

T.C.
YENİ YÜZYIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GRAFİK TASARIM ANABİLİM DALI
RESİM RESTORASYONU VE TEKNOLOJİSİ
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ



CUMHURİYET SONRASI TÜRK RESİM
SANATININ GELİŞİMİ, YAPISAL VE
KURUMSAL SORUNLARI

Ayşe ÖZTÜRK
115130104

TEZ DANIŞMANI
Yrd. Doç. Dr. Ahmet ÖZEL

İSTANBUL
2013

**T.C.
YENİ YÜZYIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GRAFİK TASARIM ANABİLİM DALI
RESİM RESTORASYONU VE TEKNOLOJİSİ
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**



**CUMHURİYET SONRASI TÜRK RESİM
SANATININ GELİŞİMİ, YAPISAL VE
KURUMSAL SORUNLARI**

**Ayşe ÖZTÜRK
115130104**

**TEZ DANIŞMANI
Yrd. Doç. Dr. Ahmet ÖZEL**

**İSTANBUL
2013**

T.C.
YENİ YÜZYIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GRAFİK TASARIM ANABİLİM DALI
RESİM RESTORASYONU VE TEKNOLOJİSİ
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

CUMHURİYET SONRASI TÜRK RESİM
SANATININ GELİŞİMİ, YAPISAL VE
KURUMSAL SORUNLARI

Ayşe ÖZTÜRK
115130104

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 26.7.2013..
Tezin Savunulduğu Tarih: 26.9.2013..

Tez Oy Birliği / ~~Oy Çekilişi~~ İle Kabul Edilmiştir.

Unvan ve Ad Soyad
Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Ahmet ÖZEL

Jüri Üyeleri: Yrd. Doç. Dr. Aygün ÜLGEN

Yrd. Doç. Dr. Saim Engin AKDOĞAN

İmza



İSTANBUL

2013

ÖZ

CUMHURİYET SONRASI TÜRK RESİM SANATININ GELİŞİMİ, YAPISAL VE KURUMSAL SORUNLARI

Ayşe Öztürk
Haziran, 2013

Erken dönemlerde Göktürklerle başlayan, Uygurlar döneminde duvar resimleri ve minyatürle gelişen Türk resim sanatının, Selçuklularla Anadolu'ya taşınması ve Osmanlı Devleti'nin dağılmasına kadar geçen tarihsel süreç ele alınmıştır. Minyatür sanatı, Tanzimat dönemiyle birlikte kültür ve sanata yansıyan yenileşme hareketleri sonucu değişime uğramış, Batı anlayışı resim sanatı ilerleyerek yaygınlaşmıştır. Avrupa'dan gelen ressamın etkisi, askeri okul ve diğer okul programlarında resim derslerine yer verilmesi, gelişimin ilk adımı olarak belirlenmiştir.

Bu çalışmada, Cumhuriyet dönemiyle başlayan kültür ve sanatın desteklenmesi, Batı ülkelerinden öğretmenler getirilmesi, Avrupa'ya yeni öğrenciler gönderilmesi süreci ve Türk resim sanatının, modern, çağdaş, güncel sanat anlayışına kadar uzanan aşamaları değerlendirilmiştir. Ressamların çalışmalarının, çağdaşlarıyla aynı düzeye ulaşma çabaları, üslup, şekil, öz, yapı ve kurum sorunları ortaya çıkarmış, taklit tartışmalarına neden olmuştur. Cumhuriyet'le başlayan modernleşme, eğitim, kültür ve sanat yaşamındaki değişim, diğer sanat alanlarında olduğu gibi, resim sanatının gelişimini de etkilemiştir. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde yapılan eğitim, öğretmen yetiştiren kurumların açılması, eğitimcilerin ve ressamın çoğalması, gelişim sürecinin unsurları olarak ele alınmıştır.

1980 sonrası dünyada yaşanan ekonomik siyasal ve kültürel değişimler, sermayenin büyümesi, Küreselleşme ve Yeni Dünya Düzeni, sanatı etkilemektedir. Sanat sermaye ilişkisinin Türkiye'ye yansımaları bağlamında fuarlar, bienaller, özel müze ve galerilerle birlikte müzayedeler değerlendirilmiştir.

Sosyal ve ekonomik gelişimde dengesizlik, sanat olaylarının Türkiye geneline dağılımını etkilemekte, sanat kurumlarının büyük kentlerle sınırlı kalmasına neden olmaktadır. Sonuç olarak Cumhuriyet sonrası resim sanatındaki gelişmelerle ulaşılan hedef, bir başarı öyküsü olmakla birlikte; yapısal ve kurumsal sorunların varlığı, ülkenin gelişmişlik düzeyiyle paralellik göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk Resim Sanatı, Minyatür, Kültür ve Sanat, Modernleşme, Güncel Sanat, Sanat Sermaye ilişkisi, Küreselleşme

ABSTRACT

THE DEVELOPMENT, STRUCTURAL AND INSTITUTIONAL PROBLEMS OF TURKISH PAINTING AFTER THE PROCLAMATION OF REPUBLIC

Ayşe Öztürk
June, 2013

The move of Turkish painting (art), which started with Göktürks in the early periods and which improved with pictures on walls and miniatures in the period of Uyghurs, to Asia Minor (Anatolia) with Seljuks and the historical period by the end of Ottoman Empire were addressed. Miniature craft, changed with the Tanzimat era as a result of restoration movement reflected in culture and art and painting in the sense of the “Western” style became common progressively. The effect of the painters from Europe, providing the military and the other types of schools with painting classes, were some of the first steps in this process.

This study deals with supporting the culture and art started in the republican era, bringing teachers from European countries, sending new students to Europe and the steps of the Turkish painting extending to the modern, contemporary, and recent sense of art. The painters’ efforts of trying to make their works as good as those of their contemporaries created problems of mode, shape, matter, structure and institution. Modernism started with the proclamation of the Republic, the changes the life of education, culture and art, affected the development in the art of painting as well as in the other fields of art. The education given in Academy of Fine Arts, the establishment of teacher training institutions, the increase in the number of painters have been the factors of development.

The economic, political and cultural changes after 1980, growth in capital, Globalisation and the New World Order affected art. Expositions, biennials, special museums, galleries and auctions have been assessed as a reflection of the relation between art and capital.

The imbalance in social and economic development affected the overall distribution of art in Turkey and made the institutions of art appear only within the cities. As a result, the aim achieved with the developments after the proclamation of Republic was a great success, however the presence of structural and institutional problems were in parallel with the level of development of the country.

Key words: Turkish pictorial art, miniature craft, culture and art, modernism, up-to-date art, art and capital relation, globalization

ÖNSÖZ

Yeni Yüzyıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Restorasyonu ve Teknolojisi Yüksek Lisans Programı alanında, tez çalışması olarak “**Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatının Gelişimi, Yapısal ve Kurumsal Sorunları**” konusu kapsamında ressamların çalışmaları, Cumhuriyet yönetimlerinin katkısı, siyasal ve ekonomik gelişmelerle çağdaş Türk resim sanatının dünyadaki gelişim evrelerinden etkilenmesine odaklanılmıştır. Bu bağlamda resim sanatının yapı sorunları içinde, Batı etkisi, yerel motif ve konuların bileşiminden doğan gelişmeler ve ressam gruplarının sürece katılımları değerlendirilmiştir. Tez çalışmam temel olarak, Türk resim sanatının Cumhuriyetle başlayan gelişimini ele alıp çağdaşlarıyla karşılaştırmayı, Cumhuriyet döneminin sorunlarını değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Resim Restorasyonu ve Teknolojisi programı süresince eğitimimize katkı veren tüm hocalarıma, izlediğim yöntem ve tez planıyla ilgili önerileri ve yapıcı yaklaşımıyla destekleyen danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Ahmet Özel’e ve arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul, Haziran 2013

Ayşe Öztürk

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI

ÖZ.....	II
ABSTRACT.....	III
ÖNSÖZ.....	IV
İÇİNDEKİLER.....	V
RESİMLER LİSTESİ.....	VII

1.GİRİŞ.....1

2. SANATIN İŞLEVİ VE ERKEN DÖNEMLERDEN GÜNÜMÜZE TÜRK RESİM SANATI 4

2.1. Sanat ve Sanatın İşlevi.....	4
2.1.1.Sanat Yapıtı ve Sanatsal Yaratma Süreci.....	6
2.1.2. Sanatta Estetik Yargı.....	8
2.1.3. Sanat Toplum İlişkisi, Özgür Sanat ve Yaratıcılık.....	10
2. 2. Erken Dönemlerden Günümüze Türk Resim Sanatı.....	11
2.2.1. 6.Yüzyıldan 11.Yüzyıla Türk Resmi.....	11
2.2.2. Anadolu Selçukluları ve Osmanlılarda Resim Sanatı.....	12
2.2.3. Osmanlı'da Klasik ve Geç Dönem Minyatürü.....	13
2.3. Osmanlı Resim Sanatında Batılılaşma Çabaları.....	20
2.4. İlk Resim Okulu'ndan Sanayi-i Nefise Mektebi'ne.....	24
2.5. 1914 Çallı Kuşağı Ressamlarının Türk Resim Sanatındaki Yeri.....	27
2.6. Cumhuriyetin Başlangıcından 1950'lere Resim Sanatı.....	36
2.7. 1950'lerden Günümüze Türk Resminin Yapısal Gelişimi ve Sorunları.....	46

3. RESİM EĞİTİMİ VE RESİM SANATI POLİTİKALARI57

3.1. Resim Eğitiminin Gelişim Süreci ve Sorunları.....	57
3.1.1. Cumhuriyet Öncesi Resim Eğitimi.....	57
3.1.2. Cumhuriyet Dönemi Resim Eğitimi.....	59
3.1.2.1. Eğitimde Yabancı Uzmanlardan Yararlanma.....	61
3.1.2.2. Eğitimde Program Değişiklikleri ve Resim Eğitimi..	62
3.2. Resim Sanatının Yaygınlaştırılması Politikaları.....	67
3.2.1. Resim Sanatının Yaygınlaştırılmasında Sergiler.....	68
3.2.2. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin Türk Resmindeki Yeri.....	73
3.2.3. Resim Sanatına Halkevleri ve Köy Enstitülerinin Katkısı.....	79

4. TÜRKİYE’DE RESİM HEYKEL MÜZELERİ, RESMİ VE ÖZEL KURUM KOLEKSİYONLARI, SPONSORLUK.....	86
4.1. Müze Kavramı ve Gelişim Süreci.....	86
4.2. Müzelerin Görevleri ve Çağdaş Müze Anlayışı	88
4.3. Müzelerde Sanat Eğitimi, Kültür Politikaları ve İzleyici.....	90
4.4. Türkiye’de Müzeciliğin Tarihsel Gelişimi.....	92
4.4.1. Devlet Resim ve Heykel Müzeleri.....	93
4.4.1.1. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.....	95
4.4.1.2. Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi.....	98
4.4.1.3. İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi.....	100
4.4.1.4. Erzurum Resim Heykel Müzesi ve Galerisi.....	100
4.4.2. Özel Kurum Müzeleri	100
4.4.2.1. Vehbi Koç Vakfı Sadberk Hanım Müzesi.....	101
4.4.2.2. Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi.....	102
4.4.2.3. Sakıp Sabancı Müzesi.....	103
4.4.2.4. İstanbul Modern Sanat Müzesi.....	104
4.4.2.5. Pera Müzesi.....	105
4.4.3. Sanatçı Müzeleri.....	106
4.5. Koleksiyonerlik ve Resim Koleksiyonları.....	107
4.5.1. Banka Koleksiyonları	109
4.5.2. Özel Koleksiyonlar.....	113
4.5.3. Kurumların Koleksiyon Yapma Nedenleri.....	115
4.6. Sponsorluk ve Sorunları	117
4.7. Müzelerde Koruma ve Restorasyon.....	122
5. TÜRKİYE’DE RESİM SANATININ GELİŞİMİ AÇISINDAN SANAT KURUMLARI VE SANATÇI.....	129
5.1. Resim Sanatının Gelişimi Bağlamında Galeri.....	129
5.2. Sanatsal Etkinlik Açısından Fuarlar ve Bienaller.....	139
5.2.1. İstanbul Çocuk ve Gençlik Sanat Bienali.....	150
5.2.2. Popüler Kültür Açısından Çağdaş Sanatın Kullanımı.....	151
5.2.3. 1980 Sonrası Türkiye’de Güncel Sanat.....	153
5.3. Dünya’da, Türkiye’de Sanat Yönetimi ve Müzayedeler.....	155
5.3.1. Müzayedeye Sunulan Eserler.....	159
5.3.2. Sanat Ticareti.....	162
5.4. Resim Sanatında Küratör.....	165
5.5. Sanatçı Sorunları ve Sanat Eleştirmenleri	169
6. SONUÇ	173
KAYNAKÇA	178

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa No

Resim 2.1: Uygur Kadın Başı	12
Resim 2.2: Uygur Kadın Başı.....	12
Resim 2.3: Bellini, Fatih Portresi.....	14
Resim 2.4: Nakkaş Sinan Bey, Fatih portresi.....	14
Resim 2.5: Levni, Kadın Figürü.....	15
Resim 2.6: Abdullah Buhari, Yıkanan Kadın Minyatürü.....	16
Resim 2.7: Matrakçı Nasuh, Osmanlı Donanması 1543.....	17
Resim 2.8: Ferik İbrahim Paşa, Peyzaj.....	22
Resim 2.9: Şeker Ahmet Paşa Ceylan.....	23
Resim 2.10: Şeker Ahmet Paşa, Ormanın Sükuneti.....	23
Resim 2.11: Sanayi-i Nefise Mektebi Öğretmenleri, 20 öğrencisi.....	24
Resim 2.12: İnâs (Kız) Sanâyi-i Nefise Mektebi Öğrencileri.....	26
Resim 2.13: Osman Hamdi Bey, Vazo Yerleştiren Kız.....	27
Resim 2.14: Osman Hamdi Bey, Silah Taciri.....	27
Resim 2.15: Hoca Ali Rıza, Fıstık Ağaçları.....	28
Resim 2.16: İbrahim Çallı, Defli Kadın	29
Resim 2.17: Nazmi Ziya Güran, Taksim Meydanı.....	30
Resim 2.18: H. Avni Lifij, Ak Gün.....	32
Resim 2.19: Hikmet Onat, Mavnalar.....	33
Resim 2.20: Şişli Atölyesi.....	34
Resim 2.21: Sami Yetik, Doğu Cephesinden Bir Görünüş.....	35
Resim 2.22: Feyhaman Duran, Natürmort.....	36
Resim 2.23: Zeki Kocamemi, Mekkare Erleri.....	36
Resim 2.24: Ali AvniÇelebi, Maskeli Balo.....	37
Resim 2.25: Refik Epikman, Bar	38
Resim 2.26: Müstakil Ressamlar Birliği Üyeleri.....	39
Resim 2.27: Nurullah Berk, Odalık.....	40
Resim 2.28: Cemal Tollu, Balerin.....	42
Resim 2.29: Fahrünnisa Zeyd, Soyut Kompozisyon.....	43
Resim 2.30: Aliye Berger, Güneş.....	48
Resim 2.31: Nedim Günsür Bayram Yeri.....	49
Resim 2.32: Mehmet Güteryüz, Resepsiyonda Bekliyor.....	50
Resim 2.33: Neşet Günal, Çocuk.....	51
Resim 2.34: Ayşe Erkmen, Turuncu Emniyet Kemerleri ve Metal Gericiler.....	54
Resim 2.35: İpek Aksüğür Duben, Elveda Doğduğum Toprak.....	55
Resim 2.36: Murat Morova, Zikir.....	56
Resim 3.1: Atatürk, İlk Devlet Resim ve Heykel Müzesini Gezerken İbrahim Çallı'dan Bilgi Alıyor. 20 Eylül 1937.....	69
Resim 3.2: Şeref Akdik, Millet Mektebi	70
Resim 3.3: Sami Lim, Peyzaj.....	71
Resim 3.4: Sabiha Bozcalı, Peyzaj.....	72
Resim 3.5: İbrahim Çallı, Atatürk Portresi	73
Resim 3.6: Nazmi Ziya Güran, Atatürk Portresi	73
Resim 3.7: İnâs Sanayii Nefise Mektebi.....	74

Resim 3.8: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.....	74
Resim 3.9: Namık İsmail, Harman.....	76
Resim 3.10: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Salı Pazarı.....	77
Resim 3.11: Ali Sami Boyar, Peyzaj.....	78
Resim 3.12: Halkevi Fotoğrafı.....	80
Resim 3.13: Atatürk'ün Halkevi Ziyareti.....	81
Resim 3.14: Kepirtepe Köy Enstitüsü.....	82
Resim 3.15: Beşikdüzü Köy Enstitüsü.....	84
Resim 4.1: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.....	96
Resim 4.2: Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi.....	98
Resim 4.3: Vehbi Koç Vakfı Sadberk Hanım Müzesi.....	101
Resim 4.4: Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi.....	102
Resim 4.5: Sakıp Sabancı Müzesi.....	104
Resim 4.6: İstanbul Modern Sanat Müzesi.....	105
Resim 4.7: Pera Müzesi.....	106
Resim 4.8: Restorasyon 1. Aşama.....	126
Resim 4.9: Restorasyon Sonrası.....	126
Resim 5.1: Adalet Cimcoz.....	131
Resim 5.2: Sabri Berkel, Soyut Kompozisyon.....	133
Resim 5.3: Gülsün Karamustafa, Vaat Edilmiş Resimler.....	134
Resim 5.4: Cihat Aral, Kurban.....	135
Resim 5.5: Ferruh Başağa, Güvercinler.....	136
Resim 5.6: Beyoğlu Sanat Mekanları Haritası.....	138
Resim 5.7: İstanbul Kültür Üçgeni, Kültür Endüstrileri Odakları.....	143
Resim 5.8: II. İstanbul Çocuk ve Gençlik Sanat Bienali.....	150
Resim 5.9: Point Hotel/ Beşiktaş.....	152
Resim 5.10: Erol Akyavaş, Kabe.....	159
Resim 5.11: Burhan Doğançay, Mavi Senfoni.....	163

1.GİRİŞ

Türk resminin tarihsel sürecine bakıldığında, Göktürkler döneminde (6.-8. yüzyıl) dikilen anıtların duvarlarında savaşları anlatan betimlemelere yer verildiği görülür. 8. yüzyıl Orta Asya Uygur sanatı duvar resimleri ve minyatürleri Türk resim sanatının ilk önemli örnekleridir. Günümüze kadar gelen az sayıda minyatür örnekleri Anadolu'daki gelişim sürecinin belgeleridir. Türk beyliklerinin sanatsal üretimleri, Osmanlı sanatını hazırlayan süreci oluşturmuştur. Padişahların desteğiyle Osmanlı minyatürü gelişmiş, sanatçıların sayısı artmıştır. Minyatür sanatçıları eserlerinde çok figürlü kompozisyonlarla günlük yaşamı ve savaş konularını işlemiştir. 1700'lerde Avrupa'dan gelen ressamaların çalışmalarıyla, Osmanlı minyatüründe Batı resim tekniklerinin etkisi görülmeye başlar. Resim derslerinden mühendishanelerde topçuluk, haritacılık alanlarında yararlanılması, Avrupa'dan getirilen ressam öğretmenler, Avrupa'ya eğitime gönderilen öğrenciler, Batı tarzı resim sanatına geçişte öncü olmuştur.

Batıdaki bilimsel gelişmeleri tanıma ve onlardan yararlanma arzusuyla, Türk resminde empresyonizmden kübizme, realizmden sürrealizme, figüratiften soyut resme kadar her türlü akımlar, Batı'da etkisi geçtikten sonra ya da aynı zamanda denenmeye çalışılmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Osmanlı'da ressam olarak tanınanlar, askeri okullarda yetişen asker ressamlardır. Modern Türk resmi 1883'te Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasıyla başlamıştır. Türk resim sanatını yönlendiren ilk eğitim kurumu Osmanlı döneminde açılmış olan Sanayi-i Nefise Mektebidir. Bu mektepten yetişen ressamlar yetenekli, güçlü sanatçılardır. 1914 dönemi ressamları arasında yer alan İbrahim Çallı'nın yaşam biçimi, sanat anlayışı, öncü olarak kabul edilmiş ve dönem Çallı Kuşağı olarak tanınmıştır. Çallı Kuşağı, Türkiye'de konu seçimleri, kullandıkları teknik benzerlikler ve renkler açısından izlenimcidir. Çallı Kuşağı ressamları resim tarihimizin önemli bir aşamasını temsil ederler. Doğayı değiştirmeden kopya etmek yerine kişisel duygu ve yorumları tuvale aktararak, kendilerinden önceki ressamlardan ayrılırlar. 1850 -1940 arasındaki 90 yıllık sürede Batı resmini kaynak alan resim sanatındaki bu yöneliş, taklitçilik olarak nitelendirilmesine karşın çalışmalarda özgün eserlerinde üretildiği görülmektedir.

Sanatçılar çalışmalarında Türk resmini dünya ölçeğine taşımaktan öte, toplumun sanatsal olaylara karşı duyarlılığını artırma yönünde çabalar göstermişlerdir. Cumhuriyetin kuruluşu sonrası, çağdaş uygarlık düzeyi olarak temellendirilen hedeflerle gerçekleştirilen Cumhuriyet devrimleri ve eğitim alanında yabancı uzmanlardan yararlanma, sanatçıların desteklenmesi yeni bir iklim oluşturmuştur. Tanzimat'la başlayan modernleşme süreci Cumhuriyetle birlikte, Doğu ve Batı kültürleri arasında yerini yeniden konumlandırmaya çalışırken; geleneksel kültürel yapıyı değiştiren, devrimci atılımlarla Türk modernleşmesini bir ideal haline getirmiştir. Cumhuriyetle başlayan, Osmanlı kurumlarını ortadan kaldırma çabaları, kültür ve sanat hareketleriyle, ulus-devlet yaratma amacına yöneliktir.

Çok partili hayata geçiş, İkinci Dünya savaşı sonrası Batı yakınlaşması, 1950 sonrası sosyal ve ekonomik yapıdaki değişimler ve sanayileşmeye dönük atılımlar, köyden kentlere göçle birlikte meydana gelen gelişmeler, kültür ve sanatta da yerini bulmuştur. Cumhuriyet dönemi Türk resminde teknik, malzeme, biçim değişimleri, özel galerilerin açılması, sanat eğitiminin kurumsallaşmasına neden olmuştur. Özel ve resmi kurumların da desteğiyle, müzelerin, sanat fuarlarının ve bienallerin yaygınlaşması, sanat alanında yoğun atılımları başlatmış, sanatçılar kimlik ve özgünlük arayışları sonucu bireysel yaratıcılıkla eserler üretmişlerdir.

1970'li yılları kapsayan siyasal hareketler, ekonomik ve toplumsal sıkıntılar, 1980 askeri darbesiyle kültür ve sanat ortamının olumsuz etkilenmesine karşın, Türk resmi uluslararası alanda yer alma çabalarını sürdürmüştür. 1980'den sonra İstanbul'da düzenlenen "Uluslararası İstanbul Sanat Bienali"ne ilişkin eleştiriler olsa da olumlu sonuçlar doğurduğu kabul edilmekte, Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri' de ilgiyle izlenmektedir. Düzenlenen etkinliklerin Türk sanatçılarının gelişimlerine katkısı yadsınamaz. Türk resim sanatındaki gelişimin bir nedeni de kültürel ve toplumsal dinamiklerin çok yönlü yaşanmasıdır. Tarımdan sanayileşmeye geçiş, ekonomik büyüme, dışa açılım ve iletişim alanındaki gelişmeler, dünyayla etkileşim süreçleri, uluslararası sanat ortamlarında daha çok yer almayı sağlarken, gelinen aşamanın yeterli olduğunu söylemek de güçtür.

Giriş bölümünden sonra tezin ikinci bölümünde, sanatın işlevi ve yaratma süreçlerine yer verilmiş, 6. yüzyılda Göktürklerden başlayan resim sanatının Anadolu'ya

taşınması, Osmanlı'daki gelişimi ve Batı etkisiyle değişim evreleri üzerinde durulmuştur. Türk Resim sanatında Cumhuriyet öncesi ressamlarının çalışmaları incelenmiş, Cumhuriyetle birlikte eğitim kurumlarının durumu araştırılmış, sanatçı grupları da benimsedikleri akımlar açısından ele alınmış, resmin yapısal gelişimi ve sorunları değerlendirilmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde Cumhuriyet öncesi sanat eğitimi ve Cumhuriyet sonrası resim sanatının gelişme aşamaları, yapı ve işlev bakımından değerlendirilmiş ve ulaşılan seviye belirlenmeye çalışılmıştır. Güzel sanatlara önem verilmesi, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, yurt gezileri ve sergilerinin resmin yaygınlaştırılması açısından katkıları değerlendirilmiştir. Cumhuriyet Döneminde resim sanatındaki gelişim süreçleri, sorunları ve kültür politikaları araştırılmış, günümüze yansımaları belirtilmiştir.

Dördüncü bölümde müzelerin tarihi gelişimi ve resim sanatı içindeki yeri incelenmiş, Devlet Resim Heykel müzeleriyle özel kurum müzeleri çalışmalarına yer verilmiştir. Koleksiyonerliğin başlangıcı, resim sanatının gelişimi üzerine etkileri ve banka koleksiyonlarına vurgu yapılarak, restorasyon sorunlarıyla birlikte önemine değinilmiştir.

Beşinci bölümde resim sanatının gelişimi bağlamında ortaya çıkan sanat kurumları ve sanatçı sorunlarıyla sanat eleştirmenliği konularına değinilmiştir. Türkiye'deki sanat yönetimi çağdaşlarıyla karşılaştırılarak, müzayede evleri, fuar ve bienallerin popüler kültürün pazarlanmasında kullanımıyla geldiği aşama anlatılmıştır.

Tezin sonuç bölümü, Türk resim sanatının gelişimi, yapısal ve kurumsal sorunlarının değerlendirilmesi, kültür ve sanat hareketlerindeki yerini içermektedir.

Cumhuriyet sonrası Türk resim sanatının gelişimi, yapısal ve kurumsal sorunları konulu tezi hazırlarken sanat kitapları, sanat tarihi kitapları, sanatçı kitapları, gazete ve dergi makaleleri, ansiklopediler, kataloglar ve internet ortamı kullanılmıştır.

2. SANATIN İŞLEVİ VE ERKEN DÖNEMLERDEN GÜNÜMÜZE TÜRK RESİM SANATI

2.1. Sanat ve Sanatın İşlevi

Sanat, insanın kendisini anlatma arayışıdır, düşüncelerine ve esin kaynaklarına, toplumsal duyarlılığına, düşlerine biçim vermedir. Sanatçı, yaratıcı bir bilinçle, malzeme ve tekniği birleştirerek sanat eseri oluşturur. Sanatçının tüm çabası, özgünlük yaratma ve güzellik tutkusuyla var olma isteğidir. Hoşa giden şeyler yaratmalı, yaratıcılığı da kabul görmelidir. “Joseph Billiet, sanatı, insanın toplumda ve doğada kendisini anlatımı olarak adlandırmaktadır.”¹ Sanat, insan toplum ilişkileri sonucunda doğar. İnsanı, sanatsal uğraşıya yönlendiren toplumsal ilişkilerde karşılaştığı zorluklar sonucu kendisini anlatma arzusudur. Sanat, insanları birleştirir, gerçekleri görmelerini sağlar. Sanatın kendisi bir toplumsal gerçekliktir. Çağının düşüncelerini yansıtmaya çalışan sanatçı, sadece gerçekliği dile getirmeye yetinmeyerek ona biçim vermeye çalışır.² Sanatçı, anlatım için çeşitli yöntemler kullanarak, çizgiyi, rengi, sesi, duygularını, izleyicinin yaşantısına geçirir. “Sanatçı, izleyiciyi sıkmadan onu istediği yola sokabilmeli ve ifade ettiği duyguyu onda yaşatabilmelidir.”³

Sanatçı, çevrenin etkisinde, doğadaki nesnel gerçekler ve insan arasındaki estetik ilişki sonucu sanatını oluşturur. Sesler, renkler, çizgi, biçim, söz, hareketler ve çeşitli fiziksel etkenlere bağlı algılar, estetik biçimlerle eserlere dönüşürken önceden var olan duygu ve heyecan durumlarına yeni algılar ekler. Sanat, karmaşık ve çok yönlü bir değerdir. Sanatçının kişiliğinde yeniden, yeniyi yaratma uğraşısıdır.⁴ Yaratma sürecinde, toplumsal bilincin, ahlakın, duruşun yaratıcıda oluşturduğu etkiler, yansımalar vardır. Sanatçı, ortak akıl ve bilinç içinde insana ve insanlığa seslenir,

¹ Joseph Billiet, **Sosyal Oluşum ve Sanat**, Çev. Mehmet Doğan, İzmir, Kovan Kitabevi Yayınları, 1996, s. 9

² Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Cevat Çapan, 8. bs., İstanbul, Payel Yayınları 113, 1995, s. 47

³ Herbert Read, **Sanatın Anlamı**, Çev. Güner İnal, Nuşin Asgari, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 87, 1974, 2.bs. s. 184

⁴ Ayla Ersoy, **Sanat Kavramlarına Giriş**, Genişletilmiş 3. bs., İstanbul, Yorum Sanat Yayıncılık, 2002, s. 6

evrensel dil kullanır. Sanatçının ortaya koyduğu eser her türlü ayrımcılıktan uzak, objektif değerlere bağlı, yaratıcı, insancıl duyguları barındıran özgün ve doğal bir yapıda olmalıdır. Sanat, insanın iç dinamiklerini üstün eserlere dönüştürerek, yaşamına anlam katan, doğal, kopmaz bir gerçekliktir. İnsanlık adına bir paylaşım değeri, toplumun da ayrılmaz parçasıdır. Sanat, insanın kavramlaştırdığı, onun yaşamına anlam katan, iç dinamiklerini mucizevi değerlere dönüştürebilecek gücü içinde saklayan bir olgudur.⁵

Sanatın konusu insan ve gerçeklik arasındaki estetik ilişkidir. Amacı, dünyayı artistik değerler içinde göstermek, yorumlamak ve anlatmaktır. Bu anlatım insanı, estetik ilişkilerin aracı yaparak sanat yapıtlarının merkezine koyar. Üretim ilişkileri toplumsal bilinçle harmanlanarak, artistik değerler içinde sanat yapıtlarına dönüştürülür.⁶ Bir yapıt karşıt öğelerden doğar ve sanat yapıtının özünde çelişki vardır. Yapıtı düşünme, bitmişliği, kusursuzluğu ve yetkinliği düşünmektir. Böyle olduğunda yapıt, onun gerçekleşmesini sağlayan her şeyden kurtulmuştur.⁷ Her güzel olan ya da hoş giden sanat eseri olabilir mi? Sanat eseri, hoşluk, güzellik, yaratıcılık, özgünlük, başkaldırı ve bilinçle kalıcı yapıta dönüşür. Sanatın özünde anlamak ve anlaşılacak vardır. Sanat, gerçeği olduğu gibi yansıtmak değil, gerçeğin anlamını ve sanatsal yaratım olan özü ve güzeli arar. Güzellik, değişken, tartışmalı ve aldatıcıdır. Tartışmaların çoğu, sanat ve güzellik sözcüklerinin kullanımındaki yanlışlıktan kaynaklanır. Her güzeli, sanat veya her sanatı, güzel diye nitelendirmekten ileri gelen bir tartışma sürmektedir. Güzeli olmayanı sanat saymamak, çirkin olan yerde sanatı aramamak gibi sanat ve güzellik üzerine yapılan değerlendirmelerde karşılaşılan zorluklar, güzellik konusunda kesin bir duyusu olanları bile sanatı değerlendirmekte zorlar. Sanatın güzellik olması şart değildir. “Güzellik duyularımız arasındaki biçim bağlantılarının birliğidir. Bu temele dayanarak kurulacak bir sanat teorisi başka bir sanat teorisinin gerektirdiği derecede genişler.”⁸

⁵ Ahmet Özol, **Sanat Eğitimi ve Tasarımda Temel Değerler**, İstanbul, Pastel Yayıncılık, 2012, s. 10

⁶ Haydar Çelik, **Resim Sanatında Metafizik**, İstanbul, Troya Yayıncılık, 1994, s. 9

⁷ Beatrice Lenoir, **Sanat Yapıtı**, Çev. Aykut Derman, 4.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 9

⁸ Read, **Sanatın Anlamı**, s. 18

2.1.1. Sanat Yapıtı ve Sanatsal Yaratma Süreci

İnsanla güzel arasındaki ruhsal ilişki bir sanat yapıtında dünyayı olduğu gibi görmek değil, onu değiştirme iradesi içinde duyumsal bir biçim yaratma süreci olarak belirir. Sanat, insanın dış dünyayla arasındaki uyum sürecinde bir unsurdur. Sanatçının ürettiği ürün bu süreç sonucunda oluşur ve yaşam felsefesi yapıtını şekillendirir. Yaşanılan topraklar, doğa şartları, gelenekler, savaşlar vb. ülke sanatçılarına ulusal bir kimlik özelliği kazandırmada etkindir. Çünkü sanatçılar öncelikle toplumlarının, geleneklerinden beslenir. Eserlerine bu özellikleri yansıtarak, ulusal bir dil, üslup oluştururlar. Sanatla toplumu yöneten iktidar çevreleri arasındaki ilişki, sosyal ve ekonomik gelişim koşulları arasındaki bağlar, sanatın kendine özgü bir güç sistemi oluşu, aynı zamanda özgürlük sorununu içerir. Sanat, iç özgürlüğün sonucu olarak ele alındığında, hem yaratılan eser hem de toplum kazanır. Sanatçı için yaratıcılık nefes almak gibidir. Yaratmadan yaşayamaz. Yaratmak ise özgürlüktür. Gerçek sanatçı hiçbir baskıya boyun eğmez, duyumsadığı sadece sanatın baskısıdır.⁹

Sanat yapıtı gerçek ve güncel düşünceleri dile getirir. Bazen bu düşünceler gerçeklik taşımasa da önemli olan temanın değil, ideolojik ve estetik yorumun bir yapıtta somutlaşmasıdır. Bundan temanın sanatta rol oynamayacağı sonucu çıkarılamaz. Her tema yetenekli bir sanatçı tarafından değerli bir sanat yapıtına dönüştürülemeyebilir. Sanatçı, ideolojik ve estetik bir yaklaşımla yaşam üzerine yargısını söylerken, bu yaklaşım sanatta estetik ve duygusal bir duruma dönüşür. Yaşam olaylarını sürekli olarak estetik biçimde yargılamaya sokan sanattır. Yargılama yapıtın içeriğinde vazgeçilmezdir. Eserde içerik, son aşamada fikrin ve temanın organik birliği olarak ortaya çıkar.¹⁰

Toplum karşısında başkaldıran sanatçı, kitlelerin beğenileriyle uzlaşmayabilir. Toplumdan kopma ya da toplumsal değerlere karşıtlık içinde hareketle, toplumunun bir üyesi olarak onlarla bağlarını güçlendirecek yollar arayabilir. Sanatçıların bu tavrı düşüncelerinden, ilkelerinden taviz verdiği anlamına gelmez. Sanatçı, sanatını

⁹ Suut Kemal Yetkin, “**Sanat ve Yaratma,**” **Kavramlar ve Boyutları**, Düzenleyen Mahir Ünlü, 2. bs., İstanbul, İnkılap ve Aka Yayınevi, 1980, s. 32

¹⁰ Anver Ziss, **Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi Estetik**, Çev. Yakup Şahan, İstanbul, 1984, DE Yayınevi, s. 133

geliştirirken toplumu da değiştirme uğraşındadır ve sanatın herkes için olduğu bilinciyle hareket ederek, eserlerini izlenmesi ve algılanması için oluşturur.¹¹ Sanat yapıtının kurgusu birbirini izleyen bölümlerin karşıtlığına dayanır. Her sanatsal oluşum etkisini büyük ölçüde bu ilkeye kendi öğelerinin karşıtlığından doğan vurgulama ve yoğunlaştırmaya borçludur.¹²

Gerçekliğin ortaya çıkmasında karşılaşma gereklidir. Sanatçı, karşılaşmalar sırasında yoğun nörolojik değişiklik yaşar. Nörolojik değişiklikler, kalp vuruşlarında artışlar, kan basıncının yükselmesi, çevreye karşı kayıtsızlık gibi tepkilerdir. Bu durumlar geniş anlamda kaygı ve korkudur. Diğer insanlardan farklı olarak, sanatçılar ya da yaratıcı bilim insanlarının hissettikleri, korku ve kaygı değildir, coşkudur. Hissedilen coşku, kişinin gizil güçlerini keşfetmesini, farkındalığını artırır ve bu farkındalık karşılaşmanın yoğunluğunu da belirler. Karşılaşma, her zaman iki kutup arasındaki bir buluşmadır, bu yaratıcılığının temelidir. Toplumsal değişimlerin, bireysel keşiflerin olabilmesi, teknolojik ve mühendislik buluşlar, sanatsal üretim süreçleri yaratıcı cesaret gerektirir. Sanatın tüm dallarıyla uğraşan sanatçılar, yenilikçi, ilerici görüşler, fikirler sunarlar. Yaratıcının çalıştığı alanlarda yeni bir düzen arayışıyla verdiği uğraş, yaratıcı cesarettir.¹³

Sanat ve kitle ilişkisi, ulusal olduğu kadar evrenseldir. İletişimin ulaştığı düzey sanatçıyı buna zorlar. Sanatçı, sanatsal bakışını, toplumsal olaylarla bütünleştirip, empati kurar ve yaratıcılıkla harmanlar. Yarattığı eserlerdeki gizler ve güzellik, bu harmanlama sonucudur. Hissetmeden, düşünmeden, karşı durmadan, sorumluluk duymadan yaratamaz. Önce, kendisini dış dünyadan aldıklarıyla besler, bunu kendi yöntem ve üslubuyla, yaratıcılığına yansıtır. Yansıtma süreci içinde de sorumluluk, hesaplaşma ve sorgulama vardır. “Sanatçı, heyecanı gizleyen, alışılmış anlatımların dışında düşüncelerinde özgün bir duruma ulaşır, izleyiciyi aynı duyumsamaya sevk

¹¹ Ergün Peker, **Yüksek Resim Kursu**, İzmir, Metro Matbaacılık, 2005, s. 102...106

¹² Arnold Hauser, “**Yapıt Kurgusunda Diyalektik**,” Çev. Faruk Ersöz- Mehmet Ergüven, Sanat Çevresi, İstanbul, 1982, sayı: 39, s. 36

¹³ Rollo May, **Yaratma Cesareti**, Çev. Alper Oysal, 10. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2007, s. 68...73

eder ve böylece izleyicilerin yaşamıyla bütünleşmiş durumları anlatmayı başarır.”¹⁴ Sanatçı yaratırken kendini aşar. Bu eylemi, bilincin kendinden çıkarak bir nesnede yoğunlaşması, hatta onunla özdeşleşmesiyle yaratmaya zorunlu olarak çılgınlık katılır ve çılgınlık burada kendinden geçiş gibi görünür.¹⁵ Sanatçı, bir tecrübe, bir el ve üslup eminliği kazanır; neyi ortaya koymak istediğini bilir, olağanüstü bir çabuklukla bunu yapar. Whistler, bir tablosunu bir saatte çizmiş olmasından ötürü kendisini eleştirenlerle alay etmiştir. Tabloyu bir saat içinde bitirmiştir, çünkü hayatı boyunca onu hep çizmektedir.¹⁶

“Sanatsal yaratım bilinç etkinliğiyle gerçekleşir. Sanatçının yaratım uğraşısı bir bileşim kurmak üzerinedir. Yaratıcılığı bir bilinç dolgunluğundan, onun sağladığı bir keskin görüşten, yetkin düzeyde bileşimler ve çok ince ayrıştırmalar yapabilme yetisinden geçer. Her sanat ürünü, her yapıt çeşitli ayrıştırmalar ve birleştirmeler sonucunda oluşmuş bir bileşimdir.”¹⁷

2.1.2. Sanatta Estetik Yargı

“Sanat yapıtı, bir deha ürünüdür. Deha, Tanrıdan Tanrısallığı ödünç alandır. Bu bakımdan sanat, düşüncenin görünüşe çıkmasıdır. Dahi sanatçı kendi yasasını kendi koyar, o otonomdur. Ancak o, bu otonomiye bilmez. Çünkü sanatçı bilmek için değil yaratmak içindir.”¹⁸ Dahiler başkalarının eserlerinden ya da önceki yapıtlardan yararlanırlar, bu yararlanma özel bir şekil alır, bireyselliğini yitirmeden, başkalarının düşünme biçimini kendi üzerine alarak bireysel olanı görme ve düşünmeyle kendini zenginleştirir.¹⁹ Beğeni, tamamen öznel ama evrenseldir. Evrensellik tartışılmasına karşın, en tartışılmaz olandır. Beğeni tartışılmaz, zevkler ve renkler tartışılmaz denilir, oysa bunlar gerçekte en fazla tartışılan şeylerdir. Beğeni öznel, birikim ve

¹⁴ Thomas Ernest Hulme, **Hümanizm Din ve Sanat Üzerine Felsefi Düşünceler**, Çev. Ahmet Aydoğan, İstanbul, İz Yayıncılık, 1999, s. 151

¹⁵ Aşar Timuçin, **Estetik**, 2.bs. İstanbul, İnsancıl Yayınları, 1993, s. 11

¹⁶ Andre Maurois, **Yaşama Sanatı**, Çev. Cemal Aydın, İstanbul, Boğaziçi Yayınları, 1997, s. 103

¹⁷ Timuçin, **Estetik**, s. 179

¹⁸ Ömer Naci Soykan, **Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1995, s. 21

¹⁹ Bedia Akarsu, **Kişi Kavramı ve İnsan Olma Sorunu**, İstanbul, İnkılap Kitabevi Yayınları, 1998, s. 134

sezgisel bir güçle doğruya ulaşır. Kant, estetiği tamamen zihne bağlar, bunun bir yargı olduğunu, sanat ve beğeni yargısının özgürlük alanına aitliğini savunur, etik bir olay olduğunu söyler, doğayı dışlamaz. İnsanın etik bir varlık olduğu ve sonunda hep doğruyu seçtiği yargısına varır.²⁰

Sanatçılar, belirlenmiş kuralları değil, sanat anlayışları açısından toplumsal gelişme ve değişim süreçlerinde halkın gereksinimlerini önemserler. Kültürel ve sanatsal alandaki değişimler bu süreç içinde gerçekleşir. Sanatçılar görüşlerini açıklayıp, toplumla paylaştıkça halk içinde yaşayan sanat anlayışı oluşur. Sanatçının karşılaşması, bir görüntüde, fikirde, rüyada, hayalde, başka alanlardaki çalışmalarda da olabilir. Etkilenme ve yeni düşünceler oluşturma sürecinin yeri, zamanı yoktur. Karşılaşmadan sonra eserin yaratılma süreci başlar. Zaman, mekan, düşünceler, denemeler, coşkular, bilinçaltı, ifade yöntemi, kullanılan malzeme ve teknik, tüm bunlar sanatçının yeteneğiyle birleşerek bir yapıta dönüşür. Bu yapıtın sanat değeri olması için özellikler taşıması gerekir. Estetik değer taşımayan hiçbir eser değerli değildir. “Eser, estetik bir etki yapıyorsa estetik bir nesneye dönüşmüş demektir. Estetik değerler: Güzel, iyi, hoş, doğru, sevimli, görkemli, yüce ve komiktir. Güzel, bireyde hoşluk duygularını kabartan, zevk veren, hayale daldıran, iç yaşamında coşku üreten algılanabilir bir duygudur.”²¹ Yaratıcı bilinçli olarak düşündükleriyle, içinde doğma uğraşısı veren, kaygı, suç ve coşkuyla birlikte, yeni bir görüşün, fikrin ortaya çıkması kavrayış sürecidir. Bu kavrayışın bir şeyleri yıkıp devireceği gerçeği, duyulan suçun nedenidir. Kavrayışlar, diğer varsayımları yıkar ve endişeye neden olur. Bilimde önemli bir düşüncenin ya da sanatta önemli bir biçimin öne çıkması söz konusu olsa, bu yeni fikir bir yığın insanın, entelektüel, tinsel dünyalarının sürmesini sağlayan özü yıkar, dağıtır. Yaratıcı ürünündeki suçun kaynağı budur. Picasso'nun altını çizdiği gibi, “Her yaratma edimi, ilk önce bir yıkma edimidir.”²² Sanat yapıtı, iletmek istediği mesajdan önce, malzeme olarak da anlam taşımalıdır. Bitirilmiş yapıtlar, kendine özgü bireysellik, düşünce ve duyarlılık yansıtır.²³

²⁰ Jale Nejdet Erzen, **Çoğul Estetik**, İstanbul, Metis Yayınları. 2011, s. 157...159

²¹ Peker, **Yüksek Resim Kursu**, s. 91

²² May, **Yaratma Cesareti**, s. 80

²³ Madeleine Hours, **Başyapıtların Gizemli Dünyası**, Çev. Kaya Özsezgin, İstanbul, İmge Yayınları, 2001, s. 161

Gerçekte sanat, toplumun öteki alanlarıyla dışsal bir ilişkiye giren bağımsız bir alandır. Sanatın, bir taraftan estetik yönü diğer yandan da toplumsal sorumluluğu vardır.²⁴

Sanat yapıtını güzel ve tek olması belirler. Yapıtın oluşturulmasında temel kaynak doğadır. Jozeph Billiet sanat eserini, “Ne sanatçının sezgisinin, duygululuğunun ve zekasının soyut bir yaratışı, ne de tabiatın eksiksiz ve mekanik bir kopyası değil, bir yeniden temsilidir, tabiatın unsurlarının yeniden ortaya konuluşudur,”²⁵ şeklinde tanımlamaktadır. Sanat yapıtının varlığını onaylayan, izleyicidir. İzleyicisiz sanat yapıtı olamaz. İzleyici bilinç sahibi bir varlık olarak, kendisinin dışında bulunan nesnelere kavradığı gibi, kendi varlığını ve iç gözlemle kendi bilincini de kavrar. Bu kavramaya bilme adı verilir. “Bilme olayında algılanan, kavranan bilinç varlığı, “ben” “süje”, algılanan kavranan varlık ise “obje”dir. Bir yanda, güzel dediğimiz, estetik obje, varlık; diğer yanda ise bu estetik varlıkla estetik ilgi içinde bulunan, onu estetik olarak algılayan ve ondan hoşlanan ya da estetik haz duyan bir süje vardır.”²⁶

2.1.3. Sanat Toplum İlişkisi, Özgür Sanat ve Yaratıcılık

Sanat, toplum yaşamına her düzeyde etkili bir biçimde girmekte, iletişimin hızla yaygınlaşmasıyla, kitlelerin sanatsal alışveriş sorunu artmaktadır. Kitle ve sanat ilişkileri ağırlık kazanması sonucu ortaya çıkan sorunlara salt sanatçılar açısından çözüm getirmeye çalışmak yeterli olmamaktadır. Dil ve inanç olgusu, sanatın algılanması ve yaygınlaşmasında önemli bir sorundur. Sanat gelişen teknolojiyle, kitlelere hızlı ulaşırken aynı zamanda hızla tüketilmektedir. Sanatçıların, din adamlarının ve iktidarların hedefi olmaları yaşanan toplumsal koşulların ortaya çıkardığı bir gerçekliktir. Özgürlük koşullarının farklı beğenilerin olmadığı ortamlarda sanatçının özgürlüğünden ve özgür sanattan söz edilemez.

