğilimler” başlığıyla bir etkinlik düzenlenmiş ve bu sergiyle sanat izleyicisi oldukça yeni bir biçim-içerik anlayışına tanıklık etmiştir.

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin düzenlediği bu sergiler ülkemizde günümüz sanat etkinliklerinin başını çekmekte olan ve uluslararası sanat piyasasında

²⁹ Sol Meclis, a.g.e.s. 43

yer edinmeye başlayan İstanbul Bienallerinin de, geniş ve kapsamlı bir sergileme yöntemi olarak, öncülünü teşkil etmektedirler.

Çoğunluğunu Avrupalı küratörlerin yönettiği, enternasyonal bir görünüm ve imaj çerçevesinde ortaya konan bienaller bugün özellikle İstanbul merkezli olarak gelişen Türkiye sanat piyasasının ilişki ağını belirlemiş, belli alışkanlıkların oluşmasına içkin veriler ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Özellikle genç sanatçıların buralara kanalize olduğu görülmekle birlikte, son dönemde İstanbul'da yaşanan bu sanatsal hareketlilik ve üretkenliğin, nereden ve hangi mekanizmalardan kaynaklanıyor olduğuna bakmadan önce, belirtilmesi gereken Türkiye sanat ortamının yönetici/yönlendirici güçleridir.

İstanbul Bienallerinin konunun geniş kapsamlı örneklerini barındırması açısından incelenmesi bu noktada yararlı olacaktır. Bienal'in düzenleyici kurumu İKSV'nin (İstanbul Kültür Sanat Vakfı) incelenmesi ise sözü geçen sanat piyasası mekanizmalarının örneklendirilmesi açısından önemlidir.

İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV), kâr amacı gütmeyen bir sivil toplum kuruluşu olarak İstanbul'da uluslararası sanat festivalleri düzenlemek amacıyla 1973 yılında Dr. Nejat F. Eczacıbaşı önderliğindeki 14 işadamı 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 tanıtmaktır.³⁰

Vakfın kuruluşu beraberinde, Cumhuriyet'in 50. yılı dolayısıyla yapılan ilk etkinlik İstanbul Festivali'dir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun 50. yıldönümü olan 1973 yılında düzenlenen ilk İstanbul Festivali, bir buçuk aylık bir döneme yayılıyor ve programında çoğunlukla klasik müziğe yer veriyordu. Bir süre sonra festival kapsamında diğer

³⁰ İstanbul Kültür Sanat Vakfı, Sanatla 35 Yıl, <http://www.iksv.org/tarihce.asp?ms=111>

sanat dallarına da yer verilmeye başlandı. Film gösterimleri, tiyatro, caz, bale performansları ve tarihi mekânlarda gerçekleştirilen sergiler de programda yer aldı. İzleyicilerin giderek artan ilgisi sonucu farklı sanat disiplinlerine ait etkinlikler, zaman içinde gelişerek ayrı festivaller olarak yapılandılar.³¹

1980'lere kadar devam edecek olan festival etkinlikleri, opera, bale, tiyatro, müzik, geleneksel oyunlar ve plastik sanatlar alanında bir çok etkinlik örneği sunacaktır. 90'lara gelindiğinde festival ayrı başlıklarda sanatsal alan farklılıkları bağlamında ayırmakta, günümüzde Film Ekimi, Caz Festivali, Müzik Festivali, Rock'n Coke, Minifest, Avrupa'da düzenlenen Bozar ve Şimdi/Now Fest gibi başlıklarla gerçekleştirilmektedir.

Vakıf, 2004 yılında etkinliklerinin menzilini artırarak, Doğu ile Batı arasındaki anlayış, diyalog ve etkileşim platformunun güçlenmesi adına yurtdışı projelerine başladı. Bu doğrultuda Avrupa'nın belli başlı kentlerinde festivaller düzenlendi. 2004 yılında "Şimdi Now" ile Berlin'de başlayan ve 2005'te "Şimdi Stuttgart"la, 2007'de "Turkey Now" başlığı altında Amsterdam ve Rotterdam'da devam eden yolculuğun 2008'deki yeni durağı Rusya ve Hollanda, 2009'da ise Viyana olacak. İKSV ayrıca Venedik Bienali Türkiye Pavyonu'nu da 2007'den itibaren düzenlemeye başladı.³²

Tüm bu etkinliklerden ayrı tutulan İstanbul Bienali düzenlenmeye başlandığı 1987 yılından bu yana yerel izleyici kitlesi dışında dünya sanat piyasasına hitap etmesiyle önem kazanmaktadır.

Bienallerin konu başlıkları ve küratörler bağlamında bir dökümü yapılacak olursa kronolojik sıralama şöyledir;

1. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri, "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat", Genel Koordinatör: Beral Madra, (1987)
2. Uluslararası İstanbul Bienali, "Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat", Genel Koordinatör: Beral Madra (Türkiye)(1989)

³¹ İKSV, a.g.k.

³² İKSV, a.g.k.

3. Uluslararası İstanbul Bienali, “Kültürel Farklılık”, Yönetici: Vasıf Kortun, (1992)
4. Uluslararası İstanbul Bienali, “ORIENT-ATION – Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü”, Küratör: Rene Block (1995)
5. Uluslararası İstanbul Bienali, “Yaşam, Güzellik, Çeviriler / Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üzerine”, Küratör:Roza Martinez (1997)
6. Uluslararası İstanbul Bienali, “Tutku ve Dalga”, Küratör: Paolo Colombo (1999)
7. Uluslararası İstanbul Bienali, “Egokaç – Gelecek Oluşum için Egodan Kaçış”, küratör: Yugo Hasegava (2001)
8. Uluslararası İstanbul Bienali, “Şiirsel Adalet”, Küratör: Dan Cameron (2003)
9. Uluslararası İstanbul Bienali, “İstanbul”, Küratör: Charles Esche ve Vasıf Kortun (2005)
10. Uluslararası İstanbul Bienali, İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik, Küratör: Hou Hanru (2007)

Bu sıralamada, dördüncü bienalden sonra yabancı küratörlerin tek seçici olarak davet edildiği görülmektedir. Bu durum bienalin dünya sanat ortamına gönderdiği evrensel bir etkinlik olma anlamındaki mesajı sağlamlaştırmakta, İstanbul’un uluslararası piyasalara seslenme gücünü artırmaktadır.

1973’te kent sahnesine çıkan İstanbul festivallerinin, zamanla daha etkili hale gelmeleri de Cumhuriyet’in ilk 50 yılına damgasını vuran uluslaşma çabasının, yerini küreselleşme projesine bırakmasıyla yakından ilişkilidir. 1980 sonrasında dile getirilen küresel ekonomiyle eklemlenme gereği o döneme dek kısıtlı kalan uluslararası kültürel değişim ve paylaşım olanaklarının da önünü açar. Ekonomik liberalleşme sürecini yeni hayat tarzlarının ve tüketim kalıplarının ortaya çıkması, özel televizyon ve radyo kanallarının açılması, uydu yayınları ve internetin yaygınlaşması gibi gelişmeler izler.

[...]

bu değişimin sahnesi İstanbul’dur; gittikçe artan kentli nüfusun sınıfsal, kültürel ve yaşantısal çeşitliliği ulusal kültürün söküme ve yerel kültürel öğelerin küresel

*pazara eklenenebilmesine olanak tanır. Bu dönüşümün bir parçası olan festivaller, Batı ile kültürel bütünleşme yolunda atılan adımların en önemlilerinden biri olarak kabul edilir. Üstelik festivaller bu adımı atarken, ulus-devletin mirasını da reddetmezler.*³³

Böylelikle İKSV'nin kuruluş amacında yer verilen kar amacı gütmeyen kuruluş ya da ulusal değerleri dünyaya tanıtmaya yönünde yüklendiği misyon ortaya çıkar. Ancak dünyaya ulusal değerlerin tanıtılması yönündeki hedefler, AB Uyum politikaları ve uluslararası neo-liberal politikalar göz önünde bulundurulduğunda, ulus-devletlerin aşındırılması sürecinin içinde yer alması bakımından çelişki yaratmaktadır.

Bienalin organizasyonunda özel sermaye ve çıkar grupları ile kamu kurum ve kuruluşları, sivil toplum örgütleri, çok uluslu şirketler, yazılı ve görsel basın-yayın kuruluşları gibi kurumların işbirliği görülmekle beraber, bu karmaşık ilişkiler ağında yer alan her bir destekçi ya da katılımcının çıkarları Bienal'in olanakları çerçevesinde ortaklaşmaktadır.

Küreselleşme çağında Bienal örneğinde ortaya konan tüm estetik ve kültür ürünleri, sistemin başat aktörü özel sermayenin liderliğinde ve saydığımız tüm kurumların görev paylaşımı temelinde gerçekleşir:

Bir toplumun kültür ve sanat sorumluluğunu üstlenen ve bunu yaparken sınırsız diyebileceğimiz olanaklardan yararlanan bu mühürlü dokunulmazlığın özgür ve bağımsız üretim ve eleştiriyile beslenen sanatın doğasıyla çeliştiğini söyleyerek, bu dokunulmazlığa özellikle “çağdaş sanat” açısından dokunmak gerekiyor. Bunu yaparken ölçüt 20. yüzyıl sanat sistemidir. Bu sistemin kendisine hizmet eden, ve destekleyen özel ve resmi kurumlardan tümüyle bağımsız olarak gelişimini sürdürmesi gerekir. Bu sistemi oluşturanlar, sanatçılar, küratörler, sanat yazarları, eleştirmenler, müze yöneticileridir ve onların yaratıcılıkları, eylemleri ve etkinlikleri, kurumların amaçları, kazançları ve çıkarları dışında ve ötesindedir. Bu kurumlar bu sanat sisteminin gelişimini ve yazgısını değiştirici bir güce sahip olamadıkları gibi, çoğu kez amaçlarını hedeflerini çıkarlarını bu sistemin gelişimine uydurmak

³³ Yardımcı, a.g.e.s. 27

zorundadırlar. Gerçekçi bakışla, İstanbul dünyanın çağdaş kültürüne eleştirel ve yaratıcı somut bir katkıda bulunmadığı için ve yaklaşık yüzyılın başından bu yana “alıcı” durumunda olduğu için henüz uluslararası kültür başkenti olamamıştır. Olmak için sadece ilk adımları atmıştır, demek gerekir. İkinci adım olan kültür ihracının gerçekleşmesi önemli bir beklentidir. İkinci adım İstanbul’un uluslararası sanat ve kültür merkezi ve bir “verici” olmasıdır; özel, yerel, ve resmi kuruluşların son zamanlarda bu gerçeği yok sayarak dillerine doladıkları “uluslararası olma” durumu kişisel ve kurumsal saygınlık gösterisinden öteye gitmiyor.³⁴

Bu bağlamda sözü geçen sanat etkinliklerinin, ama özelde Bienal örneğinin, zaman zaman kendisine yönelen bir tarzla, “eleştirel kültür ürünü”nü barındırıyor oluşu, aslında tüm bu döngünün içinde yer alması bakımından ironik bir çelişki ve kısır döngü ortaya çıkarır.

1980’lerde yaşanan özelleştirme politikaları çerçevesinde sanat organizasyonu sürecinde devletin giderek daha az oranda söz sahibi olmasıyla ortaya çıkan yeni süreçte, özel sermayenin sanat alanında hemen hemen bütünüyle söz sahibi olduğu örnekler artmıştır. Böylelikle, İKSV İstanbul’un büyük çaplı kültürel organizasyon pratiklerinde neredeyse tekel oluşturacak düzeye gelmektedir.

Eczacıbaşı ailesi, Başbakanlık ve AB Fonları merkezli bir bütçe ile açılan Türkiye’nin ilk Çağdaş Sanat Müzesi; İstanbul Modern de, sürecin gidişatına somut bir örnek teşkil etmektedir.

Her şey AB’nin Türkiye’ye müzakere tarihi vereceği 17 Aralık tarihi ile başlıyor” Aslında İstanbul’un modern bir müzeye kavuşma yolculuğu daha öncelere, Eczacıbaşı ailesinin İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı’nu kurduğu 80’lere dayanıyor.

Oya Eczacıbaşı, modern sanat müzesi kurmak için yaptığı girişimler, hükümetler tarafından “Ne modern sanatı, biz ne problemlerle uğraşıyoruz” denerek geri çevriliyor. 2003 yılına gelindiğinde 8. Bienal’in gerçekleştirildiği Denizcilik İşletmeleri’ne ait olan 4 no’lu Antrepo’nun aslında sanat merkezi için uygun bir mekan olduğu fark ediliyor. Özelleştirme kapsamında olan antrepo, geçici bir süre

³⁴ Madra, a.g.e.s.70

için kiralanıyor. İstanbul Modern, inşaat aşamasındayken Başbakan Erdoğan tarafından ziyaret ediliyor. Tayyip Erdoğan destek vereceğini söylüyor ama bir de şart koyuyor: "Açılışı 17 Aralık tarihli Avrupa Birliği zirvesine yetişecek." Oysa müzenin hedeflenen açılış tarihi 2005 Nisan ayı. Bundan sonrasını Oya Eczacıbaşı'ndan dinleyelim: "Eğer AB için bir pirinç tanesi kadar katkısı olabilecekseniz, açarız tabii dedik ve üç vardiya çalışarak müzeyi yetiştirdik." İşin en ilginç tarafı ise; müzenin açılışında Avrupalı liderlerin gönderdikleri mesajlardan Başbakan Erdoğan'ın konuşmasına kadar hep aynı noktanın vurgulanıyor olması: "İstanbul Modern, Türkiye'nin kültürel, sanatsal birikimini evrensele açması ve İstanbul'un Avrupalılığını göstermesi açısından çok önemli bir proje."³⁵

Son dönemde bienal, festival gibi büyük çaplı organizasyonların arttığı görülmektedir. Sabancı ailesi Picasso'nun eserlerini Türkiye sanat izleyicisiyle buluşturmakta, Akbank Film Festivali düzenlemekte, İstanbul Modern adıyla bir çağdaş sanat müzesi açılmakta, ve peşi sıra türlü projeler ortaya çıkmaktadır.

Son zamanlarda Türkiye'de de belirgin bir biçimde gözlemlenen ve büyük sermaye grupları tarafından desteklenen organizasyonların ve çarpıcı sergilerin amacı, 'anlık' reklamlardan çok daha vurucu bir güce sahip olan sponsorluk mekanizmasıdır. Kentin neredeyse tümüne asılan Picasso posterleri aracılığıyla Sabancı grubu kendi prestij ve güvenilirliğini artırmakla kalmaz, uzunca süre devam eden bu görsel bombardıman ve tanıtım kampanyasıyla Sabancı markası dünya pazarına kendi kurumsal kimliğini farklı bir biçimde yansıtır. Buradaki reklam kampanyası sıradan bir tanıtımın ötesinde Picasso ile simgesel düzeyde eşleşen bir büyüklük gösterisidir de. Dev firma bir biçimde izleyicileri Picasso aracılığıyla, Sabancı Atlı Köşke getirir ve gücünü farklı bir biçimde sergiler. Sergi sırasında aylarca süren kuyruklar bile bu gösterinin farklı bir parçasına dönüşüverir. Akbank'ın başta caz festivali olmak üzere pek çok sanatsal etkinliği desteklemesi ya da Aksanat gibi prestijli galeriler aracılığıyla güncel sanatı sergilemesi, kendi güncelliğini de vurgulamasının bir simgesi gibi görünmektedir. Küresel ekonomide bir şirketin gücü menkul ve gayri menkullerinin ötesinde sanata ne denli yatırım yaptığıyla da açıklanmaktadır. Son yıllarda yerli sermayenin hızla bu alana

³⁵ Oya Eczacıbaşı Anlattı/ İstanbul Modern'in İlginç Hikayesi, 15 Ocak 2005, www.arkitera.com

*yönelmesinin gerekçesi, kurumsal derinliğini göstererek güvenilir bir ortak olabileceğini potansiyel yatırımcılara hissettirmektedir.*³⁶

Güçlü sermaye sahiplerinin önde gelen müzeler ve festivaller, yayınevleri, sanat galerileri hatta üniversiteler üzerinde, sponsorluklar veya müteveli heyetleri aracılığıyla bu denli etkili olmaya başlamaları ekonomik ve kültürel sermaye biçimlerinin nasıl birbirlerine dönüştüklerini gösteriyor.