²⁴ Larry Shiner, **Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004 s. 337

²⁵ Billiet, **Sosyal Oluşum ve Sanat**, s. 10

²⁶ İsmail Tunalı, **Estetik**, 10. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 2007, s. 23

Devletin, sanatsal olayları düzenlemeye kalkması, sanatta özgürlük sorununu ortaya çıkarmaktadır. “Yöneticilerin sanatı kendi görüşleri doğrultusunda yönlendirme istekleri, özgür sanat ortamını yok edici bir unsurdur. Dinsel ve ekonomik nedenler de sanatın özgürlüğüne karşı durum oluşturur.”²⁷ Sanatsal üretimin temelinde özgürlük vardır. Özgürce üretim eylemi, diğer tüm değerlerin kaynağıdır. İnsan üreten ve kendini yenileyen bir varlıktır. Sanatsal üretim özgür eylemle mümkündür.²⁸ Sanatta özgürlük sorunu hem ontolojik, hem de politik bir sorundur. Sanatın özgürce toplumla paylaşılması, engelle karşılaşmadan yaratılması gerekir. Sanatın özerkliği, sınır ve kimliklerin birbirine karıştığı çağda sorunlu bir konudur. Yaratıcılığın sınırı, özgürlüğün sınırındır. Özgürlük için sanat izin istemez. Sanat yaratma özgürlüğü politik özgürlüğü gerektirmez, en özgür sanat özgür olmayan ortamlarda ortaya çıkabilmiştir.²⁹

2.2. Erken Dönemlerden Günümüze Türk Resim Sanatı

2.2.1. 6. Yüzyıldan 11. Yüzyıla Türk Resmi

Göktürkler döneminde (6.-8. yüzyıl) Kül Tigin ve Bilge Kağan adına dikilen anıtların duvarlarında yaptıkları savaşları anlatan duvar resimleri görülmektedir. Bu dönemde çeşitli tapınak ve manastır duvarlarındaki resimler önemlidir. Göktürk resim sanatı Hun sanatının gelişmiş şeklidir.³⁰

Eski Türk resim sanatı Budizm, Maniheizm ve İslamlık dönemi olarak üç dinin etkilediği eserlerden oluşmuştur. Bin yıldan fazla bir zamana yayılan eski Türk resminin asıl temsilcisi Uygur Türkleridir. Uygur şehirleri harabelerinde rastlanılan 8. ve 9. yüzyıldan kalma Budist ve Maniheizm duvar resimleri ile minyatürler, bilinen eski Türk resimleridir. 750’den sonra Türk duvar resimlerinde görülen Portre sanatında eski Türk geleneklerinden yararlanıldığı bilinmektedir. Uygurlarda

²⁷ Sezer Tansuğ, **Herkes İçin Sanat**, İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi, 1982, s. 22-23

²⁸ Erdinç Bakla, “**Yaratma Özgürlüğü Olabilir mi?**” **Sanatçılar Kurultayı**, Pınar Ofset, İstanbul, Plastik Sanatlar Derneği, 1995, s. 45

²⁹ Jale Nejdet Erzen, “**Yaratma Özgürlüğü ve Toplumsal Değerler**,” **Sanatçılar Kurultayı**, s. 38-39

³⁰ Yaşar Çoruhlu, “Göktürk Sanatı.” t.y., (Çevrimiçi) www.tarihtarih.com, 2.8.2013

minyatürler, Maniheizt kitapların sayfalarında kısmen dinsel ve yaşamsal sahneleri içerirler. Uygur minyatürleri İslam minyatürünün esin kaynağıdır. Ayrıca Uygurların Portre resmi ve ilah tasvirleri ile Çin resmi üzerinde etkili oldukları bilinmektedir.³¹



Resim 2.1: Uygur Kadın Başı



Resim 2.2: Uygur Kadın Başı

Uygur Devletinin dağılmasından sonra Türk Resim sanatı İslamlığın etkisine girmiştir. İslamlık tasviri, figürlü resim ve yontu sanatlarını hoş görmediğinden daha çok soyut süsleme sanatlarına yönelim olmuştur. İslamlık öncesi eserlerin yok edildiği bilinmektedir. İslam ülkelerinde resim sanatı, minyatür, çinçilik, tezhip, hat gibi alanlara kaymıştır.³²

2.2.2. Anadolu Selçukluları ve Osmanlılarda Resim Sanatı

İlhanlı, Moğol ve Timur dönemlerinin minyatürleri Türk resim sanatının beslendiği kaynaklardandır. Konular, günlük yaşam, savaş, av sahneleri, kıyafetler ve edebi eserlerdir. Günümüze ulaşan az sayıdaki minyatürler Türk resim sanatının Anadolu'daki tarihsel sürecinin anlaşılmasında rol oynar. Beyşehir'de yapılan kazılarda, çiniler üzerinde bulunan insan, hayvan resimleri, bitki motifleri Anadolu Selçuklu dönemi örneklerindedir. Anadolu Selçuklu minyatür sanatının en ilgi çekici örneği

³¹ Oktay Aslanapa, **Türk Sanatı I-II**, İstanbul, Kervan Yayınları, 1984, s. 14, 15

³² Birsen Alsaç, Üstün Alsaç, **Türk Resim ve Yontu Sanatı**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1993, s. 9-10

“Varka vü Gülşah” küçük boyda 71 adet minyatürden oluşur. 13. yüzyılın başından günümüze ulaşan Selçuklu mektebinin en eski ve tek örneği olup kendi kıyafetleriyle Türk tiplerini yansıtmakta, bir aşk öyküsünü anlatmaktadır. Topkapı Saray Müzesi Kütüphanesinde dir.³³

2.2.3. Osmanlı’da Klasik ve Geç Dönem Minyatürü

“Minyatür, Latince kırmızıyla boyamak anlamında kullanılan minare sözcüğünden gelmektedir. Genellikle küçük boyutlu resimler için kullanıldığında herhangi bir şeyin küçük kopyası ya da modeli anlamında da kullanılır.”³⁴

Osmanlıda Minyatür sanatçıları, Selçuklu ve İranlıların kullandığı teknik olan kağıtların üstüne ‘zamk-ı arabi’ adı verilen bitkilerden elde edilmiş tutkalla, eritilmiş beyaz üstübeç sürerek hazırlamışlar, parlaklık vermek için ince bir altın yaldız katmanı geçirmişler ve minyatürü bunun üstüne çizip boyamışlardır. Minyatür, bir kitap resmidir, yazılı bir metne bağlıdır, ancak onunla birlikte bir anlam kazanır. Topkapı Saray Müzesinde albümlerde toplanmış 20.000 minyatür bulunmaktadır. En önemlisi II. Mehmet’e ait olduğu düşünülen portrelerdir. Resimlerin bir bölümünde Yavuz Sultan Selim’in mührünün bulunması bu portrelerin Yavuz dönemine kadar gittiğini göstermektedir.³⁵

Osmanlıda Fatih Sultan Mehmet (1421-1481) döneminden kaldığı bilinen eserlerden biri, Tıpla ilgili Amasya’lı cerrah Şerafettin Sabuncuoğlu’nun, ‘Cerrahiye-i İlhaniye’ adlı yazma eseri diğerleri ise Edirne Sarayında resimlendirildiği anlaşılan ‘Dilsuz Name’ ve ‘Külliyat-ı Katibi’ adlı eserlerdir. Fatih döneminde Nakkaş Sinan Bey İtalya’ya gönderilerek, Mastori Pavli’nin yanında resim eğitimi görmesi sağlanmıştır. Nakkaş Sinan Beyin İtalya’dan döndükten sonra yaptığı, Fatih Sultan Mehmet’in oturmuş halde elindeki gülü koklarken gösteren resmi Türk Osmanlı portre ressamlığının başlangıcı kabul edilmektedir. Fatih Sultan Mehmet dönemi,

³³ Saim Kolhan, “**Minyatür Sanatı Hakkında Bilgi**,” 2009 (Çevrimiçi) [http:// www. saimkolhan. com.tr](http://www.saimkolhan.com.tr), 3 Aralık 2012

³⁴ B. Alsaç, Ü. Alsaç, **Türk Resim ve Yontu Sanatı**, s. 15

³⁵ B. Alsaç, Ü. Alsaç, **Türk Resim ve Yontu Sanatı**, s. 16...18

Osmanlı'da resim sanatı için yeni bir dönemin başlangıcıdır. Fatih, sanat, politika, fikir alanında açık görüşlüdür. Batı resmine ilgi duyarak, ünlü İtalyan ressamı, Gentile Bellini, Constanza da Ferrera, Matteo di Pasti İstanbul'a davet edilmiştir. Bellini bir buçuk yıl Topkapı Sarayı'nda kalarak hükümdar ve saray ileri gelenlerinin resimlerini yapmıştır.³⁶



Resim 2.3: Bellini,
Fatih Portresi



Resim 2.4: Nakkaş Sinan Bey,
Fatih Portresi

Fatih'in oğlu II. Beyazıt, (1481-1512) babasının başlattığı yenilikleri sürdürmemiş, klasik Osmanlı resim anlayışıyla minyatür çalışmalarını desteklemiştir. Beyazıt döneminin minyatürlü elyazmaları İran etkilerini taşımakla birlikte, Türk minyatür sanatının özelliklerine de sahiptir. Önemli iki eserden biri, Şeyhi'nin Hüsrev ve Şirin'dir. Eserde görülen ferah mekan, açıklık, mimari özellikler, şematize doğal motifler, Türk minyatür tarzını belirlemektedir. İkinci eser Dublin'de bulunan

³⁶ Cahide Keskiner, “ Türk Minyatür Sanatı,” *Antik&Dekor*, İstanbul, Antik A.Ş., 1991, No.:11 s. 109...112

Süleymanname adlı yazmadır. Bu yazmanın minyatürlerinde görülen, figürlerin hiyerarşik düzeni, donukluğu, renklerin şiddetli oluşu da belirleyici niteliktedir.³⁷

Yavuz Sultan Selim (1512-1520) döneminde minyatürde farklı gelişmeler olmuş, minyatür resmi, İran'la olan ilişkiler ve savaş sonrasında değişime uğramıştır. Yavuz Sultan Selim'in İran seferinden getirdiği Mehmet Siyahkalem imzası taşıyan resimler önemlidir. Dönemin minyatür sanatçıları Nakkaş Osman ve Matrakçı Nasuh'un resimledikleri Süleymanname eseri dikkat çekicidir. Eserdeki kompozisyonlar hem ilginç hem de belge niteliği taşımaktadır.³⁸



Resim 2.5: Levni, Kadın Figürü

1543 tarihli Süleymanname minyatürü Kanuni Sultan Süleyman'ın Macaristan seferini anlatmaktadır. Matrakçı Nasuh'un yaptığı minyatürler günümüz ressamı Devrim Erbil için de esin kaynağı olmuştur. Matrakçı Nasuh 16. yüzyıl nakkaşlarından önemli bir kişiliktir. Manzara resimlerinde kendine özgü bir istifleme ve yapı vardır. Portrelerini modele bakmadan çizmekte, renkleri istediği gibi

³⁷ Sezer Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, 6. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 2006, s. 150-151

³⁸ Ahmet Özel, “**19. yüzyılda Osmanlıda, Batı Anlayışı Doğrultusunda Manzara Resmi**,” Doktora Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996, s. 9

kullanmakta ve perspektif kurallara uymamaktadır. 16. yüzyıl nakkaşları arasında Nigari, takma adıyla anılan Haydar Reis, Nakkaş Osman ve Lütü Abdullah da bulunmaktadır. Nigari'nin, minyatürlerinde desen ve renk gerçekçidir. Yaptığı Barbaros Hayrettin paşa portresi Topkapı sarayı müzesindedir. Nakkaş Osman, Sürname ve Hürname adlı eserlerinde yumuşak ve uyumlu renklerle, yatay ve dikey dizili figürler çizmiştir. Lütü Abdullah'ın yönettiği bir grup sanatçı Peygamber'in hayatını anlatan Siyer-i Nebi adlı elyazmasının resimlerini yapmıştır.³⁹



Resim 2.6: Abdullah Buhari
Yıkana Kadın Minyatürü

Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) döneminde büyümeye devam eden Osmanlı İmparatorluğu'nda, kültürel ve sanatsal anlamda gelişim görülür. Matrakçı Nasuh'un eserlerinde görülen manzara resimlerinde renkler, şehir yapılarını gösteren harita, kroki benzeri çizimler, hayvan figürleri, minyatürler, İslam dünyasında benzeri olmayan üstün eserler olarak kabul edilir.⁴⁰

³⁹ Ayla Ersoy, **Günümüz Türk Resim Sanatı**, İstanbul, Bilim Sanat Galerisi, 1998, s. 12

⁴⁰ Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, s. 152

16. yüzyıl, Sultan III. Murat (1574-1595) döneminde elyazmalarını resimleyen atölyelerin en önemlisi Nakkaş Osman atölyesidir. 1582 yılında Sultan III. Murat Surnamesi, oğullarının sünnet töreni için 52 gün süren At Meydanı şenliklerini 437 minyatürle anlatmaktadır. Sahnelerin tarihsel bir gerçeği yansıtmasına gözlemci ve belgeci bir özen gösterilmiştir. Düzen şema ve mekanı değiştirilmeden, figürlerin ve eylemlerin değişimiyle çeşitlendirilerek törenin sürekliliği anlatılmış, minyatürlerin esin kaynağı olarak şenliklerin yapıldığı eski Bizans hipodromunun spinası üzerindeki obeliks kaide kabartmalarından yararlanıldığı kanıtlanmıştır. Topkapı Sarayı avlusu çok yönlü çizimlerle gösterilmiştir. Nakkaş Osman ve çıraklarının resimledikleri Hürname minyatürlerinde, Osmanlı padişahlarının yaşamlarından örnekler görülmektedir. Nakkaş Osman'ın çizdiği bir diğer çalışma da Padişah portrelerinin sıralandığı Şemailname-i Al Osman yazmasıdır. Bu portreler gerçekçi değildir ve yalnız yüz ifadelerini hissettirecek karakteristik özellikler taşımaktadır.⁴¹



Resim 2.7: Matrakçı Nasuh, Osmanlı Donanması 1543

⁴¹ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1986 s. 31-32

17. yüzyılda Sultan III. Mehmet'in (1594-1603) döneminde yazılan ve resimlenen, Topkapı Sarayı'ndaki Eğri Fetihnamesi (Şehname-i Sultan Mehmet III) önemli eserlerdendir. Eserin dört büyük sayfa tutan minyatürleri Nakkaş Hasan tarafından yapılmıştır. 17. yüzyılda Osman II için yazılmış Şehname-i Nadir-i, yirmi minyatürle resimlenmiş bir mesnevidir. 17. yüzyılda beliren perspektif anlayışını belgeleyen resimler ise dokuz minyatür sayfasıyla Nadir-i Divanı'dır. Şakayık-ı Numaniye isimli çevirinin resimleri, aynı dönemin başka bir nakkaşı olan Nakşi'nin eserlerinden oluşur. Minyatürlerde renk anlayışının değiştiği, detayların arttığı görülür.⁴²

Tek figürlü minyatürler, güncel yaşam, eğlenceler, serbest kompozisyonlar, perspektif denemeler, albüm resimleri, Türkçeye çevrilen ve yeniden yazılan edebi eserlerle 17. yüzyıl Osmanlı minyatür sanatının en verimli dönemidir. Sultan III. Ahmet (1703-1730) dönemi, Osmanlı minyatürlerinin son parlak dönemidir. Önemli nakkaşlar Levni ve Abdullah Buhari'dir. Levni'nin, Surname-i Vehbi veya III. Ahmet Surnamesi de denilen eseri çok önemlidir. İçinde III. Ahmet döneminin yaşamını, çocuklarının sünnetini anlatan 137 adet minyatür vardır. Batı resim anlayışının resim özelliklerini, özünü bozmadan minyatüre uygulamıştır. Doğa tasvirleri yapmış, gökyüzü, ışık-gölge ve perspektif teknikleri kullanmış, eserlerini Murakka denilen albümlerde toplamıştır. 18. yüzyılın en önemli Nakkaşı Levni, III. Ahmet'in portresini de yapmıştır. Levni, ile başlayan Batı sanatı etkileri Abdullah Buhari ile gelişerek devam etmiştir. Figürlerinde hacim etkisi kullanmış, değişik mekanlarda ve hareketlerde kadın ve çiçek resimleri, Mekke ve Medine tasvirleri ile manzara resimleri yapmıştır. 17. yüzyıldan başlayarak, değişikliklerle minyatür resmi 19. yüzyılın ortalarına kadar sürmüştür.⁴³

18. yüzyıl Siyasal, ekonomik ve sanatsal anlamda ilişkilerin en yoğun olduğu dönemdir. 28 Mehmet Çelebi 50 kişilik grupta Avrupa'ya gönderilmiş, yabancı ülke elçilikleriyle ilişkiler kurulmuş, sanatçılar, mimarlar saraya davet edilmiş, yeni eserler, köşkler, kasırlar, yalılar yaptırılmıştır. Batı resminin etkisi, Osmanlı resim sanatında belirgin değişikliklere neden olmuştur. Konular, kompozisyon kurguları

⁴² Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, s. 155

⁴³ Ersoy, **Günümüz Türk Resim Sanatı**, s. 12

değişmiş, yenilikler minyatürü Batı resmine yaklaştırmıştır. Batılı anlamda kır eğlenceleri, günlük yaşam biçimi kadın ve erkek figürleri işlenmiştir. 18. yüzyılda İstanbul'a gelerek, saray çevresinin ve İstanbul hayatının, sulu boya yağlı boya, gravür gibi tekniklerle Batı tarzı resimlerini yapan ressam: Jean Baptiste Vanmour, 1699'da Fransız elçi Marquis dö Ferriol'ün himayesiyle İstanbul'a gelmiş, elçilerin kabul töreni ve kentin günlük yaşamının resimlerini yapmış, ölünceye kadar İstanbul'da yaşamıştır. 1776 da Jean Baptista Hilaire, 1796'da Michel François Preaulx, Ferdinando Tonioli, François Marie Rosset, Willey Reveley, Geatani Mercati, Armand Charles Caraffe, Anton Ignaz Melling, İstanbul'a gelerek çalışmalarda bulunan ressamlardan bazılarıdır.⁴⁴

18. ve 19. yüzyılda Oryantalizmin etkisiyle çok sayıda ressam da doğuyu görmeden hayali resimler yapmışlardır. 19. yüzyılda Abdülaziz Döneminde sarayda çalışan ve resimleri Milli Saraylar koleksiyonunda olan Preziosi, Chlebowski, Aivazowski, gibi ressamlar vardır. Ayrıca Liotard, Favray, Hilaire, Caraffe, Memling gibi yabancı ressamlar başta padişah olmak üzere saray çevresinin ilgi göstermesi ile başka pek çok sanatçının da Türkiye'ye gelmelerinin nedenidir.⁴⁵

İslam kültürünü benimseyen toplumlarda, özellikle Türkler'de, resimle yakın ilişkisi olan diğer sanatlardan güzel yazı eserleri duvarlara asılarak izlenmiştir. Eski dilde güzel yazıya hat denir. Yazıdan bir süsleme ögesi olarak yararlanılmıştır. Ebru, ciltçilikte kullanılan bir boyama tekniğidir. Minyatür sanatçıları, yazıyı çevreleyen boş alanı ebru ile süslemişlerdir. Osmanlıda duvar resimleri çiniler ile ya da çiniler üzerine yapılan motiflerden oluşur. Osmanlı Türk çinilerinde çok çeşitli bitki ve hayvan motifleri kullanılmıştır. Lale, gül, karanfil en çok kullanılan motiftir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde bir başka duvar resmi çalışması da konak, köşk kasır gibi yapıların duvar ve tavanlarında yapılan resimlerdir. Halk arasında koşuk, mani, masal, destan, efsane, kahramanlık ya da aşk kitaplarının resimlenmesi, pehlivan ve padişah resimleri herhangi bir eğitim görmeyenler tarafından yapılmıştır. Saray nakkaşları ile çarşı ressamı tarafından resimde gölge kullanmadan ögeler abartılarak yapılan çalışmalar 19. yüzyıla kadar sürmüştür. Diğer bir halk resim

⁴⁴ Özel, "19. yüzyılda Osmanlıda, Batı Anlayışı Doğrultusunda Manzara Resmi," s. 3...13

⁴⁵ Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı*, s. 13

sanatı da cam altı resmidir. Bu resimlerde toplumda sevinç ve övünç kaynağı olan konular işlenmiştir.⁴⁶

2.3. Osmanlı Resim Sanatında Batılılaşma Çabaları

18. yüzyılda Osmanlının Avrupa karşısında gerilemeye başlamasını durdurmak için bu ülkelerdeki bazı kurum ve uygulamaları benimsenmiştir. Batılılaşma adı verilen süreç, askerlik alanındaki yenilikleri uygulamayla başlamış; resim anlayışının Batı tarzına yaklaşması da bu sayede olmuştur. III. Selim (1789-1807) döneminde ilk defa resim askeri okul programına girmiş, Kapıdağlı Konstatin'e Osmanlı padişahlarının portrelerini yaptırmıştır. III. Selim Batı resmi ve heykele ilgi duyan bir padişah'tır.⁴⁷ İstanbul'daki yabancı ve azınlık sanatçılarının mimarlık ve resim etkinlikleri sürerken Osmanlı Devletinin orduyu modernleştirme çalışmaları, askeri okulların eğitim yöntemlerinin Batı'ya uyarlanması sonucunda, Mühendishane-i Bahrii Hümayun'da (1773- Kara Harp Okulu) resim teknikleri okutulmaya başlanmıştır. Amaç, askeri konuları, iki boyutlu yüzey üzerinde, ışık-gölge, perspektif kurallarıyla üç boyutlu anlatabilmek, iyi harita çizimini sağlamaktır. Ardından 1793'te açılan Mühendishane-i Berrii Hümayun'un (Deniz Harp Okulu) programlarına resim dersleri eklenmiştir. Berrii Hümayun'da, Bahrii Hümayun'dan daha iyi bir eğitim sistemi benimsendiğinden, ressamlar yetişmesi sağlanmıştır. Mühendishane'den sonra, resim eğitiminin güçlü olduğu Harbiye'de 1850 yılında 'Menşe-i Muallimin' adı altında özel bir statü benimsenerek, askeri ve sivil okulların gereksinimleri için öğretmenler yetiştirilmiştir.⁴⁸

II. Mahmut döneminde Avrupa'ya gönderilen Hüsnü Yusuf, Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tefik Paşa, Sultan Abdülmecit Dönemi'nde (1838-1861) İstanbul'a dönerek, ilk taval resmi, sulu boya, yağlı boya yapan ressamlardır. Osmanlı'da Batılı anlamda

⁴⁶ B. Alsaç, Ü. Alsaç, **Türk Resim ve Yontu Sanatı**, s. 27...37

⁴⁷ Mustafa Cezar, **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayını 109, 1971, s. 23

⁴⁸ Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s. 51-52

ilk resim sergisi 1845’de, manzara ressamı Oreker tarafından düzenlenmiştir.⁴⁹ Avrupa’ya eğitime giden ilk ressamların eserleri günümüze kadar ulaşamamıştır. Belgelerde ressamlıkları anlatılmaktadır. Servili Kaymakamı Ahmed Emin’in resim ve fotoğrafla ilgilendiği, ressam Emin Baba’nın, Unkapanı’ndaki dükkanında gemi ve haritalar çizdiği bilinmektedir. Ayrıca, iki sene Paris’te kalan ressam Mahmut adlı bir sanatçı, özellikle portrede başarılı olmuştur.⁵⁰

Osmanlı eyaletlerinde ortaya çıkan etnik ve milliyetçi isyanlar Türkçülük, İslamcılık gibi yeni düşüncelerin oluşmasına neden olmuştur. Bu durum Osmanlı’da yaşayan çeşitli etnik ve dindeki halka yönelik tepkilere dönüşerek Osmanlı devletinin düzen anlayışını değiştirmiştir. Batı’nın baskısıyla, Londra Büyükelçisi Mustafa Reşit Paşa tarafından Sultan Abdülmecid’in onayıyla çeşitli yenilikler taşıyan ve padişahın yetkilerini kısıtlayan Tanzimat Fermanı 3 Kasım 1839’da ilan edilmiş ancak kararlar uygulanamamıştır. Ayaklanmaların ülkeye yayılmasıyla, 1908’de II. Meşrutiyetin ilanına gelinmiştir. İttihat ve Terakki’nin Osmanlıcılık yerine Türkçülüğü esas alarak uyguladığı politikaları 21 Aralık 1918 tarihine kadar devam etmiştir. Bu politikalar sonucu devlet yapısında siyasi, ekonomik, kültürel etkinliği olan gayrimüslimlerin hakları kısıtlanmıştır.⁵¹ Gayrimüslim sanatçılar Osmanlıda saray ve çevresinde 20. yüzyılın sonuna kadar etkinlik göstermiştir. Duvar resimleri, saray eşyaları üzerine resimler, sahne dekorları resimleri, batı resmi tarzı yağlıboya tuval resimleri konularında eserler vermişler; 19.yüzyılın sonlarına doğru ünlü Mimar Sarkis Balyan çevresinde toplanarak K. Ayvazovski ile birlikte farklı bir üslubun oluşmasını sağlamışlardır. Bu üslup belirgin olarak M. Civanyan, G. Yazmacıyan, ve Azaryan’da görülmektedir.⁵²

⁴⁹ Didem Üstün Vural “19. yüzyılda Asker Ressamların ve Cumhuriyet Dönemi Türk Ressamlarının Hocaları Olan Bir Grup Avrupalı Ressam,” TSA/yıl: 8, No: 2-3, s. 116 Ağustos-Aralık 2004 (Çevrimiçi) <https://docs.google.com>, 10 Aralık 2012

⁵⁰ Ahmet Kamil Gören, “Askeri ve Sivil Okulların Türk Resim Sanatındaki İşlevi,” **Antik&Dekor**, İstanbul, Antik A.Ş., No: 37, 1996, s. 68

⁵¹ Özel, “19. yüzyılda Osmanlıda, Batı Anlayışı Doğrultusunda Manzara Resmi,” s. 5...7

⁵² Özel, “19. yüzyılda Osmanlıda, Batı Anlayışı Doğrultusunda Manzara Resmi,” s. 53



Resim 2.8: Ferik İbrahim Paşa, Peyzaj

19. yüzyılda askeri okullardan sonra, Galatasaray Lisesi (1869) ve Darüşşafaka Lisesi'nde (1873) resim dersleri okutulmaya başlanmıştır. 1835 yılından başlayarak Batı'da resim eğitime gönderilenler ilk olarak askeri okul öğrencileridir. Viyana, Berlin, Paris ve Londra'ya iki yıl içinde 12 kişi gönderilmiştir. Paris'e gönderilen askeri okul öğrencilerinin iyi bir resim eğitimi almaları için 1860-1861 de bu kentte açılan Mektebi Osmani'de eğitime başlamıştır. Fransız öğretmen Rolobens resim derslerini yürütmüştür. Süleyman bey ve Ahmet Ali (Şeker Ahmet Paşa) bu okulun öğrencileri arasındadır. Okul 1874'te öğrencilerin sıkı disiplin altında tutulamaması nedeniyle kapatılmıştır.⁵³ Mühendishane, Tıbbiye ve Harp okullarından mezun olan öğrencilerin bazıları Avrupa'ya giderek resim eğitimi almıştır. Osman Nuri Paşa, Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Süleyman Seyit Bey, Ahmet Emin Bey, Hüsnü Yusuf Bey, Ferik İbrahim, Servili Ahmet Emin bey, Tevfik Paşa bu sanatçılar arasındadır.⁵⁴

⁵³ Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s. 52...55

⁵⁴ Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, s. 159

Şeker Ahmet Ali Paşa, (1841-1907) Mektebi Tıbbiye’de okumuştur. Yaptığı büyük boyutlu resimlerdeki sağlam, düzenli natürmort ve peyzajlarında disiplinli bir eğitimin etkisi görülmektedir. Batı resminin kompozisyon anlayışıyla, geleneksel etkileri bağdaştırma çabaları sanatçının manzaralarında bir senteze ulaşmaktadır. Resim öğrenimi için Paris’e Mekteb-i Osmani’ye gitmiş, yedi yıl Gerome ve Boulanger’in atölyelerinde çalışmıştır. 1867’de Paris Uluslararası Dünya Fuar’ında resimlerinin sergilenmesi Türk resim sanatı tarihi açısından önemlidir.⁵⁵



Resim 2.9: Şeker Ahmet Paşa
Ceylan



Resim 2.10: Şeker Ahmet Paşa,
Ormanın Sükuneti

Türk resim sanatı içinde birçok ilk Şeker Ahmet Paşa ile başlamıştır. Osmanlı'nın başkentinde ilk kez sanat, sanat eseri, toplum ilişkilerini kurmuştur. İlk kişisel resim sergisini açmış olması, bireysel olarak sanatçı tanımını bildiğini ve benimsediğini göstermektedir. “Ceylan” klasik Şeker Ahmet Paşa resimlerine önemli bir örnektir. Resim bütünüyle realizmin ayrıntılı işçiliğiyle işlenmiştir. Orman ve ormanda hayvan resimlerinde, romantik bir yaklaşımla, hayali ideal orman resimleri yapmıştır. Ağaçların ışık oyunları ile bozulan uzaklık ve yakınlık yanılsamalarını resmetmiştir.

⁵⁵ Özel, “19. yüzyılda Osmanlıda, Batı Anlayışı Doğrultusunda Manzara Resmi,” s. 46

Resimlerinde ışığın özel bir dili vardır. Doğayı özümsemesi, bakma ve görme arasındaki sınırları çözümlenmesi, algıladığı manzaralardan fotoğrafik kareleri tuvale aktarması, tuvali esir alan bir ışığın aydınlattığı ana temanın istemle vurgulayışı, bilinçli bir sentezi tablolarına yansıttığını hissettirmektedir.⁵⁶



Resim 2.11: Sanayi-i Nefise Mektebi Öğretmenleri, 20 öğrencisi

2.4. İlk Resim Okulu'ndan Sanayi-i Nefise Mektebine

1874'te Ressam Guillemet, İstanbul'da resim akademisi adlı bir özel okul açmıştır. Bu okulun öğrencileri 1876'da düzenledikleri bir sergiyle çalışmalarını tanıtmışlardır.⁵⁷ Pera'da bulunan atölyesine "Akademia" adını vererek, çoğunluğu azınlıklardan olan öğrencilerine desen ve resim dersleri vermiştir. Guillemet,

⁵⁶ Kıymet Giray, "Şeker Ahmet Paşa'nın Manzara Resimlerindeki Estetik Duyarlılık," İstanbul, **Antikdekor**, 2011, No: 127, s. 101...105

⁵⁷ B. Alsaç, Ü. Alsaç, **Türk Resim ve Yontu Sanatı**, s. 41

atölyesinin resmi okul olması için girişimlerde bulunmuş, 1877-1878'de hastalanıp ölmesiyle çalışmaları yarım kalmıştır. Dönemin Ticaret Nazırı Rauf Paşa'nın desteğiyle, 1883'te "Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi" 20 öğrenciyle eğitime başlarken okul, daha çok azınlıklar tarafından ilgi görmüş ve sadece erkek öğrenciler kabul edilmiştir. Osmanlı'da Sanayii Nefise Mektebi, akademik düzeyde eğitimin verildiği ilk kurumdur. Cumhuriyetin ilanından sonra Devlet Güzel Sanatlar Akademisi adını almıştır.⁵⁸

Osman Hamdi Bey'in girişimiyle, figüre ağırlık verilmiş, figüratif çalışmalarıyla bilinen hocalar getirilmiştir. Askeri okuldan mezun olan manzara ressamı Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Süleyman Seyyid, Osman Nuri ve Halil Paşa gibi ressamların Sanayii Nefise Mektebi'ne hoca olarak alınmaması, manzara temelli gelişim gösteren resim çizgisini değiştirmiştir.⁵⁹ Sanayii Nefise' de eğitimin başlamasıyla üretilen yapıtların sergilenme çalışmaları başlamıştır. 1883-1890 yılları arasında düzenlenen sergiler, 1901'den itibaren düzenli hale getirilmiştir. 1900 yılında Pera Palas'ta ilk kişisel sergiyi Şeker Ahmet Paşa açmıştır. İstanbul'da yayımlanan Malumat dergisi iki özel sayısında 1902 ve 1903 yılları sergilerini anlatır. Bu sergiler sonucu, çağdaş sanatçıları kapsayan bir resim ve heykel müzesi ihtiyacı doğmuştur.⁶⁰

İstanbul Salonu sergilerinin birincisi 1901'de 170 eserle başlamıştır. Resim ağırlıklı sergide heykellerde vardır. Katılan sanatçılar içinde İtalyan, Fransız, Rus, Polonyalı ve Yunanlı sanatçılar bulunmaktadır. Osmanlı sanatçıları ise Osman Hamdi Bey, Ahmet Ali Paşa (Şeker Ahmet Paşa), Albay Halil Bey ve Adil Bey'dir. Sergilerin ikincisi 1902'de Beyoğlu Posta Sokağı 417 numaralı yapıda Fransızların sahipliğiyle açılmıştır. Çıplak kadın resimleri 1. sergiden itibaren yasaklanmıştır. Osmanlı ressamı, Levantenler ve yabancı ressamın katıldığı sergi iki ay süreyle açık kalmıştır. 1903 yılında açılan İstanbul salonlarının üçüncü sergisinde az sayıda katılımcı vardır. Resim ve mimari dışında Hat ve el işleri gibi alanlarda da çalışmalar sunulmuş, daha sonra ortaya çıkan olaylar, 4. serginin açılmasını engellemiştir. 1908

⁵⁸ Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s. 104...106

⁵⁹ Özel, "19. Yüzyılda Osmanlıda, Batı Anlayışı Doğrultusunda Manzara Resmi," s. 31

⁶⁰ Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s. 110-111

yılına kadar Pera, Avrupalı sanatçıların açtığı sergilerle canlılığını korumuştur.1909 yılından itibaren sergilerde azalmalar olmuş, gelişen siyasal olaylar Batılı ülkelere ve Batı ağırlıklı etkinliklere karşı tavırların gelişmesine neden olmuştur. Trablusgarp savaşı ile İtalya'yla olan ilişkiler bozulmuş, bu durum İtalyan sanatçıları etkilemiştir. Bir çok sanatçı 1911 yılında hükümetin aldığı kararlar sonucu İstanbul'dan ayrılmak zorunda kalmıştır.⁶¹



Resim 2.12: İnâs (Kız) Sanâyi-i Nefise Mektebi Öğrencileri

Güzel Sanatlar alanında kız öğrencilere eğitim olanağı sağlamak için 1914 yılında Beyazıt Zeynep Hanım konağının bir bölümünde İnâs- Kız Sanayii Nefise mektebi açılmıştır. İlk kadın ressamlarımızdan Mihri Müşfik hanımın, okulun müdiresi olarak çıplak kadın modelini atölyeye getirmesi dönemin önemli bir gelişmesidir. Mihri Müşfik hanımdan sonra müdür olan Ömer Adil'in yapmış olduğu kızların resim

⁶¹ Fatma Tepeci, “**Başlangıcından Günümüze İstanbul Sergileri,**” Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996, s. 17... 20

atölyesi adlı tablo önemlidir. Bu okul Cumhuriyet'in ilanından sonra Sanayii Nefise Mektebiyle birleştirilmiştir.⁶²



Resim 2.13: Osman Hamdi Bey
Vazo Yerleştiren Kız



Resim 2.14: Osman Hamdi Bey
Silah Taciri

2.5. 1914 Çallı Kuşağı Ressamlarının Türk Resim Sanatındaki Yeri

Türk resim sanatına Batılı anlamda yön veren kuşağın üyeleri, sanat eğitimine İstanbul'da Sanayii Nefise Mektebinde başlayarak, 1909-1914 arasında Paris'te devam etmiştir. Cormon Atölyesi'nde eğitim gören sanatçılar, yaptıkları çalışmalarla günümüz resim sanatının oluşmasında öncüdürler. Paris'e ilk olarak 1909'da Avni Lifij gitmiştir. 1910'da Sami Yetik, İbrahim Çallı, Ali Sami ve Ruhi Arel, 1911'de Hikmet Onat, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran ve Namık İsmail grup olarak gitmiş, dokuz kişi olmuşlardır. 1914 kuşağı sanatçıları, Paris'te akademik konuların yanında,

⁶² Şennur Kaya, “ Cumhuriyet Döneminde Güzel Sanatlar,” t.y.,(Çevrimiçi) [http:// www. istanbul. edu. tr](http://www.istanbul.edu.tr), 11 Aralık 2012

serbest anlayışla da çalışmalar yapmıştır. Paris dönüşü, izlenimci tekniği benimsemiş olsalar da özellikle kompozisyon ve çıplak çalışmalarında sağlam desen anlayışını gösteren yapıtları bulunmaktadır. 1914 kuşağı sanatçılarının Türk resim sanatına kattıkları yenilikler arasında Batılı tarzda insan figürüne yer vermeleri, canlı model kullanmaları, büyük boyutlu çok figürlü kompozisyonlar yapmaları sayılabilir. Bu kuşağın en genç üyelerinden Sanayii Nefise Mektebi'ne önemli katkılarda bulunan Namık İsmail, Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve Feyhaman Duran'dır.⁶³



Resim 2.15: Hoca Ali Rıza, Fıstık ağaçları

Asker ressamının son kuşağından Hoca Ali Rıza, Üsküdarlı Cevat, Diyarbakırlı Hoca Tahsin, Sami Yetik, Çallı kuşağı dönemi ressamı olarak önemlidir. İstanbul'un Arnavut kaldırım sokaklarını, guvaj ve yağlı boyayla romantik konulara dönüştüren Hoca Ali Rıza'dır. Üsküdarlı Cevat Hoca Ali Rıza'nın atölyesinde yetişmiştir. Yöresel resim sevgisi ile çok sayıda suluboya resimler yapmıştır. Hoca

⁶³ Ahmet Kamil Gören, **Türk Resim Sanatına Yön Veren Kuşağın Batıdaki Eğitimi, "1914 Kuşağı Sanatçıları Paris'te," Antik&Dekor**, İstanbul, Antik A.Ş., 1996, No: 36, s. 62...68

Tahsin'in yağlı boya savaş resimleri kompozisyon dengesi ve ayrıntılı işçiliğiyle dikkat çekicidir. Sami Yetik ise natürmortlarında canlı renkleri, kurtuluş savaşı resimlerinde alacakaranlık etkisi ile grileri kullanmıştır.⁶⁴

1914 yılından sonra ressamlar, kalıplaşmış konuların dışında, figürler, portreler, ve nü gibi insanların hayatını anlatan konulara yönelmişlerdir. Empresyonist etki resim sanatına canlılık, hareket kazandırmıştır. Gün ışığının etkisini anlatan, serbest fırça vuruşlarıyla yapılan resimler halkın o güne kadar görmediği tarzda resimlerdir. İlk önce Galatasaraylılar yurdunda sonra da Galatasaray Lisesi'nin resim atölyesinde açılmaya devam eden sergilerin sanatçıları ise 1914 Kuşağı adı verilen İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail ve Ruhi Arel adlı sanatçılardır.⁶⁵



Resim 2.16: İbrahim Çallı, Defli Kadın

⁶⁴ Adnan Turani, **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı**, Ankara, 1977, Türkiye İş Bankası Yayınları, s. X

⁶⁵ Nurullah Berk, Kaya Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**. 3.bs., Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983, s. 25-26

Çallı kuşağı, Avrupa'da önemini yitirmiş Empresyonizm, Post Empresyonizm, Neo Empresyonizm ve Fovizm gibi akımların etkisinde kalarak, Empresyonizmi getirmişlerdir. Bu ressamlar kendilerinden önceki ressamların koyu gölgeli renklerini bırakarak, geniş parlaklığı kullanmıştır. Işıltılı, çok renkli resimlerle dönemin edebiyatçılarının sunduğu karamsarlığa siyasal, sosyal ve ekonomik bunalımdaki insanlara görsel güzellikler sunulmuştur.⁶⁶ Çallı, Türk resmine serbest fırçalı, renkçi paleti getirmiş, izlenimciliğin temsilcisi olarak ünlenmesine rağmen kendine özgü empresyonist resimler yapmıştır. Çıplak modeller kullanmış, halkça sevilen bir anlatım tarzıyla, ilginç kişiliğiyle Türk resmindeki yerini almıştır.⁶⁷ İbrahim Çallı, Parlak ve canlı renkleri egemen kılan serbest fırça vuruşlarıyla yaptığı Boğaziçi ve Adalar konulu manzara resimleri, Atatürk, İnönü Portreleri, çıplakları, Manolya ve Gül ağırlıklı natüremort resimleriyle bilinmektedir.⁶⁸



Resim 2.17: Nazmi Ziya Güran, Taksim Meydanı

⁶⁶ Fatih Başbuğ, “1914 Çallı Kuşağının Türk Resmine Etkisi,” Selçuk Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, 2010, s. 380, t.y. (Çevrimiçi) <http://docs.google.com/> 15 Aralık 2012

⁶⁷ Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, 15. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 2011, s. 673-674

⁶⁸ Osman Erden, **19. Yüzyıldan 1960'a Kadar Türk Resim Sanatı Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey**, Tempo, İstanbul, Boyut Matbaacılık, 2012 s. 49

Çallı resimlerinde Türk kadınının toplumdaki konumunun değişimini izlemek mümkündür. Tefli Kadın, resmindeki özgür tavır, oturan kadının omuzlarını açıkta bırakan giysisi, sorunlarına dalan gözleri, balo salonlarında uçuşan şalları, çarliston giysileri ve saç modelleriyle dans eden ya da mayolarıyla deniz kıyısında güneşlenen kadınların rahat tarzları kadar, Kurtuluş Savaşının kahramanları olan Anadolu kadınlarının onurlu duruşları, Çallı'nın yaşama dönük konu seçimlerinin başarılı anlatımlarıdır.⁶⁹

1914 Kuşağı sanatçılarından Nazmi Ziya Güran, Signac, Monet Pissaro'nun etkisinde kalarak, Türk resim tarihinde izlenimcilik akımı doğrultusunda çalışmıştır. Boğaziçi'nde Sabah, Kumkapı, İstanbul Limanı, Boğaziçi, Boğazda Yelkenliler eserlerindedir.⁷⁰ Nazmi Ziya Güran, Empresyonist resmi en iyi şekilde yansıtmış, duygusallığını resme şiirsel bir anlatımla aktarmıştır. Doğada kendisini en çok etkileyen şeyin güneş olduğunu söylerken ışığın etkisini belirtmiş, doğanın en büyük öğretmen olduğunu söylemiştir. Portre resimlerinde optik bir yansıtma, peyzajlarında doğacı bir izlenimcilik görülür.⁷¹

Hüseyin Avni Lifij'in çalışmalarında izlenimcilikten dışavurumculuğa, simgecilikten romantizme kadar değişik akımların etkisi görülür. Atölye, Kar Manzarası, Otoportre, adlı tabloları bilinmektedir. 1922 yılında Mustafa Kemal Atatürk'ün davetiyle Ankara'da Mareşal Fevzi Çakmak'ın portrelerini yapmıştır. 1924'de Sanayi-i Nefise'de hocalık yapan sanatçı, sembolist yaklaşımıyla 1914 Kuşağı'nın diğer sanatçılarından ayrılır. Avni Lifij ve dönemin diğer sanatçılarının Türk resmine getirdikleri yenilik, canlı modelden büyük boyutlu ve çok figürlü çalışmalardır.⁷² Lifij izlenimci anlayışın dışına çıkan dışavurumcu bir anlatımla renkçi olmayan, geniş ve rahat planlanmış peyzaj çalışmalarında güçlü bir sanatçı kimliğini Türk resmine kazandırmıştır.⁷³

⁶⁹ Kıymet Giray, “Türk Resminde Bir Efsane: Çallı İbrahim,” *Sanat Çevresi*, İstanbul, 1992, No: 162, s. 39

⁷⁰ Berk, Özsezgin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, s. 34

⁷¹ Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, s. 674-675

⁷² Erden, *19. Yüzyıldan 1960'a Kadar Türk Resim Sanatı Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey*, s. 64

⁷³ Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, s. 673



Resim 2.18: H. Avni Lifij, Ak Gün

Namık İsmail'in eserlerinde, Alman resminin dışavurumculuk akımından etkilenerek izlenimcilik ve dışavurumculuğun sentezi görülür. Toplumsal gerçekçi konularda eserler vermiş, harman konulu çalışmasında Anadolu insanının ülke kalkınmasındaki emeğini işlemiştir.⁷⁴

Feyhaman Duran, üslup açısından İbrahim Çallı'ya yakındır. Portrelerinde dengeli bir desen ve ağırbaşlılık söz konusudur. Türk resminin en başarılı portre ressamıdır. Hat sanatına olan ilgisi, eserlerine yansımıştır. Bazı modern Türk ressamlarında görüldüğü gibi, eski yazı çalışmaları klasik desen anlayışından soyut çizgi düzenlemelerine geçişini sağlamamıştır.⁷⁵ Feyhaman Duran, Çallı'nın kullandığı serbest fırçayla renklerini tablo üzerine dağıtma tekniğini benimsemekle birlikte titiz ve özenli çalışmıştır.⁷⁶

⁷⁴Başbuğ, 1914 Çallı Kuşağının Türk Resmine Etkisi, s. 384

⁷⁵ Berk, Özsezgin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, s. 30-31

⁷⁶ Turani, Dünya Sanat Tarihi, s. 674

Ruhi Arel, eserlerinde yerellik ve ulusallık arayışı içinde Batı tekniği kullanırken, seçtiği konularda duygulu, romantik bir yerelliğe yer verir. Eserlerindeki en önemli özellik Türk işleme ve halılarındaki renkleri ve uyumu hissettirmesidir. Feraceli Kadın, Yazmacı, Taş İşçileri, Gergef tablolarında grilerin olgun renklerin egemen olduğu sağlam bir desen ve biçim görülür. Konularını gösterişten uzak, çizgi ve renk oyunlarına yer vermeyen, içten, samimi bir sanatkar ustalığıyla işlemiştir.⁷⁷



Resim 2.19: Hikmet Onat, Mavnalar

Hikmet Onat, 1. Dünya savaşı konulu resimlerinden sonra en çok peyzaj türünde İstanbul görüntülü eserler vermiştir. Natürmort ve portre türünde eserleri de bulunmaktadır. Durgun deniz yüzeyinde tekneler, sandallar, balıkçı kayıklarını tuvaline aktarırken, kendi deyişleriyle içindeki şiir arayışını konularına gerçekçi bir üslupla yansıtır. Kabataş'tan Manzara, Derede Sandal, Salacak eserlerindedir⁷⁸

Sami Yetik, Türk köylü yaşantısını, Balkan savaşı, I. Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı ve Türk askerinin savaş ruhunu yansıtmıştır. Kağnılar, Akşam Dinlemesi, Kurtuluş

⁷⁷ Berk, Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, s. 40

⁷⁸ Türk Deniz Kuvvetleri, Turkish Naval Forces, Ahmet Hikmet Onat, t.y. (Çevrimiçi) [http:// www.dzkk.tsk.tr](http://www.dzkk.tsk.tr), 25 Aralık 2012

Savaşında Efeler, Siperde İki Silah Arkadaşı, Kurtuluş Savaşı Anılarında Ilgaz Yolu, Yolda Batarya, Ana Şefkati, Edirne’yi Beklerken, Kahraman Müdafilerimizden gibi çok sayıda eser vermiştir. Türk kadınına öne çıkaran Kağnılar adlı eserinde savaş alanına araç ve gereç ulaşmasını resmetmiştir.⁷⁹



Resim 2.20: Veliht Abdülmecid Efendi Şişli Atölyesi’nde Çallı ve diğer sanatçılarla birlikte. Soldan sağa: Ali Sami Boyar, Ali Cemal, Namık İsmail, Abdülmecid Efendi, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Sami Yetik, Ruhi Arel

1914’de, Harbiye Nazırı Enver Paşa, Şişli’de resim atölyesi açmıştır. Şişli atölyesi ressamı, Ali Sami Boyer, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Avni Lifij, Sami Yetik, Namık İsmail, Nazmi Ziya ve Cemal Beyrutlu’dur. Cepheye giderek savaşın etkileri incelenmiş, resimler atölyede yapılmıştır. Savaş araçları, top ve silahlarla birlikte askerler model olarak poz vermiştir, Bu eserler belge niteliği taşımaktadır.⁸⁰

⁷⁹ Gültekin Elibal, **Atatürk ve Resim -Heykel**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları: 121, 1973, s.