Kültürel alanda yer alan Eczacıbaşı, Sabancı, Koç, Akbank, Yapı Kredi, Garanti Bankası, Siemens gibi özel sermaye kuruluşlarının sponsorluk yönetimi çerçevesinde nasıl bir egemenlik mekanizmasına sahip oldukları görülmektedir. Bunun dışında tüm bu şirketlerin üyesi olduğu Türkiye Sanayici ve İş adamları Derneği (TÜSİAD) gibi büyük bir özel sermaye örgütünün varlığı düşünüldüğünde sözü geçen egemenlik aygıtının ne denli önemli bir güç unsuru teşkil ettiği daha iyi anlaşılacaktır.

Siyasi ve ekonomik planda AB üyeliğini en gerçekçi ve kaçınılmaz bulan bu çevrelerdir. Bunun en temel nedeni ise dünyanın küresel ekonomisi içerisinde yer edinmek ve bu bağlamda sermaye gücünü geliştirmek, sağlamlaştırmaktır. “Kamu yararı gözetilen ya da kar amacı gütmeyen kuruluş”ların yönetiminde müteveli heyeti olarak bulunan bu çevrenin sanatsal organizasyonu böylesine öne çıkarmasının ve desteklemesinin bir diğer nedeni de basit olmakla birlikte önemli getirileri olan, haber olma amacıdır. Tek bir ürüne ya da sanayi koluna yönelen basit bir reklam kampanyasındansa, her festival kitapçığında, galeri içinde bulunan broşürlerde, dış mekan afişlerinde ve yaygın bir kamu alanında gerçekleşen “sanat organizasyonu sponsorudur görüntüsü” kuşkusuz çok daha yaygın bir alana ulaşmaktadır.

AB entegrasyonu bağlamında da değerlendirilebilecek bu süreç, global ekonomi mekanizmaları çerçevesinde sözü geçen şirketin uluslararası bir etkinliğe katılımının görünürlük kazanmasıyla ortaklı, yatırım ve diğer uluslararası ticaret etkinlikleri için büyük olanaklar sağlayacaktır.

³⁶ Rifat Şahiner (Yıldız Teknik Üniv. Sanat ve Tasarım Fakültesi Öğretim Üyesi), Küresel Ekonomi ve Sanat, eBenzin sayı: 3, 2007, www.ebenzin.com,

AB'nin dolaylı ya da doğrudan fonları ya da özel sermayenin sponsorluğu çerçevesinde gerçekleşen tüm bu sanatsal etkinlikler toplamı ekonomik ve siyasi döngü dışında, çeşitli mekan ve kamusal alana yayılan organizasyonun toplumsal alanda sanatın görünürlük kazanması yönünde önemli olanaklar da yaratmaktadır.

Bu süreç barındırdığı karışıklıklar ve çelişkiler beraberinde hem olumlu hem olumsuz sonuçlar ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

AB üyelik süreci içerisinde yer alan kimi yaptırımlar dışında bunların gerçekleşmesi için sağlanan AB fonlarının çeşitli proje ve etkinlikte dolaylı ya da doğrudan kullanımı sürecin önemli bir parçasını teşkil etmektedir.

Özellikle son dönemde gündeme gelen 2010 İstanbul Kültür Başkenti projesi, sürecin prototipini oluşturmakta, proje çerçevesinde entegrasyon sürecinin somut ayakları oluşmakta, sürecin mekanizmaları daha net görülmektedir.

Avrupa Birliği'ne (AB) üye olmayan Avrupa ülkelerinin Avrupa Kültür Başkenti olabilmesine olanak sağlayan, AB Konseyi ve Parlamentosunun 25 Mayıs 1999 tarihli 1419/1999/EC sayılı kararının 4. maddesine dayanarak, 2000 yılında, onüç sivil toplum kuruluşu ve yerel yönetim temsilcilerinin katılımıyla, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın (IKSV) koordinatörlüğünde oluşturulan Girişim Grubu İstanbul'un Avrupa Kültür Başkenti olması için çalışmalarına başladı. Girişim grubu; Danışma Kurulu, Yürütme Kurulundan oluşmaktaydı Ayrıca Artistik Komite ve İletişim Komiteleri de oluşturulmuştu.³⁷

Tüm bu dev organizasyon ağı, ya da bir “projeler havuzu” şeklinde adlandırılabilir sürecin, bir çok kurum ve kuruluşun, özel sermaye sahiplerinin ve devlet kurumlarının ortaklaşa yürüttükleri bir uygarlık projesi kapsamında görüldüğü açıktır.

İstanbul büyük bir tarihi birikim ve kültür çeşitliği barındırması bakımından elbette biricik ve kaçırılmayacak kadar nadide bir kenttir. Bu bağlamda İstanbul'un

³⁷ T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı / Dış İlişkiler ve AB Koordinasyon Dairesi Başkanlığı, AB Müktesebatı Uyum Çalışmaları, <http://disiliskiler.kulturturizm.gov.tr>,

bir kültür başkenti olması, konunun şekil ve uygulama ayrıntıları göz ardı edildiğinde, kulağa oldukça hoş gelmekte; sanatla içli dışlı olacak, tüm kurumları ve mekanizmalarıyla, kültürel zenginliğiyle toplumla iç içe geçmiş sanatsal süreçlerin yaşanacak olması, kentin gelişkinlik ölçüsünü arttıracaktır. İstanbul'un zor yaşamlara da sahne olduğu kenar mahalleleri ve kent merkezi ile bu bölgeler arasındaki derim uçurum ve ayırım düşünüldüğünde, bu kapsamda geliştirilen bir çok proje ile “kentsel dönüşüm” başlığı altında yürütülmekte olan kent görünümünü düzenleme pratiklerinin ne ölçüde yarar sağlayacağı bir başka sorunsalı oluşturmaktadır.

Ancak İstanbul'un uluslararası sermaye çevrelerine bir “marka” olarak sunulması kapsamında, tüm bu uğraşların bir sonuca bağlanacağına dair umutlar beslenmektedir. Bu umutlar, sermaye çevreleri ve farklı çıkar gruplarınınca beslendiği ölçüde, kentin kültürel dokusuna zarar verme riskini dışarıda bırakabilmekte, markalaşma olgusuna odaklanmayı teşvik etmektedir.

2010 yılı, İstanbul, B tipi dünya kültür başkenti seçildi. Bunu bekliyordum, çevreme söylüyordum. Bu kararın sebebini merak ediyordum, cevabı bulmak zor olmadı. Türkiye ve onun gibi gelişmemiş ülkelerde bir şekilde uygulanan “hızlandırılmış kapitalizm” bütün yaşam alanlarını, bankaları, madenleri, ticaret kanunlarını, tıbbi, sanayii, eğitimi, borsayı, piyasayı v.s. ele geçirdikten sonra, kültürü de yutmaya çalışacaktı. Müziği, sinemayı eğlencelik sanatları yutmak kolaydı. Fakat sıra sanata gelince işler biraz zorlaştı. Türkiye’de3 müze bile yoktu. Teşvikiye camii civarında bir çok evde yapılan görüşmelerle, önce dernek, vakıf derken, önce bir bienal arkasından Feshane’de Nejat Eczacıbaşı Müzesi, ardından bir bienal daha, bir daha... sanatçılar bu olaylara katıldıkça bir heyecan bir telaş, Nişantaşı piyasası şahlandı. Herkesin cebi para dolu. Resimler satılıyor resimler alınıyor. Yarışmalar açılıyor ödüller veriliyor. Yeni bankalar açılıyor, koleksiyonlar alınıyor, para dönüyor.

Yavaş yavaş sivil toplum örgütleri adı altında sermaye örgütleri kuruluyor. Devlete yeni programlar yükleniyor. Bu holding vakıfları, AB ve ABD ile T.C.

*arasındaki ilişkiyi organize ediyor, küratörler eliyle İstanbul'a bir imaj biçiliyor.*³⁸

Bu çerçevede sözü geçen projeler havuzundan doğan bir başka örnek de santralistanbul olmuştur. İstanbul'un bir kültür başkenti olmasının tüm koşulları yerine getirilmeye çalışırken, özel üniversiteler sanat yöneticiliği alanlarında uzmanlaşmış kadrolarıyla, meselenin organizasyonunu enine boyuna üstlenmektedir. Bu bağlamda santralistanbul örneğinde de Bilgi Üniversitesi öne çıkmaktadır.

Santralistanbul, Bilgi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi yanındaki, Osmanlı döneminde inşa edilmiş ilk elektrik santralinde hayata geçirilirken, içerisinde Çağdaş Sanat Müzesi, Enerji Müzesi, Uluslararası Rezidans Programı, sergi ve atölye mekanları gibi çok sayıda sanatsal organizasyon mekanı barındıran yeni bir kültür merkezi görevi üstlenmektedir. Sivil toplum kuruluşlarının, AB'nin ve bir çok sponsorun desteğini alan projenin arkasında gelişen kimi ilişkiler bağlamında AB Uyum'u çerçevesinde şekillenen sürecin bir pratiği olduğu anlaşılmaktadır. Zira bu yeni mekan, basın-yayın kuruluşlarında, sanatsal aktiviteyi merkeze alan bir eylem planı ifadesi içine girmişse de, içerisinde bir çok işlevsellik barındırmakta, özellikle AB-Türkiye ilişkileri ekseninde bir dizi siyasal başlıkta toplantı ve tartışma süreçlerinin merkezi haline gelmektedir:

9 Mayıs Avrupa Günü nedeniyle İstanbul Bilgi Üniversitesi, Avrupa Birliği Enstitüsü ve Türkiye Avrupa Vakfı işbirliği düzenlenen, "İnişli çıkışlı AB: Türkiye-AB ilişkilerinde geline nokta" başlıklı panel Santralistanbul'da yapıldı. Türkiye'nin AB sürecinin tartışıldığı panele Koç Üniversitesi Hukuk Fakültesi öğretim üyesi Doç. Dr. Bertil Emrah Oder, İstanbul Bilgi Üniversitesi Uluslararası İlişkiler Bölümü öğretim görevlisi Soli Özel, İstanbul Bilgi Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Turgut Tarhanlı, Eski AİHM Yargıç ve Büyükelçi Dr. Rıza Türmen ve Emekli Büyükelçi Volkan Vural konuşmacı olarak katıldı. Yapılan değerlendirmelerde AKP'ye yönelik kapatma davası, düşünce ve ifade özgürlüğünün sınırlanması ve kadının insan hakları alanındaki geri kalmışlığın halen devam ettiği belirtilerek

³⁸ Yavuz Tanyeli, Turuncu Devrim, Artist Dergisi, Sayı: 3/76, İstanbul, Mart 2007, s.46

*Türkiye'nin AB hedefinden uzaklaştığı vurgulandı.*³⁹

Böylelikle Santralistanbul bünyesinde, Bilgi Üniversitesi öncülüğünde, Etnik kimliklerin, siyasal süreçlerin ve özellikle Avrupa Birliği Uyum süreci bağlamında yaşanan gelişmelerin masaya yatırıldığı bir ortam yaratılmış olmaktadır.

³⁹ Simge Sunguroğlu, Türkiye'nin AB Ufku Karanlık, 9/05/08, www.medyakronik.com

II. 4. EKONOMİK MODEL BAĞLAMINDA İZLEYİCİ PROFİLİ

Tarihsel gelişim süreci içerisinde sanatın konumu sınıfsal alanda yaşanan eşitsizlikler bağlamında sanat izleyicisinin de konumunu belirlemiş, döneme, duruma göre ve ekonomik, siyasal, sosyal süreçlerin etkisinde değişkenlik gösteren bir seyir izlemiştir.

Sanatın bugün gelinen kuramsal tanımına ulaşmasını Rönesans'tan gelen toplumsal deneyler ve algı farklılaşması bağlamında değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Buna göre “sanat nesnesine bakan yorumlayan anlamlandıran kişi” tanımı daha kolay yapılacaktır.

Zira sanat nesnesinin hedefe izleyiciyi oturtan bir amaç bütünü olduğu düşünülürse, her dönemde farklı işlevsellik boyutları barındırdığından; örneğin Ortaçağ'da “güzellik” tanımı dışına çıkıldığı görülecektir.

Ortaçağda tasvir bilgilendirici, yönlendirici bir işlev yüklenmesi bakımından, kiliseye gelen, feodal, aristokrat, köylü izleyicinin konumuna göre farklı algı biçimleri oluşturmamaktadır. Çünkü bu dönemin tasviri dinsel bir araç niteliğindedir. Bir kutsal kitap görüngüsü toplamını oluşturur.

Ortaçağ sonlarının Fransız şairi François Villon annesi için yazdığı dokunaklı dizelerinde bu etkiyi şu şekilde dile getiriyor:

*Ben bir kadınım, yoksul ve yaşlı,
Çok cahilim ne okumam var ne de yazmam.
Köyümün kilisesinde gösterdiler bana
Harplerin çalındığı renkli bir cennet resmi
Ve günahkar ruhların haşlanıp kaynatıldığı bir Cehennem.
Biri beni sevince boğuyor, öteki korkutuyor...⁴⁰*

Böylesine katı bir biçimde dinselliğe bağımlı kılınmış insanın hakları değil ödevleri vardı. Esenliği söz konusu edilmeyen, ama başkalarının esenliğini

⁴⁰ E.H.Gombrich, Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul: 1997, s.177

*sağlamakla yükümlü bulunan bu insan, gene de atalarından ya da geç zamanda varlığını sürdüren köle kardeşlerinden daha iyi durumdadır.*⁴¹

Ortaçağ'ın öncesine oranla daha gelişkin bir yapıda yorumlanması gibi, Rönesans'a gelindiğinde ortaya çıkan hümanizm bağlamında, bireyin hizmetine girme şansı yakalayan sanat, dönemin İtalya'sında ortaya çıkan deneylerle, Medici ailesi örneğini gündeme getirmekte, zengin ailelerin, kralların ve din adamlarının siparişi üzerine gerçekleştirilen sanat eserinin tüketici kitlesi oluşmaya başlamaktadır. Sanat eseri bundan sonra zengin ailelerin talebi çerçevesinde, özgürleşmeye başladığı oranda metalaşmakta, toplumsal alanda ulaşımı kolaylaşmaktadır.