81

⁸⁰ Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s. 151-152



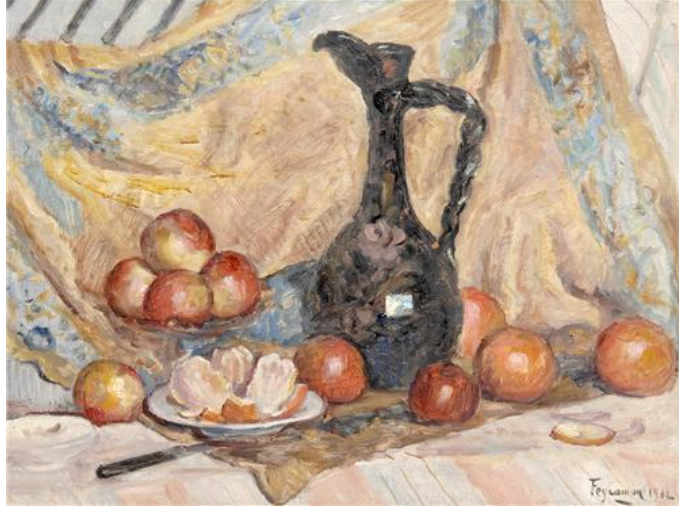
Resim 2.21: Sami Yetik, Doğu Cephesinden Bir Görünüş

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti; 1908’de kurulmuş, 1921 yılında Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926’da Türk Sanayi-i Nefise Birliği son olarak ta 1926’da Güzel Sanatlar Birliği adlarını almıştır. Cemiyetin ve gazetesinin sanat tarihindeki yerleri önemlidir. 1972’de 55. yıl kutlamasında, Işık Lisesi Sanat Galerisinde, empresyonist ve gerçekçi eğilimleri yansıtan resimler sergilemişlerdir. Güzel Sanatlar Birliği sergileri, çağdaş Türk resminin temelini oluşturur. 1914-1940 arası yapılan çalışmalar ve sergiler modern akımların hazırlayıcısı olmuştur.⁸¹

Türk ressamı, Batı tarzı resim anlayışını uygulamakla birlikte Batı sanatını tüm boyutlarıyla kavrayamamışlardır. Renk, perspektif ve plastik sorunlar incelenerek çalışmalar yapılmıştır. Resim duyguların anlatımı olduğu kadar bilimsel içerik taşır. Türk ressamı işledikleri konulara ilgi çekmek için zorlayıcı, düşündürücü yapıtlar üretmemişlerdir. Yaşamları olduğu gibi yansıtan gerçekçi çalışmalar yeterli görülmüştür.⁸²

⁸¹ Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, **50 Yıllık Türk Resim ve Heykeli**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s. 40-41

⁸² B.Alsaç, Ü. Alsaç, **Türk Resim ve Yontu Sanatı**, s. 62



Resim 2.22: Feyhaman Duran, Natürmort

2.6. Cumhuriyetin Başlangıcından 1950'lere Resim Sanatı

Türk halkı yüzyıllar boyunca Doğu'yla Orta Avrupa'nın bir parçası olmuştur. Bölgenin sürekli sallantıda olan kaderine etki eden bir yandan da İslam dünyasına bağlı kalan bu topluluk 20. yüzyılın sonuna kadar bazı gelenekleri değiştirememiştir. Sanatçılar yetiştirmesine karşın Batı bilim ve tekniğine ulaşamamış, Cumhuriyet'le birlikte Türkiye, Batı devletleri arasında yer almıştır.⁸³



Resim 2.23: Zeki Kocamemi, Mekkar Erleri

⁸³ Georges Duhamel, **Yeni Türkiye Bir Batı Devleti**, Çev. Can Yücel, İstanbul, Yenigün Haber ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş., 1998, s. 19

Türk resmine empresyonist akımı getiren Çallı Grubundan sonra, sanat eğitimlerini bitiren genç ressamlar bir araya gelmiş, 1924’de Yeni Resim Cemiyeti kurulmuştur. Şeref Akdik, Saim Özeren, Refik Epikman, Elif Naci, Mahmut Cuda, Muhittin Sebati, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi tarafından kurulan grubun amacı sergiler açmaktır. Cemiyetin bir sanat özelliği yoktur. İlk sergilerinden sonra, Avrupa’da eğitim için sınav açıldığında, kazananlar gitmiş, toplulukta kısa sürede dağılmıştır. Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi Almanya’da, diğerleri Paris’te eğitim görek 1928’de dönmüşlerdir.⁸⁴



Resim 2.24: Ali Avni Çelebi, Maskeli Balo

Türkiye’ye dönen bu sanatçılar, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adıyla ilk sergilerini Ankara Etnoğrafya müzesinde, ikincisini 1928’de Cağaloğlu’ndaki Türk Ocağı’nda düzenlemişlerdir. Sergide ressam Ali Çelebi’nin Maskeli Balo Adlı eseri ilgiyle karşılanmıştır. Büyük boyutlu bu tablosunda; Türk resmini sarsacak bir anlayış ve teknikle, karnaval giysilerine bürünmüş maskeli, külahlı, şapkallı eğlenen

⁸⁴ Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı*, s. 24

kadın ve erkekleri yeşilimsi bir tahta perde önünde ve ön planda bir kadını çıplaklığıyla resmetmiştir. Maskeli Balo tablosu Türk resim sanatına konstrüktivist yaklaşımı getirmiştir. Refik Epikman, teknik sorunlara eğilerek, biçim ve çizgi kaygısını yapıtlarında göstermiştir. Biçimlerin görsel etkisi ve ağırlığının çizginin yapıcılığını öne çıkarma biçiminde şekillendirdiği sanat anlayışını hayatı boyunca sürdürmüştür. Cevat Dereli, renk duyarlılığına, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi, Türk resminde görülmeyen deformasyon ve soyutlamalara yer vermiş, çalışmaları sanat eleştirmenlerince çağdaş resim ve renk denemeleri olarak değerlendirilmiştir.⁸⁵



Resim 2.25: Refik Epikman, Bar

1929'da kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin amacı; resim sanatını sevdirmek ve İstanbul dışına yaymaktır. Eserlerini, Ankara, Bursa, Samsun, Zonguldak, İzmit, Balıkesir'de sergilediler. Fransa ve Almanya'da, öğrenim gören

⁸⁵ Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, s. 42-43

ressamlar, daha çok Kübizm, Dışavurumculuk, Konstr kt vizizm akımları etkisiyle kompozisyonlarında geometrik kurguyu önemsemiş, 1931 yılında dağılmıştır.⁸⁶



Resim 2.26: Müstakil Ressamlar Birliği  yeleri

Cumhuriyetin ilk yıllarında toplumun sanata, sanatçıya ilgisi azdır. Sanatçıların yaşamlarını kazanmaları devlet desteğiyle olmaktadır. Devlet politikası ise, yerel ve geleneksel kaynaklardan yararlanarak, Batı'nın kültür düzeyinde özgün bir yer alabilmektir. Yurda dönen sanatçıların Anadolu'ya  ğretmen olarak atanmalarının hem olumlu hem de olumsuz etkileri olmuştur. Sanatçı olarak verimli olacakken, sanattan uzak mekanlarda çalışma, sanatsal gelişimlerini duraklatmıştır. Öğretmenlik dışında çalışacakları farklı kurumlar da bulunmamaktadır. Kültürel bir kimlik oluşturma çabasıyla devlet sanatçılardan isteklerde bulunmuş, eserlerinde, milli mücadele, ağdaşlaşma ve inkılapları anlatmaları istenmiş, Anadolu'ya yönelmeleri

⁸⁶ Erden, 19. yüzyıldan 1960'a Kadar Türk Resim Sanatı Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey, s. 82

sağlanmıştır. 1923-1950 yılları arasında devletin kültür sanat politikası, ulusal bir sanat yaratma, ulusal olan sanatın yeni çağdaş ve modern olmasını sağlama ve ulusal çağdaş sanat için güzel sanatlar eğitimini yönlendirmektir. Cumhuriyetin 10. yılı İnkılap sergileri devlet programıyla yapılmıştır. Bu bağlamda Kurtuluş savaşı ve Cumhuriyet konuları işlenmiştir. Ressamların çoğu sergilere serbest konulu resimleriyle katılmışlardır. Devletle ressamlar arasında çıkan anlaşmazlıklar sonucu 1937'den sonra bu sergiler düzenlenmemiştir.⁸⁷

Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte oluşturulmak istenen ulusal coşku ressamların tablolarına yansımıştır. 1923'ten sonraki yılların koşulları da dikkate alındığında yeni düzen arayışları nedeniyle ve ulusal bilinçle toplumsal konuları, kurtuluş savaşını, Cumhuriyet devrimlerini konu alan resimlerin yapılması doğaldır.



Resim 2.27: Nurullah Berk, Odalık

Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği üyelerinin dağılmasıyla 1933'te 'D' grubu kurulmuştur. Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin

⁸⁷ Oğuz Dilmaç, "Avrupa'da Eğitim Gören Sanatçılarımızın Çağdaş Türk Sanatının Gelişimindeki Rolü," s. 90-91, 24 Şubat 2012 (Çevrimiçi) iys.inonu.edu.tr, 8 Ocak 2013

Dino ve Zühtü Müridoğlu D grubu kurucu üyeleridir. D grubu ressamaları, ilk sergilerini kuruldukları yıl Beyoğlu Narmanlı Handaki bir şapkacı dükkanında açtılar. Bireysel sergi açmanın zorluğu nedeniyle, birlikte hareket etmek suretiyle, resme yenilikler getirmek, durgun sanat hayatını canlandırmak, resim sanatını halka sevdirmek istiyorlardı. Batı çağdaş sanat akımlarından kübizm, konstrüktivizm, soyut sanat, ekspresyonizm gibi sanat akımlarında eserler üreterek sergiler düzenlediler. Eserleri, başlangıçta halk tarafından anlaşılammış, garip bulunmuş ve yerilmiştir. D grubu sanatçıları gazete ve dergilerde yazdıkları makalelerle, düzenledikleri konferanslarla amaçlarını açıklayarak üniversite gençliği ve aydın kesim tarafından benimsenmelerini sağlamışlardır.⁸⁸

D grubu ressamalarının çağdaş sanata yaklaşım yolu olarak benimsedikleri kübizmin etkisiyle teknik yönü güçlü eserler verirken bu sanat akımını çıkış noktası olarak görmüşlerdir. Nurullah Berk, minyatür soyutlamaları üzerine çalışmalar yaparken, Cemal Tollu, Anadolu uygarlıklarını gözleyerek, Hitit Kabartmalarını esin kaynağı olarak görmüştür. Zeki Faik İzer, soyut renk lekelerinin görselliğini işlerken, Elif Naci, kaligrafiyle büyük harf formlarını birleştirmiştir. D grubunun ana çıkış noktası; empresyonist eğilimleri reddederek, kompozisyonlarını Kübist ve Konstrüktivist akımlardan esinlenen, sağlam bir desen temeli yaratmaktır. D grubunun reddettiği Klasizim değil, doğanın kopyalanarak aktarılmasıdır. Yeni bir bakışla, fikirlerini estetik bir anlamda ustalık ve teknikle birleştiren eserlere yönelmişlerdir.⁸⁹ D grubu sanatçıları, akademik kurallar dışında doğayı kopyalamadan yorumlayarak, özgürce aktarmak ve yeni sanat akımlarını tanıtmak istemiştir. Grup üyelerini bir araya toplayan temel etken, sanatın topluma hizmet etmesi anlayışdır.⁹⁰

⁸⁸ Ersoy, **Günümüz Türk Resim Sanatı**, s. 25...28

⁸⁹ Server Doğanay, “**Türk Resminde “D” Grubu**,” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim İş Anabilim Dalı, 1992, s. 39, (Çevrimiçi) www.google.com, 8 Ocak 2013

⁹⁰ Feray şerbetçi, “**D grubu Sanatçılarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Kazandırdığı Farklı Bakış Açıları**,” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Edirne, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, s. 29, Ocak 2008, (Çevrimiçi) <https://docs.google.com>, 17 Ocak 2013



Resim 2.28: Cemal Tollu, Balerin

1930-1950 arasındaki sosyal ve kültürel açıdan hareketli yıllarda resim sanatı ortamını Müstakiller ve D grubu üyeleri etkilemiştir. Dergilerde ve gazetelerde sanat yazıları, eleştiri yazıları dikkat çekmektedir.⁹¹ D grubu Türk resim sanatındaki gelişmelerin Batı'daki çağdaş sanat akımlarıyla birlikte yürümesi için çağdaşlarıyla aynı teknik ve akımları uygulamaya çalışmıştır. 1934'te başlayıp, 1940'larda da süren folklorik ve biçimsel öğeleri kullanarak, geleneksel sanatların biçim mirasını kaynak olarak alınmıştır. D grubu üyeleri tekniği Batı'dan, içeriği kendi kültüründen alıp, gelenekle çağdaşlığı sentezleyen yorumlarla, Türk resmine kimlik kazandırmıştır.⁹²

⁹¹ Dılmaç, "Avrupa'da Eğitim Gören Sanatçılarımızın Çağdaş Türk Sanatının Gelişimindeki Rolü," s. 94

⁹² Mehmet Ali Genç, "D grubu Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Olan Katkıları," İDİL, 2012, Cilt 1, Sayı 5, s. 405...415, (Çevrimiçi) idildergisi.com, 17 Ocak 2013



Resim 2.29: Fahrünnisa Zeyd, Soyut Kompozisyon

D Grubu ressamlarının çalışmaları incelendiğinde ressamlar arasında yerellik ve Avrupalılık arasında gel-gitler yaşandığı görülmektedir. Dönemin sanat dergilerinde Avrupa sanatının başyapıtlarına yer verilip, Batı resim sanatının gelişimi anlatılırken, süreç aynı zamanda sanat çalışmalarını da etkilemiştir. 1934 yılında Yeni Adam dergisi, Atatürk büstlerini kapak yapmaktadır. 1937 yılında yayına başlayan “Ar” dergisi de Avrupa sanatının modern dönemlerini ele almaya çalışır. Nurullah Berk yapıtlarında 1947’den sonra kübik eğilimler ile birlikte yerel motiflere de yer vermiştir. 1947’de açtıkları Liman adlı sergide yerel motiflerin etkisi belirgin olarak görülmektedir.⁹³

Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun katılmasıyla yerel motiflere ve Anadolu kırsal yaşamına ilgi artmıştır. 15 grup sergisi düzenlemelerine rağmen, grupta üslup birliği yoktur. Eşref Üren, Arif Kaptan, Salih Urallı, Hakkı Anlı, Nusret Suman, Fahrünnisa Zeyd, Sabri Berkel, Halil Dikmen, Ercüment Kalmık, Malik Aksel, Zeki

⁹³Ali Akay, “Devlet Himayesinden Serbestleşmeye Plastik Sanatlar” İstanbul, 1999, (Çevrimiçi) <http://www.sanalmuze.org>, 27 Ocak 2013

Kocamemi'nin katılımıyla grup büyümüştür. Açtıkları sergiler ilgi çekmiş, olumlu olumsuz eleştiriler yapılmıştır. D Grubu 15 yıllık birliğin sonunda, 1947 sergisinden sonra bireysel olarak çalışabilmek için dağılmıştır.⁹⁴ D Grubunu kurumsallaştıran, yenilikçi sergilerine sanat dünyasında oluşan ilgi ve eleştirilerdir. 1933-1937 arasında ilk dönem sergileri sanat çevrelerinde tutulmalarını sağlamış, basın yoluyla çevreye ve halka ulaşmışlardır. 1939-1945 arası Akademi'de beş sergi düzenlenmiştir. Bu sergilere 'İkinci Dünya Savaşında D grubu Sergileri' denebilir. Sergilenen eserlere, yapılan eleştiriler, grup ressamlarının abartma ve aşırılığa kaçmadıkları şeklindedir.⁹⁵

D gurubunun sanat anlayışına tepki olarak 1940'larda bir araya gelen, Nuri İyem, Avni Arbaş, Selim Turan, Abidin Dino, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Ferruh Başağa, Mümtaz Yener, Agop Arad, Kemal Sönmezler, Melih Nejat Devrim, Fethi Karakaş Yeniler Grubu kurucularıdır. D grubunun sadece Batı akımlarını getirmekle yetindiği, ülke sorunlarını anlatmadığı, resim sanatının, toplumsal sorunlarla da ilgilenmesi gereği Yeniler Grubu'nca savunulmuştur.⁹⁶ "Yeniler Grubu" ilk sergisini 28 Mart 1940'da Beyoğlu Gazeteciler Cemiyeti Lokalinde düzenlemiştir. Modern anlayışları izleyerek, toplumcu gerçekçi bir görüşle, ilk sergilerinde deniz ve liman işçilerinin yaşamlarını ele aldıklarından ressamlar, "Liman Ressamları" olarak anılmışlardır. Yeniler Grubu'nun Kadın konusu üzerine çalışmaları 1942'de sergilenmiştir. 1955 yılına kadar İstanbul'da sergileri devam ederken, Batı anlayışları ve tekniğini kullanarak yöresel konular işlenmiştir. Sanat görüşü açısından aynı çizgide olan bir gruptur. Çıkış amaçları olan toplumcu gerçekçi görüşü savunmak olan sanatçılar, dönemin genel eğilimlerinden etkilenerek daha özgün, soyut, modern çalışmalara yönelmişlerdir.⁹⁷ Yeniler grubu kurucularından olan Nuri İyem, 1940'larda toplumsal sanat anlayışı doğrultusunda figüratif, 1950'den sonra non figüratif anlayışta eserler vermiştir. 1960'dan sonra yeniden figüre dönerek "kadın"

⁹⁴ Ersoy, **Günümüz Türk Resim Sanatı**, s. 28

⁹⁵ Adnan Çoker, Nur Kocak, Nevin Tollu, **Cemal Tollu**, Model Matbaa, Galeri B Yayınları, 1996, s. 92..94

⁹⁶ Berk, Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, s. 72-73

⁹⁷ Ersoy, **Günümüz Türk Resim Sanatı**, s. 28

temasıyla çeşitlendirdiği portrelerinde, Anadolu yaşamını tüm gerçekliğiyle yansıtmıştır.⁹⁸

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Burhan Toprak, “Liman” sergileri sırasında Yeniler Grubu üyelerinden Mümtaz Yener’i sergiden çıkarmıştır. İşçilerle ilgili resim üzerine farklı kesimler tarafından değişik yorumlar yapılmıştır. Bazı gazeteciler, milli konuları işlemek yerine işçi sorunlarını anlatan resimler yapmanın milliyetçilik olamayacağını savunmuş, olayın yanlışlığını anlatan karşı yazılarda ise Mümtaz Yener’e destek olunmuştur. Yeniler Grubu, resimde toplumsal konuları ele alarak siyasileşmeyi gerçekleştirmiş, Akademi ve D Grubu anlayışına karşı bir tavır başlatmıştır. 1943’te Burhan Toprak, yine Mümtaz Yener’in Fırın adlı tablosunu ve Haşmet Akal’ın Natürmort’unu sergiden çıkarmak isteyince gençler Akademi Müdürüne karşı çıkmışlar ve resimler ancak polis zoruyla salondan çıkarılmıştır.⁹⁹

On’lar Grubu, Bedri Rahmi Eyüboğlu’ndan etkilenen öğrencilerinin bir araya gelerek 1947 yılında kurdukları bir gruptur. Mehmet Pesen, Nedim Günsur, Fikret Otyam, Turan Erol, Orhan Peker, Leyla Gamsız, İhsan İncesu, Ivy Stangali, Hulusi Saptürk, Mustafa Esirkuş ve Fahrünissa Sönmez bu grubunun kurucu üyeleridir. Amaçları Anadolu’nun folklorik özelliklerini Batı resim teknikleriyle birleştirerek sanat eserleri üretmektir.¹⁰⁰ On’lar Grubu üyeleri leke, çizgi, renk, biçiminde özetlenen yaklaşımla çalışmış, içlerinden bir bölümü de yöresel konulara yakınlık göstererek yapıtlar üretmiştir.¹⁰¹

Türkiye’de 1933 - 1950 arası, sanatsal, politik ve toplumsal açılardan önemlidir. Kültür ve sanat politikaları devlet tarafından ele alınmış, Türk resim sanatında yeni akımlar ortaya çıkmış, akademiye karşı bireysel girişimler yaygınlaşmıştır. Cemal Tollu, Burhan Asaf, Peyami Safa, Sabahattin Eyüboğlu, Nurullah Ataç, Nurullah Berk, Malik Aksel, gibi sanatçılar, ulusal sanattan yeni sanata kadar pek çok konuda Batı özentisinden, ideolojik sanata, Türk devriminden halk sanatına dek değişik konularda tartışmalar yapmıştır. Bu dönemde halk sanatı anlayışının savunucuları

⁹⁸ Ayla Ersoy, **500 Türk Sanatçısı, Plastik Sanatlar**, İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi, 2004, s. 284

⁹⁹ Akay, “Devlet Himayesinden Serbestleşmeye Plastik Sanatlar”

¹⁰⁰ Erden, **19. yüzyıldan 1960’a Kadar Türk Resim Sanatı Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey**, s. 112

¹⁰¹ B. Alsaç, Ü. Alsaç, **Türk Resim ve Yontu Sanatı**, s. 46

arasında Turgut Zaim ve ressamlığı yanında sanat tarihi ve folklor üzerine yaptığı araştırmalarla tanınan, kitaplar yayımlayan Malik Aksel'dir. 1959'da Yeniler Grubunun toplumsal gerçekçi anlayışını devam ettiren İbrahim Balaban, Kemal İncesu, İhsan İncesu, Avni Mehmetoğlu, Matta Töze, Vahi İncesu Yeni Dal Grubunu oluşturmuştur. 1961 yılında Cemal Bingöl, İsmail Altınok, Ayşe Sılay, Selma Arel, İhsan Cemal Karaburçak, Lütfü Günay, Solmaz Tugaç ve Turan Erol'un katılımıyla Siyah Kalem Grubu kurulmuştur. Batı'lı akımları benimseyen bu grup, yöresel veya ulusal sanat kaygısı taşımadan, ortak sanat anlayışı olmadan çalışmalar yapmış, bireysel çalışmaların öne çıkmasıyla resim sanatına etki edecek durum yaratmadan dağılmıştır.¹⁰²

2.7. 1950'lerden Günümüze Türk Resminin Yapısal Gelişimi ve Sorunları

1950 sonrası, teknolojik gelişmelerin getirdiği yeniliklerle toplumsal yapıdaki değişimler ve ekonomik gelişmeler sosyal yaşamı etkilemiş, eğitim, felsefe, sanat, edebiyat gibi alanlarda etkili olmuştur. Evrensel boyutta haberleşmeler, sanatsal çalışmaları etkilemiş, sanatçıları bireysel arayışlara yönlendirmiştir. 1950'lerden sonra yeni grup oluşumları önemli bir boyuta ulaşmadan dağılmıştır. Soyut sanata yönelim artarken figüratif eğilimler, yeni teknikler ve malzemelerle farklı boyutlara geçilmiş, üslup çabaları artmıştır.¹⁰³ 1950-60 arasında Batı'ya giden sanatçıların sayısındaki artış, Batı kaynaklı sanat yayınlarının Türkiye'ye gelmesi, yeni yaklaşma sürecini başlatmıştır. Sanatsal sorunların ülke gerçekleri doğrultusunda değerlendirilmesiyle siyasal ve toplumsal bilinç güçlenmiştir. Edebiyat alanının katkılarıyla da toplumcu görüş ve figüratif anlatımı benimseyen sanatçıların ortaya çıkması sağlanmıştır. Bu on yıllık dönemde ressamlar, yerel kaynakları kullanma yanında Batı'da etkili olan soyut, soyut dışavurumcu ve nonfigüratif örnekler de vermişlerdir. 1950'den 1970'lere kadar, soyutun geometrik, lirik, non figüratif türleri

¹⁰² Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyetin 75'inci Yılında Türk Resim Sanatı," *Antik&Dekor*, İstanbul, Antik A.Ş., 1998, No: 49, s. 152...154

¹⁰³ Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, İstanbul, Remzi Kitabevi A.Ş. s. 11-12

resim ve heykel alanında denenmiştir. Başlangıçta kübizme bağlı bir soyutlama görülürken, 1960-1968 arası daha çok mekan ve renk sorununa ağırlık veren figüratif soyutlamalar görülmektedir. 20. yüzyılın ikinci yarısında Batı dünyasıyla eşdeğer bir zamanda soyut denemeler yapılmış, çalışmalar resmin ve düşüncenin çağdaşlaşmasına katkıda bulunmuştur. Ulusallık ve yerellik konuları aşarak, politik, toplumsal, çevresel ve eleştirel niteliğe bürünmüş, çağdaş demokratik düşünce doğrultusunda sanatsal yaratıda sınır tanımayan yeni görüşler ortaya çıkmıştır.¹⁰⁴

1950'li yıllar Batı'da kültürel açıdan yeni bir dönemin başlangıcıdır. Düşünsel, sanatsal yaratımlar, hümanizm düşüncesinden esinlenmiştir. Çağın insanı barışçı, özgürlükçü, yenilikçidir. Teknolojik gelişmeler, geleneksel yapı içinde yeri olmayan yeni sanat biçimleri yaratmıştır. Bu yeni sanat anlayışıyla, yüzyıllık sanat kenti olan Paris'in yerini Newyork almıştır. Türkiye'de ise yenilikler gelenekle organik bir bağ içindedir ve evrensel olmaktan uzak, yöresel bir anlam içerir. Bireysel olarak birçok özellik ortaya çıkar. Günümüz Türk resminde de etkili olan Devrim Erbil ve Hüseyin Bilişik, ulusal resim anlayışıyla, minyatürden esinlenerek soyut bir biçime ulaşmıştır. Cihat Burak, Turan Erol, Orhan Peker, Nuri İyem Turgut Atalay, Dinçer Erimez, Adnan Varınca, Nedim Günsür, Mehmet Pesen, Ömer Uluç, Burhan Uygur, Mustafa Pilevneli, Hüsamettin Koçan, yeni figüratif anlayışla resimler yapmışlardır. Sabri Berkel, Ferruh Başağa ve Adnan Çoker Soyut-geometrik resim anlayışını kendi özgün duyarlılıklarıyla yorumlamışlardır. Neşet Günal, Neşe Erdok ve Aydın Ayan'ın resimleri toplumla iletişim kurmaya çalışan, geleneksel penture anlayışıyla yapılan resimlerdir. Özdemir Altan ve Zekai Ormancı, biçim ve mekan anlayışında yeniye ulaşmayı amaçlayan resim anlayışına yönelmişlerdir.¹⁰⁵

1954'te Yapı Kredi Bankası'nın açtığı resim yarışmasını Güneş isimli tablosuyla Aliye Berger kazanmıştır. Jüri üyeliğini H. Read, P. Fierens ve L.Venturi gibi ünlü yazarlar yapmıştır. Akademi kuralları dışındaki bu resme Cemal Tollu ve Bedri

¹⁰⁴ Semra Germaner, "1950'den Günümüze Türk Resmi," *Sanat Çevresi*, İstanbul, Kurtiş Ofset, 1987, No: 102, s. 18...20

¹⁰⁵ İsmail Tunalı, "Sanatta Yenilik Üzerine Düşünceler," *Sanat Çevresi*, İstanbul, Kurtiş Ofset, 1987, No: 102, s. 4-5

Rahmi Eyüboğlu sert tepkiler göstermiştir. Aynı yıl Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Kongresinin İstanbul’da yapılması da önemlidir.¹⁰⁶



Resim 2.30: Aliye Berger, Güneş

D grubu sanatçıları, 1960’lara kadar, yer yer akademik, aynı zamanda kendi üsluplarıyla sanat tarihine yön vermiş, değişimlerle çalışmalarını sürdürmüştür. Cemal Tollu, kahverenginin, yeşil ve grinin pastel tonlarıyla yaptığı kübist, hacimli yöresel konulardan, düz yüzeylerde şematik ifadelerle yönelmiştir. Nurullah Berk, büyük parçalı üç boyutlu resimlerden, soyut denecek dekoratif peyzaj çalışmalarına geçmiştir. Refik Epikman, modeli üç boyutlu şematizmle üsluplaştırarak karakterleri yakalayan çalışmalardan, Ceanne benzeri figüratif bir peyzaj anlayışına, 1960’a gelindiğinde de soyut resme yaklaşmıştır. Sabri Berkel, geometrik kuruluşlu çizgisel kompozisyon uygularken, kaligrafik denemeler yaparak, düz yüzeyli yuvarlak lekelerle benzeyen biçimleri, hacim etkisine varan resimlere ulaşmıştır. Ali Çelebi, büyük planlı figüratif kompozisyonlarıyla çalışmalarını sürdürmüştür. Halil Dikmen

¹⁰⁶ Tansuğ, **Türk Resminde Yeni Dönem**, s. 23

1935’lerde kadınların yer aldığı kurtuluş savaşı resimlerinden, soyut geometrik kompozisyonlara geçmiştir. Hamit Görele 1960’a kadar sürdürdüğü kübist figüratif anlayıştan, soyut geometrik çalışmalara yönelmiştir.¹⁰⁷ Ancak 1950’lerden 1970’lere sergilerin yaygınlaştığı görülmekle birlikte modern resimlerde düşünce tabanının gereğince oluşmadığı görülmektedir. Biçimsel yenilikten çok, biçimsel değişimi, gelişim gibi görmek yanılgıdır. Çağdaşlık ölçütü içeriğin çağdaş olmasıdır.¹⁰⁸



Resim 2.31: Nedim Günsür, Bayram Yeri

1970’li yıllarda banka ve özel kuruluşların çıkardığı kültür ve sanat dergilerinde artışlar olmuş, plastik sanatlar dergileri yayınlanmış, grup çalışmaları etkisini yitirmiş, ressamlar bireysel tavır ve üsluplara yönelmiş, soyut çalışmalar artmıştır. 1968-1970 arasında Güzel Sanatlar Akademisi mezunu olup Avrupa’ya eğitime gönderilen öğrenciler 68 kuşağı olarak adlandırılmıştır. 1960-1970’lerde etkin olan soyut sanata karşılık, Mehmet Güleriyüz, Alaaddin Aksoy, Komet (Gürkan Coşkun),

¹⁰⁷ Turani, **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı**, s. XII

¹⁰⁸ Turgay Gönenç, “Günümüz Türk Resmi Çağdaş Türk Resmi mi?” **Sanat Çevresi**, İstanbul, Kurtiş Ofset, 1987, No: 102, s. 7

Utku Varlık, Neşe Erdok, gibi genç sanatçılar figüratif anlatıma yönelerek, iç dünyalarıyla birlikte yaşamı ve toplumsal eleştirileri eserlerinde yansıtmışlardır. D grubu sanatçıları Akademide görev aldıktan sonra, dönemin öğrencileri yeni bakış açıları kazanmıştır. Evrensel bir bakışla, düşlerini, duygularını yorumladıkları, çalışmalarında kendi figürlerine yer vermeleri, yaşamla sanatı iç içe gördüklerinin göstergesidir. İnsan figürü, ifade şekilleri, kişisel kimlik arayışları grup olmamalarına rağmen bu kuşağın eserlerindeki özelliklerdendir. 1968 kuşağı, politik olandan çok eleştirel olanla ve ulusaldan çok evrensel olanla ilgilenmiştir. Genç kuşaklar politik bir gelişim içinde olmasına rağmen, genç sanatçılar politik konular işlememiştir. 1970-1980 arası dönemde toplumsal çalkantılar sonucunda sosyalist gerçekçilik olarak ortaya çıkan, politik içerikli eserler üretilmiştir.



Resim 2.32: Mehmet Güler, Resepsiyonda Bekliyor

1970'lere kadar devletin sanata desteği yanında, bankalar, müzeler ve elçilikler az da olsa sanata yatırım yapmıştır ve bankaların sanata desteği sürmektedir. 1975'lerden sonra resim piyasasında canlanma, yeni ekonomik düzenlerin getirdiği koşullarla oluşan varlıklı kesimin resme ilgi duymasıyla oluşmuştur. 1970-1980 arası toplumsal bunalımların yoğunlaştığı dönemde yeni figüratif eğilimler, konu çeşitlenmesiyle ele alınmış, düşsel fantezi öğeleri ustaca kullanılmıştır. Figüratif kompozisyonlar ve düşsel tasarımları uygulayan ressamlar dışında, kent yaşamını ve çevreyi başka bir bakış açısıyla değerlendiren Pop-Art, Yeni Gerçekçi, Foto Gerçekçi ve Yeni İfadeci eğilimlerde eser üreten yeni ressamlar yetişmiştir.¹⁰⁹



Resim 2.33: Neşet Günel, Çocuk

1980'den günümüze her türlü etkileşimin olduğu bir kültür ortamında, Cumhuriyetin kuruluşuyla başlayan hamlelerle çağdaşlaşma yolunda önemli aşamalar geçilmiştir.

¹⁰⁹ Elif Akbulak, “1980 Sonrası Çağdaş Türk Sanatı Üzerinden Kültürel Kimlik Çözümlenmeleri,” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim İş Eğitimi Anabilim Dalı, 2006, s. 77-78, 3 Şubat 2010 (Çevrimiçi) www.belgeler.com, 12 Şubat 2013

Sanatçılar, Batı'da gelişen Çağdaş Sanat, Güncel Sanat çalışmalarını takip ederken, kendi geleneksel yapıları, yaşam deneyleri ve çevre koşullarıyla birlikte düşünerek, eleştirel yaklaşımlar geliştirmişlerdir. Toplumsal gelişmeler, sanata ve sanat eserine ilgiyi artırmış bu ilgi özel koleksiyonları çoğaltmıştır. Koleksiyonların çoğalması, beraberinde özel galericilik girişimlerini geliştirmiştir. Özel kurumlar ve kişiler de sanatı yatırım aracı olarak görüp destek olmaya başlamıştır. Fikret Mualla, Avni Arbaş, Selim Turan, Erol Akyavaş, Abidin Dino, Utku Varlık, Ömer Kaleşi, Burhan Doğançay, Oktay Günday, yurt dışında yaşayan ressamlardır. Türkiye'de açtıkları karma ve kişisel sergilerde Batı görgü ve birikimleri yansımıştır. Şefik Bursalı, Cevat Dereli, Eşref Üren, Malik Aksel Ali Avni Çelebi, İlhami Demirci, Mahmut Cuda, Hamit Görele, Şeref Bigalı da eski ve yeni çalışmalarını bir arada sergilemiştir. 1980 yılında Ankara Resim ve Heykel Müzesi'nin açılması önemli bir aşamadır. Uluslararası sanat etkinlikleri kapsamında hem Türkiye'de hem de yurt dışında yapılan sergiler sanatçıların tanıtımını sağlamıştır. Genç kuşak sanatçılarının özgünlük adına yaptığı çıkışlar, aynı zamanda akademik kökenli izlenimciliğe de karşı tavidir. Birincisi 1979 yılında İstanbul'da öncü ressamların çabasıyla başlayan "Yeni Eğilimler" sergileri iki yılda bir düzenlenerek, geleneksel hale getirilmiştir. Amaçları değişik malzemelerle her türlü tekniği deneyerek, çağdaş Türk resim sanatını üstün standartlara ulaştırmaktır. Soyut anlatımdan, Toplumsal Gerçekçiliğe, Foto Gerçekçilikten, Fantastik Realizme dek birçok eğilim dönem ressamlarını etkilemiş, kişisel üsluplar oluşmuştur. 1980'de, sanat yapıtı, izleyici ve koleksiyoner üçgeninin oluşmasıyla çağdaş resim sanatında önemli bir aşamaya gelinmiştir.¹¹⁰

1980'lerden sonra sanat ve kültür, modernizm ve post- modernizm arasındaki geçiş sürecinin sorgulanması ve uluslararası sanat ortamına katılım süreci, kuramsal uygulama çalışmaları olarak incelenebilir. Türkiye'de toplumsal eleştiri, sürrealist imgeler ve kavramlar 1970'lerden başlayarak resimde görülür. Neşet Günal bu eğilimin kaynağıdır. 1980'lerde Mehmet Güteryüz, Özer Kabaş, Neşe Erdok, Komet, Alaaddin Aksoy, İpek Aksügür Duben, Nur Koçak resimlerinde toplumsal eleştiri görülür. Sonraki kuşak toplumsaldan bireysel konulara geçmiştir. Hale Arpacıoğlu, Arzu Başaran, Murat Sinkil, Bedri Baykam, Fuat Acaroğlu gibi sanatçılar siyaset

¹¹⁰ Berk, Özsezgin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, s. 118...129

dışında kalan, bilinçaltını ve bireysel serüveni ortaya çıkaran, toplumun yasak saydığı cinsellik ve insan ilişkilerinin karanlık yönleri ve benzer konuları vurgulayan, eleştirel resimlere yönelmişlerdir. Kavramsal sanat ve yerleştirme, Füsün Onur, Ayşe Erkmen Gülsün Karamustafa, İsmail Saray, Cengiz Çekil, Serhat Kiraz ve Şükrü Aysan gibi sanatçıların eserlerinde izlenmiştir. Düşünsel içeriği azalmış, kalıplaşmış konulara tepki olarak, toplumsal eleştiri ve varoluşçuluk etkisini sürdürmüş ve son yıllarda daha bireysel öyküler öne çıkmıştır. Esat Tekand, Murat Morova, Hale Arpacıoğlu, Bedri Baykam, Mithat Şen, Selma Gürbüz, Erdağ Aksel, Kemal Önsoy karışık teknik ve resimli yerleştirmelerle, bireysel konulardan toplumsal konulara göndermeler yapan eserler vermişlerdir. Düşüncenin yapıta dönüştürülmesi çizgisinin öncüleri olarak, Sabri Berkel ve Altan Gürman gösterilebilir. Serhat Kiraz (evrensel/bilimsel bilginin yeniden üretilmesi), Mithat Şen (gövde soyutlamaları), Selma Gürbüz (kaligrafik imgeler), Murat Morova (hybrid nesne dizileri), Bedri Baykam (foto-paintingler), İpek Aksüğür Duben (İslam motifleri ve şematik figürler), Ayşe Erkmen (mekan ve nesne ilişkisi kurguları), Canan Beykal (dilbilimsel çoğaltmalar), konularında çalışmalar üretmişlerdir. 80’li yıllarda sanat pazarında bir canlanma yaşanmıştır. Yurt içinde canlanma olsa da uluslararası piyasada yer alma fırsatı olmamıştır. 1980’lerde patlama olarak görülen resim pazarında durum, erken modernizm dönemi birinci ve ikinci sınıf resimlerinin, elden ele satılarak para aklama yöntemi olarak kullanılmasıdır.¹¹¹

Modernleşme sürecinin ortaya koyduğu devlet-toplum-sanat ilişkisinde sanatçılara atfedilen aydınlanmacı, toplumcu, ortak değerler adına yol gösterici rol, 1990’larda terk edilir. Alternatif mekanlarda, mekanı içine alan kavramsal düzenlemelere girilir, izleyiciyi düşündüren bildiriler sunulur, interaktif gösteriler yapılır. Yurtdışı ile ilişkilerin artmasıyla, felsefe, sosyoloji ve metin ile birlikte yeni anlatım olanaklarının farkına varılır. 1990’ların sanatı, modernizmde olduğu gibi geleneği açıkça reddetmeden yeni bileşimleri öngörür. Sahibinin imzası olan modernist üslup yadsınarak, ‘yüksek’ ve ‘aşağı’ kültür, ‘seçkin’ ve ‘kitle’ sanatı arasındaki modernist ayrımlar yıkılmaya çalışılır. Beğeni kültürlerinde çeşitlilik, taklit, değersiz ve abartılı

¹¹¹ Beral Madra, “80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi” 2005, (Çevrimiçi) www. tiyatrodao.com, 10 Mayıs 2013

görsellik ortaya çıkar. 1980'lerde, modernizmin oluşturduğu üstün özelliklere sahip yapıtları, 1990'ların sonuna doğru düzenlemeye yönelik, kışkırtıcı ve kimi zamanda estetik olmayan bir yapıya dönüşür. Estetik bir dilin dışına çıkılarak, sosyolojiye, felsefeye, popüler kültüre, sinemaya ve teknolojiye yönelim olur. 1990'ların sonunda, tuval resmi ile enstalasyon arasında yaşanan gerilimden sıyrılan, farklı etkilere açık genç kuşak, geleneksel çalışma ve galeriler bağlamında estetik değerler ve sunum biçimlerini sorgulayarak, yeni gösterimlerle, çeşitlilik sunmuştur. 1990'larda Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği, çalışmalarıyla sanat ve kültür ortamını olumlu etkilemiştir. Dernek, Joseph Beuys Etkinlikleri 1992, Sanat Tahribatı ve Sansür 1994, Bosna-Hersek / İlk Adım / Hoşgörüsüzlük 1995, Vardiya Etkinlikleri 1995, Genç Etkinlik 1 / Sınırlar ve Ötesi 1995, Öteki 1996, Genç Etkinlik 2 1996, Yurt-Yersizyurtsuzlaştırma 1996, Genç Etkinlik 3 / Kaos 1997'de gerçekleştirir.¹¹²



Resim 2.34: Ayşe Erkmen, Turuncu Emniyet Kemerleri ve Metal Gericiler

¹¹² Levent Çalıkoğlu, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 3 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat**, Haz. Levent Çalıkoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 8...12



Resim 2.35: İpek Aksüğür Duben, Elveda Doğduğum Toprak

20. yüzyıl uluslararası sanat akımları Türk sanatçıları da etkilemiştir. Pop Sanat, Minimal ve Kavramsal Sanat, Yeni Dışavurumculuk, Yeni Gerçekçilik, Hiper Gerçekçilik gibi akımlar izlenmekle birlikte, dünya ölçütlerine yetiştiğimiz söylenemez. Türk resim sanatında gelişme seyrinin dünya sanatından etkilenmesi kaçınılmazdır. Sanatın gelişim sürecini bilim ve teknoloji, sanayileşmedeki atılımlar, ekonomik kalkınma, politik kararların sonuçları da etkilemektedir. Sanat tarihi süreci içinde Türk resmi, Avrupa ve Amerika'nın geçirdiği aşmaları yaşamamıştır. Türk resim sanatı, istenilen düzeye kurumsallaşmayı tamamlayarak ulaşabilir. Demokratikleşme, kentleşme ve sanayileşme olmadan kurumsallaşma da olmaz. Ayrıca, sanatsal gelişimi besleyen kavramsal gelişim de olmalıdır. Çünkü sanatsal gelişimin temelinde içerik ve anlamı biçimle harmanlayarak yorumlayan, kavramsal bir taban gelişmediği sürece ve düşünsel, kültürel boyutun biçimlerle bağlantıları kurulmadığında, sanatın kendi içinde evrimi, üretimi olanaksızdır.¹¹³

¹¹³Hüseyin Elmas, “Günümüz Türk Resim Sanatı ve Uluslararası Alandaki Yeri,” 29 Mart 2012, (Çevrimiçi) [http:// www. anamursedir.com](http://www.anamursedir.com), 16 Şubat 2013



Resim 2.36: Murat Morova, Zikir

Türkiye’de resim sanatının temel olarak yapı sorunu bulunmaktadır. Geleneksel sanat özelliklerimiz iki boyutludur ve toplumun kültürel, sanatsal zenginliğinin temelidir. Özgünlük bu zenginliğe bağlı, akılcı yaratımlarla olanaklıdır. Geleneğin Türk resminde kullanımı biçimsel düzeyde kalmış, evrensel boyuta çıkarılarak, sssözgün dönüşümler yeterli düzeyde yapılamamıştır. Batı’nın Rönesans’tan buyana geliştirerek getirdiği üç boyutlu resim, Türk resmine yabancı kalmış, beraberinde yapısal sorunlar görülmüş, taklitçilik suçlamaları olmuş, etkileşim biçimsellikte kalmıştır. Gelenek, etkileşim ve desen Türk resim sanatının yapısını oluşturur. Resimsel yapıda özgünlüğün temeli olan desen, tasarım, yaratıcılık, özgünlük ve zenginliktir, ressamın dünyaya bakış açısıdır ve beyinsel soyutlamadır. İster çizgisel olsun, ister lekesel olsun coşkulu, sıra dışı, gerilimli, plastik öğeler ve kişisel üslup deseni değerli kılan özelliklerdir. Türk resminin temel sorunları bu bağlamda değerlendirilmelidir.¹¹⁴

¹¹⁴ Necmi Sönmez, “**Türk Resminde Yapı Sorunu,**” **Sanat Çevresi,** İstanbul, Kurtiş Ofset, 1988, No: 118, s. 10...12

3. RESİM EĞİTİMİ VE RESİM SANATI POLİTİKALARI

3.1. Resim Eğitiminin Gelişim Süreci ve Sorunları

Cumhuriyet'in kurulmasıyla başlayan eğitim öğretim alanındaki çalışmaların amacı kültür devrimi yaratma isteğidir. Uluslaşma politikalarıyla, alfabe ve dil devrimi, laik eğitime geçiş bu kararlılığı göstermektedir. Laik eğitim sisteminin amacı, dogmadan arındırılmış, özgür bir toplum yaratma düşüncesidir.¹ Cumhuriyetle birlikte Doğulu bir toplumdaki Batılı, çağdaş, uygar bir topluma geçme kararı verilmiş, bu değişim için Cumhuriyet hükümetleri programlarında eğitime önemli yer vermiştir. Öğretim Birliği Yasası eğitim alanında yapılan en önemli devrimdir.² Toplum olarak çağa uyum sağlamak için, bilimsel teknolojinin desteğiyle, çağdaş bir sanat eğitiminin verilmesi de zorunludur. Sanat eğitimi, geleceğe yönelik, iyiyi, doğruyu, güzeli seçebilen yaratıcı insanların yetiştirilmesi için gereklidir.³ Cumhuriyet devrimlerinin hukuk alanı dışında en önemlilerinden biri eğitim alanında yapılan değişikliklerdir. Eğitim programları koşullara ve çağın gereklerine uygun olarak şekillendirilmiş, ulusal niteliklere uygun düzenlemeler yapılmıştır. Bilim ve sanat alanında eğitim yapan kurumlar çoğalmış, Batı uygarlığını hedef alan çalışmalar gerçekleştirilmiştir.

3.1.1. Cumhuriyet Öncesi Resim Eğitimi

Sanat eğitiminin tarihi gelişimine bakıldığında Orta Asya'da başlayan ve Cumhuriyet dönemine kadar uzanan süreçte, güzel sanatlar eğitimine yer verildiği görülür. Matbaanın kullanılmasına 1729 yılına kadar engel olan Osmanlı, kültürel yapıda 289 yıllık gecikmeye neden olmuştur. Batı dünyasını örnek almaya başlaması ve Osmanlı kurumlarını yenileme isteği, padişahın ödün vermesinden çok dönem koşullarının zorlamasıdır. Osmanlı toplumunun Batı'nın anlamını ve amaçlarını, sosyal evrimini

¹ Bülent Tanör, **Kuruluş**, Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş., 1997, s. 86...89

² Mahmut Adem, **Atatürkçü Düşünce Işığında Eğitim Politikamız**, Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş., 2000, s. 38

³ Erdem Ünver, **Sanat Eğitimi**, Ankara, Nobel Yayınları, 2002, s. 1

kavrayacak potansiyeli yoktur. Toplum ancak ekonomik yaşantısını tehdit eden tehlikelere tepki göstermektedir. Padişah III. Selim'in, cesaretle giriştiği köklü yenilik hareketleri, varlığı açıkça tehdit altında olan imparatorluğu korumak isteğidir. Batı tekniklerini askeri alanda uygulamak kaçınılmaz olmuştur. Subayların Fransızca öğrenmesine izin vermesi bir başlangıçtır. Okullarda yasak olan resim dersinin askeri okullara sokulması aynı zorunluluktan ileri gelmiştir. III. Selim'in öldürülmesi, yenilik hareketlerini bir süre durdurmuş, II. Mahmut'u (1808-1839) bir kez daha devleti modernleştirmek çabalarına girişmek zorunda bırakmıştır. Yeniçeri ocağı kaldırılmış, Fransızca eğitim yapılan tıp okulu ve Fransızların Saint- Cry okulunu örnek alan askeri okul kurulmuştur.⁴ 1839'da Padişah Abdülmecit'in imzasıyla Gülhane Hattı Hümayunu'nu Mustafa Reşit Paşa'nın okumasıyla Tanzimat Dönemi ve I. Meşrutiyet'e kadar süren Batılılaşma dönemi başlamış, çok önemli bir aşama olmasına karşın halk tarafından benimsenmemiştir. 1869'da "Maarifi Umumiye" nizamnamesi eğitime yeni düzenlemeler getirmesi açısından önemlidir.⁵

Osmanlı Devletinde Tanzimat Dönemiyle kurulan Rüşdiye'lere öğretmen yetiştirmek üzere 1848'de "Darümuallimin-i Rüşdi" açılmıştır. Türk eğitim tarihinde Tanzimat dönemi sivil okulların açılması yolunda önemlidir. 1862'de açılan "İlk öğretmen Okulu" ve 1870' de eğitim-öğretime başlayan "Kız Öğretmen Okulu" dönemin öğretmen yetiştiren kurumlarındandır. Bu okullarda içlerinde resim derslerinin de bulunduğu Batı tarzı modern programların uygulanmasına başlanmıştır. Cumhuriyet dönemine kadar sanat eğitiminde en önemli gelişme, Osman Hamdi Bey'in 1883'te kurduğu ve 1910'a kadar müdürlüğünü yaptığı Sanayi-i Nefise Mektebi'dir. 1913'te İlköğretim programlarında Erkek ve Kız Sultanileri'nde de resim derslerine yer verildiği görülmektedir. Rüştiye ve İdadi'lerde resim dersi konuları içinde taş baskı tekniği ile figürlü, figürsüz modeller, manzaralardan kopya resimler yaptırılmıştır.⁶

⁴ Suat Sinanoğlu, **Türk Hümanizmi I**, Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş.1998, s. 56...59

⁵ Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, "**Tanzimat**" yay. yön. Adnan Benk, İstanbul, İnterpres ve Yayıncılık A.Ş. Cilt.22, s.11227-11229

⁶ Ali Osman Alakuş, "**Dünden Bugüne Görsel Sanatlar Eğitimimizin Genel Bir Görünümü**," 2003, (Çevrimiçi) dhgm.meb.gov.tr, 17 Şubat 2013

3.1.2. Cumhuriyet Dönemi Resim Eğitimi

Çağdaş resim sanatında ilk hamle Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte okullaşma sürecinin başlaması ve yeni yeteneklerin ortaya çıkmasıdır. 1923'ten 1933'e kadar Cumhuriyetin ilk on yılına bakıldığında sanat eğitimi çalışmalarına önem verildiği görülür. Sanayi-i Nefise Mektebi, 1927'de Devlet Güzel Sanatlar Akademisi adını alır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi adıyla çalışmalarını sürdüren bu kurum öncü olarak sanat tarihimizde yerini almıştır. Çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmada sanatın öncü, kavrayıcı, kucaklayıcı görevi yadsınamaz.