Davut heykelinin ve kiliselerde ve kamusal alanlarda gerçekleştirilmeye başlanan sanat örneklerinin ise, sanatın bugünkü sergileme düzenine yaklaşarak, kamusal alanda izlenmesini olanaklı hale getirmektedir.

Burjuvazinin egemenlik aygıtına dahil olması ve ulus-devlet yapılanması beraberinde kent ve kentli olgusunun tam anlamıyla ortaya çıkması, 19. yy.a yaklaşıırken, izleyici kitlesinde de bir takım değişimlerin gerçekleşmesini sağlamıştır. Okuma yazmanın yaygınlaştığı, kamusal alanın değer kazandığı bu dönemde, müzelerin de kuruluşuyla, sanat daha geniş bir toplumsal kesime ulaşmaya başlayacaktır.

Kentli orta sınıf mensuplarının, kent temelinde canlanma gösteren sosyal yaşam ve ilişkileri çerçevesinde, sanat tüketimi de artış gösterir. Kent merkezlerindeki kahvehanelerde ve salonlarda bir araya gelen entelektüeller sanatsal tartışmalar üretmekte, kentli burjuva, aydın, aristokrat yapıda eğitilmiş bir kültür tüketicisi toplamı gelişme göstermektedir.

Habermas'a göre, önce sanatsal,(edebi), daha sonra ve bununla ilgili olarak da siyasi eleştiri bu mekanlarda doğmuştur. Kamusal alanlarda bir araya gelmeyi

⁴¹ Afşar Timuçin, Düşünce Tarihi, Bulut Yay., İstanbul: 2000, Cilt - II, s. 9

*alışkanlık edinen topluluklar, da bu eleştiriyi sahiplenerek aydınlanmış bu eserler üzerine konuşmuşlardır.*⁴²

Kapitalist koşulların gelişmeye başladığı, lüks tüketim alışkanlıklarının yaşandığı bu dönemde farklı ekonomik modellerin, kuramsal ve pratik çerçevede gündeme gelmesiyle, sanat tüketiminin alt sınıflar nezdinde de bir ihtiyaç unsuru olduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır.

Sovyetler Birliği ve Küba’da yaşanan sanatsal pratikler, kimi tartışma ve eleştiriler bir yana, ayırım gözetmeksizin eşit unsurlar olarak tüm vatandaşlar için kültür-sanat objesini, salt tüketim bağlamından çıkararak, toplumsal alanda yeniden üretilen kolektif bir ihtiyaca dönüştürmektedir. Bu çerçevede toplumsal alanda gerçekleştirilen ekonomik gelir dağılımının eşitlenmesi ve tüm bireylere sunulan nitelikli eğitim hizmetinin sağlanması pratiklerinin, sanatsal uğraşı ve ilgi düzeyinin yaygınlaşmasında etkili olduğu gözlemlenmektedir.

Kapitalist toplumlarda gündeme gelen “tüketim kültürü” alışkanlıkları, sanatı içi boş salt bir tüketim nesnesi haline getirdiği oranda alıcı kitleyi de belirlemektedir. Bu bağlamda teknolojik devrim çerçevesinde kopyalama yöntemlerinin de gelişmesi ile sanat eserinin orijinaline sahip olamayan toplumsal kesimler, özellikle medya aracılığıyla tüketim kültürü içine çekildiği oranda sanat nesnesinin türlü kopyasına ulaşmaya başlamaktadır. Ancak bu durumun bile belirli bir ödeme gücünü ortaya çıkardığı görülmekte, bu güce sahip olmayan kitlenin salt izleyici olarak kaldığı, bazı örneklerde bu eylemi dahi gerçekleştiremediği görülmektedir.

Bu durum sanatın toplumsal alanda kolektif bir yeniden üretim sürecinden tamamen ayrışmasını, dar bir toplumsal kesimin ulaşabilirliği kapsamında, içi boşaltılmış tüketim nesnesi halini almasına sebep olmaktadır.

Günümüzde yaşanan gelir dağılımı eşitsizlikleri, farklı toplumsal kesimler arası oluşan ekonomik uçurumlar düşünüldüğünde, kamusal alanda bir ayrışma yaşanması

⁴² Yardımcı, a.g.e.s.133-134

kaçınılmaz hale gelmektedir.

Ekonomik köktencilikten, dini radikalizme, milliyetçilik ve ırkçılıktan yabancı düşmanlığına bir çok etmenle gölgelenen günümüz toplumlarının en acil ihtiyaçlarından biri, kamusal alanda bir araya gelme ve kent kaynaklarını paylaşma eğilimini yeniden geliştirmektir. Farklı ekonomik ve kültürel sermaye eksenleri temelinde gün geçtikçe daha fazla bölünen, hem toplumsal hem de mekansal olarak ayrışan İstanbul'da da, ortak kamusal alanlar yaratmak en önemli gereksinimlerden biridir. Nurdan Gürbilek'in "İstanbul Festivali'ne gidenlerle Gülhane Festivaline gidenlerin, Fame City'ye gidenlerle Luna Park'a gidenlerin, Beşiktaş Pazarından ya da Mahmutpaşa'dan alışveriş edenlerle Galleria'dan edenlerin ya da Galleria'dan alışveriş edenlerle vitrinleri seyredenlerin , bu yeni kamu içinde bir daha hiç karşılaşmayacak" olmalarını kaydetmesinin üzerinden neredeyse on beş yıl geçmiştir. Bu süre zarfında, zenginlerle yoksulların iş muhitleri, alışveriş merkezleri ve eğlence yerleri keskinleşen çizgilerle ayrılmaya, ortak kamusal alanlar erimeye devam etmiştir. Kapitalist fantasmagoria, bir 'fantasm/agoria' ya, hayaletlerle dolu bir kamusal alana dönüşmüştür. Agora olarak anılan kamusal alan, artık, "görölmeye değer bir yıkıntı"dır.⁴³*

Kamusal alanın, AB Uyumu çerçevesinde sıklıkla gündeme geldiği sondönemde, AB fonlarının proje bazlı aktarım koşulları içerisinde dile getirilen, "kamu yararı-hizmeti" olgusu, geliştirilecek olan projelerde, İstanbul'un tüm toplumsal kesimleriyle temasını öngörmektedir:

Uzun vadede insanların kültür ve sanatı talep etmesini gözeten,

Toplumsal birlikteliği artıran,

* Fantasmagoria terimi, metaların fetiş olarak aldatıcı karakterlerini vurgulamak için kullanılmıştır. Örneğin Benjamin için modern kentin tümü bir fantasmagoria, bir gösteri, seyrine doyulmayan bir rüya alemidir. Agora, Eski Yunan'da halkın, sitenin siyasi ekonomik işlerini tartışmak için de toplandığı, açık pazaryeridir. Eski Yunanca'daki *phantazein* sözcüğünden gelen fantasm [*phantasm*] ise İngilizce'de, 'hayal' kadar 'hayalet' anlamında da gelmektedir. (Sibel Yardımcı'nın notundan.)

⁴³ Yardımcı, a.g.e. s.135-136

Sosyal dönüşümde kültürün 'birleştirici' gücünü kullanan ve 'katılımcılığı' hedefleyen,

Kentlilerin yaşam kalitesinin kültür ve sanat yoluyla yükselmesini hedefleyen,

Kentlileri sanat pratiklerine katılımı teşvik eden, aktif yaratıcı süreçlerde yer almalarını sağlayan,

Kültürel çeşitliliği ve renkliliği gözetin...⁴⁴

Şeklinde belirtilen kriterler, toplumun kapitalist üretim ilişkileri ve süreçleri içerisinde yabancılaştığı sanat nesnesini görünür kılma niyetini göstermekte; daha fazla izleyici türüne ulaşması bakımından olumlu bir gelişmeye işaret etmektedir. Ancak bu olumlama yine de kimi sınırlar çerçevesinde değerlendirilmelidir ki; sanat piyasasının küreselleşen dünya ekonomik pazarında durduğu yer bakımından yaşanan çıkar ilişkileri ve ihtiyaçları göz ardı edilmemelidir.