Cumhuriyetinin kurulmasıyla, devrimlerin halka benimsetilmesinde sanat önemli rol oynamıştır. Sanat yoluyla eğitim amacıyla; resimde, tiyatrodaki, müzikte, mimaride çağdaş bir seviyenin oluşabilmesi için devlet destekli çalışmalar yapılmıştır. Atatürk, uygulamaya koyduğu devrimlerin hızlı bir değişimi başlatması için toplumu kültürel açıdan geliştirmek gerektiğini düşünmektedir. Sanatın insanları kolay etkileme gücünden yararlanarak, toplumun kültür seviyesini yükseltmek amacıyla sanatsal çalışmaları devlet desteğinde geliştirmek istemiştir. Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak Sanayi-i Nefise Müdürlüğü, Sanayi-i Nefise Encümeni 1926 yılında kurulur. Atatürk, Onuncu Yıl Nutku'nda güzel sanatların gerekliliği ve yaygınlaştırılmasının önemi üzerinde durmuştur. Güzel sanatlar alanında sanatçı ve eğitimci eksikliği bulunduğu için yabancı eğitimcilerin gelmesi girişimleri başlatılır. Halkevleri ve Köy Enstitüleri, resim sanatının yaygınlaşmasında önemli görevler üstlenir.⁷

Türk toplumu, Atatürk devrimleri sonucunda, kültürel sorunların farkına varmış, önyargılara kapılmadan Batı uygarlığına doğru adımlar atmıştır. Cumhuriyet dönemi kökleşmiş alışkanlıkları değiştirme yolunda önemli mesafe almıştır. Doğu ile Batı arasında kalmış olan toplumun, uygarlığın tüm gereklerini örnek alıp yücelmeye başlaması, çağdaş öğretim kurumları ve programlarının uygulanması ile mümkün olabilmıştır. Batı kavramı, bilimin, bilginin, hukuk ve demokrasinin siyasal, ekonomik, eğitim ve kültür alanlarında bilinçli bir gelişme düzeyini anlatır. Bilim

⁷ Nilüfer Öndin, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2003, s. 69-70

ancak uygun bir biçimde eğitim alınarak, ödün verilmeyen akılcılığa ve hümanist değerlere dayanır.⁸

Cumhuriyet yönetimleri, hukuk, toplumsal değerler ve diğer alanlarda yaptığı çalışmalarla, özgür düşünce, sanat, bilim ve eğitimde gelişirken, dogmatik anlayışlardan etkilenmeyen kuşaklar yetişmesine öncülük etmiştir. Cumhuriyet devrimi bir ‘aydınlanma’ devrimidir. Kültür ve sanatın gelişmesi çağdaş dünya içinde yer bulma, ancak eğitimle mümkündür. Cumhuriyet, çoğunluğu eğitim görmemiş bir toplumu, okuma yazma bilir duruma getirmek uğraşısıyla millet mekteplerini açarak okullaşma çabalarını sürdürmüş, sanat çalışmalarına ve sanatçılara da destek vermiştir. Atatürk’e göre “tam bağımsızlık” yalnızca askeri, siyasal, ekonomik değil, aynı zamanda hukuksal, eğitsel ve kültürel alanlarda tam bağımsızlık ve özgürlük demektir. Bunu, “Bir ulusta şeref, onur, namus ve insanlığın varlığı, o ulusun özgürlük ve bağımsızlığına sahip olmasına bağlıdır” diyerek eğitimin ulusal bir çizgide gerçekleşmesi gerektiğini vurgular. Eğitimin ulusal değerlere dönük olmasını savunurken bilimsel ve laik eğitim ilkelerinin yaşama geçirilmesini istemektedir.⁹

Batılı uygarlıkları, kendi geleceklerini, güvenlerini ve sürekliliklerini Tanrısal ya da insancıl nitelik taşıyan belli bir toplumsal ve siyasal düzene bağlı değil, sonsuz bir güven besledikleri zekanın özgür etkinliğinde ve zekasının kendi gelişim çizgisinde arar. İnsanın bunu bilmesi kendisine biçim vermesini, olgunlaşmasını ve bilince ulaşmasını sağlar. Batılı olamayan bir evrende, Atatürk’ün başardığı devrim örneğinde temel özgürlükleri kurmak, bu özgürlükleri insan zihnine yerleştirmeyi amaçlayan eğitim ve kültür kurumlarını yaratmak zorundayız.¹⁰ Cumhuriyet dönemi devrimleri, Batı uygarlığına erişme açısından tarihsel bir zorunluluk olarak ortaya çıkmıştır. Eğitim ve güzel sanatlar alanında yapılan çalışmalarla modern Türkiye’nin yolu açılmıştır. Çağdaş Türk sanatının varlığı, Cumhuriyetin ilk yıllarından başlayan kültür ve sanat hareketlerinin sonucudur.

⁸ Sinanoğlu, **Türk Hümanizmi I**, s. 46...49

⁹ Adem, **Atatürkçü Düşünce Işığında Eğitim Politikamız**, Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş., 2000, s. 16...21

¹⁰ Suat Sinanoğlu, **Türk Hümanizmi III**, Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş., 1999, s. 78-79

3.1.2.1. Eğitimde Yabancı Uzmanlardan Yararlanma

Cumhuriyetin ilk yıllarında hükümetin davetiyle Türkiye'ye gelen Amerikalı eğitim uzmanı John Dewey, okulların durumunu incelemiş, Türk eğitimcilerin katkılarıyla hazırlanan rapor yürürlüğe konulmuştur. J. Dewey'in, 1926'da uygulamaya konulan raporu, okullarda resim ve el işleri atölyelerinin kurulması ve işliklerin araç - gereçle donatılması, yüksek öğretimi sürdüremeyeceklerin yaşamlarında kendilerine yetecek bilgi ve becerilerin kazandırılması, bilginin yaşama geçirilmesinde uygulamaya dönük ve özellikle el işlerine önem verilmesi, görsel sanatlarda ise yeteneklerin geliştirilmesi doğrultusundadır. Dewey'in raporu üzerine, ortaokullara öğretmen yetiştirmek amacıyla 1926'da Ankara'da Gazi Orta Öğretmen Okulu açılır. Cumhuriyetin Onuncu yılında sanat eğitimi için şöyle denilmektedir. Bugünkü pedagojik görüşlere göre resim insana doğanın verdiği bir anlatım aracıdır. Bu aracı bir çeşit dil gibi kullanma yetisini olanaklar elverdiğince yükseltmek, eğitimin bir gereğidir. Bu doğrultuda Cumhuriyet programlarında çocuğun yaratıcı yeteneğinin geliştirilmesine önem verilmiştir.¹¹

1925-1929 arasında Milli Eğitim Bakanı olan Mustafa Necati, sanat eğitiminin gelişmesine çalışmıştır. Alman eğitim bilimci Frey ve Stiehler'in yönetiminde resim ve el işi öğretmenleri için hizmet içi eğitim kursları düzenlenmesi önemli adımdır. Frey; Mektep Müzesi, İş Okulu, Stiehler; öğrencilerin yaratıcılığının geliştirilmesi, sanat eserlerinin değerini anlaması için resim ve el işi derslerinin yoğunlaşmasını istemiştir. Bunun bir sanat değil, herkesi sanata karşı eğitmek olduğu, sanatın ancak bu alanda yaratma gücü olan kişilerce başarılacağı belirtilmektedir. İsmail Hakkı Tonguç'un sanat eğitimine katkıları yadsınamaz. Yazdığı kitaplarda sanat eğitimine önemli katkılar sunmuştur. Tonguç'un sanat eğitimi anlayışı, öğrencilerin resmi, anlatım aracı olarak görmesi, tasarım becerisi ve yaratıcılığını geliştirmesi, sanat eserini tanıma, değerlendirme becerisi kazanması resmin doğadaki güzellikleri duyumsatması, çocuğa, gençlere sanata karşı dostluğu öğretmesi şeklindedir. Tonguç'un, İlköğretim Genel Müdürlüğü yapması yanında, Gazi Orta Muallim

¹¹ Olcay Tekin Kırıçoğlu, **Sanatta Eğitim**, 3 bs., Ankara, Pegem A Yayınları, s. 36...38

Mektebi Resim-İş Bölümü'nü ve köy enstitülerinin kuruculuğunu üstlenmiş olması, sanat eğitiminin gelişiminde önemli olmuştur.¹²

Üniversite düzeyinde sanat eğitimi veren ikinci kurum Gazi Eğitim Enstitüsü'dür. Enstitü binası ve atölyeler 1924'te Türkiye'ye gelerek eğitimle ilgili tespitler yapan Amerikalı Eğitimci John Dewey'in önerileri doğrultusunda tasarlanmıştır. 1932-1933 eğitim-öğretim yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim İş Bölümü açılır. Almanya'ya gönderilen öğretmenler, İsmail Hakkı Uludağ, Hayrullah Örs, Malik Aksel, Şinasi Barutçu ve Mehmet Ali Akdemir dönüşlerinde bu bölüme öğretmen olarak atanırlar. 1936'da Fotoğraf, 1941'de Grafik İşleri, 1946'da Kitap Resimleri dersi uygulamalı sanat dersleri olarak verilmiştir. Fotoğrafçılığın ve grafik sanatının Türkiye'de yerleşmesini Gazi Eğitim Enstitüsü sağlamıştır.¹³ Amerikalı uzman Parker, 1939'da Türk eğitimine ilişkin verdiği raporda edebiyat, güzel sanatlar, drama, dans, oyun, elişleri gibi alanlardaki çalışmalara öğrencilerin etkin olarak katılmasında geçmişten gelen engeller olduğunu tespit etmektedir. Bu derslere karşı takınılan tutucu tavrın geçici olmasını umarak, çağdaşlaşma yolunda yaşananların, kültür değerlerinin kaybolmasından doğan üzüntü olduğunu belirtmiştir. Diğer sanat dallarında olduğu gibi resimde de bir özgürlük havası olmakla birlikte uygulanan resim eğitimi yöntemlerinin yaratıcılığı engellediği, çocukların anlatımlarında doğal ve değerli çıkışları yapmaları gerektiğini öne sürmüştür.¹⁴

3.1.2.2. Eğitimde Program Değişiklikleri ve Resim Eğitimi

1938 Programında, bilişsel, duyuşsal, psikomotor davranışlara ulaşmak için hedefler belirlenmiştir. Ayrıca programlarda sosyal bilgilere ağırlık verilmesiyle resim derslerinin saatleri azaltılmıştır. 1930, 1938 ve 1949 Ortaokul programlarında resim derslerine yüzeysel yer verilirken 1949 yılında en gelişmiş düzeye ulaşılır. Resim

¹² Alakuş, “**Dünden Bugüne Görsel Sanatlar Eğitimimizin Genel Bir Görünümü**”

¹³ Elçin Özer, “**Türkiye’de Sanat Eğitimi ve Hasan Pekmezci Örneği**” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sivas, Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim İş Eğitimi Bilim Dalı, 2009, s. 22...29, 7.4.2010, (Çevrimiçi) <http://www.belgeler.com>, 26 Şubat 2013

¹⁴ Kırıoğlu, **Sanatta Eğitim**, s. 36-37

dersinin program içindeki yeri korunarak, içerik ve yöntem bakımından 1950'ye doğru gelişme sağlanmıştır. 1949'dan başlayan gelişme 1970'de programlara İş Bilgisi dersinin eklenmesi dışında bir değişiklik yapılmadan sürmektedir. 1957'de liseler için hazırlanan resim dersi programında, dekoratif resimler, grafik çalışmaları ve şematik resim konuları belirlenmiş, 1953-1973 arasında ilk öğretmen okulları programlarında ağırlıklı olarak resim-iş derslerine yer verilmiştir.¹⁵ 1952 yılına kadar liselerde sanat eğitimi ile ilgili dersler verilmezken bu yıldan sonra seçmeli ders olarak resim dersleri haftada iki saat şeklinde uygulanmaya başlanır. 1956 yılına gelindiğinde resim dersinin bir saati Sanat Tarihi dersi olarak ayrılmış, 1957-1970 yılları arasında Sanat Tarihi zorunlu dersler arasına katılmıştır.¹⁶

1940'lı yıllarda Resim-iş dersinin amaçları, “Çocuk odaklı” öğrenim yaklaşımı üzerine şekillendirilmiştir. Çocukların gösterdiği yaratıcı çabaların sadece sanatsal değil, aynı zamanda tüm ussal yetilerini de geliştireceği kabul edilir. 1950'li yıllarda ise “Sanat Yolu ile Eğitim” görüşü yaygındır. Sanat eğitiminin amacı, sanat için eğitim değil, sanatla eğitim anlayışı doğrultusundadır. Cumhuriyet döneminin ilk yıllarından başlayan sanatsal gelişme arzusuyla, sanat eğitiminde temel arayışlara yönelim sağlanmıştır. Doğaya dönmek, görmeyi öğretmek, imge zenginleştirmek biçiminde çeşitli öneriler sunulmuş, gerçekleşmesi için çalışılmıştır. Sanat eğitiminin yetersizliğinin nedeni iktidarların yanlış ve eksik politikalarıdır. Resim iş derslerinin işlevini ülke gereksinimleri doğrultusunda belirleme girişimlerinden sonuç alınamamıştır. Bu girişimlerin başarılı olması için sanatçı, resim öğretmeni, eğitim bilimcilerin baskı grupları işlevini yapmaları gerekir.¹⁷

İlk ve orta öğretim kademelerinde resim eğitimi yetersizdir. Diğer alanlarda yoğun bilgilerle donatılan öğrenciler, resimle karşılaştıklarında güçlük çekmekte ve bu durumu yeteneksizlikle değerlendirme yanlına düşmektedir. Resim yetenekle ilgili yaratıcılık olduğu kadar, anlatım ve iletişim aracıdır ve istenirse belirli bir düzeye

¹⁵Alakuş, “Dünden Bugüne Görsel Sanatlar Eğitiminin Genel Bir Görünümü”

¹⁶ Lale Altunkurt, “Türkiye’de Sanat Eğitiminin Gelişimi,” t.y., (Çevrimiçi) sbe.Dumlupınar.edu.tr, 26 Şubat 2014

¹⁷ Kırıoğlu, **Sanatta Eğitim**, s. 41...43

kadar öğrenilebilir. Bunun için resim dersine gereken önem verilmeli, amaçları öğrencilere anlatılmalıdır.¹⁸

“1923-1950 arası kültür sanat politikası üç ana başlıkta toplanabilir. Ulusal bir sanat yaratma çabaları, ulusal sanatın modern çağdaş olmasının sağlanması ve çağdaş sanata ulaşmada güzel sanatlar eğitimine yön verilmesidir.”¹⁹

1974’de dokuzuncu Milli Eğitim Şurasında, ortaöğretim kurumları sanat eğitiminde öğrencilerin ilgilerine göre seçeceği eğitsel kol çalışmaları, sanat eğitiminin desteklenmesi için etkinleştirilmiş, lise ve dengi okullarda sanat eğitimi dersleri seçmeli dersler arasına konulmuştur. 1988-1989 öğretim yılında 2547 sayılı Yükseköğretim Kanununun 5. Maddesinin 1. Fıkrasına göre, Yüksekokulların ve Fakültelerin 1.sınıfından itibaren isteyen öğrenciler seçmeli derslerle Güzel Sanatlar Eğitimi alabilirler. Böylece tüm yükseköğretim kademelerinde plastik sanatlar eğitimi alanlarından biri seçmeli ders olarak verilmiş, 1991-1992 öğretim yılında Müzik dersi de aynı kapsama alınmıştır. 1991’de Milli Eğitim Bakanlığı ve Talim Terbiye Kurulunca oluşturulan, Resim Derslerini Geliştirme Özel İhtisas Komisyonunca hazırlanan İlköğretim Kurumları Resim-İş Dersi Öğretim Programı, denenip geliştirilmek üzere 1992-1993 öğretim yılında uygulamaya konulmuştur. 1994-1997 arası Yüksek Öğretim Kurumu, Dünya Bankasıyla yürütülen “Milli Eğitimi Geliştirme Projesi” kapsamında, Eğitim Fakültelerinin Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinde, Resim-İş ve Müzik Bölümü Ana Bilim Dalları olarak yer almış ve programlarında da değişiklikler yapılmıştır. Türkiye’deki sanat eğitimi sürecine bakıldığında, değişim ve gelişimin daha çok akademik seviyede olduğu görülmektedir. Okul öncesi ve zorunlu eğitim kademelerinde sanat eğitimi gereken önemi kazanamamıştır.²⁰

Milli Eğitim Bakanlığı, Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı 28.5.1996 tarih ve 206 sayılı kararı ile haftada iki ders saati seçmeli olarak 10.03.1998 tarihinde lise Resim Öğretimi programlarını yeniden geliştirmiş, 1998-1999 öğretim yılından itibaren

¹⁸ B. Alsaç, Ü. Alsaç, **Türk Resim ve Yontu Sanatı**, s. 63

¹⁹ Altınkurt, “Türkiye’de Sanat Eğitiminin Gelişimi,”

²⁰ Enver Yolcu, **Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri**, Ankara, Nobel Yayınları No:723, 2004, s. 98-99

2487 Sayılı Tebliğler Dergisinde yayınlanarak yürürlüğe girmiştir. Resim-iş eğitimi, Türkiye'deki tüm örgün eğitimin her kademesinde uygulanmaktadır. 1989-1990 öğretim yılında İstanbul'da 1991 yılından itibaren Ankara, İzmir Bursa, Eskişehir'de Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri açılmış, sonraki yıllarda yaygınlaşmıştır. Ayrıca “Türkiye’de güzel sanatlar eğitimi geliştirme özel ihtisas komisyonu” kurulması sanat eğitiminde önemli bir gelişme olarak görülmektedir.²¹

“20. yüzyıl başlarında yer alan dört uluslararası sanat eğitimi kongresi (1900 Paris, 1904 Bern, 1908 Londra ve 1912 Dresden) tümel bir sanat eğitimi ve sanat eğitim bilimi hareketinin öncü olaylarıdır ve genel eğitim sistemleri içinde bir reformdur. Genel eğitim reformu kültürel çöküş, “yabancılaşma” olgusuna karşı bir önlemler hareketidir. Bu kapsam içinde en başta güzel sanatların eğitim öğretimin temel alanı olması için çalışılacaktır. Sonraki yıllarda çocukta bir küçük sanatçı ve dahi görme eğilimleri, tüm sanat derslerine eklenmeye başlanan psikolojik boyut ile çocuğu özgür bırakma anlayışı gelişmiş, sanat eğitimi çocuk resmi olgusundan bu olgunun geliştirilmesine odaklanmıştır. 1920’lerde çocuğa özgü, çocukça olanın yitirilmemesi ruhsal, fiziksel gelişim evrelerine göre davranılması, sanat eğitiminde bir ilke olarak kabul görmüştür. Sanat eğitimi kuramcılarına göre sanatsal form, bilinç dışından kaynaklanmakta ve çocuk da bilinç dışından gelen dürtülerle yapıt vermektedir.²² Güzel sanatlar eğitimine, Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte önem verilmiştir. Yurt dışına sanatçılar gönderilmiş, Avrupa’dan sanat eğitimcileri getirilmiştir. Gazi Eğitim Enstitüsü'nün öğretmenleri, Resim-iş bölümünün ilk programını hazırlayarak Milli Eğitim Bakanlığının çalışmalarına destek vermişler; kitapların incelenmesi, Latin harflerine geçiş, halk evlerinde kurslar, geziler, yarışmalar düzenlemek, ders araç ve gereçlerinin yapımında önderlik etmek, dergiler çıkarmak gibi görevler yapmışlardır.²³ Okullarda verilen sanat eğitiminin yeterli olamayacağı, yaygın eğitimin de önemli olduğu tespitleri yapılmaktadır. Ailenin eğitim anlayışı ve görgüsü çocukta yaratıcılık adına katkı yapmamaktadır. İlk ve orta öğretim kurumları sanat eğitimine yeterli katkıyı sağlayamamakta, bu eğitim sanat eğitimi veren

²¹ Alakuş, “Dünden Bugüne Görsel Sanatlar Eğitimimizin Genel Bir Görünümü,”

²² İnci San, “Çocuk Gelişiminde Resim Eğitiminin Yeri”, t.y. (Çevrimiçi) dergiler.ankara.edu.tr, 4 Mart 2013

²³ Altınkurt, “Türkiye’de Sanat Eğitiminin Gelişimi,”

yüksekokul kurumlarında gerçekleşmektedir. Halk eğitimi ve okul sonrası eğitim de yaygınlaşmamıştır.²⁴

Ortaöğretim kurumlarında uygulanan sanat eğitiminde derslik durumu, sınıflarda öğrenci sayısı ve kullanılan araç gereçlere kadar pek çok sorunla karşılaşmaktadır. Öğretmen sayısındaki yetersizlik, derslerin seçmeli oluşu, atölyelerin olmayışı, araç-gereç eksikliği eğitimi olumsuz etkilemektedir. Sanat eğitiminin bir disiplin alanı olarak kabul edilmesi yerine, boş zaman uğraşısı olarak görüldüğü de gerçektir. Sanat eğitiminin yetersizliği sonucunda, kendine güvensiz, yeniliklere kapalı, beğeniden yoksun, estetik değerlerden uzak bir toplum oluşmaktadır. Anaokulundan başlayıp yükseköğretime dek sanat eğitiminin tüm aşamaları gözden geçirilmelidir. Yönetmelikler değişmiş, kararlar alınmış, ancak yapıcı, yaratıcı, sorgulayıcı öğrenmenin koşulları eğitim sisteminde tam anlamıyla uygulanamamıştır.

Eğitim Fakülteleri Resim-İş Bölümlerinin, program yoğunluğu, kadro yetersizlikleri, sanat merkezlerinden uzakta olmaları gibi sorunları bulunmaktadır. Ayrıca alanında yetişmiş ressam, heykeltıraş veya grafiker gibi sanatçılar her zaman iyi öğretmen, öğretmenlik bilgisi yeterli olanlarda iyi sanatçı olamamıştır. Günümüzde bilimsel temelleri olan sanat eğitimi programlarının ortaya çıkardığı bir öğretmen tipi oluşmuştur. Eğitimci, “sanatçı-öğretmen” olmalıdır. Öğretmen, alan bilgisi yeterli, mesleki bilgilerle donanmış, edindiği deneyimleri eğitim alanında öğrencilerine uygulayabilen kişidir.²⁵

Sanatın her türünü içine alan genel sanat eğitimi, sanat tarihi, sanat felsefesi, sanat kuramları, sanat eleştirisi, sanat psikolojisi, sanat sosyolojisi, sanat pedagojisi ve estetik alanlarından yararlanılmalıdır. Ancak o zaman sanatın oluşumu, sanatsal yaratma ve sanatın işlevi konularında toplumsal bilinç gelişebilir.²⁶

²⁴ Alaybey Karoğlu “**Türk Resminin Sorunları Üzerine Bir Deneme,**” 18.10.2006, (Çevrimiçi) www.sanatteorisi.com, 5 Mart 2013

²⁵ Kırıçoğlu, **Sanatta Eğitim,** s. 219...221

²⁶ Ünver, **Sanat Eğitimi,** s. 5

3.2. Resim Sanatının Yaygınlaştırılması Politikaları

1989-1990 yıllarında sekiz Avrupa ülke temsilcisi toplanarak, sanat eğitimi üzerine yapılacak değişimleri, Sanat Yolu ile Eğitim, Sanatta Eğitim, Sanat İçin Eğitim, Sanat ve Hobi olarak belirlediler. Sanat Yoluyla Eğitim; bilgi ve becerileri geliştirerek öğrenme kapasitesini artırmaktadır. Yapılan çalışmalar görme, işitme, el işleri ve beyin arasındaki ilişkiyi kuran merkezlerin beyinin büyük bir alanını oluşturduğu ve geniş kapasitesi olduğunu göstermiştir. Yeteneklerin geliştirilmesi için zorunlu olan sanat eğitimine yeterli zaman ayrılırsa, algılama, düşünme, uygulama arasındaki bütünleşme sağlanır. Sanatta Eğitim; sanat için temel eğitimi hedefler. Sanatsal elemanları tanımak, etkilerini deneysel çalışmalarla öğrenmek; hem sanat eğitimi, hem de sanatsal yaratım için zorunludur. Sanat İçin Eğitim; sanat ve sanat sorunlarıyla ilgili eğitim vererek, plastik sanatları bilen, sanattan anlayan, yaşadığı toplumun kültür sanat olaylarını değerlendiren, çağdaş bireylerle çağdaş toplum oluşturmaktır. Sanat ve Hobi; sanatın bireylere hobi olarak benimsetilmesi ve estetik boyutu olan bir yaşam tarzının oluşturulmasını hedefler. Kişisel, yerel ve ulusal değerleri yok etmeden evrensel ulaşan sanat, insanlarda birbirlerinin duygu ve değerlerini anlamalarını sağlayacaktır.²⁷

Günümüzde sanatın, sadece sezgisel ya da duyuşsal değil, öğretilirliği görüşü bilimsel araştırmalarla kanıtlanmıştır. Sanatsal düşünce ve davranış biçimlerinin geliştirilip, yönlendirilmesinde sanat eğitiminin gerekliliği tartışılmaz. Yeterli ve doğru sanat eğitimi bireyi yaratıcılığa, bütünlüğe, başarıya götürür. Yapılacak eğitimin yöntemleri kadar içeriği de önemlidir.²⁸

Geleneksel kültürden çağdaş kültüre geçişte Cumhuriyet devrimi, çağdaşlaşma yolunda ilerlemek için bilim, kültür ve sanatta, ekonomik kalkınmada, sanayileşmede, Batı uygarlığını örnek alan yenilikler yapmıştır. Cumhuriyet dönemi, ulusal egemenlik ve bağımsızlık ilkesini öne alan kuruluş felsefesiyle devrimler yaparak değişimler gerçekleştirmiştir. Türk toplumunu çağdaş Batı uygarlığı düzeyine getirmek amacını taşıyan bu süreç, bir yandan gelenekçilikle uğraşırken

²⁷ Ünver, **Sanat Eğitimi**, s. 7

²⁸ Özer, “**Türkiye’ de Sanat Eğitimi ve Hasan Pekmezci Örneği**” s. 9

diğer yandan da dönüşümü gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Yapılan devrimler tarihsel zorunluluğun ürünüdür.²⁹

Sanat eğitiminin, okul öncesinden başlaması gerekir. En geniş kapsamlı öğretim alanı okuldur. Okullarda kuramsal alana ilişkin bilgiler bağlamında ve uygulamalı çalışma alanlarında eğitimcilerle eğitilen bireyler arasında kurulacak doğru, anlamlı ilişkiler, sanatta gelişimi yönlendirecek ve hızlandıracaktır. Gelişim sürecinin en önemli amacı, insanda var olan yaratıcılığı yeteneğe dönüştürmektir. Sanat eğitiminin amacı yalnız üreten, yaratan sanatçı değil, genel anlamda güzeli arayan, estetik duyarlılık taşıyan insanlar yetiştirmektir.³⁰

3.2.1. Resim Sanatının Yaygınlaştırılmasında Sergiler

Geleneksel resim anlayışından modern resme geçişte Cumhuriyet estetiği, gerçek olanla olması gerekenin birlikteliğiyle, ideolojik beklentilerle örtüşen yapıtlar ortaya çıkarmıştır. Sanatın devlet tarafından desteklenmesi, propaganda aracına dönüştürülmüş olması, estetik değerleri ideoloji ile birleştirir. İdeoloji ile örtüşen resimler, ulus tarihini destansı ölçekte anlatan eserlerdir. Cumhuriyet edealini modern estetik anlayışla ele alma, figüratif anlatım diliyle, estetik kaygı duymadan devletin devrimci ulusalcılığını yüceltmek içindir.³¹

Yurt Gezileri, güzel sanatların yaygınlaşmasında sağlanan devlet desteğinin bir göstergesidir. Resim sanatı bu sayede Anadolu'ya ulaşmış, ressamlar yöresel özellik taşıyan resimler yapmışlardır. Cumhuriyet Halk Partisi, Yurt gezisi sergilerinde eserler satın alarak sanatçılara ekonomik açıdan destek olmuştur. Sanatı ve sanatçıyı destekleyecek devletten başka kesimler bulunmadığından sağlıklı bir ortam oluşuncaya kadar devlet himayesini sanatçılar da onaylamıştır. Atatürk'ün sergileri gezmesi, yorumlar yapması, toplumun resim sanatına ilgisi açısından örnek olmuştur. 1933'de İnkılap Sergisi'nde Şeref Akdik'in Millet Mektebi tablosunu izledikten

²⁹ Ersoy, **Günümüz Türk Resim Sanatı**, s. 18

³⁰ Ünver, **Sanat Eğitimi**, s. 6

³¹ Nilüfer Öndin, **Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği (1850-1950)**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2011, s. 166-167

sonra yanındaki milletvekillerine resmi beğendiğini söyleyerek satın alınmasını istemesi ressama ekonomik açıdan destek olma göstergesidir. Sergi açılışlarına devlet adamları gelmiş, sanatçıları teşvik edici konuşmalar yapmışlardır.³²

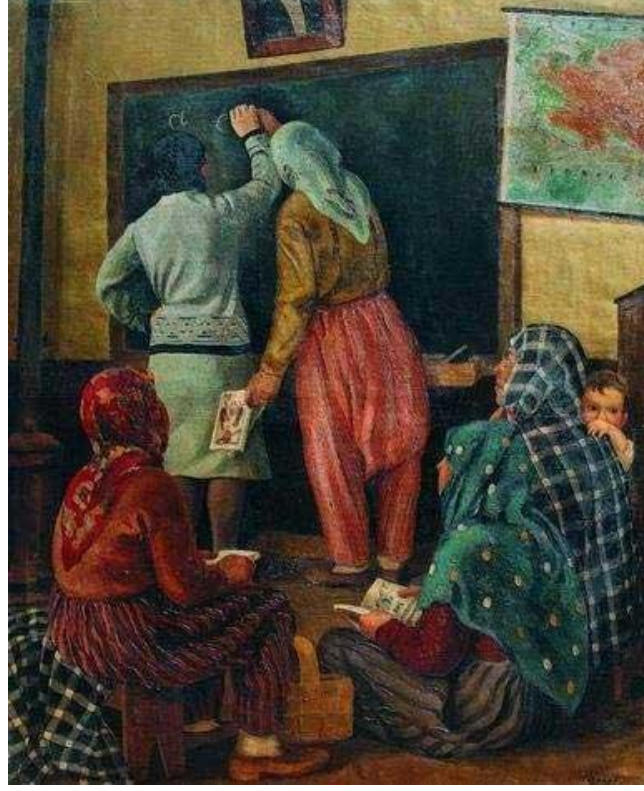


Resim 3.1: Atatürk, İlk Devlet Resim ve Heykel Müzesini Gezerken
İbrahim Çallı'dan Bilgi Alıyor. 20 Eylül 1937

1933 Ekim ayında başlayarak 1936'ya kadar İnkılap Sergileri açılmıştır. Ulus devlet yaratma sürecinde önemli bir yer tutan sergilerin açılışı Cumhuriyet Bayramı günlerine denk getirilmiştir. Sergilerin temaları genellikle Ulusal Kurtuluş Savaşı ve devrimlerin işlenmesi üzerine oluşturulmuştur. Milli Eğitim Bakanı Reşit Galip'in öncülüğünde başlayan sergilerin, birlik ve grup üyeleri dışında tüm sanatçılara açık olmasına karşın, tema yönünden sınırlama getirilmesi olumsuz bir durumdur. Bu sergilerdeki eserlerde savaş konularının yoğun olarak ele alınması, Cumhuriyet devrimlerine yeterince yer verilmemesi ve sanatçının belli bir konuyla sınırlanmasının devrim ve sanat açısından sakıncaları nedeniyle eleştiri konusu

³² Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, s. 126...128

olmuştur. Sergiler 1937'den itibaren Birleşik Resim Sergisi olarak sürdürülmüş, 1939'da Devlet Resim ve Heykel Sergilerine dönüştürülmüştür.³³



Resim 3.2: Şeref Akdik, Millet Mektebi

Cumhuriyet Halk Partisi Yönetim Kurulu 27 Temmuz 1938 tarihli toplantısında yurt güzelliklerini tespit ve sanatçıların ülke konuları üzerinde çalışmalarını sağlamak amacıyla ‘‘Yurt Gezileri’’ düzenleme kararı almıştır. 1938 de 1. Yurt Gezisine katılan ressamlar: Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Zeki Kocamemi, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Hamit Görele, Ali Avni Çelebi, Mahmut Cüda, Saim Özeren, Sami Yetik’tir. 116 eser, 23 Mart 1939’da Ankara Halkevi sergi salonunda sergilenmiştir. 1939’da 2. Yurt Gezisine: Abidin Dino, Cevat Dereli, Sabiha Bozcalı, Turgut Zaim, Zeki Faik İzer, Malik Aksel, Ali Karsan, Ayetullah Sümer, Seyfi Toray, Refik Epikman katılmıştır. Bu yurt gezisinde kent görünümleri, yerel yaşam ve giysiler sanayileşme konuları işlenir. Ressamların gerçekleştirdiği 101 eser 1. Devlet Resim

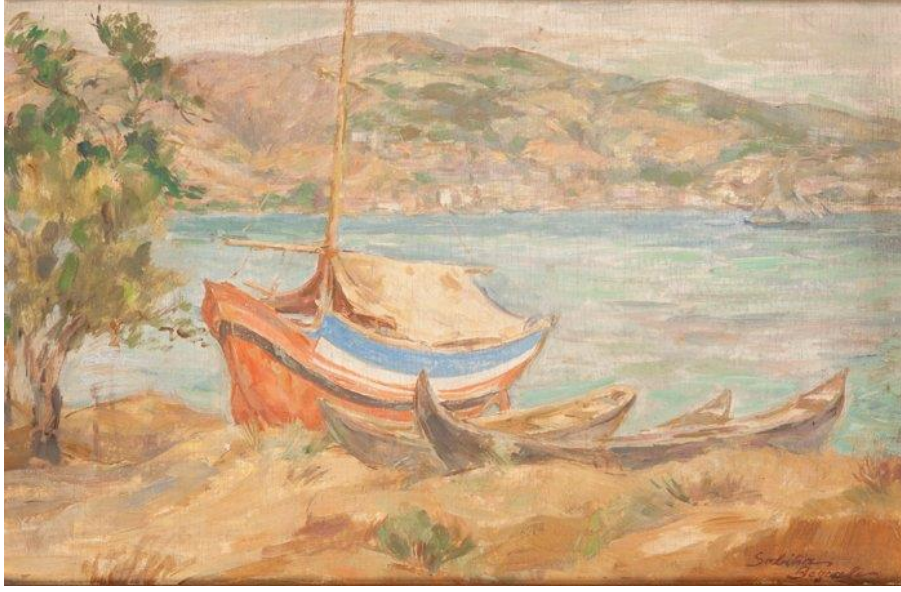
³³ Öndin, *Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, s. 224-225

ve Heykel Sergisi ile birlikte 1939'da Ankara Sergi Salonunda sergilenmiştir. 1940'daki 3. Yurt Gezisine, Arif Kaptan, Eşref Üren, Nurullah Berk, Elif Naci, Halil Dikmen, Şeref Akdik, H. Edip Köseoğlu, Melahat Ekinci, Saip Tuna, Nurettin Ergüven katılır. Bu ressamalar eserlerini 31 Ekim 1940'da Devlet Resim ve Heykel Sergisiyle birlikte sergilerler. 1941'de 4. Yurt Gezisine de Ali Rıza Bayezit, Hakkı Anlı, Refia Edren, Sami Lim, Kemal Zeren, Selim Turan, Nusret Karaca, Sadık Göktuna, Fahri Arkunlar ve Salih Urallı, gönderilmiştir. 22 Şubat 1942'de Halk evlerinin kuruluşunun 10. Yıl kutlamalarında en görkemli sergiler gerçekleşir. Halkın eserlerde kendilerini ve yaşamlarını bulmaları resme karşı ilgiyi artırır. 1942'de 5. Yurt Gezisine Abidin Elderoğlu, Ali Avni Çelebi, Avni Arbaş, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Cevat Dereli, Celal Uzel, Hamit Görele, İbrahim Çallı, İlhami Demirci, Malik Aksel, Refik Epikman, Şefik Bursalı, Turgut Zaim katılmıştır. Gittikleri yerlerde üç ay kalan ressamalar büyük boyutlu kompozisyonlar yapmıştır. 1943 6. Yurt Gezisine: Arif Kaptan, Cemal Bingöl, Eşref Üren, Halil Dikmen, Hulusi Mercan, Mahmut Cuda, Melahat Ekinci, Nurullah Berk, Saim Özeren, Saip Tuna, Şeref Akdik katılmıştır. 1938-1943 arasında yapılan yurt gezilerinde üretilen eserler, 1944'de "Cumhuriyet Halk Partisi Yurt Gezisi Resim Sergisi" adıyla sergilenmiş ve eserlerin kataloğu basılmıştır.³⁴



Resim 3.3: Sami Lim, Peyzaj

³⁴ Hatipoğlu, "1938-1943 Yurt Gezileri" Antik&Dekor, İstanbul, Antik A.Ş. 1998, No: 49, s. 124...129



Resim 3.4: Sabiha Bozcalı, Peyzaj

Cumhuriyetin halkçılık ilkesini sanata yansıtmak amacıyla 1938’den başlayıp 1943’e kadar süren yurt gezileri, sanatçıların üretime teşvik edilmesi, ekonomik olarak desteklenmesi açısından önemlidir. Bu geziler Anadolu gerçekleriyle tanışma, yurdun değişik yörelerini görme ve tanıma olanağı sağlamıştır. Ressamlar, İstanbul dışına çıkarak o güne dek işlemedikleri konularda eserler üretmiş, Ankara’da düzenlenen sergilerle halk, Anadolu manzaralarıyla tanışmıştır. Sanatçıların, yurt gezilerinde yaptıkları gözlemlerle doğa ve insan yaşamına ait folklorik öğeleri kullanarak ürettikleri eserlerden bir koleksiyon oluşturulur. Cumhuriyetin ilanı ile devlet destekli sergiler Ankara’da açılınca, İstanbul’daki sergilerde azalmalar görülmüştür. 1930 yılında alınan kararlarla, resim ve heykel sanatçılarının katılacağı ve periyodik olarak yapılacak yarışmalar sonrası sergiler düzenlenmiştir. Açılışı her yıl Cumhuriyetin ilan edildiği gün yapılan bu sergilerin ilki, 1939’da yapılabildiği. Sanatçılar ödüllendirilmiş, eserler devlet dairelerine asılmak üzere satın alınmıştır.³⁵ Devlet Resim Heykel Sergilerininin 1940’da düzenlenen 2. sergisinde Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel Devletin koruyucu ve geliştirici işlevini, plastik sanatlar alanında da ortaya koyduğunu belirtmektedir.³⁶

³⁵ Tepeci, “Başlangıcından Günümüze İstanbul Sergileri,” s. 27-28

³⁶ Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, s. 216...218

Atatürk, güzel sanatları desteklemiş, modellikte yaparak resim ve heykelin gelişmesi için tüm çabaları göstermiş, portre resmi için İbrahim Çallı'ya poz vermiştir. W. V. Krausz' dan sonra, doğrudan Atatürk resimleri yapan ressam İbrahim Çallı'dır. Sivil giysili olarak, Atatürk'ü bir koltukta otururken yaptığı resmin sağ alt kesiminde İ. Çallı imzası ve altında da yapım tarihi olarak 1937 bulunmaktadır.³⁷



Resim 3.5: İbrahim Çallı,
Atatürk Portresi



Resim 3.6: Nazmi Ziya Güran,
Atatürk Portresi

3.2.2. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin Türk Resmindeki Yeri

1927-1935 arasında Sanayi-i Nefise Mektebi müdürü olan Namık İsmail, okulun adını Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirmiş, 1928'de Fındıklı'daki binanın onarılarak, yeni atölyelere, araç-gereçlere kitaplara sahip olmasını sağlamıştır. 1929'da bölüm başkanı olarak Avusturya'dan getirttiği Philipp Ginther, iç mimari, grafik, çinicilik, kumaş, halı, kilim atölyelerinin kurulmasını gerçekleştirmiştir.³⁸

³⁷ Elibal, *Atatürk ve Resim Heykel*, s. 98-99

³⁸ Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat*, s. 148-149

Namık İsmail, sanatın toplum için olmasını savunanlardandır. İlk iş olarak okulu Fındıklı Adile Sultan Sarayı'na taşımıştır. Resim, mimari ve heykel atölyelerinden başka, dekoratif sanatlar bölümü, döküm atölyeleri ve laboratuvarlar kurdu muştur. Paris Güzel Sanatlar Akademisi programına uygun eğitim programı tasarlamış, iç mimarlık atölyesi açmıştır. Öğrencilerin çıplak modelden çalışabilmeleri için gece dersleri ve tüm bölümlerdeki öğrencilere model eğitimi almalarını şart koşmuştur.³⁹



Resim 3.7: İnas Sanayii Nefise Mektebi

Resim 3.8: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Namık İsmail 3.8.1933'de Milli Eğitim Bakanlığına verdiği raporda, Güzel Sanatlar Akademisi'nin sanata ve sanatçıya verdiği önemi anlatırken milli bir sanat anlayışının nasıl olması gerektiğinden söz etmektedir. Hem Doğu'nun hem de Batı'nın etkisinde olan güzel sanatların gelişmesi için halkla birlikteliğın artması, sergilerin izlenmesi gereklidir. Devrimlerin halka ulaşması içinde sanatçılara görev düştüğünü, milli mücadele ile ilgili resimlerin yapılarak, köylere, kırsalalara, okullara dağıtılması düşüncesini anlatır. Sanatın yaygınlaştırılabilmesi için yapılan sergilerin yeterli olmadığı, devlet tarafından yaptırılan binalara, vapurlara sanat eseri konulması ve duvar resimleri yapılması düşüncesindedir. Çocuk eğitiminde Avrupa ülkelerinin izlediği yolu incelemiş, estetik ve güzellik duygusunun kazandırılmasını savunmuş; halka sanatı sevdirmenin, öncelikle çocuklara sevdirmekten geçtiğini

³⁹Ay kut Gürçağlar, "Namık İsmail: Ressam ve İlk Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü," *Antik& Dekor*, İstanbul, Antik A.Ş., 2011, No: 122, s. 120

söylemiştir. Ali Sami Boyar, 14 Kasım 1931'de Cumhuriyet gazetesindeki yazısında güzel sanatların geliştirilmesi görevinin Güzel Sanatlar Akademisi'nde olduğunu belirtmiştir. Atatürk'ün Ankara'daki sergiye gelerek resim satın aldığını, yanındaki vekillerin de eserler alarak serginin bütün resimlerinin satıldığını, böyle bir ilginin ve desteğin başka ülkelerde olmadığını söylemiştir.⁴⁰

Güzel Sanatlar Akademisi, 1928'den sonra Namık İsmail'in ve 1937'den sonra da Burhan Toprak'ın Müdürlükleri döneminde iki büyük değişim geçirmiştir. Namık İsmail, Sanayi-i Nefise Mektebini Lise İhtisas seviyesine, Burhan Toprak'ta Yüksek Eğitim Kurumu seviyesine çıkarmış, Avrupa'dan hocalar getirilmiştir. Resim bölümüne Fransa'dan Leopold Levy çağrılmıştır. Aynı dönemde Akademi Hocalık yapan İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran'da görevlerini sürdürmüştür. Bölüm başkanı olan Leopold Levy, kendine yardımcı olarak Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer ve Nurullah Berk'i Akademinin öğretim kadrosuna almıştır.⁴¹ Bedri Rahmi, 1936'da Akademi Resim Bölümü yöneticisi Leopold Levy'nin, kendi kuşağının sanatına büyük etkisi olduğunu söylemektedir. Genç Türk ressamı, Cezanne, Hofmann, Lhote, Leger gibi resamlardan esinlenmişlerdi. İçlerinde Cemal Tollu'nun da bulunduğu resamlar Levy'den önce konstrüksiyon anlayışını uyguluyorlardı. Levy, Türkiye'den ayrıldıktan sonra Türk resminde görülen geometrik soyutlamada konstrüksiyon, sorununun ilginç bir yönü ortaya çıkar. Levy, figür ve natürlük'te volüm yuvarlatmalarını seven, karanlık renklerden hoşlanan, hür düşünce iddialarına karşın, müzeye bağlı bir sentezci kimliğinde görünüyor. Levy'li yılların Türk resmindeki karakteristiği bunlardır. Bu 7-8 yıllık Levy etkisi, yardımcılarının ve öğrencileri olan Yeniler Grubu'nun resimlerinde düzene dönüş ve karma gibi okulcu ve de negatif sonuçlar vermeye eğilim göstermiş, II. Dünya Savaşı'ndan sonra da Türkiye'nin dünyaya açılmasının getirdiği koşullar, resim sanatının yeniden yönlendirilmesine yetmiştir.⁴²

⁴⁰ Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat*, s. 152...155

⁴¹ Berk, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, s. 68-70

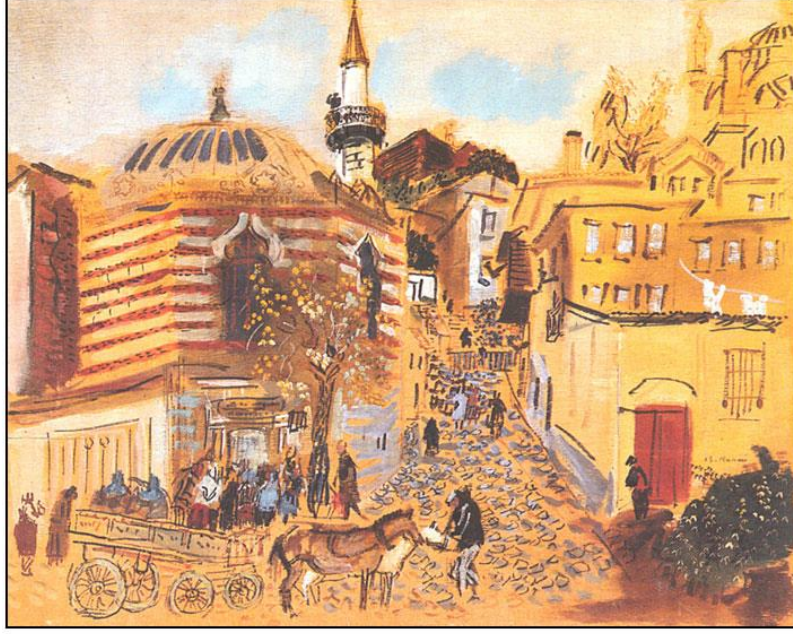
⁴² Çoker, Koçak, Tollu, *Cemal Tollu*, Galeri B Yayınları, Model Matbaa, 1996, s. 16



Resim 3.9: Namık İsmail, Harman

Güzel Sanatlar Akademi'sinin sanat hayatına getirdiği hareketlenme milli sanat, yeni sanat söylemlerini de başlatmıştır. Batı modernizminin doğurduğu resim anlayışı yeni sanat adıyla, yurt dışında eğitim görenler tarafından Türkiye'ye getirilmiştir. Yeni değerlerle oluşan toplumda insanlar için özgürlük, bağımsızlık duygusu öne çıkmıştır. Makineleşme sayesinde yaşam bir taraftan kolaylaşırken diğer taraftan da yaşamın derinliği yok olmuş, yabancılaşma duygusuyla birlikte estetik beğeni de değişmiştir. Akademi'nin kabul ettiği yeni sanata, Akademi dışından bazı sanatçılar karşı çıkmıştır. Ali Sami Boyar, tüm modern akımları eleştirmiştir. İsmail Hakkı Baltacıoğlu Kübizm üzerinde durarak, resmin belge niteliği dışında öznel bir niteliğe kavuştuğunu, yeni resim anlayışının doğanın tuval üzerinde yansımaları değil, kendine özgü kurallarıyla bir sistem olduğunu ve insanların doğaya bakışının değişmesinden ortaya çıktığını söylemiştir.⁴³

⁴³ Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat*, s. 159...169



Resim 3.10: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Salı Pazarı

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye'nin ilk sanat ve mimarlık yüksek okulu olarak, 1928'de Güzel Sanatlar Akademisi adıyla Akademi ünvanını alan ilk yükseköğretim kurumu olmuştur. Güzel Sanatlar Akademisi, 1969'da 1172 sayılı Devlet Güzel Sanatlar Akademileri Kanunu'nun kabul edilmesiyle birlikte bilimsel özerkliğe kavuşmuş kurum, 4.11.1981'de kabul edilen 2547 sayılı Kanun ve 20 Temmuz 1982'de çıkarılan 41 sayılı Kanun Hükmünde Kararname ile üniversiteye dönüşmüştür. Güzel Sanatlar, Mimarlık, Fen Edebiyat Fakülteleri, Fen Bilimleri ve Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün yanında, Üniversite'nin Devlet Konservatuarı'nda bulunmaktadır. Sinema-TV Enstitüsü, Sinema-TV Merkezi'ne dönüştürülmüştür. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi adını da 2004'te almıştır. Güzel Sanatlar Fakültesinin, Fotoğraf, Grafik Tasarım, Geleneksel Türk Sanatları, Heykel, Sahne Dekorları ve Kostümü, Tekstil ve Moda Tasarımı, Resim, Sinema Televizyon, Temel Eğitim, Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyonu bölümleri bulunmaktadır.⁴⁴

⁴⁴ Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Tarihçe, t.y., (Çevrimiçi) <http://www.msgsu.edu.tr>, 15 Mart 2013



Resim 3.11: Ali Sami Boyar, Peyzaj

1977’de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin 1. Sanat Bayramı kapsamında ‘2000 Yılına Doğru Sanatla’ konulu sempozyumda, sanatın geleceği, sanat ve toplum ilişkileri, sanat eğitimi konularında bildirimler sunulmuştur. Bunu 1979’da ‘Türkiye’de Sanat Eğitimi’ sempozyumu izlemiştir. 1983-1984 arasında düzenlenen üç açık oturumda; Marmara Üniversitesi’nde: ‘İnsan-Sanat Çevre’ sempozyumu, ‘Galeriler’ sempozyumu ve Mimar Sinan Üniversitesi’nde ‘Müzecilik ve Koleksiyonculuk’ açık oturumu yapılmıştır. 1985’te Mimar Sinan Üniversitesi, 5. İstanbul Sanat Bayramı kapsamında düzenlenen ‘Sanat ve Gençlik’ sempozyumunda gençliğin yaratma sorunu, sanatçıların gençlik yapıtları ve sanat izleyiciliği konuları ele alınmıştır. Sanatın sorunları ayrıntılı olarak incelenmiş, önerilerin gerçekleşmesi özel sektör, devlet ve yerel yönetimlere bağlı olduğundan sanatsal sorunların çözüme ulaşamadığı tespiti yapılmıştır.⁴⁵

⁴⁵ Madra, “‘80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Eğitimi,”

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 1 Kasım 1955'de Bakanlar Kurulu kararıyla Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu adı altında kurulur. 1956'da Prof. Dr. Adolf Schneck danışman olarak görevlendirilir. 1957'de eğitime başlayarak, Dekoratif Resim, Grafik Sanatlar, Seramik, Tekstil Sanatları, Mobilya ve İçmimarlık olmak üzere beş bölüm oluşturulur. 1962'de eğitim programında yenilemeler yapılarak dört yıllık lisans eğitimine geçilir. Bauhaus ekolü ile kurulan kurumun hedefi, çağın gereksinim duyduğu yaratıcı, araştırmacı, yenilikçi ve uygulayıcı bireyler yetiştirmektir. Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu, 20 Temmuz 1982 tarihinde yükseköğretim yasasıyla, Marmara Üniversitesi bünyesine katılır. Fakülte, 1986 yılında Beşiktaş'tan Acıbadem kampüsüne taşınır. Bugün MÜGSF bünyesi kapsamında Resim, Grafik, Seramik-Cam, Tekstil, İçmimarlık, Endüstri Ürünleri Tasarımı, Heykel, Geleneksel Türk El Sanatları, Sinema-Televizyon, Fotoğraf, Temel Sanat Eğitimi, Müzik ve Canlandırma-Film, olmak üzere on üç bölüm bulunmaktadır. Fakülte, lisans eğitiminin yanı sıra, 1992 yılında kurulan Güzel Sanatlar Enstitüsü bünyesinde Yüksek Lisans ve Sanatta Yeterlik eğitimini de sürdürmektedir.⁴⁶

3.2.3. Resim Sanatına Halkevleri ve Köy Enstitülerinin Katkısı

1932 yılında devletin desteğiyle açılmaya başlanan Halkevleri, Halkodaları, Halk Eğitim Merkezleriyle, sanat eğitiminin yaygınlaştırılması, sanatın geniş kitlelere ulaştırılması amaçlanmıştır. Sanatçılar, eserlerini Halkevi salonlarında sergileme olanağı bulmuşlardır.⁴⁷ Cumhuriyet Halk Partisinin sanata desteğiyle halkevlerinde fotoğraf ve resim kursları, öğrencilerin çalışmalarıyla da sergiler açılmıştır. Amatör ressamın çalışmaları belirlenen katılım şartlarına göre seçilmiş, bu şartlar daha sonra “Halkevlerinde Resim Çalışmaları ve Sergi Klavuzu” adı ile yayınlanmıştır. Sergilenecek bütün eserlerin doğadan çalışılması istenmiştir. Yağlı boya, sulu boya,

⁴⁶ Marmara Üniversitesi, “**Tarihçe**” 2013, (Çevrimiçi) Marmara.edu.tr, 15 Mart 2013

⁴⁷ Ersoy, **Günümüz Türk Resim Sanatı**, s. 23

pastel, guvaş, siyah beyaz çalışmalar, çizgi resimler verilebileceği belirtilmiş, sergilenecek bütün eserlerde jüri onayı zorunlu kılınmıştır.⁴⁸



Resim 3.12: Halkevi Fotoğrafı

Bu dönemde toplumun ağdaşlaşması için çabalar devam ederken, sanatçıların halkın arasına girerek kültürel etkileşiminin sağlanması hedeflenmiştir. Halkevlerinin hem Batılı ağdaş olmak hem de ulusal kültür oluşturmak için, yerel kültürü toplama misyonu vardır.⁴⁹ Halkevleri, Cumhuriyet yönetiminin Kültür politikalarını uygulamak için çalışmalarını iki görev üzerine oturtmuştur. Sosyal reformları kabul ettirmek, çağdaşlaşmayı sağlayacak sanatsal, kültürel çalışmaları yürütmektir. Bunun içinde ulusal birliğin sağlanması gereklidir. Kurulduğu günden itibaren halkın katılımını sağlayacak milli ve sosyal kurumlar olarak çalışmalara hızla başlanmış,

⁴⁸ Tepeci, ‘‘Başlangıcından Günümüze İstanbul Sergileri,’’ s. 26

⁴⁹ Elçin Poyraz, ‘‘ağdaşlaştırma Misyonu: Ressamların Yurt Gezileri -1938-1943,’’ 2011 (evrimii) <http://www.altust.org>, 20 Ocak 2013

basın tarafından desteklenmiştir. Halkevlerinde görülen kültür sanat çalışmalarındaki hareket İsmet İnönü döneminde de izlenen politikalarla sürdürülmüştür.⁵⁰



Resim 3.13: Atatürk'ün Halkevi Ziyareti

Atatürk, Halkevlerinin açılmasıyla ülkede sosyal devrim yapıldığını, ulusal kaynaşma sağlandığını söylemektedir. Kurtuluş savaşı sırasında yaşanan birlik ve beraberlik heyecanı Cumhuriyetle birlikte, kültürel kalkınma ve aydınlanma yaşanmasının sevinci, ekonomik bunalımları ve sıkıntıları geri plana itmiştir. Halkevlerinin en önemli işlevlerinden biri halk kültürünün aydınlar tarafından araştırılarak öğrenilmesini sağlamak, toplumsal kalkınmaya yardımcı olmaktır.⁵¹ Halkevleri çalışmaları daha başlangıcında kültür, sanat çalışmalarının en önemli dayanağıdır. Resim çalışmalarının yanında heykel ve mimari alanlarında seminerler ve toplantılar yapılmıştır. 1950'de Demokrat Parti iktidarında baskı ve engellemeler sonucu kapatılmış, 1960 Darbesinden üç yıl sonra Halkevleri tekrar açılabilmiştir.⁵²

⁵⁰ Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, s. 84-85

⁵¹ Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, s. 80-81

⁵² Emir Can Güzel, “*Türkiye’de 1950-1960 Arasında Kültür Politikaları ve Müzelere Etkileri*,” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,

Cumhuriyet Döneminin önemli eğitim kurumlarından biri de Köy Enstitüleridir. Çağdaş Türkiye'nin eğitim ve kültür hayatında çok önemli değişimler sağlamıştır. İş Eğitimi ilkelerine dayalı, özgür düşünmeyi sağlayan bir eğitim hedeflenmiştir.⁵³

17 Nisan 1940'da açılan Köy Enstitüleri, nitelikli ve kapsamlı bir eğitimin Türkiye geneline yayılması amaçlanarak kurulmuştur. Köy Enstitüleri eğitim programlarında, fen bilimleri ve sosyal bilimlere paralel olarak güzel sanatlar derslerine de aynı ağırlıkta yer verilmiştir. Sanatın yaygınlaşabilmesi için öğrencilere sanatsal çalışmalarla ilgili üretimler yaptırılmış, iş atölyelerinde çalışma olanakları sağlanmış, kültürel ve sanatsal programlar düzenlenmiştir.⁵⁴



Resim 3.14: Kepez Köy Enstitüsü

Cumhuriyet döneminin kısıtlı olanakları içerisinde dersliklerde görülen resim eğitimi, Köy Enstitüleri'nin kurulmasıyla birlikte resim atölyelerinde sürmüştür, yeni ressam öğretmenler yetişmiştir. Köy Enstitüleri'nden yetişen ressam öğretmenler, eserler vermişler ve resim sanatının gelişmesi sürecine katkıda bulunmuşlardır. İrfan Yılmaz, Hamza İnanç, Lütfü Özsoy, Hasan Tuna, Fikri Cantürk, Ülkü Ünal, İsa

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, 2006, s. 12...14, 5 Mart 2010 (Çevrimiçi) <http://www.belgeler.com>, 8 Mart 2013

⁵³ Kırıçoğlu, **Sanatta Eğitim**, s. 36

⁵⁴ Öndin, **Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat**, s. 97-103

Başlıoğlu, Yusuf Özel, Y. Sami Gökğöz, Ramiz Aydın, İsmail Gümüş, Aydemir Atalay, Mustafa Ayaz, İsmail Avcı, Halis Biçer, Mehmet Özet ve Ali Candaş, Köy Enstitüsü Kökenli ressamlar olarak sayılabilir.⁵⁵

Köy Enstitüleri'yle kırsal kesimden başlatılan eğitim hareketi 'Sanatta Eğitim'de bugün bile çok ileri yöntemi bir değer olarak benimsemiş ve uygulamıştır. Sanatın, özgürlük bilincinin kazandırılmasında önemli kavramlardan biri olduğu düşünülürse, iş yaparken, sanatla yapılan bu eğitimin toplumsal değişimdeki yeri anlaşılacaktır. Enstitüler, sadece köyün canlandırmasını sağlayacak öğretmenler yetiştirmekle kalmamış, yazarlar ve sanatçılar çıkarmıştır. Köy Enstitüleri, bir başarı örneği olarak dünyada takdir görmüş, eğitime iş ve sanatı sokan bu ileri düşünce, enstitülerin kapatılmasıyla yarım kalmıştır.⁵⁶ Köy Enstitüleri 1946'da çok partili siyasi döneme geçilmesiyle muhalefetin hedefi haline gelmiştir. Köy Enstitüleri'nde 1954'de kadar 25 bin öğretmen yetiştirilmiştir.⁵⁷

Dönemin İlköğretim Genel Müdürü İsmail Hakkı Tonguç " Köyde Eğitim" adlı çalışmasında çocukta yaratıcılık konusunu açıklamaktadır. Çocuklar sanatçı değildir ancak, her çocuk değişik malzemeleri kullanarak, kendi özgünlüğü içinde yaratma gücünü ortaya koyacak çalışmalar yaparak, beyin göz ve el koordinasyonu ile gelişimini sağlamalıdır. Çalışmalar, çocuğun yaşamla ilişkisidir. Bunun için Resim - İş dersi programlarında: Çeşitli tekniklerle resim yapma, kağıt işleri, baskı teknikleri, modelaj çalışmaları, mukavva ve ağaç işleri gibi çalışma alanlarına yer verilmesini istemiştir. Gazi Eğitim Enstitüsünde öğretmenlik yapan Nevide Gökaydın, Savaştepe Köy Enstitüsü'ndeki çalışmalarında kopyacılığa karşı çıkarak, öğrencilerini özgür çalışmalara yöneltmiştir. Cumhurbaşkanı İsmet İnönü, Enstitü ziyaretinde çalışmaları beğenmiş ve 1944'de Ankara'da sergilenmesini sağlamıştır. İsmail Hakkı Tonguç'un hazırladığı Köy Enstitüleri Sanat Eğitimi Programı'nın amaçları, halkla beraber olabilmek, öğrencilerin mesleklerini yaparak ve yaşayarak öğrenmelerini sağlamak

⁵⁵ Haberin Yeri, **Köy Enstitülü Ressamlar Aynı Sergide**, 10 Mart 2010 (Çevrimiçi) <http://www.haberinyeri.net>, 25 Mart 2013

⁵⁶Mustafa Altıntaş, **Çağdaş Sanatın Diliyle Türkiye'nin Geçmişindeki Yarın: Köy Enstitüleri**, İstanbul, Nest Medya, Beşiktaş Sanat Galerisi Sergi Katoloğu, s. 4-5

⁵⁷ Güzel, "Türkiye'de 1950-1960 Arasında Kültür Politikaları ve Türkiye'de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimine Müzelere Etkileri," s. 17

olarak belirlenmiştir. Güzel sanat çalışmaları eğitimin içinde ve öğrencilerin aktif katılımıyla ve halka sunulması yapılmalıdır.⁵⁸



Resim 3.15: Beşikdüzü Köy Enstitüsü

Köy Enstitülerinde resim-iş derslerinde boya, tuval, kağıt, kara kalem resimler, değişik malzemelerle heykel çalışmaları, ağaç, linolyum, şablon kullanılarak özgün baskı, desen çalışmaları ve doğa etütleri yapılmıştır. Tahta oymacılığı ile değişik araç-gereçlerin yapımı, süslenmesi, boyanması yoluyla sanat eğitiminde iş eğitimi çalışmaları, ayrıca koleksiyon yapımı ve fotoğrafın da bir sanat dalı olarak öğretildiği, resim-iş programlarında görülmektedir. 1943 yılında ilk özgün Köy Enstitüleri Öğretim Programı ile sanat eğitiminin etkin olması sağlanmıştır. 1943'te hazırlanan programda İsmail Hakkı Tonguç sanatın öğretilmesi ve sanat yoluyla

⁵⁸ Arif Ziya Tunç, “Köy Enstitülerinde Sanat Eğitimi ve Dönemin Yöneticilerinin Sanata Yaklaşımları” *Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2009, s. 32-33, (Çevrimiçi) www.befjournal.com.tr, 25 Mart 2013

eğitim anlayışını ortaya koymuştur.⁵⁹ “Etkili bir sanat eğitimi için, eleştirel, kültürel, uygulamalı ve estetik boyutlarda yeterli bilgi, deneyim gereklidir. Her ğrenci, sanat eğitiminin her boyutunda ve her alanda bir etkinliğe katılmalıdır. Öğrencilerin kapasiteleri, öğrenme becerileri, belirlenen amaçlara uygun olmalıdır. Sanat eleştirisinde; yapıtlar incelenerek, kültürel çalışmalarda sanat tarihi bilgileriyle geçmişten bugüne değerlendirmeler, karşılaştırmalar yapılmalıdır. Uygulamada resim, heykel, grafik, dokuma ve diğer alanlarda malzemeler kullanarak; estetik boyutta da sanatın ne olduğu neden yapıldığı sorularına yanıt arayarak bütünlük içinde özel yöntemlerle öğretilmelidir.⁶⁰

Köy Enstitüleri, Türk eğitimcilerinin ilk özgün büyük eseri ve köy çocuklarının yaratıcılık destanıdır. Eğitim ğretim ilkelerini bir yandan işe, diğer yandan da ülke gerçeklerine ve Anadolu imece geleneğine dayandırmaktadır. Az bir zamanda bozkırların kaderini değeriftirecek duruma gelmiştir. Köy Enstitüleri’nin, eğitim alanında başarılı olması, Batılı anlayışla Türkiye gerçeklerinin kaynaşmasından doğan bir kurum olmasındandır.⁶¹

⁵⁹ Ayfer Uz, “Köy Enstitülerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitiminin Günümüz Görsel Sanatlar Eğitimini Açısından Değerlendirilmesi” Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş ğretmenliği Bilim Dalı, 2008, s. 98, 24.3.2010, (evrimii) www.belgeler.com, 25 Mart 2013

⁶⁰ Kırışoğlu, **Sanatta Eğitim**, s. 120-121

⁶¹ Sabahattin Eyüboğlu, **Köy Enstitüleri zerine**, Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.ř. 1999, s. 26...38

4. TÜRKİYE’DE RESİM HEYKEL MÜZELERİ, RESMİ VE ÖZEL KURUM KOLEKSİYONLARI, SPONSORLUK

4.1. Müze Kavramı ve Gelişim Süreci

İnsan doğanın ve kendisinin ürettiklerini, yarattıklarını hem toplamış hem de ayıklamıştır. Tarihi süreçte bilinen ilk koleksiyonlar eski Yunan tapınaklarında tanrılara sunulan adaklardan oluşmuştur. Bu Tapınakların en ünlüsü de Olimpia’daki Hera Tapınağı’dır. Romalılar ele geçirdikleri ganimetleri tapınaklara sunmuş sonraki dönemlerde bu ganimetlerin bir kısmını kendileri için ayırmaya başlamıştır. İlk dönemlerden başlayarak koleksiyonlar, toplumsal statü ve yatırım aracı olarak kabul edilmiştir. Bu durum, sanat pazarı ve sanat tacirleri sınıfının oluşmasını sağlamıştır.¹ M.Ö. 3. yüzyılda başlayan bu serüven Rönesans dönemine gelindiğinde, son derece bilinçli yapılmış, üç tür koleksiyon örneği ortaya çıkmıştır. Sanat koleksiyonları, Rönesans döneminin sanatsal olarak öne çıkışı ve eserlerin birer estetik nesne olarak kabul edilmesiyle, doğa tarihi koleksiyonları, insanın doğaya, çevreye, dünyaya karşı duyduğu merakla, Antikite koleksiyonları da Avrupa toplumu için bilim ve antik çağların uygarlığını bulmak, keşfetmek üzerine olarak gruplanabilir.²

Dünyada bilinen ilk müze, M.Ö. 3. yüzyılda İskenderiye’de kurulmuştur. Museion adı verilen yer, kültür merkezi özelliğine sahip bir merkezdir. Museion’un çevresinde kitaplık, amfiteyatro, gözlemevi, yemek ve çalışma odaları, botanik ve hayvanat bahçeleri bulunmaktadır. Yunanistan ve doğu ülkelerinin yapıtları toplanmış, belgelenmiş ve korunmuştur. Rönesans döneminde eser toplanması, biriktirilmesi kiliseler tarafından organize edilmiştir.³ Ortaçağ hazinelerinden nadire kabinelerine geçiş, 14. ve 15. yüzyıllarda Fransa’da gerçekleşir. Koleksiyon, nadire kabineleriyle birlikte gerçek anlamını kazanır. Nadire Koleksiyonlarının sınırı yoktur. Bütün zaman ve mekanlar, canlı-cansız, doğal-yapay her şey içindedir. Sadece sıra dışı,

¹ Ali Artun, **Sanat Müzeleri 1 Müze ve Modernlik**, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s.18...21

² Burçak Madran, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 4 Koleksiyon Koleksiyonerlik ve Müzecilik**, yay. haz: Levent Çalıkoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 64...67

³ Simizar Aslan Özcan, “**Saray Müzelerinin Gelişiminde Kültür Politikaları ve Müze İletişim Alanlarının Değerlendirilmesi**,” **Milli Saraylar Kültür-Sanat-Tarih Dergisi**, İstanbul, 2011, No: 7, s. 152-153

acayıp ve garip olması yeterlidir. En önemli minyatürler en göz alıcıdır ve özel dolaplarda saklanmıştır. Koleksiyonları sadece sahipleri izleyebilir, başkalarının izlemesine izin verilmezdi.⁴ Resmi olarak kurumsal kabul edilen, halka açık ilk müze İngiltere’de Asbmolean Museum Oxford Üniversitesi’nin içindedir. 1660’larda Elias Ashmole isimli bir koleksiyonerin, koleksiyonunu, öğrenim gördüğü Oxford’a vermesi ve kullanıma açılmasıyla başlamıştır. Elias Asmole koleksiyonunun bilimsel özellik taşıyan eserlere sahip olması nedeniye incelenmesini istemiştir.⁵

15. yüzyıl Floransa’sında Medisi ailesi, din, sanat, ticaret ve siyasette yaptıklarıyla Rönesans İtalya’sının gelişimine katkılar sağlamış, koleksiyonculuk alanında koruyuculuğu kurumsallaştırarak yaygın hale getirmiştir. Mesenlik alanında yaptıkları çalışmalar ailenin toplumsal statüsünü yükseltmiş, sanata yatırımları artmıştır. Antik eserler dışında, sanata yönelik koleksiyon girişimleri, Medici örneği modern koleksiyonculuk piyasasının doğmasına yol açmış, 16. yüzyılda Roma’da çağdaş sanat piyasası gelişmiştir.⁶

16. yüzyılda Paolo Giovio, dönemin önemli kişilerinin portrelerinden oluşturduğu sanat koleksiyonunun çoğalmasıyla, tabloları için Roma tarzı villa yaptırmış ve sadece aristokratların gezmesine izin vermiştir. Binanın bir salonunu Apollo ve himayesindeki ilham perileri olan dokuz Musa’ya adanmış, museion adını vermiştir. Bazı müzeciler müze adının kullanımını 16. yüzyıla, Museo Civico adıyla İtalya’da Como gölünün kenarında bulunan bu mekana atfetmektedir.⁷ Bu sayede ortaya çıkan modern sanat piyasası 17. yüzyılda Hollanda’da yayılmış, 19. yüzyılda galerilerin kurulmasını sağlamıştır. Ayrıca sanatın sarayın ve kilisenin denetiminden çıkıp özgürleşmesine yardımcı olmuştur. Medici koleksiyonlarıyla başlayan sanatta yeni atılımlar, Lauvre müzesiyle birlikte 19. yüzyıl müzeler çağının başlangıcı olmuştur.⁸

Dünyada, Türkiye’nin de paylaştığı ve müzemani denilen bir müzeleşme çılgınlığı yaşanmaktadır. Son beş yılda yüz kadar müze girişimi gündeme gelmiş, bunlardan ellisi açılmıştır. Batı’da modern müzelerin, ulusal veya evrensel müzelerin neredeyse

⁴ Artun, **Sanat Müzeleri 1 Müze ve Modernlik**, s.30...32

⁵ Madran, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 4 Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik**, s. 70

⁶ Artun, **Sanat Müzeleri 1 Müze ve Modernlik**, 58...62

⁷ Madran, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 4 Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik**, s. 68

⁸ Ali Artun, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 4 Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik**, s. 21

tamamı 19. yüzyılda açılmıştır. Paris Louvre, Berlin-Altes, Londra-British Museum, Viyana-Kunsthistorisches, Madrid-Prado tarzı imparatorluk müzeleri bu dönemde kurulmuştur. İstanbul'da da 1846'da, ileride Müze-i Hümayun adını alacak olan imparatorluk müzesi kurulmuş, müze "İstanbul Müzesi" veya "Türk Ulusal Müzesi" olarak da anılmaktadır. Koleksiyonları Halil Edhem'in küratörlüğünde modern sanat tarihinin ve modern müzeolojinin ilkelerine göre oluşturulmuştur.⁹

Müzelerin toplum yaşamındaki yerleri tartışılmakla birlikte, yadsınamaz ölçüde eğitim, kültür, sanat alanlarında toplumsal sorumluluğu bulunmaktadır. 1990'lardan itibaren tüm dünya müzelerinde hareketlilik ve değişim yaşanmaktadır. Müzelerin kar amacı gütmeyen kurumlar olarak tanımlanmaları da misyonlarının sonucudur. Müze müdürleri, sanat tarihçiler, küratörler, sanat yönetmenleri ve diğer tüm çalışanlarıyla, izleyicilerine karşı sosyal sorumlulukları yüksektir.

4.2. Müzelerin Görevleri ve Çağdaş Müze Anlayışı

Kamu yararı için var olan Uluslararası Müzeler Konseyi'nin çağdaş müzecilik anlayışını yansıtan tanım, "Müze, toplumun ve toplum gelişiminin hizmetinde olan araştırma, eğitim ve eğlence amaçlarıyla insana, çevresine ilişkin maddi kanıtları toplayan, muhafaza eden, araştıran, ileten, sergileyen, kamuya açık olan ve kar amacı gütmeyen bir kurumdur."¹⁰ Müzeler işlevleri açısından değerlendirilirse, Tarih, Bilim ve Sanat müzeleri olarak üç önemli kategoride toplanırlar. Müzelerin varlıkları içerdikleri konuyla ilgili koleksiyona bağlıdır. Hangi alanda hizmet verirse versin, diğer müzelerle zaman zaman bilgi, kültür, koleksiyon alışverişinde bulunurlar.¹¹

18. yüzyılda, ilk müzeler kapılarını halka açmaya başladığından beri bu kurumun doğası ve amacı hakkında tartışma kesintisiz, yapı değiştirerek sürmüştür. Uygulanan

⁹ Ali Artun, "Küreselleşen İstanbul'un Sanatsal Ekonomisi," 11.12.2009, İstanbul Teknik Üniversitesi, II. İstanbul Sempozyumu, (Çevrimiçi) www.aliartun.com, 2 Mayıs 2013

¹⁰ Canan Demir, **Müzelerde Çağdaş Pazarlama**, İstanbul, Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı Yayını, 2001, s. 3

¹¹ Berke İnel, **ABD'nde Sanat Müzelerindeki Sanat Etkinlikleri, Koruma ve Onarım İle İlgili Periyodik Çalışmalar ve Sergilemedeki Planlamalar, 4. Müzecilik Semineri, Bildiriler**, İstanbul, Askeri Müze, 1998, s. 24

politikalar, sosyal değişimler tartışmanın gidişini ve sonucunu etkilemiştir. Ulusların kendi içinde politik, ekonomik, sosyal koşullar değiştikçe, istek ve beklentilerden doğan müze krizleri olmuştur. Her dönemde beklentiler iki ana konu etrafında toplanmaktadır. Müze herkese açık ve herkes tarafından ulaşılabilir olmalı ve sergilenen nesnelere konularına karşı yeterli, adil ve nesnel yaklaşım göstermelidir. Müzeler büyümek, sergilenen eserlerini değiştirmek, genişletmek, sürekli reformlar yapmak durumundadır.¹² Sorumlulukları tanımlanırken, eserlerin toplanması, kaydedilmesi, korunması ve toplumsal değişim sürecinde kültürel gelişimi sağlayacak şekilde sunulması olarak belirlenebilir.¹³

21. yüzyıl müzelerin yapılarını eleştirdikleri, değişimlerin nasıl olması gerektiğini sorguladıkları dönemdir. Amaçlarını, kültür, sanat politikalarını, performanslarını, felsefelerini yeniden düşünmektedirler. Yeni 'Post-müze'nin özellikleri, kimlik ile kültür, iletişim, öğrenme arasındaki karmaşık ilişki, ikinci boyutu ise daha eşitlikçi bir toplumun desteklenmesidir. Müzelerin yapısındaki değişimler, sosyal sorumluluk anlamında gelişmeler yaratmış, kimlikler ve kültür arasındaki farkındalık artmış, toplumsal eğitimin önemi ortaya çıkmıştır.¹⁴ 1950'lere kadar, müzecilik, toplama, belgeleme, koruma anlayışıyla tüm dünyada yer alırken, günümüzde çağdaş müzecilik farklı bakış açıları kazandırmış, sergilerle, koleksiyonlarla kent yaşamına girmek, eğitsel katkılarda bulunmak, müzeyi toplum yararına korumak önemli olmuştur.¹⁵ Çağdaş müzeciliğin Türkiye'ye girmesi için çağdaş işletmecilik anlayışına sahip kişilerin yönetime getirilmesi zorunludur. Yöneticilerin kendi ülkelerindeki gelişmeleri izlerken, dünyayı da izleyen, bilen, uygulayan, aktif kişiler olması gereklidir.¹⁶

Sergiler, müzelerin koleksiyonlarından veya başka müzelerden getirilen eserlerden, belirlenen hedef kitleye uygun kategorilerle sürekli sergiler veya geçici sergiler

¹² Karsten Schubert, **Küratörün Yumurtası**, Çev. Rana Smith, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı, 2004, s. 16

¹³ Demir, **Müzelerde Çağdaş Pazarlama**, s. 9-10

¹⁴ Onur, **Çağdaş Müze Eğitim ve Gelişim Müze Psikolojisine Giriş**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2012, s. 36-37

¹⁵ Nevin Çakmakçoğlu Barut, "Mevzuat ve Sergilemede Ortaya Çıkan Problemler," **4. Müzecilik Semineri, Bildiriler**, s. 96

¹⁶ Önder Şenyapılı, "Müzeciliğimizi Çağdaşlaştırmanın Yolu," **Antik&Dekor**, İstanbul, Antik A.Ş., 1991, No: 11, s. 175

olarak düzenlenirler. Sergilenecek eserlerin seçimi, eserlerin birbirleriyle bağlantısı, mekanın düzeni, ışığın etkisi sergi görselliğini etkileyen özelliklerdendir. Sergi sorumlusu eserleri sergilerken estetik değerlerinin yanında, tarihsel sorumluluğun farkında olmalıdır.¹⁷ Sergilenen eserler, sergide yer alan sanatçılar, eserlerin güvenliği, müze binaları ve müze yönetiminin çalışmaları müzelerin eleştirildiği konulardır.¹⁸ Çağdaş müzecilik anlayışıyla yönetilen müzeler; sergiler, konferanslar, sempozyumlar gibi çalışmalarla birer kültür ve eğitim yeri olmalıdır. Tarihsel özellikleri olan eserlerin araştırılıp korunması, geçmiş kadar gelecek içinde önemlidir.¹⁹

4.3. Müzelerde Sanat Eğitimi, Kültür Politikaları ve İzleyici

Endüstrinin gelişimiyle kentlere yığılan halkın eğitim sürecinde müzeler önemli işlevleri yüklenir ve toplumsal, kültürel reformların yayılmasında önemli yer tutar. İngiltere’de 1857 yılında açılan South Kensington Müzesi, modern müze işlevi olan eğitim sürecini ilk başlatan, programlayan müzedir. Özellikle iş dışı zamanlarda etkindir.²⁰ Müzeler bir kültür kurumudur ve toplumun kültürel, sanatsal özelliklerini, sergileme yoluyla halka aktarması önemlidir. Farklı kültürlerin zenginlik olduğunu anlatmak için Amerikan Müzeler Birliği, 1988 yılında, Franklin Enstitüsü Bilim Müzesi ve Philadelphia Müzeleri ortaklaşa bir proje geliştirmiş “Bir Kentin Yaşamında Müzeler: Philadelphia Çok Kültürlülük Girişimi” konulu çalışma 1990 yılında uygulamaya konulmuştur. Varlıklı ve kültürlü kesime hizmet veren müzeler, kültür seviyeleri ve gelir düzeyleri düşük geniş halk kitlelerine hizmet vermek için harekete geçmiş, sanatı çocuklar ve gençler için en az spor kadar cazip hale getirecek programlar hazırlamıştır.²¹ Farklı toplumsal sınıfların, sıradan yurttaşların, ayrıcalıklı

¹⁷ Ayşen Savaş, “Kurumsal Etik ve Sergileme,” 4. Müzecilik Semineri, Bildiriler, İstanbul, Askeri Müze, 1998, s. 92...95

¹⁸ Fehriye Erbay, Müze Yönetimini Kurumsallaştırma Çabası 1984-2009, İstanbul, Mimarlık Vakfı Enstitüsü, 2009, s. 353...355

¹⁹ Erdem Yücel, “Batı’da ve Türkiye’de Müzenin Öyküsü,” Antik&Dekor, İstanbul, Antik A.Ş. Yayını, 1991, No: 11, s. 168

²⁰ Artun, Sanat Müzeleri 1 Müze ve Modernlik, s. 170...172

²¹ Sümer Atasoy, “Bir Kentin Sosyal ve Ekonomik Yaşamında Müzeler,” 4. Müzecilik Semineri, Bildiriler s. 38

seçkinlerle bir araya gelebildiği, aynı hizmetlerden yararlanılabildiği kamusal alanlar müzelerdir.²²

Endüstrileşmenin yarattığı değişimler, toplumun yapısını değiştirmiştir. Modern toplum yapısı içinde bireylerin kültürel ve sanatsal olaylara bakışı değişince, müzelerle ilgili anlayış, eğitsel olmaktan çok eğlence etkinliğine dönüşmüştür. Bu durum müzeleri etkileyerek, araştırma ve sergilemenin önemini azaltmış, yerine daha çok izleyici ve hizmet odaklı bir anlayış getirmiştir. Müzeler yapı değişikliğiyle seçkin bir kesimin kültür, sanat merkezi olmaktan çıkarak, küratörlerin geçici koleksiyonları ve sunumlarını izleyiciye sunduğu bir çalışma alanı haline almıştır.²³

Müzeler, izleyici sayılarını artırmak istedikçe, ziyaretçilerin istekleri, ihtiyaçları öne çıkmış, bu doğrultuda araştırmalar yapılmaya başlanmıştır. Türkiye’de müzelerin ziyaretçi araştırmaları yoktur. Oysa bu araştırmalar çağdaş müzeciliğin önemli bir koşuludur. Ziyaretçi araştırmaları bilet satışı üzerinden çıkarılan sayı belirlemek olmamalıdır. Türkiye’de müzeler üzerine, yaşam boyu öğrenme, aileyle öğrenme ve çocukların öğrenmesi konusunda şimdiye kadar araştırma yapılmamıştır. Genel olarak birbirinden kopuk faaliyet göstermektedirler. Müze araştırmaları çok disiplinli bir alandır; ortak sergiler ve araştırmalar yapılmalı, durumlarını inceleyen periyodik raporlar tutulmalıdır.²⁴

Ziyaretçilerin genel anlamda müzeyi kullanımı; çevreyi gezme, resmi ve gayri resmi eğitim, akademik veya amatör araştırma, derleme, hediye satın alma, sosyal amaçlar, yerel, bölgesel veya ulusal imaj oluşturma, gönüllülerin istihdam edilmesi, yeme-içme, beceri ve sanat eğitimi amaçlarına dayanmaktadır. Müze-ziyaretçi ilişkilerinin geliştirilebilmesi olumsuzlukların bilinmesine bağlıdır. Yapılan araştırmalar şu sonuçları göstermektedir. Bilgi eksikliği, ilgi eksikliği, konuya olan ilgi, zaman eksikliği, ulaşılabilirlik ve ulaşım zorluğu, yaş, sağlık ve giriş ücretleridir.²⁵

²² Artun, **Sanat Müzeleri 1 Müze ve Modernlik**, s. 173-74

²³ Schubert, **Küratörün Yumurtası**, Çev. Rana Smith, İstanbul, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı 2004, s. 65

²⁴ Bekir Onur, **Çağdaş Müze Eğitim ve Gelişim Müze Psikolojisine Giriş**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2012, s. 10-11

²⁵ Demir, **Müzelerde Çağdaş Pazarlama**, s. 24-25

4.4. Türkiye’de Müzeciliğin Tarihsel Gelişimi

Anadolu’da toplayıcılık, dünyanın en erken yerleşimi olan Çatalhöyük’ten başlayarak günümüze kadar devam etmiştir. Koleksiyonculuk ve müzeciliğin temelleri, Maraş kalesinde Geç Hitit dönemi eserlerinin toplanması ve 14. yüzyılda Dulkadiroğulları Beyi Alau’d- Devle’nin sarayın iki odasını müze haline getirmesi, Selçuklular döneminde, Konya kalesinin çevresinin çeşitli dönemlere ait işlenmiş taş levhalarla çevrilmesi, şeklindeki oluşumlara dayanmaktadır.²⁶

Osmanlıda eski eserlerle ilgili ilk kayıtlar, 1504 yılında İkinci Bayezit zamanında, Enderun Hazinesi’nin kaydedildiği defterdir. 1869’a kadar hazine varlıkları Enderun Hazinesinde ve Topkapı Sarayı’nda toplanmış, 1869’da Harbiye ambarındaki depoya Müze-i Hümayun adı verilmiştir. 1881 yılında ilk Türk müzecisi Osman Hamdi Bey müze müdürlüğüne getirilmiştir.²⁷ Türkiye’de çağdaş müzeciliğin başlaması 1846-1847 yıllarına uzanır. Fethi Ahmet Paşa Topane-i Amire’de göreve başladıktan sonra Aya İrini Kilise’sinde eski yapıtları toplamaya başlamıştır.²⁸

Osman Hamdi Bey müze müdürü olduktan sonra, Türk müzeciliğinde gelişme görülmüştür. Arkeolojik eserlerin yurtdışına kaçırılmasına engel olmaya çalışmış, kazılar başlatmış, bulunan eserleri İstanbul’a getirtmiştir. Çinili Köşk karşısında yapılan Arkeoloji Müzesi 1891’de ziyarete açılmıştır. 1924’te Topkapı Sarayı’nın müze olması kararlaştırılmış, 1928 yılında Ankara Etnoğrafya Müzesi hizmete girmiştir. Tarih Kurumu, Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi açılmış, müzeler için uzman yetiştirilerek Türk müzeciliğine daha bilimsel bir yön verilmiştir.²⁹ Tüm bu gelişmelere rağmen resim heykel müzelerinin sayısı ve müzelerin kadroları yeterli değildir. Ayrıca müze çalışanlarının mesleki bilgilerini artıracak kurslar, seminerler, konferanslar yapılmalı, yaşayan kültür yuvaları olmaları için, sürekli yeni sergiler düzenlenmelidir. Müzelerin halkla ilişkileri artırılmalı, çocuklar için bölümler,

²⁶ Tülin Çoruhlu, “Türkiye Müzeciliği 150 Yaşında 1846-1996,” *Antik&Dekor*, İstanbul, Antik A.Ş. Yayını, 1996, No: 36, s. 99

²⁷ Abdülhak Şinasi Hisar, *Türk Müzeciliği*, yay. haz. Necmettin Turinay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 23

²⁸ B. Alsaç, Ü. Alsaç, *Türk Resim ve Yontu Sanatı*, s. 64

²⁹ Demir, *Müzelerde Çağdaş Pazarlama*, s. 13

toplantı odaları, yaşam alanları olmalı, Avrupa’da olduğu gibi, tarih ve sanat tarihi dersleri, müzelerde gerçek objeler önünde verilmelidir.³⁰

4.4.1. Devlet Resim ve Heykel Müzeleri

Topkapı Sarayının ilk resim koleksiyonu III. Selim’in Kapıdağlı Konstantin’e kendisinin ve önceki padişahların portresini yaptırmasıyla oluşmuştur. 1867 yılında Padişah Abdülaziz, Uluslararası Paris Sergisi için Paris’e gitmiş ve sergiyi gezmiş, Viyana’ya geçerek Beldever Sarayı, Ambre Şatosu’nda sanat eserlerini incelemiştir. Şeker Ahmet Paşa’dan Avrupa’daki koleksiyonların benzerlerini düzenlemesini istemiştir. Şeker Ahmet Paşa, Gerome, Adolphe Yvon, Gustave Boulanger, Van Marc, Daubigny, Harpignies, Schraye gibi ressamın eserlerinden bir koleksiyon oluşturmuştur. Osmanlı diplomatlarından Halil Şerif Paşa da Paris’te görev yaparken, Courbet, Decamps, Delacroix, Diaz, Gerome, Rousseau, Ingres, Fromentin gibi ressamın eserlerinden oluşturduğu resim koleksiyonuyla Avrupa’da bilinen ilk Müslüman koleksiyoncu’dur.³¹ Osmanlı Mebuslar Meclisi 1910 yılında resim koleksiyonu oluşturma kararı almış, Avrupa’da Paris, Berlin, Viyana, Madrid, Münih müzelerinin izniyle, belirlenen eserlerin kopyaları Türk resamlara yaptırılmıştır. Ayrıca, İstanbul’da açılan Türk ressamın sergilerinden 85 tablo alınarak 137 resimli koleksiyon oluşturulmuş, daha sonra İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonuna devredilmiştir.³²

Türkiye’de günümüze kadar yedi ilde Resim ve Heykel Müzesi kurulmuştur. İstanbul Resim Heykel Müzesi 1937’de ilk açılan müzedir. İstanbul’dan sonra Ankara, İzmir, Erzurum, Şanlıurfa, Mersin ve Aydın’da Resim ve Heykel müzeleri açılmıştır.

³⁰ Yücel, “Batı’da ve Türkiye’de Müzenin Öyküsü,” *Antik&Dekor*, s. 168

³¹ Seçil Serpil, “Türkiye’de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi,” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Sanat Tarihi Programı, 2006, s. 39-40, 31 Mart 2010, (Çevrimiçi) <http://www.belgeler.com>, 15 Nisan 2013

³² Serpil, “Türkiye’de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi,” s.42

İstanbul Resim Heykel Müzesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesine, diğer altı müze Turizm ve Kültür Bakanlığına bağlıdır.³³

Müzeler dünyada görkemli, zengin kültür merkezlerine dönüşürken, Türk müzeleri bu gelişmelerin uzağındadır. Resim Heykel Müzeleri, gelişim gösterememiş, çağdaş müzecilikten uzak, sadece duvarları arasında iyi-kötü bir koleksiyon barındırmaktan ileri gidemeyen ölü kurumlar olmaktan kurtulamamış ve yetersiz durumdadır. İstanbul, İzmir, Ankara Resim Heykel Müzeleri Türk sanatının sadece Cumhuriyet sonrası eserlerini sergilemektedir. Günümüz ve dünya sanat eserlerinin sergileneceği, değerlendirileceği modern sanat müzelerine gereksinim bulunmaktadır. Müzelerin en önemli sorunu mekandır. İstanbul ve Ankara müzeleri binalarının tarihi olması, mekan değişikliklerine engel olmakta, eserlerin sergilenmesi için düzenlemeler yapılamamaktadır. Tarihi dokuyu bozmadan, büyüme planı hazırlanarak ek binalar yapılabilir. Müzelerde yangın ve depremler için güvenlik önlemleri yeterli olmalı, eğitilmiş güvenlik personeli bulunmalıdır. Ankara ve İstanbul müzelerinin bulunduğu çevrede nem durumu, iklim koşulları, koleksiyonları olumsuz etkilemektedir. Müzelerdeki sergi mekanlarının en-boy-yükseklik ölçüleri sergi planlarına ve sergilenecek eserlerin boyutlarına uyumsuzluk göstermektedir. Bunun için stor perdeler hareketli paneller ile istenmeyen açıklıklar kapatılmaya çalışılmaktadır. Ziyaretçilerin ilgisini çekecek planlamalar yapılmalı, eğitim kurumu oldukları unutulmamalıdır. Resim Heykel Müzeleri, topluma plastik sanatlar kültürü kazandırmak için kurulmuş, ama geçen sürede bu görevini gerçekleştirememiştir. Çocuklar küçük yaştan itibaren müze ve galeri gezmeye alıştırmalı, tüm okullarla müzelerin gezi ve eğitim programları olmalıdır. Müzelerin çağdaşlaşması ve gelişimi, kısıtlı bütçelerle mümkün değildir.³⁴

Sanat eserlerinin yer aldığı ortamlar, zamana tanıklık etmektedir. Resim Heykel müzelerinde sergilenen eserlerin gördüğü zarardan daha çok depoya indirilen eserler bozulmaktadır. Özensiz tasnif, nem, kava koşulları, sanat yapıtlarında hasarlara neden

³³ Serpil, “Türkiye’de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi,” s. 49

³⁴ Ayfer Karabıyık, “Çağdaş Sanat Müzeciliği Kapsamında Türkiye’deki Müzecilik Hareketlerine Bir Bakış,” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, 2007, s. 102...105, 7.4.2010 (Çevrimiçi) www.belgeler.com, 15 Nisan 2013

olmaktadır. Müzelerin düzenli katalogları da yapılamamıştır. İstanbul Resim Heykel müzesi için 15 yıl önce hazırlanan katalog, bir ressamın ailesi telif hakları nedeniyle dava açınca dağıtımını yapılamadan depoya kaldırılmıştır.³⁵

Sanatçıları desteklemek amacıyla satın alınan eserlerin, sergileme, depolama, gibi sorunları kurumlara yüklenmiştir. Devlet müzelerinde koruma ve değerlendirme atölyeleri ilkel koşullar altındadır. Ankara Müzesi'nde restorasyon atölyesi teknik donanımdan uzak, müzenin gereksinimlerini karşılayabilecek durumda değildir. İstanbul Resim Heykel Müzesi de çağdaşlarıyla aynı düzeye gelememiştir. Kültür Bakanlığı, 2006 yılında yirmi ulusal müze dışındaki müzeleri yerel yönetimlere devretme kararı almıştır. Yerel yönetimlerin sanata bakışı, siyasal etkiler nedeniyle müzelerin içerik oluşturmasında sanatsal kaygılar yaratabilir. Müzelerde restorasyon, konservasyon konusunda uzmanlar olmalı, teknolojik gelişmeler takip edilmeli, yurt içi ve yurt dışı eğitimler düzenlenmelidir.³⁶

4.4.1.1. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Plastik sanatlar alanında müze kurulması için ilk girişim 10 Eylül 1883'te Güzel Sanatlar Yönetmeliğiyle başlamıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eski sanatçıların olmasa bile, günün sanatçılarının eserlerinin sergileneceği salon yapılmak istenmiştir. 1910'da koleksiyon oluşturmak amacıyla yabancı ressamın ünlü tablolarının kopyası için izinler alınarak resimler yaptırılır. Avni Lîfij, Luca Giordano'nun Mars ile Venüs'ü, Mihri Müşfik, Frans Hals'ın Çingene Kızı'nı, Selim Meşka Efendi, Jacques Louis David'in Madame Serisia'nın portresini, Ali Sami Boyer, Jean Baptiste François Chardin'in Topaçla Oynayan Çocuk'u, Nazmi Ziya, Antoine Coypel'in Demokrit'i, Hikmet Onat, Thomas Lawrance'ın Erkek Portresi tablosunu yapmıştır. Türk ressamlardan da örnekler katılarak koleksiyonda 141 yapıta ulaşılır. 24 Haziran 1917'de Resim Eserleri Müzesi Tüzüğü hazırlanmış

³⁵ Kaya Özsezgin, "Onarım Bekleyen Tablolar Sorunu," *Aydınlık Gazetesi*, s.14, 14.11.2011

³⁶ Karabıyık, "Çağdaş Sanat Müzeciliği Kapsamında Türkiye'deki Müzecilik Hareketlerine Bir Bakış," s. 105-106

İstanbul'da bir müze kurulmasından bahsedilmiş ama gerçekleştirilememiştir. 1936'da Güzel Sanatlar Akademisi tarafından 'Yarım Asırlık Türk Resmi Sergisi' açılınca, bu eserlerle müze açma fikri gündeme gelir. Afet İnan yardımıyla Atatürk'ten Dolmabahçe Sarayı Velihaht Dairesi için izin alınır.³⁷



Resim 4.1: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

20 Eylül 1937'de Atatürk'ün emriyle, Dolmabahçe Sarayı'nın Velihaht Dairesi'nde kurulan Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Türkiye'nin ilk güzel sanatlar müzesidir. Müze'nin koleksiyonunda, Türk ve Dünya sanatçılarına ait resim, heykel, özgün baskı yapıtları, bağış yoluyla gelmiş özel koleksiyonlardan yapıtlar bulunmaktadır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde sergilenen resimlerin çoğunluğu Dolmabahçe Sarayı'ndan alınmıştır. Koleksiyonlar daha çok Sultan Abdülmecit, Abdülaziz ve Abdülhamit dönemlerinde oluşturulmuş eserlerdir. Ayrıca Ankara Halkevi'nde, Ankara Vakıflar Müdürlüğü'nde, CHP Merkezi'nde, Başbakanlık'ta, Gazi Terbiye Enstitüsü'nde, Ankara Etnoğrafya Müzesi'nde, İsmet Paşa Kız Enstitüsü'nde, Müzik Öğretmen Okulu'nda ve Ankara Belediyesi'nde bulunan eserler İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne getirilmiştir. 20 Eylül 1937 tarihinde ziyarete açılmış, ikinci gün

³⁷ Öndin, *Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, s. 240...242

ziyarete gelen Atatürk, Müze Müdürü Halil Dikmen'den, müzenin halka ücretsiz gezdirilmesini istemiştir.³⁸

Tomur Atagök Müzeye getirilen eserlerle ilgili şöyle tespitler yapmıştır. Dolmabahçe Sarayından 44 eser, Akademiden 134 eser, gelmiştir. 1964-1969 arası Devlet Resim Heykel Sergilerinden 225, Akademi ödeneklerinden 90 eser, farklı yerlerden de 40 kadar bağış alınmıştır. Yapılan yarışmalar sonucu müzeye çok sayıda eser getirilmiş, kaydı yapılmadan senelerce bekletilmiştir. Ankara Resim ve Heykel Müzesi açılırken müzeler genel müdürü pazar günü gelip müzeyi gezmiş, Şeker Ahmet Paşa'nın en büyük resmini yazıyla resmi olarak istemiştir. Bugün İstanbul Resim Heykel Müzesi 1950-60'lar sonrasını temsil edemediğinden yeni sanat müzeleri bu dönemden itibaren koleksiyon oluşturmaktadır.³⁹