Toplumun tüm kesimlerine ulaşmas iddiası yaşanan sanatsal pratiklerde kimi çelişkileri barındırmakla birlikte, bazı örneklerde “ötekileştirme” pratiğinin ta kendisi olarak ortaya çıkmaktadır.

2001'de düzenlenen yedinci Bienal'de, üç sanatçıdan oluşan Oda Projesi, daha önce kendi ailesi için, bir gecekondu inşa etmiş olan Mustafa Tetik'ten, bir gecekondu yapmasını ister. Tetik'in Bienal mekanlarından Antrepo'nun girişinde iki günde inşa ettiği gecekondu, iki milyar liraya mal olur. Proje daha önce Bienal'i hiç duymamış olan Tetik'e, sanatçılardan birinin evinde temizliğe gelen kişi aracılığıyla önerilmiştir. Sonunda yabancıların ziyaret ettiği, fotoğrafların çekildiği bir ortamda, polis korkusu olmadan gecekondu yapmanın çok zevkli bir iş olduğunu söyler usta. Bienal ile gündelik hayatın arasındaki sınırların kalktığını bu örnekten daha açık bir şekilde ne gösterebilir? Ancak bu durum dadaistlerin ve sitüasyonistlerin önerdiği sanat-hayat kaynaşmasından farklıdır. Sanat hayata karışmış, onu alt üst etmiş

⁴⁴ İstanbul 2010 Proje Değerlendirme Kriterleri,

http://www.istanbul2010.org/tr/istanbul2010_proje_deger.doc

değildir. Hayattan alınan bir kesit sahneye konmuştur. Gecekondu artık Bienal'de sergilenmektedir.

[...]

gecekondu sakinin toplumsal, tarihsel ve maddi koşulları, çatışma ve acıları bu sergileme biçiminde sıradanlaştır. Bu arada gerçek gecekonducularda yaşayanlar, evlerinin yıkılacağı korkusuyla yaşamaya devam ederler. Antrepo'daki gecekondu estetize edilirken, çoğu kentli için kentlerini çirkinleştiren, estetik bir sorun olarak kalır.⁴⁵

⁴⁵ Yardımcı, a.g.e.s. 150

SONUÇ

Türkiye'nin özellikle 1980 sonrası Dünya'da yaygın olarak çözülme gösteren sosyal devlet anlayışının geri plana itilerek serbest ticaret ve küreselleşme olgusu beraberinde gelişme göstermesi, kültürel alanda da bir çok mekanizmanın ve kurumun değişim göstermesi sonucunu doğurmuştur.

Avrupa Birliği Üyelik sürecinin ülkemizin temel eğilim ve yönelimleri düşünüldüğünde, yani Cumhuriyet'in sosyal devlet yapısı temelinde bir hukuk devleti olarak modern tarihini oluşturmaya başlamasından bu yana, Türkiye'nin Batı etkisinde kimi gidiş-gelişler yaşadığı bu etkileşimin dışına çıkamadığı görülmektedir. Ulusal ekonomileri ve tarihsel arka planın sağladığı deneysel zenginlik bakımından oldukça güçlü hale gelen, başta ABD ve diğer yanda AB ülkelerinin başını çeken Fransa, İngiltere, Almanya, İtalya, Hollanda, Belçika gibi ülkelerin son dönemde üçüncü dünya ülkeleri ve gelişmekte olan ekonomiler üzerinde eskiye oranla çok daha fazla hegemonya sahibi oldukları ve bu sürecin toplumsal ve sosyal alanında, kültürel girişimlerin oldukça önemli roller oynadığı görülmektedir.

İstanbul'da kentsel dönüşüm bağlamında gündeme gelen kimi pratikler çerçevesinde verilebilecek bir örnek olarak; kamuya ait tiyatro binalarının yıkılarak yerlerine büyük ve alışveriş merkezi niteliğinde ticari argümanlarla donatılması planlanan yeni binaların yapımı çerçevesinde bir takım imar süreçleri yaşanmaktadır. İstanbul'da senelerce var olmuş bir çok mahalle, karşı koymalara rağmen, bu kapsamda bir yeniden yapılanmaya sokulmuştur. 2010 projesi içinde yer alan tüm örnekler göz önünde bulundurularak, konuya karşıt görüşlerle eğilen aydınlar arasından öne çıkan tiyatro sanatçısı Orhan Aydın'ın köşe yazısında dile getirdiklerine yer vermek anlamlı olacaktır:

AB'nin sundukları arasında sanat ve kültürün özgürleşmesi yok.

Aksine, sanatı ve sanatçıyı bireyselleştiren, toplumsal köklerinden koparıp yoksullaştıran, hazırcı, kopyacı ve ticari değeri olan bir faktör olarak kabul ediyor.

Sanat alanlarının hemen hepsinde, kolektif aklı yok sayıyor.

Etiketleyip tasnif ettiği sanat ürünlerine, birer marka adı yazmayı öngörüyor. Üstüne pazarlıklar yapılan, meta haline getirilmiş bir marka.

Buna sanatsal yaratıcılar değil, sanatın alıcıları karar veriyor. Elbette kimin neyi alması, izlemesi, okuması, tüketmesi gerektiğine dair kurulan mekanizmayı yine aynı alıcılar grubu işletiyor.¹

Avrupa Birliği'nin küreselleşme çerçevesinde geliştirdiği yeni politik süreçlerin, dünya çapında, evrensellik ve bütünlüşme şeklinde kavramsallaştırılan sunuları, ulus-devletlerin temel yapılarında (ulusal ve uluslararası yönetim aygıtları ve sermaye çevreleri ile girdiği dolaylı ya da doğrudan ilişkiler üzerinden) bir yapı bozuma uğratıldığı görölmektedir.

Kültür ve sanat alanı tüm bu süreçte, Avrupa tarihinde yaşanan bir çok örnekte olduğu gibi, salt bir saygınlık pragmatizmi olarak değil; ancak çok daha karmaşık biçimlerle gündeme gelen, geniş kitlelerin yönlendirilmesi ya da ideolojik etmenler çerçevesinde şekillendirilmesi temelinde gelişmekte, bu gelişmenin mekanizmaları ve küresel organizasyon ağı gittikçe daha sağlam temellere kavuşmaktadır.

Bu noktada dikkati çeken bir diğer olgu da “öteki” kavramıdır. Ülkemizin uyum sürecine girmesiyle basılı yayınlarda, medyada, bir çok konferans, sempozyum ve toplantı yoluyla çok daha sık karşılaşılan “öteki” kavramının tartışılmaya başlanması ile; dünyanın ve tek tek ülke halklarının etnik, dinsel ve siyasal kimlikler çerçevesinde bölümlenerek irdelenmesi gündeme alınmaktadır. Bu bölümlenme temelde özgürleştirici, ırksal ayrımı reddeden, azınlık haklarını ve demokratikleşme süreçlerini öne çıkaran bir yapıyla ilerlediği gibi, ulus-devlet olgusunun temel dayanaklarını aşındırma pratiklerine evrilen bir dolayım barındırmaktadır.