İstanbul Resim ve Heykel Müzesinin kuruluş aşamasında, Leopold Levy'de etkin rol almış, eserler üç gruba bölünerek müze salonlarına yerleştirilmiştir. 19. yüzyılın başından 1870'lere kadar olan eserlerden oluşan ve Ahmet Bedri, Salih Molla Aşki, Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Süleyman Seyyid, Osman Hamdi Bey, Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut gibi sanatçıların yer aldığı bölüm, Halil Paşa, Ali Sami Bayer, Şevket Dağ, Nazmi Ziya, Avni Lifij, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Feyhaman Duran, Hikmet Onat'ın yer aldığı 1870'ten 19. yüzyılın sonuna kadar olan dönemde doğmuş ve çalışmış olan sanatçıların oluşturduğu bölüm ve 1900'lerde doğup, 40 yaşına gelmemiş olan genç sanatçıların yapıtlarının bulunduğu bölüm, son bölümde ise Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'ne, D grubu üyelerine ve herhangi bir gruba üye olmayan sanatçılara yer verilmiştir.⁴⁰

Resim bölümünde, çoğunlukla yağlıboya olan yapıtlar mevcuttur. Ayrıca Müze'nin koleksiyonunda 18. ve 19. yüzyıl Batılı sanatçıların çağımız sanatçılarından Bonnard, Deraini, Levy, Matisse, Picasso, Utrillo'nun yapıtları koleksiyon kapsamındadır.⁴¹

³⁸ Ferruh Gerçek, **Türk Müzeciliği**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999, s. 428...430

³⁹ Tomur Atagök, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 4 Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik**, s. 44...47

⁴⁰ Öndin, **Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat, 1923-1950**, s. 244-245

⁴¹ **İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi**, 2008 (Çevrimiçi) www.kvmgm.gov.tr, 19 Nisan 2013



Resim 4.2: Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi

4.4.1.2. Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi

1927 yılında inşa edilen, 1950 yılına kadar Ankara Halkevi olarak hizmet veren bina 1980 yılında müzeye çevrilmiş, restorasyon sürerken, koleksiyonları oluşturulmuştur. Eşref Üren, Arif Kaptan, Turan Erol, Orhan Peker, Refik Epikman, Şefik Bursalı, Mehmet Özel ve Osman Zeki Oral'dan oluşan ekip kamu kuruluşlarında bulunan eserlerden müze koleksiyonu için seçim yapmıştır. Kamu kuruluşlarında bulunan 800 kadar eserden 500 kadarı müzeye konabilecek değerinde bulunmuş, Başbakanlığın genelgesiyle bu yapıtlar toplanarak, Müzenin ilk koleksiyonu oluşturulmuştur. Müze salonlarında teşhir edilecek yapıtlar Prof. Turan Erol, Prof. Devrim Erbil, Prof. Mustafa Pilevneli, Mehmet Özel ve Müze Müdürü Tunç Tanışık'tan oluşan bir seçici kurul tarafından belirlenerek, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi 2 Nisan 1980 tarihinde hizmete açılmıştır. Bina 1976 yılında Millî Eğitim Bakanlığı'ndan dört değerli tabloyla birlikte teslim alınmıştır. Osman Hamdi Bey'in "Silah Taciri", V. Vereshchagin'in "Timur'un Mezarı Başında", Zonaro'nun "Genç Kız Portresi", Emel Cimcoz (Korutürk)'un "Gazi'ye Şükran" tabloları koleksiyonun ilk yapıtları olmuştur. Millî Kütüphane'nin kurucusu Adnan Ötüken'in başlattığı tablo alımları sonucunda Millî Kütüphane'de oluşan değerli tablo koleksiyonundan bir grup yapıt restore edilerek müze koleksiyonuna eklenmiştir. Müze'ye yurt dışındaki müzayedelerden satın alınan yapıtlarda bulunmaktadır. Fikret Mualla'nın 26 tablosu

Paris'ten satın alınarak müzeye konmuştur. Bağış yoluyla da müzeye önemli sayıda yapıt sağlanmıştır. Ressam Şeref Akdik'in eşi Sara Akdik'in 40 yapıtlık Şeref Akdik koleksiyonu, Çelik Gülersoy'un 7 yapıtlık hat koleksiyonu, Emel Korutürk'ün İbrahim Çallı portreleri, Bülent-İbrahim Cimcoz'un İbrahim Çallı portresi, Güzel Sanatlar Genel Müdürü Mehmet Özel'in Ayvazovski, Hikmet Onat, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eşref Üren ve Arif Kaptan'ın birer yapıtından oluşan bağışları örnek olarak gösterilebilir. Müzedeki yapıtların yarısı sergilerden satın alınan yapıtlardan oluşmakta, Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nde ödül kazanan yapıtlara öncelik verilmektedir. 1 Ekim 1992 tarihi itibarıyla müze demirbaşında kayıtlı olarak 399 sanatçının 1289 yapıtı bulunmaktadır. Bu yapıtların sanat dallarına göre dağılımına bakıldığında 890 resim, 211 heykel, 118 baskı, 54 seramik, 16 adet te Türk süsleme sanatları olduğu görülmektedir.⁴² Ankara Resim Heykel Müzesi'nin önemli sorumluluklarından biri olan sanat eserlerinin korunması, başarılı sonuçları veren yöntemler kullanılarak yapılmaktadır. Bütün koruma önlemlerine karşın eserlerde olabilecek herhangi bir zarar için uzmanlar tarafından oluşturulmuş ayrı bir bölüm müze içerisinde yer almaktadır. Ankara Resim Heykel Müzesi, diğer sanat müzeleriyle karşılaştırıldığında kısa bir geçmişi olmasına karşın Türk resim ve heykel sanatının gelişmesinde büyük rol oynayan sanatçıların en göze çarpan eserlerinin sergilendiği bir sanat merkezi haline gelmiştir.⁴³

Sanat yapıtlarını korumak ve kuşaklar arasındaki kültürel iletişime görsel alanda katkıda bulunmak amacını taşıyan sanat müzeciliği, Ankara'da açılan Resim ve Heykel Müzesi ile önemli bir aşama kaydetmiştir. Bir bölümü İstanbul Resim- Heykel Müzesi koleksiyonundan aktarılan, önemli bir bölümü ise başkentteki resmi koleksiyonlardan oluşturulan bu yeni müze, çağdaş sanatımızdaki yapıt birikimini ortaya koymaktadır. Ancak bir başka gerçek, iki önemli müzemiz dışında zengin bir tablo birikiminin bulunmadığını göstermektedir.⁴⁴

⁴² **Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi**, 2008 (Çevrimiçi) <http://www.guzelsanatlar.gov.tr>, 19 Nisan 2013

⁴³ **Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi**, 2008 (Çevrimiçi) www.kulturvarliklari.gov.tr, 19 Nisan 2013

⁴⁴ Kaya Özsezgin. “**Resim Sanatımızda Verimli Bir Dönem**,” Sanal Müze, t.y. (Çevrimiçi) <http://www.google.com.tr>, 22 Mart 2013

4.4.1.3. İzmir Devlet Resim Heykel Müzesi

Yapımına 1967’de başlanarak, 1977’de bitirilmiştir.⁴⁵ İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi, 9 Eylül 1952’de Kültürpark’ta bir galeri olarak açılmıştır. 1973’te, İzmir Resim ve Heykel Galerisi, Müdür Turgut Pura’nın çabalarıyla müzeye dönüşerek Konak’taki binasına taşınmıştır. Müzede zengin resim ve heykel koleksiyonunun oluşmasında Turgut Pura’nın büyük emeği vardır. 342 adet resim, 25 adet heykel, 12 adet seramik, 24 adet baskı resim yer almaktadır. Koleksiyonda Şeker Ahmet Paşa, Hoca Ali Rıza, Hikmet Onat, İbrahim Çallı gibi büyük ustaların eserlerinin yanı sıra, çeşitli dönemlerden seçkin sanatçıların yapıtları da bulunmaktadır.⁴⁶

4.4.1.4. Erzurum Resim Heykel Müzesi ve Galerisi

1963 yılında Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde Halk Eğitim Merkezi binası üst katında hizmete başlamış, 1976 yılında Kültür Bakanlığına devredilmiş, 1986 yılında ise şimdiki yeri olan kültür merkezine taşınmıştır. Aynı zamanda kültür merkezi olarak kullanılan binada müdürlüğe ait iki teşhir salonu, bir de resim atölyesi vardır. Resim müzesi olarak kullanılan salonda 52 adet resim sürekli teşhir edilmektedir. Diğer salonda bir yılda 15-17 sergi düzenlenmekte ve yaklaşık 50.000 izleyiciye ulaşmaktadır.⁴⁷

4.4.2. Özel Kurum Müzeleri

Özel müzelerle ilgili yasaların düzenlenmesiyle Türk müzeciliğinde yeni bir döneme girilmiş, 2000’lerden itibaren hızlı bir değişim başlamıştır. 2001’de Güncel Sanat Müzesi adıyla Proje 4L sergiler düzenlemiştir. 2002 yılında, Sabancı müzesi açılmış, yurt dışından büyük bütçeli dünya sanatçılarının sergileri getirilmiştir. 2004 yılında

⁴⁵ B. Alsaç, Ü. Alsaç, **Türk Resim ve Yontu Sanatı**, s. 64

⁴⁶ **İzmir Devlet Resim Heykel Müzesi**, 2008 (Çevrimiçi) <http://www.guzelsanatlar.gov.tr>, 19 Nisan 2013

⁴⁷ **Erzurum Resim Heykel Müzesi ve Galerisi**, 2008 (Çevrimiçi) www.guzelsanatlar.gov.tr, 19 Nisan 2013

Modern ve Çağdaş Sanat alanında sürekli sergileriyle İstanbul Modern Sanatlar Müzesi açılmıştır. 2007 yılında ise Santral İstanbul, müze ve çağdaş sanat kurumu arasında yeni bir anlayışla oluşturulmuştur. Açılan yeni müzeler koleksiyonerlerin, izleyicilerin modern ve çağdaş sanata yönelmelerini sağlamış, uluslararası sanat ortamlarını takip eden sanatseverler, koleksiyonerler çıkmıştır.⁴⁸



Resim 4.3: Vehbi Koç Vakfı Sadberk Hanım Müzesi

4.4.2.1. Vehbi Koç Vakfı Sadberk Hanım Müzesi

Vehbi Koç Vakfı Sadberk Hanım Müzesi, 14 Ekim 1980 tarihinde Sarıyer-Büyükdere’de Azaryan Yalısı olarak adlandırılan yapıda, Vehbi Koç’un eşi Sadberk Koç’un anısına, O’nun kişisel koleksiyonunu sergilemek üzere açılmış, Türkiye’nin ilk özel müzesidir. Sadberk Koç’un kişisel koleksiyonunda yer alan geleneksel kıyafet, işleme, tuğralı gümüş ve porselen gibi eserlerden oluşmaktadır. Sergileme düzeni bakımından çağdaş bir müze uygulamasına örnek olarak değerlendirildiği için 1988 “Europa Nostra” Ödülü’ne layık görülmüştür. Sadberk Hanım Müzesi kuruluşunda yaklaşık 3000 esere sahipken bugün 18000’den fazla esere sahip bulunmaktadır.

⁴⁸ Levent Çalıkoğlu, *Çağdaş Sanat Konuşmaları 4 Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik*, s. 15

M.Ö. 6000'den Bizans dönemi sonuna kadar Anadolu'da yaşayan uygarlıkların maddi kültür kalıntılarını yansıtan arkeolojik eserler, Osmanlı ağırlıklı İslâm eserleri, Osmanlılar için yapılmış Avrupa, Uzak ve Yakın Doğu eserleri ile Osmanlı dönemi dokumaları, kıyafetleri ve işlemleri sergilenmektedir.⁴⁹



Resim 4.4: Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi

4.4.2.2. Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi

2001 yılında "Proje 4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi" çağdaş ve güncel sanatın gelişmesini sağlamak, sanatçıları desteklemek amacıyla, yaklaşık 2000 metrekarelik alanda, koleksiyoner Sevda ve Can Elgiz, kar gütmeyen, halka açık, ilk uluslararası kimliği olan müzeyi kurdular. Kısa sürede uluslararası standartlara ulaşan ve Türk çağdaş sanatının yurt dışında saygınlık kazanmasına önemli katkıda bulunan Proje 4L, genç sanatçılarımızın dünya çağdaş sanat platformunda tanınmalarına destek oldu. Müze, 2005 yılından itibaren, Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi" adı altında Elgiz Koleksiyonu'nu kalıcı olarak sergilemeye başladı. Halen Maslak'taki mekânında "özel koleksiyon müzesi" kimliğiyle çalışmalarını sürdürmektedir. Elgiz

⁴⁹ Sadberk Hanım Müzesi/ Vehbi Koç Vakfı, 2010 (Çevrimiçi) www.sadberkhanimmuzesi.org.tr, 20 Nisan 2013

Koleksiyonu, Tracey Emin, Jan Fabre, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Andy Warhol, Peter Halley, Paul McCarthy ve Robert Rauschenberg gibi çağdaş sanatın dünyadaki önemli isimlerinin yanı sıra, Erol Akyavaş, Ömer Uluç, Fahrelnissa Zeid, Nejad Devrim ve Abdurrahman Öztoprak gibi Türk ustalarının eserlerine de ev sahipliği yapmaktadır. Türk sanatının globalizasyon sürecinde ön plana çıkmasına katkıda bulunan Elgiz Koleksiyonu, genç sanatçıların eserlerini de bünyesine katarak dinamik yapısını geleceğe dönük bir bakış açısıyla taşımaya devam etmektedir. Müzede, Açık Arşiv Odası ve Proje Odaları ile genç sanatçılar ve çağdaş sanat üretimine destek verilmektedir.⁵⁰ Müzenin önemli özelliğinden biri çağı yansıtması, ikincisi konferanslar, üçüncüsü ise genç sanatçıların sanat ortamında yer bulmalarını sağlamasıdır.⁵¹

4.4.2.3. Sakıp Sabancı Müzesi

Sakıp Sabancı Müzesi, zengin bir hat ve resim koleksiyonunu bünyesinde barındıran ve düzenlediği geçici sergilerle birçok ünlü sanatçının eserlerine ev sahipliği yapan bir sanat müzesidir. 2002’de ziyarete açılan müze, İstanbul’da Boğaziçi’nin en eski yerleşimlerinden Emirgan’da bulunan Atlı Köşk’te hizmet vermektedir. Köşk, 1998 yılında zengin hat, resim koleksiyonu ve içindeki eşyalarla birlikte, müzeye dönüştürülmek üzere Sabancı Üniversitesi’ne tahsis edilmiştir. Hat sanatının önemli eserlerinden oluşan Osmanlı Hat Koleksiyonu yer almaktadır. Müzenin resim koleksiyonu ise erken dönem Türk resminin örnekleri ile Osmanlı İmparatorluğunun son döneminde İstanbul’da çalışmış Fausto Zonaro ve Ivan Aivazovski gibi yabancı sanatçıların eserlerinden oluşmaktadır. Koleksiyonda eserleri bulunan yerel sanatçılar arasında Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Paşa, Süleyman Seyyid, Fikret Mualla ve İbrahim Çallı gibi isimler vardır.⁵² Sabancı Müzesi’nde konservasyon ve restorasyon laboratuvarı bulunmaktadır. Araştırma ve uygulama çalışmalarını kendi bünyesinde yapmaktadır. Laboratuvar, sergi salonlarının uluslararası konservasyon

⁵⁰ **Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi**, t.y. (Çevrimiçi) www.proje4l.org, 20 Nisan 2013

⁵¹ Belgin Balanoğlu Alagöz, “**Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesinden İzlenimler**,” **rh+ magazine**, İstanbul, Globus Dünya Basımevi, 2010, No: 72, s. 30

⁵² **Sakıp Sabancı Müzesi**, 2011 (Çevrimiçi) <http://tr.wikipedia.org>, 20 Nisan 2013

koşullarını sağlamakta, müzede bulunan eserlerin restorasyon çalışmalarını yapmaktadır.⁵³



Resim 4.5: Sakıp Sabancı Müzesi

4.4.2.4. İstanbul Modern Sanat Müzesi

İstanbul modern sanat müzesi, Türkiye'nin sanatsal yaratıcılığını kitlelere ulaştırmak ve kültürel kimliğini uluslararası sanat ortamıyla paylaşmak amacıyla, disiplinler arası etkinliklere ev sahipliği yapmaktadır. Modern ve çağdaş sanat alanlarındaki üretimleri uluslararası yönelimle koleksiyonunda toplayıp korumakta, belgeleyerek sergilemekte ve sanatseverlerin erişimine sunmaktadır. Türkiye'nin modern ve çağdaş sanat sergileri düzenleyen ilk özel müzesi olarak 2004 yılında açılmıştır. İstanbul Boğazı kıyısında 8.000 metrekarelik alanda yer almaktadır. Süreli, sürekli sergi salonları, fotoğraf galerisi, eğitim ve sosyal programları, kütüphane, sinema, restoran ve mağazası ile çok yönlü bir hizmet alanı sunmaktadır. İstanbul Modern

⁵³ Karabıyık, “Çağdaş Sanat Müzeciliği Kapsamında Türkiye’deki Müzecilik Hareketlerine Bir Bakış,” s. 129

Sanat Müzesi, 11 Aralık 2004’de 4 numaralı Gümrük Antreposu içinde açılmıştır. Türkiye’de özel bir kurumun öncülüğünde açılan ilk modern sanat müzesidir.⁵⁴



Resim 4.6: İstanbul Modern Sanat Müzesi

4.4.2.5. Pera Müzesi

8 Haziran 2005’te açılan Pera Müzesi, Suna ve İnan Kır a  Vakfı’nın kurduğu özel müzedir. 2003-2005’te Tepebaşı’ndaki tarihi Bristol Oteli’nin cephesi korunarak yapılan  ağdaş ve donanımlı müze, binasında çalışmalar yapmaktadır. Pera Müzesi, Suna ve İnan Kır a  Vakfı’na ait ‘‘Oryantalist Resim’’, ‘‘Anadolu Ağırlık ve  l  leri’’, ‘‘Kütahya  ini ve Seramikleri’’ koleksiyonlarını sergilemektedir. Sanat alanındaki yayınları, eğitim etkinliklerini ve bilimsel çalışmaları, kamuyla paylaşmakta, gelecek kuşaklara aktarmayı amaçlamaktadır.⁵⁵

⁵⁴ **İstanbul Modern Sanat Müzesi.** t.y. ( evrimi i) <http://www.istanbulmodern.org/tr>, 20 Nisan 2013

⁵⁵ **Pera Müzesi,** 2009 ( evrimi i) <http://www.peramuzesi.org.tr>, 20 Nisan 2013



Resim 4.7: Pera Müzesi

4.4.3. Sanatçı Müzeleri

Sanatçı müzelerinin ilk örnekleri 18. yüzyılda Amerika’da başlamış, 20. yüzyılın ikinci yarısına doğru çoğalmıştır. Sanatçı müzeleri üç farklı türe ayrılmaktadır. Bunlar sanatçının girişimi ile kurulan ve sanat görüşünü yansıtan müzeler, sanatçının yaşadığı ev veya atölyesinin müzeye dönüştürülmesiyle oluşturulan müzeler, sanatçının anısına ailesi, kurum ya da devlet tarafından kurulan müzelerdir. Plastik sanatlar alanında sanatçılara adanan müzeler konusunda Fransa modeli önemlidir. Kültür Bakanlığı’na bağlı yönetilen müzelerin kurulmasında en önemli adım veraset vergisi konusunda yapılan değişikliktir. 1968’de Fransa Hükümeti’nce uygulamaya konulan veraset vergisi düzenlemeleri, verginin yerine sanat eseri alınmasına olanak sağlayarak, bu müzelerin koleksiyonlarını oluşturması ve güçlendirmesine katkı sağlamıştır. Fransa’nın dışında Almanya, Hollanda, İspanya gibi Avrupa ülkelerinde çoğunluğu kültür bakanlıklarına bağlı yönetilen sanatçı müzeleri bulunmaktadır. Ayrıca, özellikle Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa genelinde özel bir vakfa

bağlı olarak yönetilen müzelerin sayısı da artmaktadır.⁵⁶ Yapıları ve türleri açısından sanatçı müzeleri dünyada olduğu gibi Türkiye’de de farklılık göstermektedir. Doğançay Müzesi, Feyhaman Duran Kültür ve Sanat Evi, Mustafa Ayaz Vakfı Plastik Sanatlar Müzesi, Osman Hamdi Bey Evi ve Müzesi, Osman Hamdi Bey Müzesi ve T.C. Balıkesir Belediyesi Devrim Erbil Çağdaş Sanat Müzesi günümüzde ziyarete açık olan müzelerdir. Ayşe Ercüment Kalmık Vakfı Müzesi ve Ender Güzey Bütünsel Sanatlar Müzesi’de kapanmıştır.⁵⁷

4.5. Koleksiyonerlik ve Resim Koleksiyonları

Koleksiyonerlik bilinçli ve hedefli bir toplayıcılıktır. Koleksiyoner olmakla, eser biriktirmek, onlara sahip olmak arasında farklar vardır. Koleksiyonerlik ressam, hobi, galeri ve yatırım koleksiyonerliği olarak gruplanabilir. Galeri koleksiyonerliğinde bütünlük aranmaz. Hobi amaçlı, eve konulmak üzere alınan resimlerde de bir dönemi, üslubu yansıtmaya gerekmez. Koleksiyon için seçilmiş sanatçıların mutlaka dönemlerini yansıtan eserlerinin seçilmesi gelişimin izlenmesi için gereklidir. Koleksiyon tematik, dönemsel, bölgesel, üslupsal olarak ta yapılabilir. Bir düzen içinde danışmanlarla yapılması gereken koleksiyon, sanatçı, izleyen ve koleksiyoner için önemlidir.⁵⁸

Her ülkenin kendi sanat tarihi çizgisi vardır. Koleksiyoncu; ülkesinin veya dünya sanat tarihinin bir anını, bir bölümünü, bir parçasını ele alır, alınan eserlerin, sanatçısının hangi dönemine ait olduğu önemlidir. Müzenin, vakıfların veya koleksiyoncunun neye, hangi konuya ve hangi döneme odaklandığı belli olmalıdır.⁵⁹

⁵⁶ Neslihan Varol Akçe, “**Sanatçı Müzeleri: Müzeolojik Bağlamda Bir Değerlendirme ve Türkiye için Model Önerisi,**” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, 2011, s. 5...12

⁵⁷ Akçe, “**Sanatçı Müzeleri: Müzeolojik Bağlamda Bir Değerlendirme ve Türkiye İçin Model Önerisi,**” s. 40

⁵⁸ Sevil Dolmacı, “**Koleksiyonerlerden Bedri Baykam Sergisi,**” *Artist Dergisi*, İstanbul, Mas Matbaacılık, 2009, No: 10, s. 26...28

⁵⁹ Bedri Baykam, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 4 Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik**, s. 93-94

Osmanlı padişahları Batılılaşma sürecinde resim koleksiyonları oluşturmuşlardır. Cumhuriyetin kurulmasıyla değişim başlamış, kültürel sanatsal çalışmalarla eğitime ağırlık verilerek modern bir toplum oluşturmaya çalışılmıştır. Savaş sonrası, okuma yazma oranının düşük olması nedeniyle, değişim çabaları devlet himayesinde sürdürülmüştür. Cumhuriyet sonrası kurulan hükümet programlarıyla sanatsal çalışmalar desteklenmiş halka yayılması ve gelişme çabalarına katkı sağlanmıştır. Bu amaçla devlet himayesinde sergiler düzenlenmiş, koleksiyonlar yapılmış, eğitim öğretim programları çerçevesinde sanat eğitimine yer verilmiştir. Halkevleri ve Köy Enstitüleriyle eğitim yaygınlaştırılarak toplumsal bilinç oluşturulmaya çalışılmıştır. 1950’de iktidara gelen Demokrat Parti’nin sanat politikalarının olmaması, önceliği liberal politikalara, ekonomik gelişmeye vermesi, gelişen sanat ortamında farklı sorunlar doğurmuştur.

1937-1944 yılları arası başlatılan yurt gezilerinde resamlara Anadolu ve milli değerlerin tanıtılması için resimler yaptırılmış, her yıl düzenlenen sergilerle de halka sunulmuştur. Bakanlıklar ve devlet adamları resim satın alarak halka örnek olmak istemişlerdir. 1938’te yapılan ilk sergiden CHP 25 adet, Maarif Vekaleti 43 adet eser satın almıştır. Bu proje sonucu 675 resimle bir koleksiyon oluşturulmuştur. Devlet ve kurumları tarafından alınan eserlerin bir kısmı kaybolmuş, bir kısmı da bakımsızlıktan çürümüştür. Sanatın desteklenmesi, yaygınlaşması için devlet 1923-1950 arası, özel veya devlet destekli sergilerden düzenli olarak eser satın almıştır. 1930’lu yıllarda devletin resmi kurumlarda eser bulundurma kararı ile bakanlıklar ve devlet bankaları sergilerden resim almaya başlamıştır. Devletle sanatçı arasında kurumsal bir birliktelik oluşturmak için 1939’da Ankara Devlet Resim ve Heykel Sergileri düzenlenmiş, ilk sergide de birinciliği Zeki Kocamehi’nin ‘Atatürk’ün Cenaze Töreni’ adlı eseri almıştır. Günümüzde de Devlet Resim ve Heykel sergileri sürmektedir.⁶⁰ Ayrıca sanatçılara siparişler de verilmiştir. Cumhuriyet Halk Partisi Genel Sekreterliğinin 1938’de aldığı kararla, Atatürk ve İnönü’nün portreleri, İbrahim Çallı ve Feyhaman Duran’a yaptırılmış, renkli baskıları çoğaltılarak devlet dairelerine asılmıştır.⁶¹

⁶⁰ Serpil, “Türkiye’de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi,” s. 46-47

⁶¹ Öndin, *Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat, 1923-1950*, s. 200

4.5.1. Banka Koleksiyonları

Türkiye’deki koleksiyonculuk, Avrupa’yla kıyaslandığında yeterli gelişme gösterdiği söylenemez. Osmanlı döneminde yapılan koleksiyonlar saray çevresinde ve sınırlı sayıdadır. Sanatın yaygınlaşması ve korunması için yasalarda düzenlemeler yapılmış, koleksiyon oluşturulması için kurumlar yönlendirilmiştir. Sanat politikaları kapsamında kamu binalarında sanat eseri bulundurma yasasıyla birlikte, 1930’dan itibaren bankalar da eser satın almıştır. Zorunlu eser alımları, sonraki yıllarda bankalara prestij oluşturmuştur. Açtıkları galerilerle özel galerilere rakip olmuş, sanat kitapları yayınlamış, kataloglar çıkarmış, yarışmalar düzenlemiştir.

İş Bankası 1924 yılında koleksiyon oluşturmaya başlayan ilk bankadır. Türkiye’deki bankaların karma bir koleksiyon yapısı vardır. Bu koleksiyonlar ünlü sanatçı eserlerinden oluşturmuştur. Koleksiyonlarındaki eserler devlet sergilerinden, özel sergilerden, yöneticiler tarafından oluşturulan kurullarca seçilmiştir. 2001’de Körfez Savaşı, Türkiye’deki sanat piyasasını etkilemiş, kapanan bankaların koleksiyonları sigorta fonuna geçirilmek üzere satışa sunulmuş, galerilerde çalışmalarına son vermiştir. İş Bankası Koleksiyonu, Türk resim sanatının en özgün ve en zengin tablo koleksiyonundan oluşmakta, her yıl alınan tablolarla zenginleşmektedir.⁶²

19. yüzyılın ikinci yarısında Paris’te yaşayan ünlü ressamlardan başlayarak, tanınmış ressamların eserlerinden oluşan 1590’ı yağlıboya, 187’si sulu boya, 174’ü pastel, guvaj, akrilik eserleri koleksiyonlarında bulunmaktadır. 19. yüzyıl Türk yağlı boya resminin öncülerinden Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi, Hoca Ali Rıza, 1914 Çallı kuşağı sanatçıları İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Avni Lifij, Şevket Dağ eserleri bulunmaktadır. Türk resim sanatında geçiş dönemi olan 1928-1929 yılları kübizm ve konstrüktivizm eğilimli sanatçılardan Şeref Akdik, Cevat Dereli, Mahmut Cüda, Turgut Zaim, 1939’da D Grubu sanatçılarından Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Elif Naci ve Arif Kaptan’ın, eserleri ile Mustafa Ayaz, Bedri Baykam, Adnan Çoker, Burhan Doğançay, Turan Erol, Mehmet Güler, Nüri İyem, Kayıhan Keskinok, Hayati

⁶² Özlem Ünsal, “**Kurum Koleksiyonerliği: Bankaların Sanatla Kesiştikleri Nokta,**” (Çevrimiçi) www.brandmaillive.com.2011, 26 Nisan 2013

Misman ve Söbütaý Özer gibi çağdaş ressamların eserleri koleksiyonda yer almaktadır. Anadolu Sergileri adıyla çeşitli illerde, yurt dışında 1976'dan başlayarak Romanya, Frankfurt, Köln, Hannover, Münih, Hamburg, Bremen ve Kuzey Kıbrısta sergiler açılmıştır.⁶³

2002'de Yapı Kredi Bankasının düzenlediği ‘‘Banka Koleksiyonlarından Seçmeler’’ adlı serginin amacı, küreselleşen sanat ortamında özel sektörün sanata yaptığı yatırımla edindikleri prestijin kamuoyuna duyurulmasıdır. Yapı Kredi Bankası'nın açtığı sergiye katılan bankalar eser seçimlerini kendileri yapmıştır. Bankaların seçtiği eserler kurumu temsil ettiği için, koleksiyonlarındaki en beğendikleri eserlerle Yapı Kredi Bankası, Akbank, Türkiye İş Bankası, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası, Ziraat Bankası, Garanti Bankası, Türkiye Kalkınma Bankası, Şekerbank, Türk Dış Ticaret Bankası katılmıştır. 1926'da koleksiyona başlayan Ziraat Bankası, Hasan Vecih Bereketoğlu, İbrahim Çallı, Adnan Turani, İbrahim Safi, Hikmet Onat ile katılmıştır. 1946 yılında başlayan Garanti Bankası, Halil Paşa, Avni Arbaş, Cevat Dereli, Neşet Günel Orhan Peker ile katılmıştır. 1924'de başlayan Türkiye İş Bankası, Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Feyhaman Duran, İbrahim Çallı, Mine-el Muhip'le katılmıştır. 1970'de koleksiyona başlayan Türkiye Kalkınma Bankası, sergiye Nuri Abaç, Burhan Doğançay, Erol Akyavaş, Hasan Pekmezci, Avni Arbaş ile katılmıştır. 1944'de başlayan Yapı ve Kredi Bankası, Osman Hamdi, Hoca Ali Rıza, Abdülmecit Efendi, Aliye Berger, Nazmi Ziya Güran ile katılmıştır. 1930'lu yıllarda başlayan Merkez Bankası, Abidin Dino, Hakkı Anlı, Nejat Devrim, Sabri Berkel, Mubin Orhon ile katılmıştır. 1948'de koleksiyona başlayan Akbank, Ahmet Ziya Akbulut, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Alaaddin Aksoy, Bedri Rahmi Eyüboğlu ile katılmıştır. 1987'de koleksiyon yapmaya başlayan Şekerbank, Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Lütfi Günay, İsmet Altınok, Müşerref Köktürk'le, 1986'da koleksiyonunu oluşturmaya başlayan Türk Ticaret Bankası Hoca Ali Rıza, Sami Yetik, Civanyan, Hidayet Mısırlı, Şefik Bursalı'nın eserleriyle katılmıştır.⁶⁴ 1960-1970 arası bankaların koleksiyonlarını büyüttüğü dönem olmuştur. Özel koleksiyonların olmadığı, devletin sanata desteğinin azaldığı dönemde bankalar sanat

⁶³ Yılmaz Uyar, ‘‘Paradan Kültüre Giden Yolda Bankalar,’’ *Antik&Dekor*, İstanbul, Antik A.Ş. 1993, No: 20, s. 153

⁶⁴ Serpil, ‘‘Türkiye’de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi,’’ s. 54-55

piyahasında önemli bir paya sahiptir. Özellikle Yapı ve Kredi Bankası'nın sanat ve kültür danışmanlığını yapan Vedat Nedim Tör'ün katkıları önemlidir.⁶⁵

Garanti Bankası, kültüre önem vererek sanatın ve sanatçının desteklenmesi için; açtıkları her sergiden bir yapıt satın almış, koleksiyonlar oluşturmuş galeriler açılmıştır. İlk sanat galerisi, 1983'te İstanbul Harbiye'de hizmete girmiş, 1991'de Beyoğlu'na taşınmıştır.⁶⁶ Garanti Bankası'nın bünyesinde faaliyet gösteren kültür kurumları Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Osmanlı Bankası Müzesi ve Garanti Galerisi, özerk bir kurum olarak yeniden yapılandırılmıştır. "İki bina - bir program" esasına göre hizmet verecek yeni kurum Salt adıyla, "güncel sanat", "mimarlık ve tasarım", "ekonomi, tarihi ve sosyal çalışmalar" alanlarında; araştırma, sergi, söyleşi, konferans, atölye çalışmaları, eğitim programları, film gösterimleri ve yayınlar yaparak farklı disiplinleri karşılamaktadır. Salt, Garanti Bankası'nın sahip olduğu 19. yüzyıla ait iki binada çalışmalar yapmaktadır.⁶⁷

Ziraat Bankası Türk Resim sanatına verdiği destekle 1926'dan bu yana resim koleksiyonunu sürdürmektedir. Cumhuriyet döneminde sanatçıların desteklenmesi ve Genel Müdürlük binası için sipariş verilerek İbrahim Çallı, Namık İsmail, Şevket Dağ, Feyhaman Duran, Hikmet Onat gibi ressamın eserleri koleksiyona kazandırılmıştır. 1975-1980'li yıllarda toplumsal bilinçlenmeye paralel, banka koleksiyonunu tanıtıcı sergiler düzenlenmiştir. 1981'de kurulan T.C. Ziraat Bankası Müzesi, Türk müzelerinin gelişimi için destek vermektedir.⁶⁸

Türk Ressamlarına ait 1950 öncesi eserler ile 1950 sonrası ressamlarının, soyut, figüratif sanat anlayışında; toplumsal gerçekçi, gerçeküstücü, naif, lekeci, ayrıca yeni figürasyon eğiliminde ve popüler tarzda yapıtlar veren sanatçıların eserleri Ziraat Bankası koleksiyonundadır. İstanbul'da Tünel, Ankara'da Mithatpaşa ve Kuğulu, Samsun Ziraat Bankası Merkez Binasında Ömer Nafi Güvenli, Safranbolu Kızıltan Ulukavak Sanat Galerilerinde sergiler düzenlenmektedir. Çoğunluğu yağlıboya olmak üzere sulu boya, guvaj, pastel, baskı, seramik ve heykellerin de bulunduğu

⁶⁵ Serpil, "Türkiye'de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi," s. 64

⁶⁶ Uyar, "Paradan Kültüre Giden Yolda Bankalar," s. 152

⁶⁷ Garanti Bankası, 2010 (Çevrimiçi) <http://www.garanti.com.tr>, 26 Nisan 2013

⁶⁸ Uyar, "Paradan Kültüre Giden Yolda Bankalar," s. 158

koleksiyonda eser sayısı 2000'i aşmaktadır. Hoca Ali Rıza (1864-1930), Mehmet Ruhi Arel (1880-1931), Mehmet Ali Laga (1878-1947), Şevket Dağ (1876-1944), Feyhaman Duran (1886-1970), Hikmet Onat (1882-1977), Hayri Çizel (1891-1950), Hasan Vecih Bereketoğlu (1895-1971), Ali Rıza Beyazıt (1883-1964), İbrahim Safi (1889-1983), Eşref Üren (1897-1984), Cemal Tollu (1899-1968), Nurullah Berk (1906-1982), Nuri İyem (1915-2005), Bedri Rahmi Eyüboğlu (1913-1975) gibi usta sanatçıların eserleri koleksiyonun en değerli yapıtları arasında sayılabilir.⁶⁹

Günümüzde banka koleksiyonlarındaki eser sayısının, Türkiye sanat müzelerindeki eser sayısından fazla olması önemlidir. Ayrıca Türk resim sanatının gelişimini belgeleme ve toplumun kültürel değişim sürecini anlatmaları açısından önem taşımaktadır. Buna rağmen bankalar sanat eserlerini sürekli sergileyecekleri müzeler açmamıştır. Bilinçli yapılan sanat eseri alımları, uzun zamanda yüksek karlar sağlamaktadır. Bir Japon Bankası koleksiyonundaki Van Gogh eserini satarak batmaktan kurtulmuştur. Türkiye'de de klasik resimde yüksek fiyat artışları yaşanmaktadır. Portakal Müzayede Evi tespitlerine göre, 10 yıl önce 30.000 dolara alıcı bulan Hoca Ali Rıza tablolarının fiyatları, 2005'te 250.000 dolara; 50.000 dolara satılan İbrahim Çallı eserlerinin ise 350.000 dolara çıktığı görülmektedir. Başlangıçta sosyal, kültürel nedenlerle yapılan koleksiyonlar, yüz yıllık süreçte bankalar için önemli ticari kazanç dönmüştür. Sanat piyasasında klasik gözde eserlerin azalması, kurumları çağdaş sanata yöneltmiştir. Genç kuşaklara yatırım riskli bulunmakla birlikte, doğru yatırımlar yapılabilir. Sanatın getirdiği prestij, statü, parayı ve gücü beraberinde getirmektedir.⁷⁰

14.7.2004'te çıkarılan 5225 sayılı Kültür Yatırımları ve Girişimlerini Teşvik kanununun 1. Maddesinde sanatsal ve kültürel değerlerin üretimi, halka sunumu için yapılan yatırımlar teşvik edilmektedir. Müze, sanat galerisi, sanat atölyesi, film platosu, sanatsal tasarım ünitesi ve sanat stüdyosu, sinema, tiyatro, opera, bale, konser gibi kültürel ve sanatsal etkinliklerin ya da ürünlerin yapıldığı, üretildiği veya

⁶⁹ Ziraat Bankası Resim Koleksiyonu, 2013, (Çevrimiçi) www.ziraat.com, 26 Nisan 2013

⁷⁰ İrem Konukçu, "Özel Koleksiyonların Müzelere Dönüştürülmesi," Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Müzecilik Programı, İstanbul, 2007, s.51...53, 5.3.2010 (Çevrimiçi) www.belgeler.com, 27 Nisan 2013

sergilendiği mekanlar ile kültürel ve sanatsal alanlara yönelik özel araştırma, eğitim ve uygulama merkezlerinin yapımı onarımı ve işletilmesi konularını içermektedir. Müzelerde bulunan eserlerin dışında, taşınır ve taşınmaz kültür ve tabiat varlıklarına sahip olan, bulan kişilerin saklamak veya satmak istediklerinde uyacakları kurallar 2863 sayılı kanun ve yönetmeliklerle belirlenmiştir.⁷¹

Ferit Edgü, ülkemizdeki yasaları yetersiz, eski eserleri korumaya yönelik ve kaçakçılığa tepki yasaları olarak değerlendirmektedir. Yurt dışında veraset vergilerini eserle ödeme yasası Malraux Yasası diye bilinmektedir. İlkönce Picasso'nun varisleri için uygulanmıştır. Picasso'nun ölümünden sonra çıkan büyük veraset vergisini ancak eser satarak ödeyebilirlerdi. Bu da eserlerin dağılmasına, fiyatların düşmesine neden olacaktı. Bu yasalar hem kamu hem sanatçı hem de mirasçıları için çok önemlidir. Bizde sanatçıların evi ve parası varsa veraset vergisi ödenir, bıraktığı eserler için bir yasa bulunmamaktadır.⁷²

4.5.2. Özel Koleksiyonlar

Koleksiyonerlik, bilgi, deneyim ve sabır isteyen, kişide oluşturduğu donanımla saygınlık, prestij kazandıran bir uğraştır. Türk sanatının gelişimi devlet desteğiyle oluşurken ilk koleksiyoner de devlet olmuş, sanatı himayesi altına almıştır. Koleksiyonerlik çabaları bireysel olarak 1960'lardan sonra gelişme göstermiştir. Gecikmenin nedenleri olarak ekonomik ve kültürel gelişmenin yanında geçmişten gelen koleksiyon bilincinin olmaması önemli bir etkidir. Müzelerinde bu konuda bilinç oluşturma görevi bulunmaktadır. Cumhuriyetin ilk yıllarında resim yatırım aracı olarak görülmemiştir çünkü; bir sanat piyasası oluşmamıştır. Cumhuriyet sonrası çabaları sonucu 1950'lere gelindiğinde, özel galerilerin açılması üzerine resim koleksiyonları da hayatımıza girmiştir.

1950'lere kadar uygulanan Cumhuriyet Halk Partisi'nin kültür politikaları, sanatın yaygınlaştırılmasında etkili olmuş, sanatçı sayısı artmış, ekonomik geliri yükselen

⁷¹ Hüseyin Karaduman, “2863 Sayılı Kanun ve Belgelendirme Sistemi,” 4. Müzecilik Semineri, **Bildiriler**, İstanbul, Askeri Müze, 1998, .s. 65...67

⁷² Konukçu, “Özel Koleksiyonların Müzelere Dönüştürülmesi,” s. 54

kesimler sanata ilgi duymaya başlamıştır. İstanbul'da değişik mekanlarda açılan sergiler, özel galerilerin açılması, sanatçıların sergi açma çabaları, gazete ve dergilerin sergilere ilgi göstermesi, yabancı konsolosluklar ve derneklerin sergi mekanı oluşturmaları yoğun sanat ortamı yaratmış, ancak istenilen ölçüde eser satışı yapılamamıştır. Ankara'da 1951'de açılan Helikon Derneği de sergiler düzenlemiş, başarısı Maya Sanat Galerisinden yüksek olmuştur. Ankara'nın Başkent olması, devletin sergilerden sürekli eser alması, öncelikle bürokratlar olmak üzere, sergi gezme ve resim alma bilincinde artış, başarıyı desteklemiştir. Demokrat Parti döneminde devletin sanata verdiği desteğin azalmasına karşın, 1950-1960 döneminde özel koleksiyonerlik gelişme göstermiştir. Bu yıllarda koleksiyonculuğa başlayan Kemal Erhan Türkiye'de ilk bilinçli koleksiyoner olarak kabul edilmektedir. 1970'ler özel koleksiyonculukta önemli bir dönemdir. 1923-1970 arasındaki koleksiyoncular bir resim piyasası oluşmadan alımlara başlamıştır. 1950-1960 arasında koleksiyoner olarak Mesut Hakgüden, Hüseyin Kocabaş, Sabahattin Ergi, Jale Yasan'dan söz edilebilir.⁷³

Türkiye'de koleksiyonculuğun başlamasında çaba gösterenlerden biri Raffi Portakal'dır. 25-30 yıldır alıcıları ikna etmeye çalıştığını belirterek, resim alımını işadamları, sanayiciler ve bankacıların başlattığını belirtmiştir. Bugün 150-200 bin dolar olan Nazmi Ziya'nın eserleri, 1970'lerde 200-300 dolara satılmış, ünlülerin resim satın almasıyla Türkiye'de resim satışları artış göstermiştir. Koleksiyonlarda daha çok resim ve yerli sanatçıların eserleri görülmektedir. Galeri Nev'in sahibi Haldun Dostoğlu'na göre, Türk koleksiyonerlerin Türk sanatçıları seçmesi, yabancılara ilgisizliği, piyasanın yeni örgütlenmesinden kaynaklanmaktadır. Ayrıca her sanat eseri satın alan kişi koleksiyoner değildir. Resim alıcıları üç kategoriye ayrılır. Yeni aldığı evin dekorasyonu için resim alanlar, sanatı sadece müzayededen izleyenler ve danışmanlarla ya da birkaç galeriyle çalışan alıcılar bulunur.⁷⁴ İster hobi olarak yapılsın, isterse ekonomik bir araç olarak yapılsın, koleksiyonerlik öğrenilmesi gereken bir meslektir. Yoksa sadece gönüllü olmak, sadece sanattan hoşlanmak, sadece para sahibi olmak, bazı şeyleri biriktirme heyecanına sahip olmak

⁷³ Serpil, "Türkiye'de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi," s. 62...68

⁷⁴ Konukçu, "Özel Koleksiyonların Müzelere Dönüştürülmesi," s. 58

yeterli değildir. Bu işin hem kurum hem de birey düzeyinde politikası olmalıdır. Türkiye’de özel koleksiyonculuğun öncüleri olarak, Sakıp Sabancı, Erdoğan Demirören, Eczacıbaşı Ailesi, Feyyaz Berker, Halil Bezmen, Erol Aksoy ve Mustafa Taviloğlu gösterilmektedir.⁷⁵ 1975’lerden itibaren ülkedeki siyasi, sosyal ve ekonomik değişimlerle paralel olarak sermaye sahibi ve kültürel birikimi olan bir burjuva sınıfı oluşmaya başlamıştır. Varlıklı kesimin resim sanatına duyduğu ilgi resim piyasasının gelişmesine neden olmuştur. Bu dönemde açılan Cumalı Sanat Galerisi ve Galeri Baraz da özel koleksiyonların oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Önceki döneme göre koleksiyoncu sayısında büyük bir artış yaşanmıştır. 1980’li yıllarda ülkede liberal ekonominin gelişmesine paralel olarak gelişen burjuva sınıfı ile sanat piyasasında talep artışı yaşanmıştır. Tabloların yıllar içinde edindiği maddi değer neticesinde sanat eseri bir yatırım aracı olarak da değerlendirilmeye başlanmıştır. Bu dönemde çok sayıda önemli galerinin açılması çağdaş sanatın gelişmesini sağlamıştır. Özel koleksiyon oluşturanların sayısında da büyük bir artış görülmüştür. Ayrıca burjuva sınıfı sanat eserine sahip olmanın getirdiği entelektüel ve estetik zevki anlayabilecek birikimi edinmeye başlamıştır.⁷⁶

4.5.3. Kurumların Koleksiyon Yapma Nedenleri

Hem sanatçı hem küratör hem de sanat danışmanı olan Diego Cortez’in sanat koleksiyonlarıyla ilgili tespitlerinde; “Koleksiyonerler, kendi ilgileri doğrultusunda, sezgileriyle seçimler yapar, birikim oluşturur. Eserlerle özel bağlar kurarlar, çıkarları ve karları yoktur. Eski anlayıştaki koleksiyonerler sahip oldukları eserleri müzelere bağışlıyor, yeni moda koleksiyonerler ise, ne yazık ki sanat piyasasında spekülasyon yapmakla uğraşıp, aldıkları eserleri satmaya çalışıyorlar. Gerçek sanat eserlerini umursamıyorlar. Sanat eseriyle birlikte yaşamak, izlemek, bakmak gibi amaçları yoktur. Sadece başkalarına satmayı düşünüyorlar” demiştir. Museum of Modern Art (MOMA)’nın yaptığı araştırma sonucuna göre, bir sanat eserine bakma süresi ortalama yedi saniyedir. Spekülasyon oyunu büyük boyutlara ulaşmaktadır. Yeni

⁷⁵ Serhan Ada, *Çağdaş Sanat Konuşmaları 4 Koleksiyon Koleksiyonerlik ve Müzecilik*, s. 59-60

⁷⁶ Serpil, “Türkiye’de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi,” s. 79-80

Koleksiyonerler gerçek sanat eserlerini umursamadan spekülasyonla sanat dünyasını boğmaktadırlar. Müzayede evleriyle galeriler ve bazı sanatçılar spekülasyonları körüklemekte aynı zamanda da şikayetçi olmaktadır. Yatırımcılara dönüşen koleksiyonerler, sanatın finansı yanında, estetiği, beğeniyi ve örgütlenmesini de etkilemektedir. Spekülatif koleksiyoner olan reklamcı Charles Saatchi, Thatcher'ın 1979 seçimlerinde yaptığı reklam kampanyasıyla politik güç kazanmıştır. Bu güç sayesinde müze mütevelli heyetine girmiş, kendi beğenip satın aldığı eserlerin önemli yerlerde sergilenmesini sağlamış, satışlardan 1992 yılında 15 milyon sterlin kar etmiştir. Eserlerini satın aldığı sanatçılarla “Young British Art” grubu kurarak dünyada tanınmalarını sağlamıştır. Kültür ve sanatın korunması, geleceğe taşınması konusunda görevin kamusal alandan şirketlere devrolarak özelleştiği bir dönem yaşanmaktadır. Özel işletmeler, sanat koleksiyonları kurarak toplumsal sorumluluğun kendilerinde olduğu imajı vermekte, bunu modern toplum kavramına aykırı bir şekilde kullanmaktadırlar. Sanat üzerindeki egemenlikleriyle de sanatçı, seçkin, şöhret paylaşımını topluma kabul ettirirler.⁷⁷