Sürekli olarak her türden “kimlik” kavramıyla oynanıyor, sağından, solundan pörsütölüp çözülen, diklenip durulan bu kavramla ulusal olan sıkıştırılıp yok edilmeye çalışıyor, hatta yerinden oynatılıp önce “kozmpolitik”, sonra da etnik gruplar, mezhepler, cemaatler, tarikatlar üzerindn yeniden kurulmaya

¹ Orhan Aydın, Kapı Aralığı, Sol Gazetesi, 31 Temmuz 2007, www.sol.org.tr

girişiliyor.çünkü felsefi/siyasi iddiaların aksine bireysel, toplumsal, ulusal kimliğin özgür ve bağımsız karakteri küreselleşmeye aykırı ve engel bir durum olarak görülmektedir.²

Sanatsal alanın ise tüm bu sürecin resmi/özel kurum ve kişileri de içine alan bir yapıyla Batı entegrasyonuna estetik bir platform oluşturmakta olduğu gözlemlenmektedir.

Bu ortamda bağımsız olmaya çalışan sanatçı yalnızlaşmakta ve sözü geçen koşulların dayattığı küreselleşen sanat piyasasına eklenmek zorunda kalmaktadır. Küresel döngünün sanatsal alandaki en temel aktörleri olarak küratörler ise esasında sadece arkalarındaki dev gücün küçük temsilcilerini oluşturmaktadırlar.

Buna rağmen en büyük sanat organizasyonu olan “Uluslararası İstanbul Bienal”i ve “2010 Avrupa Kültür Başkenti” gibi dev projeler çerçevesinde gözlemlenebilen tüm bu süreç, bir yandan karşıtlarını da doğurmakta, alternatif mekan, sergi ve diğer organizasyonlar dışında, sanatçıların bilinçlenmesi bağlamında bir laboratuvar ortamı sağlamaktadır. Ali Artun’un sözleriyle;

Neyse ki olay bienallerden ibaret değil. Baudelaire’in mirasını koruyan ve sityasyonizm geleneğini sürdüren örneğin Fluxus sanatçıları var, kavramsal sanatçılar var. Metropollere gene tesadüfi seyahatler yapıyorlar, kent sakinleri ile veya kent yabanileri ile ilişkiler kuruyorlar, birlikte performanslar yapıyorlar, gündelik hayatla sanatı kaynaştırmayı deniyorlar. Öte yandan mutenalaştırma ve kentsel dönüşüm projelerinin yol açtığı yıkıma karşı mücadele ederek kamusal alana ve bilince sahip çıkan çağdaş sanatçılar var. Örneğin New York’ta kamusal bir parkı terk etmemek için savaştan sanatçılar, “mutenalaştırmanın bir soykırım” olduğunu ilan ediyorlar. Başka bir inisiyatif çerçevesinde, Kristof Vodizko, evsiz barksızlar için bir araç tasarlıyor. Dolayısıyla, bu gibi etkinlikler sayesinde kentsel dönüşümün gizlediği bu toplumsal yeniden yapılanmayı, toplumsal çatışmayı teşhir etmeye çalışıyorlar. İstanbul’da böylesine hadiselere şimdi Tarlabası, Sulukule veya Haydarpaşa gibi projelerde tanık oluyoruz. Buraların yerel tarihini, kültürünü kuran

² Ekrem Kahraman, “Küresel Savaş Çağında Uluslararası İstanbul Bienali”, Bir Bienal Bir Bilanço, Haz: Cavit Mukaddes, Çekirdek Sanat Yayınları, İstanbul: 2007, s.55

ve buralarda barınan insanlar yerlerini-yurtlarını terk etmeye zorlanıyorlar.

O mekanda yaşanan hayatlara son veriliyor. Yerini ise, çoğunlukla turistik tüketim kültürü dolduruyor. İstanbul'da pek örneğini bilmiyorum ama, başka bir takım metropollerde çağdaş sanatçılar, metropoldeki but tür müdahalelerin temelindeki toplumsal çatışmaya uyandırmaya çalışıyorlar kentlileri.³

Tüm olumlu ve olumsuz sonuçları bakımından çok daha ayrıntılı ve karmaşık uygulamalar doğuran meselenin, en temelde sorgulamaya dönük bir bilinçle ele alınması, bugün ülkemizin tüm aydın ve sanatçılarının sorumluluğundadır. Zira bu sürecin içerisinde en somut pratiklerde yer alacak olanlar günümüz sanatçılarıdır.

³ 19 Nisan 2007 tarihinde Ali Artun katılımı ile İletişim Han'da gerçekleştirilen söyleşi metninden, <http://www.metropolistanbul.com/public/temamakale.aspx?tmid=21&mid=28>

YARARLANILAN YAYINLAR

- ARMAĞAN, İbrahim. **Sanat Üstüne Toplumbilimsel Bir Deneme**, Hatiboğlu Yayınevi, Ankara: 1988
- ARSAL, Oğur. **Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi**, YKY, İstanbul: 2000
- ARTUN, Ali. **Sanat Müzeleri 1- Müze ve Modernlik**, İletişim Yayınları, İstanbul: 2006
- ARTUN, Deniz. **Paris'ten Modernlik Tercümeleleri**, İletişim Yayınları, İstanbul: 2007
- ARTUN, Ali (Editör), **Sanat Müzeleri 2- Müze ve Eleştirel Düşünce**, İletişim Yayınları, İstanbul: 2006
- ASILYAZICI, Hayati. **Glasnost Sonrasında Sovyetlerde Sanat**, Broy Yay., Nisan 1990
- AYVAZOĞLU, Beşir. **İslam Estetiği ve İnsan**, Çağ Yay., İstanbul: 1989
- BAŞAR, Reşat. **“Cumhuriyet Dönemi Türk Resminin 80 Yıllık Serüveni”**, Cumhuriyet Aydınlanması, Kocaeli Üniversitesi Yayınları, Kocaeli: 2004
- BAUDELAİRE, Charles. **Modern Hayatın Ressamı**, Çev: Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul: 2007
- BERGER, John. **Devrim ve Sanat**, Çev: Bige Berker, Agora Kitaplığı, İstanbul: 2007
- BERGER, John. **Görme Biçimleri**, Metis Yayınları, İstanbul: 2008
- BERK, Nurullah - ÖZSEZGİN, Kaya. **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, İş Bankası Yay., Ankara: 1983
- BURKE, Peter. **Avrupa'da Rönesans-Merkezler ve Çeperler**, Çev: Uygur Abacı, Literatür Yay., İstanbul: 2003
- CLARK, Toby. **Sanat ve Propaganda**, Çev: Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yay., İstanbul: 2004
- COE, Gwendolyn – McConnell, Judith Lynne. **Küba'da Çocuklar: Eğitim Politikası ve İlkokul Öncesi Eğitim**, Çev: Sendika.org, 20 Haziran 2005,
- CRAVEN, David. **Cuban Art and Culture**, Wilber A. Chaffee, Gary Prevost, Cuba: A Different America, Rowman&Littlefield Publishers Inc., 1992

- ÇALIKOĞLU, Levent. **Çağdaş Sanat Konuşmaları**, YKY, İstanbul: 2005
- ÇALIKOĞLU, Levent. **Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisyatifler**, YKY, İstanbul: 2007
- ÇAVDAR, Tomris. **Avrupa Sosyal Modeli ve Türkiye Avrupa Birliği İlişkileri**, Bilim ve Sanat Kitabevi, Ankara: 2003
- DOBB, Maurice. **Kapitalizmin Gelişimi Üzerine İncelemeler**, Çev: F. Akar, Belge Yayınları, İstanbul 1992
- ECO, Umberto. **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, Can Yay., İstanbul: 1999
- FARAGO, France. **Sanat**, Çeviren: Özcan Doğan, Doğubatı Yay., Ankara: 2006
- FAURE, Elie. **Rönesans Sanatı**, Çev: Bertan Onaran, Zigana Yay., İstanbul
- GİRARDİ, Monica. **Art Book-Michelangelo**, Çev:Cemal Kaan Emek, Dost Kitabevi, Venedik: 2000
- GOMBRICH, E.H. **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul: 1997
- GÜRBÜZ, Yaşar. **Karşılaştırmalı Siyasal Sistemler**, Beta Basım Yayım Dağıtım Aş., İstanbul: 1987
- HAUSER, Arnold. **Sanatın Toplumsal Tarihi**, cilt-2, Deniz Kitabevi, , Ankara: 2006
- HOBSBAWM, Eric. **Devrim Çağı**, Dost Kitabevi, Ankara: 2005
- HOBSBAWM, Eric. **Kısa 20. Yüzyıl**, Sarmal Yayınevi, İstanbul: 1996
- HOF, Ulrich Im. **Avrupa'da Aydınlanma**, Çev: Şebnem Sunar, Literatür Yay., İstanbul: 2004
- İPŞİROĞLU, Nazan – Mahzar. **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, Cem Yayınevi, İstanbul: 1983
- **Kamusal Alan ve Güncel Sanat**, Proje Kitabı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul:2007
- KILIÇBAY, Mehmet Ali. **Biz Zaten Avrupalıyız**, İmge Kitabevi, Ankara: 2005
- KRAUSSE, Anna-Carola. **Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Literatür Yay., Almanya: 2005
- KURTULUŞ, Akif. **Politika ve Sanat**, Avesta Yay., İstanbul 1996

- KÜÇÜK, Yalçın. **Türkiye Üzerine Tezler** (1908-1998) ,Cilt -1, Tekin Yayınevi, İstanbul 1997
- LENİN, V.İ. **Emperyalizm Kapitalizmin En Yüksek Aşaması**, Çeviren: Cemal Süreya, Sol Yayınları,Ankara: 1992
- LUNAÇARSKİ, Anatoli. **Devrim ve Sanat**, İnter Yayınları, İstanbul: 2000
- LUNAÇARSKİ, Anatoli. **Miras**, İnter Yayınları, İstanbul: 2001
- LYNTON, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004
- MADRA, Beral. **İki Yılda Bir Sanat-Bienal Yazıları/1987-2003**, Norgunk Yayıncılık,İstanbul: 2003
- MERCIER, Louis-Sebastien. **Paris Tablosu**, İthaki Yayınları, İstanbul: 2004
- MUKADDES, Cavit, **Bir Bienal Bir Bilanço**, Çekirdek Sanat Yayınları, İstanbul:2007
- ÖZDEN, Dursun. **Küba Uzak Değil-Bizim Fidel'in Öyküsü**, Belge Yayınları, İstanbul:1998
- PLEHANOV. **Sanat ve Toplumsal Hayat**, Sosyal Yayınlar, İstanbul 1987
- SOL MECLİS. **AB Yalanları ve Gerçekler**, NK Yayınları, İstanbul: 2004
- SOL MECLİS. **Sosyalizm ve Eğitim**, NK Yayınları, İstanbul 2005
- SSCB ANSİKLOPEDİSİ. **Edebiyat ve Sanat**, Çeviren: İsmail Yarkın, Güney Kitaplığı Yayınları, İstanbul: 2003
- SSCB ÇÖZÜLÜŞE GİDERKEN- **Anayasa,Program,Tüzük**. Çev: Gamze Erbil, Efe Oğuz, Yazılama Yayınevi, İstanbul: 2008
- TAN,Pelin-BOYNIK,Sezgin. **Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere-Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul: 2007
- TANİLLİ, Server. **Uygarlık Tarihi**, Alkım Yayınevi, İstanbul: 2006
- TANSUĞ, Sezer. **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul: 2003
- TİLLY, Charles. **Avrupa'da Devrimler**, Çeviren: Özden Arıkan, Literatür Yay., İstanbul:2005
- WU, Chin-tao. **Kültürün Özelleştirilmesi-1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi**, Çev: Esin Soğancılar, İletişim Yayınları, İstanbul: 2005
- YARDIMCI, Sibel. **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal**, İletişim Yayınları, İstanbul: 2005

- YETKİN, Çetin. **Siyasal İktidar Sanata Karşı**, Bilgi Yayınevi, Ankara: 1970
- YILMAZ, Mehmet. **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınevi, İstanbul: 2006

İNTERNET KAYNAKLARI

- www.arkitera.com, Oya **Eczacıbaşı Anlattı/ İstanbul Modern'in İlginç Hikayesi**, 15 Ocak 2005
- www.bienalhabana.cult.cu, **Uluslararası Havana Bienali** resmi sitesi
- www.ekonomi.name, **Amerikan Ekonomisinin Tarihi**, Dünya Ekonomisi
- www.galeribaraz.com, Yahşi Baraz, **Rönesansın Patronları: Mediciler**
- www.guneydergisi.com/konular/dosyalar/dosya_lunacarski.htm, **Lunaçarski'nin Kültür ve Sanat Anlayışı Üzerine**, Güney Dergisi, 15 Ekim 1998
- www.istanbul2010.org.tr, **İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Projesi** resmi sitesi
- www.medyakronik.com, Simge Sunguroğlu, **Türkiye'nin AB Ufku Karanlık**, 9 Mayıs 2008
- www.metropolistanbul.com, **Ali Artun * Vasıf Kortun Söyleşisi**, 19 Nisan 2007
- www.plturkce.org, **Latin Amerika Haber Ajansı Türkçe sayfası**
- www.sol.org.tr, Orhan Aydın, **Kapı Aralığı**, soL (Günlük Siyasi Gazete), 31 Temmuz 2002
- www.sol.org.tr, **Sosyalist Küba'da Eğitim**, soL (Günlük Siyasi Gazete), 19 Kasım 2007

ÖZGEÇMİŞ

Şirin Uysal, 1981’de Bulgaristan’da doğdu ve 1989 yılında Türkiye’ye geldi. Yabancı dil ağırlıklı (İngilizce) eğitim gördüğü Sakarya Ali Dilmen Süper Lisesi’nden 2000 yılında mezun oldu. Aynı yıl girdiği Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde Hayriye Koç Atölyesinde sürdürdüğü çalışmalarından sonra *Resimde Şiir Tasviri* başlıklı bitirme ödevinin kabulü beraberinde 2004 yılında mezun olmuştur.

2005-2006 öğretim yılında Kocaeli Üniversitesi G.S.F. Resim bölümünde Yüksek Lisans öğrenimine başlamıştır. Eğitimine halen, danışmanlığını Prof. Dr. M. Reşat Başar’ın yaptığı “AB Uyum Sürecinin Türkiye Güncel Sanat Ortamına Etkileri” başlıklı tezi çerçevesinde devam etmektedir.

Karma Sergiler

Sakarya Üniversitesi Bahar Şenlikleri Sergisi – A. Faik Abasıyanık Kültür Merkezi, Sakarya 2002

Karma Öğrenci Sergisi – Adapazarı Ticaret ve Sanayi Odası, Sakarya 2002

Hayriye Koç Atölyesi Öğrencileri Karma Sergisi – S.A.Ü. Esentepe Kampüsü, Sakarya 2003

Mezuniyet Seçkisi – A. Faik Abasıyanık Kültür Merkezi, Sakarya 2004

Karma Sergi – İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Beyoğlu / İstanbul 2004

3 Renk Sanat Etkinlikleri, Resim Sergisi, AKM, Sakarya 2008

Yayınlanmamış Araştırma ve Makaleler

Disiplinler Arası Bir Durum Olarak; Sanatta Fetiş “90-60-90” (Makale)

Güzel Mi Para Mı; Reklam Mı Sanat Mı? (Makale)

Bedenin Estetik Dili (Makale)

Yeni Eğilimler Sergilerinin Çağdaş Türk Sanatındaki Yeri (Araştırma)

Türkiye’de 1980 Sonrasından Günümüze Plastik Sanatlar Tarihi (Araştırma)