Kurumlar ve şirketler 1945'ten başlayarak, ağırlıklı olarak da 1975'ten sonra koleksiyonlar oluşturarak sanat piyasasını etkilediler. Çoğunlukla yöneticilerin beğenileri ve ilgileri doğrultusunda sanata yatırım yaparlarken, ticari ve şirket imajlarına uygun, çağdaş sanat yatırımlarına yöneldiler. Chin-tao Wu, şirketlerin koleksiyonlarında sosyal, politik veya dinsel tartışma yaratmayacak sanat eserlerini tercih ettiklerini savunmaktadır. Şirketler, koleksiyon ve sponsorluk programlarının kendi markalarına güç katmasını, çalışanlarının iş yerlerindeki eserlerden etkilenerek daha verimli çalışmalarını sağlamak isterler. Daha da ileri giderek, çalışanlarında yaratıcı düşünmeyi teşvik için sanatı kullanmaktadırlar. Sanat eserleri alımlarının çoğu zaman gizli tutulduğu, genellikle halkla ilişkiler ve inşaat gibi farklı birimlerin bütçelerinde gösterildiği bilinmektedir. Şirketlerin sanat koleksiyonculuğunun, çağdaş sanat eseri satışları içinde büyük bir yer tuttuğu tahmin edilmekte, alımların gizliliği nedeniyle kesin rakamlar verilememektedir.⁷⁸

⁷⁷ Ali Artun, **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi**, İstanbul, İletişim Yayıncılık, 2011, s. 149...151

⁷⁸ Stallabrass, **Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller**, Çev. Esin Soğancılar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 115-116

4.6. Sponsorluk ve Sorunları

Sponsorluk; karşılıklı fayda ilişkisiyle yapılan anlaşmalara dayanan bir iş sözleşmesi olarak bilinir. Sponsorluğun değişken yapısı, faaliyetlerin çeşitliliği tanımını güçleştirmektedir. Firmaların organizasyonlara sponsor olma nedenleri ürün tanıtma, imaj, müşteri, çalışanlarla ilişki ve halkla ilişki olarak belirlenebilir. Sponsorluk, M.Ö. 1. yüzyılda yaşamış ve sanatla ilgilenen kişileri karşılıksız olarak korumuş olan Gaigus Clinus Maeceneas ile ortaya çıkmıştır. Günümüzde sponsorlar aracılığıyla sağlanan ekonomik yarar karşılığında şirketler, kültür ve sanat, spor ve bilimsel araştırmalar alanında desteklerine karşılık, tanınma ve kurumsallaşma süreçlerinde imajlarını geliştirmeyi amaç edinirler.⁷⁹

15. ve 16. yüzyıl Floransa'sında Medici hanedanı prenslerinin sanatçıları himayesiyle devam eden sanat sponsorlukları, günümüzde Abu Dabi ve Dubai'de hüküm süren El-Nahyan, El-Mahdum hanedanlarının, emirleri ve şeyhlerine kadar uzanmaktadır. İtalya ve Avrupa'da etkin bir saltanat kuran Medici hanedanı, Michelangelo'yu, Rafael'i, Leonardo'yu zirveye çıkarmış, bir çok sanatçıyı himayesine almış modern müzeler ve koleksiyonlar çığırını başlatmıştır. Ayrıca Medici ailesi koleksiyonların küratörüdür. Antik eserler yerine çağdaş sanata öncelik veren koleksiyonlar başlamış, modern bir sanat piyasası doğmuştur. Bu gelişme 17. yüzyılda özellikle Hollanda'da yayılmış ve 19. yüzyılda galerilerin kurulmasını sağlayarak, sanatın, saray, kilise ve akademinin denetiminde siparişe bağlı zanaat ortamından çıkarak özgürleşmesine neden olmuştur. 1706'da Medici'lerden Ferdinand'ın düzenlediği sergi, Floransa sanatına yön veren sergilerin başlangıcı olarak kabul edilir. Son Medici Anna Maria Luisa, 1743 yılında Medici Hanedanı'na ait bütün serveti, koleksiyonları, müzeleri Floransa halkına bırakmıştır. Vasiyetine göre hiçbir eser Floransa'yı terk etmeyecek, devletin ve kamunun yararı, yabancıların merakı için sonsuza dek korunacaktır.⁸⁰

⁷⁹ Metin Bilgin, "Türkiye'de Sanatın Desteklenmesinde Sponsor Şirketler ve Kültür Kurumlarının İzlediği Stratejiler," Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Sanat ve Tasarım Programı, 2005, s. 2...4

⁸⁰ Artun, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 4 Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik**, s. 18...22

Michelangelo 1520 yılında Medici ailesi için San Lorenzo Bazilikası'nda küçük bir aile kilisesi yapmakla görevlendirilmiş, bu kilisenin yapımı için on yıl çalışmıştır.⁸¹

Medici Hanedanı'nın sona erdiği yıllarda Arap körfezinde doğan hanedan Abu Dabi'yi ve Dubai'yi paranın ve sanatın Floransa'dan sonraki en önemli merkezi yapmak için çalışmalarına son hızla devam etmektedir. Şeyh El Nahyan Abu-Dabi Emirliğini, Şeyh El –Mahdum'da Dubai Emirliğini yönetmektedir. Tarihteki en gösterişli hiper projelerle sanatın ve yönetimin merkezi olarak Abu Dabi, para ve eğlencenin merkezi olarak Dubai belirlenmiştir. Abu Dabi'de dünyanın en büyük ve en görkemli kültür kompleksi yapılmaktadır. 2018 yılında tamamlanması planlanan projenin maliyeti 30 milyar dolar, inşaat alanı 27 kilometrelik alanı kaplamaktadır. Müzeler, sanat ve tasarım atölyeleri bulunmaktadır. Yine en büyük Guggenheim Müzesi'nin yapımı devam etmektedir. Modernliğin simgesi olan Louvre Müzesi de Abu Dabi'ye gelmek ve karşılık olarak 1.3 milyar dolar almak için anlaşma yapmıştır. Loure'un satılık olmadığını söyleyen ve anlaşmaya karşı çıkan Fransız aydınlarına rağmen Chirac imzayı atmıştır. Kilisenin, sarayın etkisinden kurtularak Medici'lerin hamiliğinde özgürleşen, modern dönemi yaratan ve kamusal işlev kazanan sanat, günümüzde lüks sahibi Şeyhlerin süper projeleriyle, başka bir himaye ağı içine girmektedir.⁸²

Osmanlı imparatorluğu döneminde bilim ve sanat alanında çalışanlar saraya davet edilmekte, yaşamlarını burada sarayın himayesinde sürdürmektedir. Avrupa'daki mesenlik sistemine benzer bir sistemdir. Ayrıca, kültür ve sanata hizmet eden, halkın ihtiyaçlarını karşılayan çok sayıda vakıf da bulunmaktadır.⁸³ Fatih Sultan Mehmet'in himayesinde Sarayda yerli, yabancı sanatçılar çalıştırılmış, Nakkaş Sinan Bey, İtalya'ya gönderilerek Mastori Pavli'den resim eğitim alması sağlanmıştır. Sultan III. Murad, sanata değer vermiş, çok sayıda yeni eser yazdırmış, eski eserleri yeniden yazdırarak resimlendirilmesini sağlamıştır.⁸⁴

⁸¹ Boyut Yayın Grubu, **Michelangelo**, İstanbul, Boyut Yayıncılık ve Ticaret A.Ş. 2005, s. 14

⁸² Artun, **Çağdaş Sanat Konuşmaları 4 Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik**, s. 23...26

⁸³ Bilgin, "Türkiye'de Sanatın Desteklenmesinde Sponsor Şirketler ve Kültür Kurumlarının İzlediği Stratejiler," s. 16

⁸⁴ Keskiner, "Türk Minyatür Sanatı," **Antik&Dekor**, s. 112

Cumhuriyet devrimleri sayesinde, sanat ve kültür alanında sanatçıların yetişmesi için her türlü olanak sağlanmaya çalışılmıştır. Konservatuvarlar, sergiler, konserler, müzeler, tiyatrolar, yoluyla güzel sanatları halka sevdirmek için çabalar gösterilmiş, milli sanat politikaları oluşturulmuştur. Sanatçılar çeşitli bölgelere gönderilerek halkın resimle tanışmaları sağlanmış ve okullarda öğretmen ihtiyacı karşılanmıştır.⁸⁵

Halkevleri ve Köy Enstitüleri de yaptıkları çalışmalarla Cumhuriyet sonrası kültür ve sanatın sponsorları olarak bulunmuşlardır. Bu kurumların kapatılmalarıyla birlikte, devlet kültür, sanat çalışmalarına desteğini çekmiştir. Vakıfların gelişmeleri, açılmaları desteklenmiş, pek çok çalışmaları vakıflar yapmıştır. Vakıfların yaptıkları çalışmaların masrafları, gider olarak gösterilmiş, bir bakıma şirketlerinin kar oranları yükseltilmiştir. İstanbul Kültür Sanat Vakfı, Yapı Kredi, İş Bankası, Garanti Bankası, Ziraat Bankası, Akbank gibi bankalar sanat galerileri açarak, kitap ve albümler yayınlarak, sergilere sponsor olmuş, kültür sanat çalışmaları desteklenmiştir. Ekonomik kalkınmanın başlamasıyla şirketler vakıfları destekleme çalışmalarına başlamıştır. 1990'lı yıllarda özel televizyonların kurulması, medyada gerçekleşen atılımlar, firmaların reklam, tanıtım ve imaj çabalarına girmeleri ile sponsorluk çalışmaları da artmıştır.⁸⁶ Yapı Kredi Bankası'nın kültür sanat misyonu 1944'te belirlenmiştir. Sanatın değişik alanlarına kaynak aktarılmış, büyük koleksiyonlar oluşturulmuştur. Dünyanın en önemli sikke koleksiyonlarından birisi Yapı Kredi'ye aittir. Edebiyat, müzik resim heykel ve plastik sanatlar alanında bilinçli yatırımlar gerçekleştirilmiştir. Ayrıca, Etnoğrafya alanında tekstil, işleme, halı, kilim, geleneksel kıyafetler, gümüş tombak ve tesbih yapımı gibi el sanatlarını koruma ve belgeleme, halk oyunlarını derleyip kayda alma çalışmaları yapılmıştır.⁸⁷

2003'te Avrupa Parlamentosu, şirketlerin sponsorluk yapma amacını, imaj yaratma, sosyal sorumluluk gösterisi, çalışanların motivasyonunu yükseltme, müşterilerle iletişim kurma olarak açıklamıştır. Ayrıca, reklam yapılması yasak olan ürünlerin firmaları da tanıtımlarını yapabilmek için farklı alanlara yönelince, sponsorluk

⁸⁵ Doğanay, "Türk Resminde D Grubu," s. 34

⁸⁶ Bilgin, "Türkiye'de Sanatın Desteklenmesinde Sponsor Şirketler ve Kültür Kurumlarının İzlediği Stratejiler," s. 17...20

⁸⁷ Şennur Şentürk, "Çağdaş Sanat Konuşmaları 4 Koleksiyon Koleksiyonerlik ve Müzecilik," s. 124

kurumunun gelişimi sağlanmıştır. 2000-2001’de yapılan reklam harcamaları dünyada %5.8 oranında, sponsorluk harcamaları ise %12 oranında artmıştır.⁸⁸

Şirketler, kurumlar, serbest ticaret hacminin yetersizliğini, sanatta araçsal talepler yaratarak ticaret hacmini artırmak ve sanatı kullanarak, reklamlarla sağlanamayacak marka bağımlılığını yaratmak istemektedir. Marka imajını sanat sponsorluğu üzerinden oluşturmaktadır. Dolayısıyla sanata olan talep sürekli artarak sistemli hale gelmiştir. İş dünyası, artık açıkça müzelerle ve sanatçılarla ortaklık kurmaktadır. Yardım içerikli sponsorluklar, sözleşmeli ortaklıklara dönüşmektedir. Koleksiyonlar, sanat siparişleri, sergilere küratörlük çalışmalarıyla karşılıklı olarak hem özel kurumların hem de sanatçının reklamı yapılmaktadır. Şirketler ve sanatçılar anlaşma şartlarının bilinmesini istememektedir.⁸⁹

Türkiye’de yaşanan gelişmeler özel sermayenin sanata ve kültüre yatırım yapmasını sağlamıştır. Sanat, siyasetten ve ekonomiden ayrı olarak insanların yaşamında farklı yere sahiptir ve toplumsal bütünleştirici özelliği vardır. Sanatsal mekanlar, siyasetçilerin ve sermayedarların bir araya geleceği siyaset dışı mekanlar olarak görülmektedir.⁹⁰ Sanat, iktidar ve sosyal statü arasındaki bağ, sanatı her zaman çekici kılmış, sosyal statü kazandıran bir nesne yapmıştır. Sanat eseri koleksiyonerliği şirketler arasında rekabet yaratmakta, şirketlere yenilikçi, ilerici bir imaj kazandırmaktadır. Eskiden antika mobilyalar ile dekore edilen yönetim odalarını artık çağdaş sanat eserleri süslemektedir. Çalışma ortamlarının kalitesini yükselten imaj çalışmaları sanatın iş hayatında kullanıldığını açıkça göstermektedir.⁹¹ Büyük holdingler, çok uluslu şirketler, sanatın ve kültürün toplumsal gelişime yaptığı çağdaş katkının farkındadır. Büyük sermaye sahibi şirketler, sanat ve kültür etkinliklerine sponsor olurken amaçları, somut finansal bir kazançtan çok imajlarını tazelemek, kent kültürü ve ekonomisinde yerlerini pekiştirmektir.⁹² Bazı şirketlerin sanat eseri almalarının nedeni ise sanatçıları ve ülke sanatını desteklemek üzerinedir.

⁸⁸ Bilgin, “Sanatın Desteklenmesinde Sponsor Şirketler ve Kültür Kurumlarının İzlediği Stratejiler,” s. 10-11

⁸⁹ Stallabrass, *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*, s. 117-118

⁹⁰ Özlem Ünsal, “Şirket Sanatı ya da Ekonomi Kültürü,” 14.6.2010 (Çevrimiçi) www.Lebriiz.com, 29 Nisan 2013

⁹¹ Chin-tao Wu, *Kültürün Özelleştirilmesi*, Çev. Esin Soğancılar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005 s. 386-388

⁹² Ünsal, “Şirket Sanatı ya da Ekonomi Kültürü,”

Britanya’lı şirketler, Britanya’lı sanatçıların, İskoçya’da bulunan şirketler ise sadece İskoç sanatçıların eserlerini veya İskoçya’yı anlatan eserleri satın alırlar. Robert Fleming koleksiyonu iddialı bir İskoç koleksiyonu olarak bilinmektedir. Şirket sorumlusu, amaçlarının sadece koleksiyon oluşturmak değil, İskoç sanatını ve genç sanatçıları desteklemek olduğunu söylemektedir. Şirketler yerel sanatçıları desteklerken, bu genç sanatçıların da yarının Van Gogh’ları ya da Picasso’ları olmalarını beklerler.⁹³

Büyük şirketler, önemli galeriler aracılığıyla, öncelikle festivaller ve pek çok sanat olayı ile birlikte güncel sanatı desteklemelerini, güncelliklerini vurgulayan simge olarak görmektedir. Küresel ekonomide şirketlerin gücü, sermaye varlıklarından çok sanata yaptıkları yatırımlarla anılmaktadır. Yerli sermayenin son yıllarda sanat yatırımlarına kaymasının nedeni, güvenilirlik desteğini kazanmak amaçlıdır. 1980 sonrası serbest piyasa ekonomisiyle güçlenen şirketler, hem Türkiye’de hem de dünyada sanattan yararlanarak başarılı olmuşlardır. Şirket koleksiyonları ve bireysel koleksiyonlar sürekli artış göstererek, sanat yatırım aracına dönüşmüştür. Mübin Orhon’un 2001 yılında 2000 dolara satılan eserleri, 2008’de, 119.000 dolara yükselmiştir. 2008’de Christie’s müzayedesinde İsimless adlı tablosu 375.000 dolara satılmıştır. Sekiz yılda 187 kat artan yatırım aracı olduğu görülmektedir. Türk çağdaş sanat piyasasının yurt dışında gerçekleşen müzayedelerde yükseliş göstermesi için güçlü Türk şirketlerinin sanatın arkasında durması gereklidir. Dünyadaki en zengin 10 milyon kişinin sanat için 1 milyon dolarlık bütçe ayırdığı bilinmektedir. ‘Investment of passion’ olarak adlandırılan, sanat, mücevher, araba ve teknelere yapılan yatırımlarda, sanata aktarılan bütçenin tutku objeleri arasında en çok kazandıran yatırım aracı olduğu belirtilmektedir. Dünya zenginlerinin sanat koleksiyonerliğine olan ilgisi 2005’te %20 iken, 2008’de %25’e yükselmiştir.⁹⁴ Şirketlerin yer değiştirmesi veya yönetim merkezlerini yenilemeleri de sanat koleksiyonu yapmalarının bir nedenidir. Böylece şirket imajlarını yenilemek için uygun bir zaman olmaktadır. Sanat eserleri yeni mekanların süslenmesi için vazgeçilmez bir araçtır. Ayrıca şirketler çalışma ortamını güzelleştirmek içinde sanat

⁹³ Wu, **Kültürün Özelleştirilmesi**, s. 391-394

⁹⁴ Ünsal, “**Şirket Sanatı ya da Ekonomi Kültürü**,”

koleksiyonu oluştururlar. İşyerlerindeki sanat eserleri sadece şirket hiyerarşisini g¼c¼lendirir. Alınan eserlerin en pahalıları lobi ve y¼netici odalarında bulundurulur. Çalışanların işyerlerine asılan sanat eserleriyle ilgili s¼z hakkı yoktur. B¼ylece onlara hitap etmeyen eserlerle aynı ortamda s¼rekli çalışmak zorundadırlar. Yatırım sanat koleksiyonu oluşturmada ¼nemli bir etkenidir. Sanat piyasasında en ¼nemli alıcı şirketler, spekülasyon yapan finans kuruluşlarıdır ve amaçlarının yatırım olduğunu kabul etmektedirler. Enflasyon oranının y¼ksek olduğu d¼nemlerde de, sanata yapılan yatırımlarla sermayenin değeri korunmuş olmaktadır.⁹⁵

şirketler sanat kurumlarına sponsorluk yaparak, başka t¼rl¼ kazanılması m¼mk¼n olmayan m¼řteriler edinmektedir. Kurumlar ve şirketler sanat izleyicisinin m¼řteri olmasını istemektedir. Sanat izleyicilerinin toplumun diğer katmanlarına g¼re eğitim ve ekonomik seviyelerinin y¼ksek olması isteklerini kamçulamaktadır. Sponsorluk, şirketlerin hayırseverlik imajını da g¼c¼lendirir. BP'nin (British Petroleum) Tate Gallery'yle yaptığı anlaşmanın temeli imajını g¼c¼lendirmektir. Reemstma isimli t¼t¼n firması da West sigaralarını tanıtmaq i¼in Documenta IX sergisine sponsorluk yapmıştır. B¼y¼k boyutlu sponsorluklar, politik baskı aracına d¼n¼řebilmektedir. Philip Morris şirketi, New York'ta sigara yasağı ¼nerisine karşı ¼ıkararak, sanata yaptığı yatırımları kesmekle tehdit etmiştir. Sponsorlukta temel olan, yapılacak projenin şirketin hedef kitlesine uygun olmasıdır. şirketler, sponsorluklar sonucu verdikleri paranın daha fazlasını kazanmaktadır.⁹⁶

4.7. M¼zelerde Koruma ve Restorasyon

K¼lt¼rel servetlerin kapsamı, çeşitliliği ve ¼lçeėi uluslara g¼re değişim g¼stermektedir. Ancak korunmasıyla ilgili temel kurallar, y¼ntemler aynıdır. Koruma i¼in hangi işlem benimsenirse benimsensin uyulması gereken bazı kurallar vardır. Eser ayrıntılı olarak tanımlanmalı, işlem sırasında kullanılacak malzemeler, y¼ntem ve teknik a¼ıklanmalı, tarihsel kanıtlara herhangi bir zarar vermeden eksiksiz olarak saptanmalıdır. Her t¼rl¼ m¼dahale en alt sınırdaki tutulmalı, k¼lt¼rel servetlerin estetik,

⁹⁵ Wu, **K¼lt¼r¼n ¼zelleřtirilmesi**, s. 384-385

⁹⁶ Stallabrass, **Sanat A.ř. Çadış Sanat ve Bienaller**, s. 121-122

tarihsel ve fiziksel bütünlüklerine özen gösterilmelidir. Müdahalenin, eserin ilk durumuna dönebilir özelliği taşımasına ya da yeni bir müdahaleye engel olmayacak şekilde yapılmasına önem verilmelidir. Eserlerin korunma evreleri; bozulmanın önlenmesi, koruma, sağlamlaştırma, onarma, yeniden değerlendirme, kopya çıkartma ve yeniden yapmadır. Bozulmanın Önlenmesi: Çevresel etkenlerin kontrol altında tutulması demektir. Nem, ısı ve ışığın denetlenmesi gerekir. Ayrıca yangın, hırsızlık ve depremlere karşı alınacak önlemleri de kapsar. Koruma: Eserlerin özgün yapıları, nemin, kimyasal etmenlerin, zararlı hayvanların, mikroorganizmaların etkilerini sonlandırmakla mümkündür. Sürekli kontrol ve bakım koruma sürecini kolaylaştırır. Sağlamaştırma: Eserlerin var olan yapısını korumak için başka malzemelerle desteklenmesidir. Tuval veya kağıt üzerindeki resimler yardımcı malzemelerle güçlendirilir. Taşınmaz eserlerin sağlamlaştırılması için ek malzemeler gerekebilir. Çoğu zamanda yeterli müdahale için geçici önlemlerle zaman kazanılabilir. Onarım: Eserin bozulma öncesi özgün durumunu canlandırmayı hedefler. Onarım yapılırken, eserin özgün malzemesine, karakterine uygun çalışma olmalıdır. Belgesel niteliği olan özellikleri korunmalıdır. Yeniden Değerlendirme: Bir yapıdan yeniden yararlanılması, hizmete açılmasıdır. Yapının tarihsel ve estetik değerini ekonomik olarak geçerli kılmamanın tek yolu ondan yararlanmaktır. Kopya çıkartma: Bir sanat eserinin eksik veya zarar görmüş bölümlerinin kopyalanmasıdır. Onarılması mümkün olmayan zarar gören veya çevresel tehdit altında olan eserlerin uygun ortamlara taşınması gerektiğinde kopyalanabilir. Hava koşulları nedeniyle Michelangelo'nun David heykeli müzeye götürülerek yerine kopyası konmuştur. Yeniden yapma: Deprem, yangın, savaş gibi nedenlerle hasar gören eserlerin yeniden yapımını öngörmektedir. Aslına uygun olması temel noktadır.⁹⁷ Fransa'da bulunan Lascaux mağarası da alınan tüm önlemlere rağmen bozulmaya başlayınca 20 Nisan 1963'de kapatılmıştır. Yapılan çalışmalar sonucu doğal ölçüleriyle kopyalanarak yeniden

⁹⁷ Bernard M. Feilden, “Koruma İlkeleri,” **Dünyaya Açılan Pencere Görüş, Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütünün Aylık Dergisi**, İstanbul, Arkın Kitabevi Yayını, 1981, No: 3, s. 27-28

yapılan bir bölümü 1980 yılında Grand Palais’de yapılan bir sergide izleyiciye açılmıştır.⁹⁸

Müzelerde, yapıt sergileme dışında, koruma (konservasyon), onarım (restorasyon), sınıflandırma ve bilimsel laboratuvar araştırmaları ile müzelerde yeni bölümlerin açılması dünya savaşlarında olan yıkımlar sonrası başlamıştır.⁹⁹

Sanat eserlerinin incelenmesine yönelik bilimsel araştırmalar gelişme göstermekte, inceleme, ölçme, analiz, tarihlendirme yöntemleri olarak gruplandırılmaktadır. Sanat tarihçileri, restoratörler, eleştirmenler, arkeologlar çıplak gözle inceleme yaparken belgelerden yararlanmaktadır. Yapay, doğrudan veya eğimli ışık, x ışını, morötesi, kızılötesi ışınları kullanarak, görsel incelemeler yapılmaktadır. Işınlar, mikroskop, büyüteç, fotoğraf makinesi yardımıyla da incelemeler yapılmasını sağlamaktadır.¹⁰⁰

Resimlerde çürüme iki farklı nedenle olmaktadır. Boya malzemesi değişime uğrar ve buna bağlı olarak pigmentler renklerini kaybederler. Verniklerde sararmalar olur ve boyanın yapısı değişir. Ya da farklı nedenlerle boya katmanları arasındaki bağ zayıflar. Bunları tetikleyen değişik etmenler vardır. Sulu boya tablolarında karşılaşılan en önemli sorun, kağıdın her türlü tutkaldan kolayca etkilenmesi, çerçeve ve ya destek malzemesine yapıştırıldığında lekeler oluşmasıdır. Tutkalla karton üstüne yapıştırılmış suluboya tablolarında her tür güve ve böcek üremektedir. Pigmentlerde renk kaybı ve solmaya neden olan ana etmen ışık ve ışık hareketleridir. Resim ne kadar çok ışık alıyorsa etkisi o kadar çok olur. Bu nedenle eserlerin sergilenmesi ve saklanmasında gölge alanlar seçilmelidir. Bu durum kağıt üzerine yapılmış suluboya çalışmalarında önemlidir. Kağıt çok dayanıklı bir malzeme değildir. Suluboya çalışması üzerine koruyucu sürülmediği içinde pigmentler daha hassastır. Müzelerde UV ışınlarının etkisini yok etmek için özel filtreler kullanılarak ışığın etkisi sürekli kontrol edilmektedir.¹⁰¹

⁹⁸ Magdeleine Hours “Lascaus Mağarasının Kurtarılması,” **Dünyaya Açılan Pencere Görüş Dergisi**, No: 3, s. 6-7

⁹⁹ Hours, **Başyapıtların Gizemli Dünyası**, s. 12-13

¹⁰⁰ Hours, **Başyapıtların Gizemli Dünyası**, s. 167

¹⁰¹ Ray Smith, **Sanatçının El Kitabı**, Çev.y. İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2010, s. 328

Renkler ve boyalarla ilgili analizlerde geleneksel, kimyasal ve mikro kimyasal yöntemler kullanılmaktadır. Resim yüzeyinden alınan iğne başı büyüklüğündeki parçalar mikroskopta 100-200 kat büyütülebilmektedir. Böylece kullanılan boyanın kimyasal bileşimini ve renk tonlarını, boya katmanlarını görebilmek mümkündür. X ışınlarının kırılması, boya pigmentlerinin yapısını, tanımamızı sağlamaktadır.¹⁰²

Nem bir resim üzerindeki yük miktarında olan değişiklikleri, havadaki rutubet oranını gösterir. Resimlerin korunabilmesi için nem oranının %70'in altında olması gerekir. Kuru bir ortam olursa, resim ve zemin üzerinde o denli yük ve gerilme olur. Resimleri doğru korumak için %50-60 seviyesinde nem oranı sağlanır. Çok nemli iklimlerde rutubet sorun olabilir ama ılıman iklimlerde resim hafif nemli ortamları sevdiği için sorun olmayacaktır. %50'nin altındaki nem tuvali kurutur.¹⁰³

Isının resim üzerindeki etkileriyle ışığın etkileri benzerdir. Resmin bulunduğu ortamda sıcaklık, eserin yüzeyinde 40-50 dereceye çıkacak olursa, boya, vernik hatta tuvalin selüloz lifleri üzerinde oluşacak oksidasyonu hızlandırarak ciddi yıpranmaya neden olmaktadır. Isı ne denli düşükse çürüme o denli yavaş olur. Müzelerde resimler 20 derecede saklanmaktadır.¹⁰⁴ Kaza sonucu oluşan yıpranmalarda yangın, yırtılma, delinme, sürtünme, su baskını ve kimyasal etkenlerin oluşturduğu hasarlar gibi olaylar görülür. Yanlış malzeme kullanımı, temizlik sırasında boyaların zarar görmesi, resim boyutlarını keserek kıvrarak değiştirmek ise restorasyon sırasında yapılan yanlış uygulamalara bağlı olarak ortaya çıkan yıpranmalardır.¹⁰⁵

Sanat eserleri ışığa karşı dayanıklı, orta dayanıklı ve dayanıksız olarak ayrılabilir. Taş, alçı, çini, cam, seramik, emaye, mineral dayanıklı, yağlı boya ve değişik tekniklerle yapılan resimler orta dayanıklı, kumaş, papirüs, kağıt, deri benzeri malzemeler dayanıksızdır. Karanlık ortamlarda mikro organizmalar hızla çoğalarak

¹⁰² Hours, **Başyapıtların Gizemli Dünyası**, s. 187

¹⁰³ Ali Kheristchi (Herisci), “**Resim Restorasyonunda Pratik Öneriler, Ünlü Tablolarda Restorasyon ve Rafael Santi'nin Sixtine Madonnası,**” **Antik&Dekor**, İstanbul, Antik A.Ş. 1993, No: 20, s. 68

¹⁰⁴ Smith, **Sanatçının El Kitabı**, s. 329

¹⁰⁵ Leyla Ersin Ekmekçiler, “**Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa, Melek Celal Sofu'nun Ölüdoğa, Manzara ve Portre Yağlıboya Resimlerinin Uygulamalı Restorasyon Çalışma ve Yöntemleri,**” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı, Grafik Tasarım Programı, 1995, s. 5

resimlerde sararmalara ve kararmalara neden olmaktadır. Aydınlik ortamda bulunan resimlerde ışık mikro organizmaları öldürdüğü için üreme daha yavaştır. Ayrıca kurşun beyazı bulunan eserler, karanlık ortamlarda bekletildiğinde sararmalar oluşmakta, resimlerin aydınlık ortama çıkarılmasıyla sararmaların kaybolduğu görülmektedir. Resimlerin üzerine yakın, direkt ve güçlü ışıklar kullanılmamalı, hava cereyanından etkilenmemeli, radyatör, şömine çevresine yerleştirilmemelidir. Hava kirliliği de tüm sanat eserlerini etkiler. Kirliliği yaratan amonyum sülfat, verniğin, renklerin, tuvalin bozulmasına neden olurken, sis, toz, is mantar ve diğer çürüme bakterilerine zemin hazırlamaktadır.¹⁰⁶



Resim 4.8: Restorasyon 1. Aşama



Resim 4.9: Restorasyon Sonrası

Tabloların yüzeyindeki bozulma ve hastalıklar, doğa koşulları, zaman ve resmin yapı malzemelerden kaynaklanmaktadır. Hava koşullarına karşı tabloyu korumada resmin

¹⁰⁶ Kheristchi (Herisci), “Resim Restorasyonunda Pratik Öneriler, Ünlü Tablolarda Restorasyon ve Rafael Santi’nin “Sixtine Madonnası,” s. 69-70

yüzeyinin verniklenmesi gerekir. Restorasyonda, hasarlı alanda çalışılırken resmin bütününde renk ya da estetik değer değişikliğine gitmeden, tablonun orjinal tekniği ile restore edilmesi etik kurallardandır. İtalya'daki Restorasyon Merkezi Istituto Centrale del Restauro yağlı boya resimlerin restorasyonunda sulu boya kullanımını benimsemiştir. Bu teknik yeni yapılacak restorasyonda, önceki restorasyonun resme zarar vermeden kaldırılabilmesini öngörmektedir. Bir resmin restorasyon geçirip geçirmediğini çıplak gözle tespit etmek her zaman mümkün değildir. Bu durumda tespit için morötesi ışınlar kullanılmaktadır. Yeniden boyanan bölümler fotografi üzerinde koyu lekeler halinde görülmektedir. Tablonun yüzeyinde tekdüze bir renk etkisi varsa, daha önceden vernik sürülmüş olabilir, böyle bir durumda eserin restorasyon geçirmediğinin çıplak gözle veya büyüteçle saptanması gereklidir. Morötesi ışınlar altında gözle seçilebilen bozulmalar vernik tabakasının etkisini yitirmiş olduğunu göstermektedir. Boya katmanlarındaki deformasyonu görebilmek için kızılötesi ışınlar kullanılmalıdır. Resmin yapısını ve rengini değiştirmek doğru değildir. Restoratörlerin yapıtlarda değişimler yaratacak müdahaleler yaptığı görülmüştür. Dinsel ve kişisel nedenlerle de tablo sahipleri değişimler istemişlerdir. Bu durum da yapıt, orjinalliğini yitirmiş olmaktadır.¹⁰⁷ Bazı kişiler restorasyon gördüğü bahanesiyle tabloların değerlerini düşürmeye çalışmaktadır. Günümüzde, sanatçının kullandığı tekniğe bağlı kalarak mümkün olan en az müdahaleyi yapmakla birlikte, müdahale ölçüsüne restoratör karar vermelidir. Resim içinde kaybolmuş bir restorasyon başarıya ulaşmış demektir.¹⁰⁸

Sanata karşı ilginin artması, müzayedelerin çoğalmasıyla birlikte sanat eserlerinde de sahtecilik artmıştır. Eserlerin belgelenmesi satışların güvencesi açısından önemlidir. Öncelikle tablonun tarihi ve sanatçının elinden çıktığı ana kadar olan kayıtlarına bakılır. Sanat uzmanı kararını eserde gördüğü sanatçı üslubuna, tekniğine dayanarak verebilir. Testlerle yağlı boya bir tablonun yaşı tespit edilebilir. Yüz yıl sonra yağlı boya sertleştiği için erimesi zorlaşmaktadır. Toluen gibi hafif bir eritgenle silinen boya erimemektedir. Boyanın kimyevi yapısı da mikroskopik incelemede resmin dönemine ait bilgileri sunmaktadır. Sanatçıların yaşadıkları dönem malzeme

¹⁰⁷ Hours, **Başyapıtların Gizemli Dünyası**, s. 107

¹⁰⁸ Hüseyin Cahit Derman, "Eski Resimler, Yeni Sorunlar..." **AntikDekor**, İstanbul, Antik A.Ş., 1991, No: 10, s. 157

özellikleriyle eşleştirilince resmi tarihlendirmek mümkündür.¹⁰⁹ Bu konuda bilimsel araştırmalar daha eskilere gitmektedir. 1895'te Röntgen'nin Münih'te kendi adını taşıyan ışınları keşfetmesiyle, x ışınları sanat yapıtlarının tanınmasında da kullanılmıştır. Sahteciliğin saptanmasında, radyografi, kızılötesi ve morötesi ışınların keşfi ile bilim ve sanatın işbirliği gelişmiştir. Yine sahte yapıtların tespitinde, boyanın kimyasal yapısında bulunan pigmentlerin analizi ile eserlerin yaşı ve sanatçısı tespit edilmektedir.¹¹⁰

Mikroskop ile yapılan incelemelerde, resmin boya katmanının alt tabakaları görülebildiği için, eserde restorasyon, rötuşlar ve renk değişikliklerinin varlığı tespit edilmektedir. Tarayıcı elektron mikroskobu kullanılarak yapılan incelemelerde boya damlacıkları tenis topu büyüklüğünde görülmektedir. X ışını incelemeleri de resmin iç yapısı hakkında detaylı bilgi vermektedir. Oluşan hasarlar, geçirdiği restorasyonlar tespit edilmekte, sanatçının çalışırken yaptığı değişiklikler dahi görülmektedir. Kızılötesi (Infrared) fotoğraflamada radyasyon resmin üst katmanının altındaki yüzeyi görüntülemekte ve boya katmanı altında başka bir çizimin olup olmadığının tespiti yapılmaktadır. Ayrıca panel veya tuval üzerindeki çizimi farklı açılardan inceleme olanağı da sağlamaktadır. Kızılötesi reflektografi (kızılötesi yansıtma) yönteminde ışığa duyarlı kızılötesi dedektörü bulunan televizyon kamerası kullanılır. Kızılötesi fotoğraflamada ışın mavi ve yeşil renklerin içine işleyemezken bu sistemde her şey mümkündür ve müzelerde kullanılan bir yöntem olmuştur. Ultraviyole analizler yapılırken, bir resim UV ışığı altında fotoğraflandığında, boya yüzeyindeki farklı malzemeler belli olmaktadır. Yapılan rötuşlar, vernikler tespit edilerek resmin orijinal olup olmadığına karar vermek mümkündür.¹¹¹

¹⁰⁹ Hours, **Başyapıtların Gizemli Dünyası**, s. 209...212

¹¹⁰ Hours, **Başyapıtların Gizemli Dünyası**, s. 12-13

¹¹¹ Smith, **Sanatçının El Kitabı**, s. 338

5. TÜRKİYE’DE RESİM SANATININ GELİŞİMİ AÇISINDAN SANAT KURUMLARI VE SANATÇI

5.1. Resim Sanatının Gelişimi Bağlamında Galeri

19. yüzyılda galerilerin ortaya çıkmasıyla sanat; sarayın, kilisenin ve devletin himayesinden çıkmış; siparişe dayalı çalışmadan kurtulup özgürleşmiştir. Galeriler sanatın tarihsel bağlarına ve kurallarına karşı çıkarken, burjuvazi kültürüne ve her türlü baskıya karşın modernizmi pazarlamayı başarmıştır. Koleksiyonerlerle ilişkiler kurularak, gazete-dergi yayınlarıyla, sanat tarihi ve eleştiri yazarlıklarıyla, müzeleri ve başka galerileri inandırarak, sanat eserlerini atölyeden alıp, kamunun önüne çıkarmıştır. 19. yüzyılın sonuna doğru galerilerin etkinleşmesiyle, sergilemeye önem verilmiş, sanat ticareti müzayedelerin etkisinden kurtulmuştur. Galerilerin gelişim sürecinde modernleşen sanat, 20. yüzyılda yeniden müzayedelerin etkisine girmiştir. Müzayedelerin piyasanın %50’sini ele geçirmesi, fiyat denetiminin de ele geçirilmesi sonucunu doğurmuştur. Galeriler, müzayede evlerine karşı kaybettikleri güç kaybını sanatçılar üzerinde kurdukları denetimlerle gidermeye çalışmaktadır. Çağdaş galeri yönetiminde sanatçının kendi galerisi dışında başka bir profesyonel ilişki kurması neredeyse yasaktır. Satılan eserden galerilere ödenen pay %40’ı bulmaktadır. Bu sonuç, galerilerin, sanatçının geleceğini yönetiyor olmasıyla açıklanabilir. Müzayede evleriyle rekabet, galerileri asıl amaçları olan sergileme çalışmalarından uzaklaştırarak ikinci el piyasaya yöneltmektedir. Galeri binalarının ön cephesi ticari görünümünden uzak bir yapıda olsa da arka odalar koleksiyonerlerle gizli pazarlıkların yapıldığı yerler durumundadır. Başlangıcında sanatın özerkliğini savunan, yeni akımları destekleyen, sanatı örgütleyen galeriler, şimdi bunların tasfiyesini yapmaya çalışmaktadır.¹

Markalaşmış sanat galerilerinin mekanları ilginçtir. Galerilerin iç ve dış dizaynı ‘‘öylesine bakanlara’’ pek sıcak gelmeyecek şekilde tasarlanmakta ve izleyici içerde kendini rahat hissetmemektedir. Yapılar çoğunlukla penceresiz, düz beyaz duvarlı salonlardan oluşur. Mimarisi gereği beyaz küp diye de adlandırılmaktadır. İnsanları galeriden içeri girmekle, girmemek arasında düşündüren, mekanların tasarımındaki

¹ Artun, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*, s. 151-156

amaç, galerileri elitist yerler olarak hissettirmenin yanında psikolojik bir baskı oluşturma isteğidir.²

Sanat alanlarının halk kitlelerine ulaşmasında işlevi olan özel galericilik girişimleri Türk resim sanatı için de önemlidir. İlk dönemlerde İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük kentlerde toplanan galeriler; yıllar içinde hem devlet, hem de kamu ve özel bankaların desteğiyle, ayrıca özel girişimlerle çoğalarak farklı kentlere yayılmıştır. 1950'lerde devlet desteğiyle açılan sergilerden alınan eser sayısı önemli ölçüde artmıştır. Özel galerilerin açılması, resmi kurumların yürüttüğü sanat olaylarında değişim yaratmış ve sanat çalışmaları etkilenmiştir. Bu dönem sergi açmak için kullanılan mekanlar, resmi kurumların binalarında bulunan odalar ve salonlardır. Güzel Sanatlar Akademisi, Galatasaray Lisesi, Fransız Konsoloslğu, Amerikan Haber Merkezi, Türk-Alman Kültür Merkezi salonları ve farklı kentlerde açılan Halkevleri salonları sergi için kullanılmıştır. Ankara'da 1938'de kurulan ve sanat yapıtları yanında, sergiler açılması için planlanan Sergievi de önemlidir.³

Burhan Toprak, Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü olduğu dönemde Akademinin Türkiye'de sanatsal çalışmaların merkezi olmasını hedeflerken, resim sanatının gelişmesi doğrultusunda özel galerilere gereksinim olduğunu söylemiştir. Bu amaçla Beyoğlu'nda açılacak galeriye memur atanmasını, eserlerin bu galeride satılarak ressamalara gelir sağlanmasını istemiş, bütün illere de yazı göndererek resmi birer galeri açılması gerektiğini belirtmiştir.⁴ Günümüzde, Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı 49 ilde Devlet Güzel Sanatlar Galerileri bulunmaktadır. Bu galerilerde Ekim-Haziran döneminde sergiler düzenlenmekte ve resim kursları verilmektedir.⁵

Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte resim sanatı gelişim sürecine girmiş, düzenlenen sergiler sonucu galeri gereksinimi artmıştır. Kamu binalarındaki sergilerden sonra ilk özel girişim, 1935-1936 yıllarında Taksim meydanı eski Kristal Gazinosu alt katında, küçük bir dükkanda açılan özel resim galerisi ile başlamıştır. D grubunun ilk resim sergisi, Beyoğlu Narmanlı Han'ın alt katında Mimoza adlı şapkacı dükkanında 1933'te

² Don Thompson, **Sanat Mezat**, 2. bs. İstanbul, İletişim Yayıncılık A.Ş., 2012, s. 49-50

³ Gören, "Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resim Sanatı," s. 155

⁴ Öndin, **Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950**, s. 158-159

⁵ **Devlet Güzel Sanatlar Galerileri**, Çevrimiçi, www.tanitma.gov.tr, 2 Mayıs 2013

açılmıştır.⁶ Yeniler Grubu ilk sergisi 1940'ta Gazeteciler Cemiyeti Lokalinde düzenlenmiştir. Aynı tarihlerde Dekorator İsmail Hakkı Oygur'da, Beyoğlu İstiklal Caddesinde, küçük bir dairede galeri açmıştır.⁷ İsmail Hakkı Oygur, 1946'da Psaltı mobilya mağazasında bir galeri açarak sergiler düzenlemiştir. Zeyyad Ebüzziya'da 1945-46'lı yıllarda Beyoğlu Kitabevinin bir bölümünde düzenlediği sergilerle galeri ihtiyacını karşılayan girişimlerde bulunmuştur. Gazete ve dergilerde sanatçıları bir araya getiren sergilerle ilgili yazılar çıkmış, İstiklal Caddesinde bir beyaz eşya mağazasının üst katında Naci Kalmukoğlu'nun açtığı sergide, birçok resim sattığını 23 Ocak 1947 tarihli Tanin gazetesindeki yazısında Nahit Sırrı Örik anlatmıştır. Fethi Karakaş ve Ferruh Başağa'nın resim ve gravür sergisinin, İsmail Hakkı Oygur'ın açtığı Psaltı mağazası içinde bulunan galeride açıldığı 1946 tarihli Tasviri Efkâr gazetesinde Fahir Oygur'ın "Resim ve Gravür Sergisi" yazısında anlatılmaktadır. Bu galeri 1948'de kapanmıştır.⁸ Ressamlar 1920'lerden 1950'lere kadar, resmi kurumların salonlarında, elçilik binalarında, çeşitli satış mağazalarında, şapkacı dükkanlarından bazı özel kesim mekanlarına kadar pek çok yerde sergi açmıştır.⁹



Resim 5.1: Adalet Cimcoz

⁶ Tepeci, "Başlangıcından Günümüze İstanbul Sergileri," s. 29

⁷ Berk, Özsegin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, s. 73-74

⁸ Tepeci, "Başlangıcından Günümüze İstanbul Sergileri," s. 29-30

⁹ Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1997, s. 208

Adalet Cimcoz, Aralık 1950’de İstiklal Caddesi, Kallavi sokağı, 20 numaralı apartmanın birinci katında Maya Sanat Galerisi’ni açmıştır. Dönemin Akşam, Vatan, Yeni İstanbul ve Hafta Mecmuası gibi yayın organlarında günlerce Maya Sanat Galerisi ile ilgili heyecanlı yazılar yayınlanmıştır. Vatan Gazetesi’nin 30 Aralık 1950 tarihli ‘Bir San’at Galerisi Açıldı’ haberinde sergilerin içeriği anlatılmıştır. Resim dışında el sanatları, seramik, halı ve çantaların olduğu sergiler açılarak Türk sanatı teşvik edilmiş, halka tanıtımı yapılmıştır.¹⁰

Maya Sanat Galerisi, 1954’de kapanıncaya değin Sanat hayatını etkilemiş çok sayıda ünlü ressam sergiler açmış, bir araya gelerek sohbetler yapmıştır. Bedri Rahmi, Nedim Günsür, Avni Arbaş, Ferruh Başağa, Sabahattin Eyüboğlu, Nuri İyem, Fethi Karakaş, Altan Erbulak, Fikret Otyam, Füreya Koral, Kuzgun Acar, Zeki Faik İzer, Nazan İpşiroğlu, Sait Faik, Melih Cevdet, Orhan Veli bu sanatçılardandır. Bir süre sonra ekonomik nedenlerle, Maya’nın kapanmaması için sergi açılması düşüncesi büyük ilgi görmüş, 1955 yılında düzenlenen Adnan Çoker- Ali Durukan’ın Non Objektif sergisi mayada düzenlenen son sergi olmuştur. Kurulduğu günden başlayarak on beş gün arayla sergiler düzenlenmiştir. Sergi açılışlarında Türk Edebiyatının ünlülerinden Sait Faik, Orhan Kemal, Yaşar Kemal’de bulunmaktadır. Adalet Cimcoz başlangıçta sergiye katılan sanatçılardan bir miktar komisyon almış, satışlar yeterli olmayınca, galeriyi sanatçılara kiralamıştır.¹¹ Galerinin kapanmasını engelleyebilmek için aydın ve sanatçıların gösterdiği çabalar, galerinin bir yıl daha çalışmasını sağlamıştır. 1968’e kadar yeni sanat galerisi açılmamış, uzun bir sessizlik dönemi yaşanmıştır. Galeri I adıyla Meşkure Şerbetçi, Küçük Galeri adıyla Fethi Karakaş ve Melda Kaptana Galerisi adıyla Melda Kaptana’ nın açtığı galeriler, 1968-1971 arasında İstanbul’da açılan özel galerilerdir.¹²

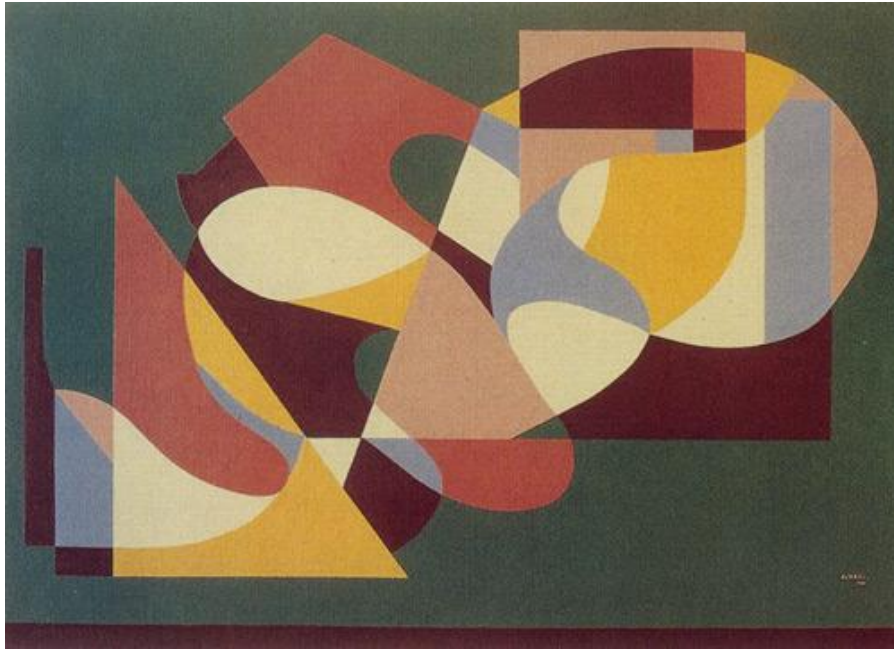
Devlet desteğinin azaldığı 1960’larda, başta bankalar olmak üzere özel sektör eserler almaya başlamış, Vitali Hakko, Vakko Sanat Galerisini açmıştır. Hakko, bu günleri şöyle anlatmıştır. “1963’te İstiklal Caddesi üzerindeki Vakko’da en üst katı

¹⁰ Tepeci, “Başlangıcından Günümüze İstanbul Sergileri,” s. 30

¹¹ Azime Savaş, “Maya Sanat Galerisi,” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2008, s. 107...110, (Çevrimiçi) www.belgeler.com, 4 Mayıs 2013

¹² Tepeci, “Başlangıcından Günümüze İstanbul Sergileri,” s. 31-32

düzenleyip galeri açtık. İlk sergi Sabri Berkel'indi. Sabri Bey, mesaiye gelir gibi sabah geliyor, gelen olursa karşılıyor, açıklamalar yapıyordu. Başka bir ressamın sergisini açtık ama uğradığı yok, 'sergiye bir adam koyun ben gelemem' dedi. Üçüncüsü de hiç gelmedi. Galeriye gelenler her şeyden konuşur ama sergiye bakmaz, ne resimlerle ne de ressamla ilgili konuşmazlardı. Ben de yer benden bir de üstüne personel parası mı vereceğim dedim, galeriyi kapatıp cafe yaptık." Vitali Hakkı, 1970'li yıllarda Tanıştığı Ferit Edgü'nün etkisiyle modern resme ilgi duymuş, Ankara, İzmir Mağazalarının Ardından İstanbul'da Vakko mağazasında yeniden galeriler açmıştır.¹³



Resim 5.2: Sabri Berkel, Soyut Kompozisyon

Melda Kaptana'nın "Ben Bir Bizans Bahçesinde Büyüdüm" kitabında, galeri açtığı dönemi belgeleriyle anlatmaktadır. Galerinin kapanmasından kırk yıl sonra, o dönemde sergi açan sanatçılardan kalan resimler ve dönemin yaşayan ressamlarının eserleriyle Hobi sanat galerisinde; "Bir Galeri Bir Galerist" adıyla, Avni Arbaş, Eşref

¹³ Serpil, "Türkiye'de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi," s. 65

Üren, İlhan Berk, Nejad Devrim, Mübin Orhon, Mustafa Pilevneli, Nuri İyem, Orhan Peker, Kuzgun Acar, Turan Erol, gibi ressamların eserleri sergilenmiştir.¹⁴



Resim 5.3: Gülsün Karamustafa, Vaat Edilmiş Resimler

1975'te Yahşi Baraz galerisini açınca, ilk yıllarda öncü sanatçıların eserlerine yer vermiştir. 1978'den sonra güçlü ekonomik yapıları olan çevrelerle ilişkiler kuran, sanat ortamı ile sermaye arasında bağları geliştiren, bunun için izlenimci ve klasik resimleri almaya başlayan Yahşi Baraz, 1970'lerin ekonomik kriz ortamında yatırımcıları sanata yönlendirmeyi başarmıştır. Galeriler, 1980 sonrası çoğalmış, bunu plastik Sanatlar Derneği'nin desteğiyle Tüyap Sanat Fuarları izlemiştir. 1975 Antalya Uluslararası Film ve Sanat Festivalinde Belediye ile anlaşarak sanatçıların duvarlara resimler yapmaları sağlanmıştır. Bu çalışma çerçevesinde Cihat Aral'ın tablosu Vali tarafından eserin konusunun uygun olmadığı gerekçesiyle kapatılmıştır. Bu olay sonrasında İlerici Ressamlar ve Heykeltçiler Birliği grup üyeleri Mehmet Aksoy, Orhan Taylan, Nevhiz Tanyeli, Cihat Aral, Zehra Aral, İbrahim Örs, Gülsün Karamustafa, Asım İşler, Seniye Fennen, Figen Aydıntaşbaş, Yusuf Taktak, Seyyit Bozdoğan'nın

¹⁴ Kaya Özsezgin, “ Bir Galerist'in Anı Sergisi,” *Aydınlık Gazetesi*, s. 14, 28.11.2011

eserlerine saldırılar olmuştur. Yusuf Taktak ve Orhan Taylan “Duvar Resimlerinden Korkuyorlar” diyerek saldırıları kınayan bir konuşma yapmış, 16 Ağustos 1976’da Taksim Sanat Galerisi’nde Kirli Duvarlar isimli belgeselle saldırı kınanmıştır. Siyasi ortamda sağ ve sol tartışmaları sanat alanını da etkilemiştir.¹⁵



Resim 5.4: Cihat Aral, Kurban

Galeriler, usta sanatçıların gelişim süreçlerini izlerken yeni sanatçılara yeterince zaman ayırmamaktadır. Sergiler açılrsa da, eserlerinin satışıyla ilgili çalışma yaptıkları söylenemez.¹⁶ İstanbul’da sayıları 100’den fazla olan galeriler gün geçtikçe bilinçlenmekle birlikte, sanat ortamında bulunmaktan duydukları hazla yetinmektedir. Resim varlıklı kesim tarafından sıkça satın alınan bir nesne olduktan sonra, galeriler

¹⁵ Akay, “Devlet Himayesinden Serbestleşmeye Plastik Sanatlar,”

¹⁶ Tansuğ, **Türk Resminde Yeni Dönem**, s. 116

güçlenen bir rakip olan müzayedelerle karşı karşıya gelmiştir. Resim alıcıları için galerilerde yeni sanatçı eserlerini izlemek yerine, müzayede salonları çok daha caziptir. Çağdaş sanatçıların eserlerinin müzayedeye çıkarılması ilgiyi daha da artırmıştır. Yılda birkaç kez düzenlenen fuarlar galerilerin işini zorlaştırmaktadır. Fuarlara katılan galerilerin, toplu tanıtım ve fuar ücretlerini zoraki çıkarabilmeleri dışında ekonomik bir kazançları olamamaktadır. Fuarlar resim alıcılarının galerileri gezmesini de engellemektedir.¹⁷



Resim 5.5: Ferruh Başağa, Güvercinler

1950'lere kadar açılmayan galeriler ve sergi salonları, günümüzde Türkiye genelinde olmasa da İstanbul'un ara sokaklarına kadar yayılmıştır. Açılan galerilerin çoğu ekonomik sıkıntılar nedeniyle kısa zamanda geri kapanmaktadır. Ekonomik krizler sonrası kapanan bankalarla birlikte bu bankaların sanat galerileri de kapanmıştır. Sanatın Anadolu'da yaygınlaşabilmesi için galerilerin büyük kentlerin dışına çıkması,

¹⁷ Abdülkadir Günyaz, "Galericilik Zor Zanaat," *Artist Dergisi*, İstanbul, Mas Matbaacılık A.Ş. 2006, No: 9/71, s. 88

düzenlenen sanat fuarlarının da farklı kentlerde yapılması zorunludur. Devletin sanata desteğinin yok denecek düzeyde ve taraflı oluşu özel sermayenin desteğini zorunlu kılmaktadır. 1980’lerde serbest piyasa ekonomisi etkisini her alanda göstermeye başlamış ve sanat bir metaya dönüşmüştür. Galerilerin sayısı artarak galericilik sistemi burjuva-koleksiyoner tanımıyla karşılaşmıştır.¹⁸

1980’lerden başlayan, galeriler tarafından oluşturulan pazar ortamı sanatçıların üretimini körüklemiş ve kurumsallaşmaya yönelterek, istikrarsız bir iç piyasaya dönüşmüştür. Sanatçı, galerici, koleksiyoncu ilişkisi biri parasal, diğeri etik ve estetik olmak üzere iki boyutludur. Parasal ilişkide etik ve estetik bulunmaz. Oysa sanatın varlığı öncelikle etik ve estetiğe dayanır. Türkiye’de sanatçı, galerici ve koleksiyoner ilişkisi düzenli değildir. Sanatçılar sürekli olarak galeri değiştirirler. Farklı galerilerden, evinden, atölyesinden satış yapabilir ve çalıştığı galerinin ilkelerine aykırı karma sergilere katılabilirler. Koleksiyonerler daha çok eserleri sanatçılardan almayı tercih eder ve koleksiyonlarını sanat ve kültüre hizmet için değil, kendi çıkarları için kullanırlar. Devlet galerileri halkın sanat gereksinimini karşılarken her türlü geleneksel, tarihsel, bölgesel, arabesk, kitsch, modern, yüksek sanat yapıtları ayrımı yapmaksızın sergilerken, özel kurum galerileri de devlet galerilerinden farklı olmadan sanat kargaşasını körüklerler. Özel kişi galerileri ise, sadece ticari amaçlı ve sanatseverlik olarak sınıflandırılabilir.¹⁹

1990’larda sanat galericileri profesyonel bir yaklaşımla belli sanatçılarla hareket etmeye ve bir alanda uzmanlaşmaya giderek, kütarörlerle çalışmalar başlatırlar. Çağdaş sanatın izleyicilerle buluştuğu mekanlar çoğalarak, sergiler, konferanslar ve seminerlerle izleyici artışı sağlanmış, genç sanatçıların yurt içi ve yurt dışında tanıtımı galeriler tarafından desteklenmiştir.²⁰ İstanbul’daki çağdaş sanat galerilerinin sayısında son yıllarda önemli bir artış gerçekleşmiş; yeni açılan galeriler de daha çok Beyoğlu ve Şişli’de konumlanmıştır. Bir bölgede kültür ve sanat altyapılarının

¹⁸ Melis Boyacı, “**Çağdaş Türk Sanatında Küratörlük Olgusu: Beral Madra,**” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Bilimi Anabilim Dalı, 2009, s. 37, 27 Ocak 2010 (Çevrimiçi) www.belgeler.com, 8 Mayıs 2013

¹⁹ Beral Madra, **Çağdaş Düşünce ve Sanat**, Unesco/AIAP Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 1, 2.bs., İstanbul, 1993, s. 59...61

²⁰ Boyacı, “**Çağdaş Türk Sanatında Küratörlük Olgusu: Beral Madra,**” s. 37

yoğunlaşması bölgeyi turizm, eğlence ve gayrimenkul sektörlerinin de hedefi haline getirmektedir. Galata ve Cihangir semtlerinde yaşanan değişim süreçleri, sanat işletmelerinin gelişimi ile paralellik göstermektedir. Ağırlıklı olarak düşük gelir sahibi, göçmen ailelerin oturduğu mahallelerin değişime uğraması, sanatçıların, genç profesyonellerin ve çağdaş sanat galerilerinin bu bölgelere yerleşmeleri ile başlamıştır. Günümüzde ise bu yerleşim alanları büyük kurumların ilgi odağıdır. Türkiye'nin en büyük holdingleri bölgede ciddi gayrimenkul yatırımları yapmakta, belediye de yenileme projelerini desteklemektedir.²¹



Resim 5.6: Beyoğlu Sanat Mekanları Haritası Sarı noktalar: müzeler; Turuncu noktalar: Sanat galerileri; Yeşil noktalar: sanat kurumlarıdır.

²¹ Miray Özkan, “İstanbul’da Kültür ve Sanat İçerikli Kent Politikaları,” 1.10.2011, (Çevrimiçi) www.e-skop.com, 3 Mayıs 2013

5.2. Sanatsal Etkinlik Açısından Fuarlar ve Bienaller

Çağdaş fuarlar ilk olarak 1965’de Lozan’da bir grup galerinin girişimiyle başlamış, giderek şirketleşmiştir. İlk çağdaş sanat fuarı 1967’de düzenlenen Köln Sanat Pazarı’dır. 1989’dan sonra adı Art Cologne olarak değiştirilmiştir. 1970’te Art Basel, 1974’te Paris FIAC kurulmuştur. Günümüzde cirosu en yüksek ve en şöhretli dört fuar bulunmaktadır. Bunlar Art Basel ve onun uzantısı olan Art Basel Miami Beach, Londra’da Frieze ve Maastricht’teki TEFAF (Avrupa Güzel Sanatlar Vakfı Fuarı)tır. Fuarlar, aynı galerilerin fuardan fuara taşındığı küresel şebekeye dönüşmüş durumdadır. Fuarlar, bienallerle birlikte çağdaş sanatın piyasalaşmasını örgütlemiş, böylece canlı küresel bir piyasası oluşmuştur. Galeriler, fuarların ve müzayedelerin sanat piyasasındaki gücüne tepki göstermesine karşılık, satışlarını destekleyen kurumlar olarak arka planda çalışırlar.²² Sanatı, modayı, partileri bir araya getiren fuarlar, galeri sessizliğinin aksine alış veriş merkezlerinin hareketliliğinde satın alan koleksiyonerlerle doludur. Fuarlar alıcılara rahatlık sağlar, eğer kararsız ya da yeterli bilgileri yoksa diğer alıcıların davranışlarından yararlanırlar. Fuarlar tacirlerin reklam yapacakları uygun ortamlardır ve sermayesi sınırlı tacirlerin, yüksek kaliteli eserleri konsinye olarak alabilmesi için rekabet etmesine de olanak sağlamaktadır. Tacirler için fuarları beklemek para ve zaman kaybı açısından olumsuzluktur. Yolculuk, stand kurma ve toplama dahil yedi sekiz haftayı galeriden uzakta geçirmektir. Standların kira bedelleri çok yüksek olmasına rağmen, fuara katılmak için tacirler sıraya girerler. Çünkü diğerleri de öyle yapmaktadır. Bir tacir fuara gitme nedenini şöyle açıklamaktadır. “Gitmezsem, herkes benim fuara kabul edilmediğimi düşünür.” Koleksiyonerlerin bir galeriyi önemsemeleri için en prestijli fuarlara katılım zorunludur. Fuarlar, sanatı en kötü yoldan görmenin en iyi yolu olarak tanımlanır. Parlak ışıklar ve kalabalık, düzensiz olarak asılan eserlerin incelemesine engel olurken, koleksiyonerler de koşulları zorunlu olarak kabul ederler, çünkü tanınmayan bir sanatçının güçlü bir eseri görülebilir. Satışlar sonrası işlemler için tacirler vergilerin

²² Artun, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*, s. 157

daha düşük olduğu Amerika, Kanada veya İsviçre'ye giderek evrakları o ülkelerde tamamlamaktadır.²³

Günümüzde güncel sanata ilginin artmasıyla Art Basel gibi sanat fuarları da ayrı bir isim başlığıyla güncel sanata özel alanlar ayırmaktadır. Bu organizasyonlar, paranın daha çok hissedildiği yerler olmasından dolayı sanatın amatör ve saf yanına uzaktır. Ayrıca fuarların kısa süreli ve sıkıştırılmış olmalarına karşın güncel sanata yer vermeleri fuarların estetik yanını zenginleştirmek, izleyicilerin ve müşterilerin eserler önünde daha uzun süre geçirmelerini sağlamak içindir.²⁴

ABD'nin en saygın fuarı New York Armory Show' a en önce girmek için ödenen bilet fiyatı 2011 yılı itibarıyla 1000 dolar, bundan yarım saat geç girmek için fiyat yarıya, iki saat sonra girmek içinse yine yarıya iner. Ayrıcalıklı ziyaretçiler, fuara katılan galerilerin sürekli müşterileri, yani önemli kişiler olarak fuara en erken 14'te girebilirler. Fuarın sponsoru Deutsche Bank'ın davetlileri olan çok önemli kişilere ise fuar kapıları saat 11'den itibaren açılmaktadır. Sıradan ziyaretçilerin gezisi de ancak 17'den sonra mümkündür. Alıcılar, hızla pavyonları gezerek seçimlerini yapar ve en önemli eserlerin yarısı ilk bir saat içinde, diğer yarısı da ilk on beş dakikada satılmaktadır. Sanat fuarları artık samimiyetin, sanat eserlerini izlemenin olmadığı, alım ve satım gösterilerinin yapıldığı yerlerdir. Sanatseverlerin ilgilendiği sergilerden çıkmış, estetik ve sanatla ilgisi olmayan, lüks ve israf düşkünü finans kesiminin kendi aralarında kimlik ispatı yarışına girdikleri partilere dönüşmüştür. Miami Basel, fuara katılacak galericilere en az iki bin milyoneri çekeceğini garanti eder ve gerçekleştirir. Bu koleksiyonerler için sanat, Art Basel markası ile aldıkları eserin değerini gösteren fiyatlarıdır. Oscar Wilde'ın her şeyin fiyatını bilen ama hiçbir şeyin değerini bilmeyen sözleriyle yaptığı tanımlama tam da bu kesimi anlatmaktadır.²⁵

Sergi açılışları ve fuarlarda, sanat tacirleri, koleksiyonerler, meraklılar, eleştirmenler bir araya gelerek, tanışır. Bu yerlerde, fiyatlar belirlenir ve projeler üretilir. Sergi açılışları ve fuarlarda sanatçılar arası kıskançlık ve rekabet, dostluk ve dayanışma

²³ Thompson, **Sanat Mezat**, s. 260...262

²⁴ Erhan Ersöz, "Bienallerin Anatomisi," **Artist Actual**, İstanbul, Mas Matbaacılık, No: 09, Ekim 2009, s. 27

²⁵ Artun, **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi**, s. 158-159

kadar doğaldır. Önceki gün dertleştiği bir meslektaşını sergi açılışında görmezden gelebilir. Çünkü o sırada bir küratörle yaptığı sohbe kimseyi dahil etmek istemez. Sergi açılışları sıcak bir ortam değildir. Özgür gibi görünen bu sanat ortamında, yer bulmak için karmaşık bir rekabet söz konusudur. Herkesin neşeyle sohbet etmesine, yeni tanışmalara karşın sergi açılışları dedikodu için uygun ortamlardır. Söylentiler eserlerin satışını, sanatçıyı etkileyebilir. Önceki sergiler ciddi, otoriter, sert jüri üyelerinin kuralları doğrultusunda düzenlenirken, günümüzde fuarlar ve müze sergilerindeki belirsizlikler ve çeşitlilik sanat uzmanlarının da kafasını karıştırmaktadır. Böylece kulaktan kulağa fısıldanan söylentiler, kısık bir ses tonuyla ve gizemli bir ifadeyle aktarılırken sanat sektörünün büyüklüğü ve karmaşıklığı, fısıltıların ilgi görmesine neden olmaktadır.²⁶

Dünyanın gözde sanat fuarlarına Türk meraklılar da ilgi göstermeye başlamış, 2011’ de sanatçılar, galericiler, koleksiyonerler uçak kiralayarak Art Basel Sanat Fuarı’na katılmıştır. Koleksiyonerlerin çoğu, neyi niye aldığını bilmeden, sadece birbirine bakarak, on binlerce, yüz binlerce dolar harcamıştır.²⁷

Fuarlar ve müzayedeler günümüzde sanatın ve paranın bir araya geldiği güçlü ortamlar olarak görülmekte, galeriler ve bienaller de aynı yapıya bürünmektedir. New York’ta yayınlanan Uluslararası Sanat Fuarları Gazetesi, sanat fuarlarının yeni bienaller, bienallerin de yeni sanat fuarları olduğunu ilan etmiştir. Dünyanın küresel bankaları fuarları önemli ölçüde himaye etmektedir. Miami Basel Fuarı, Türkiye’de yoğun olarak sanat bankacılığı kulisi yapan UBS Bank (Union Bank of Switzerland), tarafından desteklenmektedir. Contemporary İstanbul önce Deutsche Bank, sonra da Akbank’ın desteğiyle açılmıştır.²⁸

UBS Bank, Deutsche Bank, Türkiye’de Akbank ve Yapı Kredi ile kişiye özel yatırım hizmetleri çerçevesinde sanat bankacılığına başlamıştır. Dünyanın büyük fuarlarının sponsorları da bu kurumlardır. Müzayedeleşme giderek sanatın diğer ortamları olan

²⁶ Christian Saehrendt, Steen T. Kitt, **Bunu Ben de Yaparım!, Modern Sanat Kullanma Kılavuzu** Çev. Zehra Aksu Yılmaz, İstanbul, Sanat ve Kuram Dizisi:33, Ayrıntı Yayınları, 2012, s. 106...109

²⁷ Artun, **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi**, s. 159

²⁸ Ali Artun, “Çağdaş Sanat Konuşmaları 4 Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik,” s. 27-28

galerileri, müzeleri, bienalleri de etkisine almakta, bu ortamlar sanat eserleri ve sanatçıların markalaştırıldığı yerler olarak değerlendirilmektedir.²⁹

Dünyanın pek çok şehrinde olduğu gibi İstanbul da özellikle 90'lı yıllardan itibaren, kültür ve sanat merkezli kentsel dönüşüm politikalarını benimsemiştir. Kent, küresel rekabet ortamının baskısı altında hızla yeniden yapılandırılırken, kentsel dönüşüm planları, kültür ve sanat üzerinde temellenen politikaların etkisi altına girmiştir. Bu politikaları yönlendiren dinamikler oldukça karmaşık ve çatışmalıdır. Avrupa Birliğine uyum çalışmalarına yönelik reformlarla, muhafazakâr hükümetin sosyal, kültürel altyapısını güçlendirme çalışmaları, sermaye odaklarının kent mekânıyla, kültür ve sanatla ilgili stratejileri, değişen karmaşık bir işleyiş oluşturmaktadır. Bu işleyiş çerçevesinde, emlak piyasası ve kenti biçimlendiren dinamiklerle, kültür ve sanat iç içe geçmiştir. Sanat, teşvik edilen bu kültürel alışveriş ortamlarında bilgi alanı dâhilinde değerlendirilmez, ekonomiye, kentsel yenilemeye ve sosyal çekime olan katkısına göre değerlendirilir. Burada sanat, şirketlerin himayesinde, devletin güdümünde, neoliberal değerlerin propagandacısı, lüks, servet, magazin ve moda durumundadır. İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 90'lı yıllardan itibaren metropolün küresel piyasalara katılım süreçlerini kolaylaştırmayı ve merkezi yönetimin kültürel politikalarının altyapısını oluşturmayı amaçlayan çalışmalar yürütmektedir. Bu çalışmaların bir kısmını kentsel planlama girişimleri, bir kısmını da çeşitli yatırım ve organizasyonlar oluşturmaktadır.³⁰

Kültür, artık kent yönetimlerinin gelir fazlasını yatırdıkları bir alan olmaktan çıkmış, kent bütçesinden pay ayrılması zorunlu, kenti satmanın araçlarından biri durumuna gelmiştir. Birçok kamu ve özel kuruluş, sanatçıların sinema, resim, mimari, edebiyat gibi alanlarda verdikleri ürünleri, kurgularla kültürel sermayenin pazarlanmasında kullanmaktadır. İstanbul Bienali'de özellikle 1980 sonrası dönemde siyasetçiler, sermaye sahipleri ve aydınlar tarafından desteklenen bir projenin parçası olmuştur. Amaç, Jeopolitik konumu, tarihsel zenginliği ve kültürel çeşitliliğiyle eski ihtişamını kazandırarak İstanbul'u bir dünya kenti olarak pazarlamaktır. Böylece sanatsal,

²⁹ Ali Artun, “Küreselleşen İstanbul’un Sanatsal Ekonomisi,” t.y., (Çevrimiçi) www.aliartun.com

³⁰ Özkan, “İstanbul’da Kültür ve Sanat İçerikli Kent Politikaları,”

kültürel etkinlikler, farklı kesimlerin desteklediği pazarlama politikalarının parçası haline gelmiştir.³¹



Resim 5.7: İstanbul Kültür Üçgeni, Kültür Endüstrileri Odakları

Mavi: Yazılım Sektörü; Pembe: Film Endüstrileri; Yeşil: Moda Tasarımı; Sarı: Festivaller; Turuncu: Tarihi ve Kültürel Alanlar.³²

Türkiye’de başlangıcından itibaren sürekli tartışma ve eleştiri konusu olan bienaller, küratörlük sistemine ilişkin tartışmaların da odağındadır. Bienal ve fuar sergilerinin özellikle yabancı küratörler tarafından yapılması ve sergilerin giderek bir gösteri haline dönüşmesi eleştirilerin temelini oluşturmaktadır. 1990’lı yıllarda dünyada da yeni sergileme yöntemleri üzerine düşünülmüş ve klasik anlamdaki sergileme, yerini müzik, tiyatro, video gibi malzemelerle bütünleşen görsel şovlara bırakmıştır.³³

³¹ Sibel Yardımcı, **Küreselleşen İstanbul’da Bienal**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005, s. 68-69

³² Özkan, “**İstanbul’da Kültür ve Sanat İçerikli Kent Politikaları**,”

³³ Burcu Pelvanoğlu, “**Süreli Sergiler-Yeni Açılımlar: A,B,C,D Sergileri**,” 2007 (Çevrimiçi) www.sanal müze. Org, 4 Mayıs 2013

Birincisi 2006 yılında başlayan Contemporary İstanbul (Çağdaş Sanat Fuarı), yedinci yılında dünyadan 100 galeri ve 600 sanatçıyla 22-25 Kasım 2012 tarihlerinde İstanbul Lütfi Kırdar Uluslararası Kongre ve Sergi Sarayı ile İstanbul Kongre Merkezinde açılmıştır. 2012 Contemporary İstanbul'a katılan galerilerin 54'ü yabancı, 46'sı yerli galerilerden oluşmaktadır. 2006'da fuardaki eserlerin yaklaşık değeri 7.4 milyon dolar iken, 2012 yılında yaklaşık 120 milyon dolar olarak belirlenmiştir.³⁴

Sanatçıların toplumu şekillendirmek bakımından önem taşıması sanatın bu alanda kullanılmasını gerekli kılmaktadır. Devlet, özel sektör ve toplum, ekonomik ve politik bakımdan değer yaratmak amacıyla kültür ve sanata yatırım yaparak politik bir rol biçmekte ve artı değer yaratmaktadır. Sanat ve kültür, toplumsal hareketlerle aynı stratejiye sahip konuma gelerek; sanatın hayatla iç içe geçtiği, deneyimin ve ortak iletişimin etkili ve verimli politikaların öncelik kazandığı, yeni bir toplumsal düzeni öngörmektedir. Böylece kültürün sermayeye dönüşümü ve kaynak olarak kullanımı, ayrıca sanat, medya ve politikanın kaynaşması, kapitalist ekonomilerin işleyişinde etkilidir. Yaratıcı çalışma ekonomik hayatın her alanına özellikle eklenerek, kültürün merkezde olduğu yeni bir toplumsallık biçimi oluşturulmak istenmektedir. Toplumlara yön verebilmek için, sanatçıların sesinin önemli, sanatın da kullanışlı olduğu düşünülmektedir.³⁵ Hükümetler sanata toplumsal bir merhem gözüyle bakar, sermayenin zorlamasıyla açılan yaraları saracağını umut ederler. Sermaye her türlü malzemeyi, bedeni, kültürü ve ilişkiyi kar amacıyla kullanır.³⁶ Böylesi bir ortamda, çağdaş sanatın üretimi, sergi, galeri, fuar ve bienallerde sergilenen eserlerin formu, üretim araçlarını yönlendiren kurallar ağı içine hapsedilmiş durumdadır. Sanatçılar, sergi politikalarının dışında üretimler yapmak istediklerinde sanat dünyasının sistematik etkisiyle kuşatma altındadırlar. Sanat, sanatın diplomatik gücünü kullanan ve kültürü bir tür sosyal sermaye ya da kaynak olarak gören politik duyarlılıklarla kaynaşmış durumdadır ve sanata büyük paralar yatırılmaktadır. Müze ya da bienaller için üretilen sanat, diğer tüm sanat biçimlerine kıyasla ayrıcalıklı bir politik alandır,

³⁴ Ezgi Atabilen, "Contemporary İstanbul 7 Yaşında," *Hürriyet Sanat*, İstanbul, Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık A.Ş., 19.11.2012, s. 3-4

³⁵ Irmgard Emmelhainz, "Çağdaş Sanat ve Kültüralizm Kimlik ve Estetik" Der. Ali Artun, çev. Tuncay Birkan, Nursu Öрге, Elçin Gen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 171-172

³⁶ Stallabrass, *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*, s.162

neoliberal hareketlerle yakın ilişki içindedir. Sermaye yaratmak amacıyla yoksul semtlerdeki halk yerinden edilerek, spekülasyonlar yaparak kentleri pazarlama, markalaştırma ve kültürel mühendislik girişimleri yapılmaktadır. Kültürel mühendislik, hükümetlerin yaşam alanlarını tasarlama, biçimlendirme girişimlerini somutlaştırmaktadır. Yeni projelerin geliştirilmesinde kültür, yeniliğin, hareketin, bireysel ve toplumsal refahın temel ögesi olarak yer almaktadır. Ekonomik daralma yaşanan bölgelerde kültür bir canlandırma aracı olmanın yanında, eğitim stratejileri belirlemede ve sosyal alanların tasarımında kullanılmaktadır.³⁷

İstanbul Festivalleri, başlangıcından beri halka düşsel güzelliklerle sunulmuştur. Bu düş kent seçkinleri ve girişimcilerinin İstanbul'u ekonomi, siyaset, kültür, sanat açısından önemli kılarak, dünya kentleri arasına katma isteğidir. Festivaller, bienaller düzenleyerek, dünya çapında ünlene kütatör ve sanatçılarını konuk etmek, böylece dünya kamuoyunun ilgisini, sermayedarları kente çekerek ekonomik canlanma sağlamak olanaklıdır. Bienaller, 1990'lardan sonra dünyada hızla artarak 200'lere ulaşmıştır. Venedik, Sao Paulo, Havana ve Kwangju Bienalleri ile beş yılda bir yapılan Documenta en iyiler arasındadır. Avrupa dışında yapılan bienaller, konum ve ölçükleri temel alınarak, üçüncü dünya bienalleri, çevre bienalleri, mikro-bienaller olarak adlandırılmıştır. 1995'ten sonra sergileme konseptleri değişmiş, konuşma, konferans, film gösterileri ve paneller artmış, açık alanlarda sergilemeler kente yayılmıştır. Müze, galeri, medya, sanatçı, eleştirmen, kütatör, koleksiyoner ve izleyici çerçevesinde biçimlenen bir sanat piyasasına karşılık, bienal ve festivaller büyük turistik etkinliklere dönüşmüş, kültür hem siyaset hem de sermaye tarafından tam anlamıyla araç haline gelmiştir. Festival ve bienallerin yapısının yeniden değerlendirilmesi zorunludur. Festivallerde yeni bir sergileme biçimi görülmektedir. Radikal bir tavır almaktan kaçınarak, siyasi bir söylemle eğlencenin kusursuz karışımını sunan yeni model, ilgi çekici gösterilerle izleyiciyi oyalayarak, kafa yormayı, düşünmeyi gerektirmeyecek çalışmalar sergilemektedir. Kültürün araç olarak kullanımı, festivallerin, bienallerin farklı sesleri temsil etmesini ve eleştirel ortamlar yaratmasını hemen hemen olanaksız hale getirmiştir.³⁸

³⁷ Emmelhainz, "Çağdaş Sanat ve Kültüralizm Kimlik ve Estetik" s. 181...183

³⁸ Yardımcı, Küreselleşen İstanbul'da Bienal, s. 11...14

Türkiye’de bienallerin kapsamı, kentlerle uyumu, ekonomik ve siyasi anlamda getirilerine bakarak yapılan değerlendirmede, 1973’te Nejat Eczacıbaşı ve özel girişimcilerin katkılarıyla kurulan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul Festivalini başlatmıştır. Kentin kültür sanat hayatına önemli katkılarda bulunmuş, sonrasında Kültür Bakanlığı ve İstanbul Belediyesi’nin de desteğiyle Bienallerin başlamasını sağlamıştır. Özel kurum ve kuruluşlar sanata katkı vermeye başlamış, sponsorluklar gündeme gelmiştir. 1977-1987 arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından altı defa “Yeni Eğilimler Sergileri” düzenlenmiştir. 1980-1997 arası Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, on sekiz kez “Günümüz Sanatçıları Sergileri” ile 1984-1988 arası beş kez “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri” adıyla düzenlenmiştir. 1986’da Türkiye’de ilk kez Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Müdürlüğü tarafından 1. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali, ardından 1987’de İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından 1. İstanbul Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri düzenlenmiş, bu sergi ikincisinde İstanbul Bienali adını almıştır. Galerilerin bir kısmı klasik resim sergilerini sürdürürken, bazıları da soyut, obje, kavramsal sanat gibi farklı çizgileri olan sanatçıların çalışmalarına yönelmiştir. 1989’da Hüsamettin Koçan Başkanlığında kurulan Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği, 10 Temmuz 1991’de Tepebaşı’ndaki Tüyap (Tüm Fuarcılık Yapım A.Ş.) İstanbul Sergi Sarayı’nda ilk İstanbul Sanat Fuar’ını düzenlemiştir. İstanbul sanat yaşamını hareketlendiren bu fuarlar, aynı derneğin denetiminde 1995’e kadar beş kez yapılmıştır. 1996’dan itibaren Sanat Fuarı Tüyap tarafından gerçekleştirilmektedir.³⁹

1980’lerde dünyaya açılma yolları arayan sanat, bienallerin doğmasını sağlamıştır. Fuarlar daha çok yerli halka hitap ederken, bienal dünya kamuoyunda ilgi çekerek farklı kültürlerden sanatçıları ve izleyicileri bir araya getirmiştir. İstanbul’da ilk bienal sergileri Süleymaniye İmareti, Yerebatan Sarayı, Ayasofya Hazine Binası gibi tarihi alanlarda yapılmış sponsor bulmada güçlükler yaşanmıştır. Başlangıcından itibaren bienaller üzerine eleştiriler sürmüştür, mekan ve eserler arası uyumsuzluk, altyapı eksikliği, ekonomik sorunlar sürekli gündeme gelmiştir. 80’lerden itibaren İstanbul, uluslararası şirketler için önemli bir pazar olarak ilgi görmeye başlamıştır. Sergiler, bienaller, fuarlar, festivaller çoğalmış, sponsorluk etkinlikleri artmıştır. Beral Madra,

³⁹ Gören, “Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resim Sanatı,” s. 156

İstanbul bienalinin siyasetçiler, basın ve özel sektör tarafından kendilerine yönelik reklam aracına dönüştürüldüğünü belirtmektedir. Bienale katılan sanatçılar, dünya sanat ortamıyla tanışma fırsatı bulmuştur. 1990’larda İstanbul sanat ortamında iki önemli gelişme görülmektedir. Birincisi, sergilerin açılması, katalogların, sanat kitapları ve dergilerinin yayınlanması, ikincisi ise, henüz ölçüleri belirlenememiş bir sanat piyasasıdır.⁴⁰

Bienallerin iki yılda bir olmasının nedeni sanatsal sunumların zorluğu, ekonomik gereksinimlerin yüksekliği ve kamuoyunun ilgisinin yönlendirilmesindedir. Bazı ülkeler de trienal olarak üç yılda bir yapma yoluna gitmektedir. Bienal izleyicileri ile müze izleyicileri arasındaki ayırım yüksektir. Müzeler geçmişe yönelik eğitici bir görev yaparken, bienaller daha çok sanat dünyasının içinde bulunan sanat eleştirmenleri, sanatçılar, galericiler, müze yöneticileri ve sanatla ilgisi olanlar tarafından gezilmektedir. Yapı olarak avangard ve güncel akımları aktaran bienaller genelde küratör ve sanatçı seçimleri konusunda eleştirilmektedir. Başlık-tema-sanatçı eşleşmesi istense de sanatçının özgürlüğü bağlamında bütünlük sağlamak zor olmaktadır. Sonuçta seçilen sanatçılarla yapılan birliktelikten doğan çalışmalar bienallerin kalitesini ortaya koymaktadır.⁴¹

Kentlerin ekonomik yapılarını güçlendirebilmek, kültürel, sanatsal, sportif çalışmalar yoluyla çekilen turistlerin, tüketimi artırmalarıyla olabilmektedir. İstanbul Bienali, Türkiye’nin Avrupa Birliği’ne üyelik aşamalarında uyum göstergelerinin önemli bir parçasıdır. Bienali başka fuarlardan ayıran birinci yararı, sanat kamuoyunun gözünde evrenseldir ve saygınlığa sahiptir. Diğerleri ise, küreselleşmenin getirdiği erdemlerin propagandasını yapmaktadır. Bienaller ülkelerin kültürel ürünlerini piyasaya sunmak için yaptıkları fuarları örnek alarak onlarla rekabet ederler. Küratörlerin amacı da, yerel sanattan yola çıkarak küresele ulaşmaktır.⁴²

⁴⁰ Jülide Karahan, “Türkiye’de Medya ve Sanat İlişkisi Plastik Sanatlar Üzerine Bir İnceleme,” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazetecilik Anabilim Dalı, Genel Gazetecilik Bilim Dalı, 2008, s. 10...13,(Çevrimiçi) www.belgeler.com, 6 Mayıs 2013

⁴¹ Ersöz, “**Bienallerin Anatomisi,**” s. 27

⁴² Stallabrass, **Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller,** s. 42-43

İstanbul Festivali ilk olarak, Cumhuriyetin 50. Yıldönümü kutlamaları çerçevesinde düzenlenmiştir. Açılış sonrasında Oya Baydar, festivallerin geniş halk kitlelerine kapatıldığını belirterek “hiçbir yerde halk giremez yazısı bulunmamakla birlikte sanki toplumun farklı kesimleri arasında görünmez camdan duvarlar olduğu, bir bilete aylar öncesinden verecek parası olmadığı, Anadolu köylüsünün aylık geliri düzeyinde bilet fiyatları belirlendiği” sözleriyle sert eleştirilerde bulunmuştur. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı’nın amaçlarından biri, kamuoyunun kültüre ve sanata ilgisini çekmek olsa da Bienal ve diğer festivaller, düzenledikleri ilk günden itibaren belirli bir gelir düzeyine, bilgiye, bilince ve edindikleri ekonomik, kültürel birikimleri sembolik bir ekonomi içinde değişim yapmaya hazır, yerli ve yabancı bireylere hitap etmektedir. Bu nedenle festivaller ücretsiz olsa bile, ancak kültürel birikimi olan kişiler yararlanabilmektedir.⁴³

Bienallerde Türkiye’deki genç kuşak sanatçıların kendilerini temsil fırsatı yakaladığı söylenebilir. Bienalin temel amaçlarından biri, İstanbul’u dünya kültür başkenti yapmaktır. 1995’te düzenlenen 4. Uluslararası İstanbul Bienalinden itibaren bu düşünce oluşmuştur. Uluslararası İstanbul Bienali’nin kataloğuna yazdığı önsözde Melih Fereli, ‘İstanbullaşma’nın yolu, bu özgün kentin, çağdaş uygarlığın temelini oluşturan kültürlerin üstüne kurulduğu bilinciyle, onun zengin kültür mirasına sahip çıkabilmek ve bu kentin hak ettiği bir ‘dünya kültür başkenti’ konumuna ulaşması doğrultusunda çalışmaktan geçiyor, sözleriyle düşüncelerini açıklamıştır. 2010’da Avrupa Kültür Başkenti seçilen kentlerden biri olan İstanbul, Bienallerin de etkisiyle gösteri toplumunun vitrini haline gelmiştir. Bienaller yirmi yıllık süreçte değişimlere uğrarken, izleyicilerin de değişimini sağlayarak, İstanbul’un güncel sanat ortamına hareket getirmiştir.⁴⁴

İstanbul tümüyle küreselleşmiş finans merkezi değilse bile, uluslararası bir kavşak noktasına dönüşmüş ve uluslararası işbölümü çerçevesinde yeniden yapılanmıştır. Bu toplumsal dönüşüm, 1980 askeri darbesinin getirdiği baskılar, diğer taraftan liberal ekonominin vadettiği serbestlik ve özgür tüketim arasındaki gerilimin yaşandığı

⁴³ Yardımcı, **Küreselleşen İstanbul’da Bienal**, s. 120-121

⁴⁴ Burcu Pelvanoğlu, “**9B İstanbul Bienalleri Tarihinde Bir Dönüm Noktasıdır!**” 2007, (Çevrimiçi) www.sanalmuze.org/paneller, 4 Mayıs 2013

dönemde olmuştur. Modern Türk kimliğinin yapılandırılması sürecinde, bastırılan toplumsal ve kültürel formlar ve pratikler değişerek geri dönmüştür. İslam'ın kamusal yüzü, ramazan çadırları, iftar sofralarıyla, yüz yıllık çöküşün ardından artık kaybettiği uluslararası itibarı yeniden kazanmayı düşleyen bir kentin aksesuarları haline gelirken, çağdaş sanat, kent seçkinlerinin ilgi odağı olmuş, festivaller de İstanbul'un kent yaşamına katılmıştır. Aynı dönemde İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı ekonomik, stratejik kaynakları doğru kullanarak kısa zamanda profesyonelleşmiştir.⁴⁵ İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından profesyonelce yürütülen İstanbul Bienali, bugün dünyanın en iyi beş bienalinden biri olarak gösterilmektedir.⁴⁶

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın festival giderlerinin %70'ini sponsor şirketler karşıladığı için, etkinliklerin, ekonomik ve kültürel birikimi olan hedef tüketici kitlesiyle örtüşmesine özen gösterilmektedir. Sponsorların çıkarları gereği resmi ideolojiyle ters düşmeyen projelerle, festivaller hem sınırlandırılmakta hem de sterilize edilmektedir. Özel girişimciler de sponsorluklarıyla kent kültürü üzerinde söz sahibi olmak, Batı'nın kültür-sanat dünyası ve ekonomik entegrasyonunun getirdiği fırsatlardan yararlanmak istemektedirler. Kültürel canlanma ve festivallerin, küresel sermayeyi, vasıflı iş gücünü, varlıklı turistleri kente çekeceği düşünülerek desteklenmekte ve festivaller İstanbul'u markalaştırmanın aracı haline gelmektedir. İstanbul'un geçirdiği kültürel değişimler 1990 sonrası yıllarda kent kültürünün parçası olan kurumları çeşitlendirmiştir. Bienal etkinliklerini yönetim ve ekonomik kalkınma öncelikli değerlendirmek yeterli olmamakla birlikte, kente farklı grupların gelmesi, iletişimin canlanmasını sağlamakta, eleştireliliği yok olmuş sanat ortamına olumlu katkılar yapmaktadır.⁴⁷ Türkiye'nin kültür endüstrisi İstanbul sınırları içinde kalmakta, ülkenin geri kalan bölümü, kimi bireysel ve sınırlı çabalar dışında, eskimiş ve işlevini yitirmiş bir düzenin sıradanlığına mahkum edilmektedir. Yatırım İstanbul odaklı etkinliğe yapılmakta, yaratıcı insan yalnız bırakılmaktadır.⁴⁸

⁴⁵ Yardımcı, **Küreselleşen İstanbul'da Bienal**, s. 164-165

⁴⁶ Ersöz, "Bienallerin Anatomisi," s. 26

⁴⁷ Yardımcı, **Küreselleşen İstanbul'da Bienal**, s. 166-167

⁴⁸ Beral Madra, "Parçaları Birleştiren Medya," **Radikal Gazetesi**, 28/09/2006, (Çevrimiçi) www.radikal.com, 4 Mayıs 2013

İstanbul Bienaline katılan ülkelerin sanatçıları, artan izleyici kitlesine çağdaş sanatsal eğilimleri kapsayan etkinlikler sunmaktadır. Küreselleşme sonucunda çok uluslu şirketlerin sponsorluklarından şüpheler olsa da bundan kaçış yok gibi görünmektedir. Güçlü sponsorluklar karşısında duracak, sponsorluklara gerek olmayacak başka bir örgütlenme yapısı da bulunmamaktadır.⁴⁹



Resim 5.8: II. İstanbul Çocuk ve Gençlik Sanat Bienali

5.2.1. İstanbul Çocuk ve Gençlik Sanat Bienali

Çocuklara ve gençlere yönelik güncel sanat etkinliklerini kapsayan İstanbul Çocuk ve Gençlik Sanat Bienali, 2010'da Avrupa Kültür Başkenti Ajansı tarafından, ikincisi, İstanbul İl Milli Eğitim Müdürlüğü ve (TEGV) Türkiye Eğitim Gönüllüleri Vakfı işbirliğiyle 9 Kasım 2012'de Akatlar Mustafa Kemal Kültür Merkezi'nde düzenlenmiştir. Bienal kapsamındaki etkinlikler, İstanbul'dan 39 ilçede özel ve kamu okullarındaki öğrenciler ve 25 ilden katılan öğrencilerle, Kadıköy Meydanı, Şehir Hatları Vapurları, Şirket-i Hayriye Sanat Galerisi, Kadıköy Merkez Sanat Galerisi ve

⁴⁹ Mehmet Bayhan, “Birçok Garip İşe Sanat Denmeye Başlandı,” Cumhuriyet Gazetesi, 20-11-2003, (Çevrimiçi) www.cumhuriyetarsivi.com, 5 Mayıs 2013

Beşiktaş Belediyesi, (MKM) Mustafa Kemal Kültür Merkezi'nde gerçekleştirilmiştir. II. İstanbul Çocuk ve Gençlik Sanat Bienali; Plastik Sanatlar disiplinlerinin çağdaş sanat uygulama ve düzenlemeleriyle, panel, sanatçı sunumu, performans, video gösterimi, enstalasyon, atölye çalışmaları ve farklı müzik gruplarının sahne performanslarından oluşmuştur. II. İstanbul Çocuk ve Gençlik Sanat Bienali'nin teması, 'Düş Çocuk Gerçek Çocuk', küratörleri Mimar Sinan Üniversitesi öğretim üyesi Gülçin Aksoy, sanatçı ve eğitimciler, Leyla Sakpınar, Özcan Yurdalan ve Maria Sezer'dir.⁵⁰

5.2.2. Popüler Kültür Açısından Çağdaş Sanatın Kullanımı

Günümüzde tasarım; yaşamı, çevreyi, imajı, cinselliği, beslenmeyi, yaşamın tüm alanlarını, kimlikleri birer tasarım harikası olma yolunda kullanmaktadır. Böylece sanat, bütünüyle tasarıma dönüşürken, yaşam estetikleşmektedir.⁵¹ Sanat, üretim ve para nesnesine, yaratıcılık da sanayiye dönüştüğü sürece, her ikisinin de kültür ekonomisine katılmaması olanaksızdır. Kültür ekonominin içine girdikçe, ekonomi de insanların düşünce, duygu ve davranışlarını yapılandırmaya yönelerek kültürü kullanmakta ve piyasa yönetiminde neoliberal politikalar uygulanmaktadır. Yaşam alanlarının yeniden tasarlanması, hayata geçirilmesi, yönetilmesi ve kültürel baskının kurulabilmesi için her alanda sanatın olanaklarının kullanımı gerekir. Günümüzde bunun en iyi örneği markalaşmadır. Markanın görüntüsü olan semboller, hikayeler ve imajlar, sanatın, edebiyatın olanaklarıyla gerçekleştirilmektedir. Pazarlama içinde sanatsal kurgularla, düşler ve erotizm kullanılmakta, piyasanın ve sanatın iç içe geçmesiyle, sanat kamusal alanın dışına çıkarılarak özelleştirilmektedir.⁵² Büyük kentlerin ya da kentlerin sunduğu yaşam alanları, en iyi ve en güncel yöntemlerle pazarlanarak küresel sermaye ve insan dolaşımı açısından daha çekici hale getirilmektedir. Kentlerin pazarlanmasında kültür ve sanat içerikli politikalar

⁵⁰ İstanbul Çocuk ve Gençlik Bienali, www.haberler.com, 10 Kasım 2012 (Çevrimiçi) 11 Mayıs 2013

⁵¹ Jean Baudrillard, **Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri**, Çev: Oğuz Adanır, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2004, s. 249

⁵² Ali Artun, **Çağdaş Sanat ve Kültüralizm Kimlik ve Estetik**, Der. Ali Artun, çev. Tuncay Birkan, Nursu Öрге, Elçin Gen, İstanbul, İletişim Yayıncılık A.Ş., 2013, s. 46-47

önemlidir. Kentsel alanlar yeniden üreilmeleri sürecinde, devlet kurumları ve sermaye odakları tarafından geliştirilen kent politikalarının temel unsurları haline gelmektedir.⁵³



Resim 5.9: Point Hotel/ Beşiktaş

Türkiye’de de oteller, konut siteleri, moda ve tasarım mağazaları çağdaş sanat üzerinden pazarlanmaktadır. İstanbul Bahçeşehir’de Dumankaya Modern, modern sanatı yaşam alanına taşıdığı sloganıyla satışları organize etmiştir. İstanbul Şişli’de Rixos Residences Bomonty, sanatın kollarında estetik bir yaşam sunmaktadır. İstanbul Beşiktaş’ta Barbaros Bulvarı üzerinde Point Otel projesi için ise, yirmi altı çağdaş sanatçının otelin mekanlarını yorumlayan 265 özel iş üretmesi, tasarlanmıştır. Projenin küratörü Beral Madra, hem binanın çağdaş sanat müzesi saygınlığı kazanacağını, hem de reklam hizmeti vereceğini savunmaktadır.⁵⁴

⁵³ Özkan, “İstanbul’da Kültür ve Sanat İçerikli Kent Politikaları,”

⁵⁴ Artun, Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, s. 45-46

5.2.3. 1980 Sonrası Türkiye’de Güncel Sanat

Türkiye 1980 sonrası serbest piyasa ekonomisine geçişle birlikte büyük değişim göstermiştir. Sanatsal üretimler kitle kültürü, tüketim kültürü ve güncel yaşam hareketliliğiyle etkileşip, ideolojik ayrışmalardan uzaklaşmıştır. Günümüzde kültür ve sanat büyük oranda özel sektör desteğiyle gelişmekte ve dünya sanat ortamında etkinlik göstermektedir. Devletin, yerel yönetimler ve siyasi partilerin kültür ve sanat politikalarında sanatı ve sanatçıları desteklemek ve dünya piyasasına taşımak için yaptıkları yeterli değildir. Yeni müzelerin açılması, sanat dergilerinin çoğalarak kalitenin yükselmesi, Kültür ve Turizm Bakanlığının az da olsa destekleri olumlu gelişmeler arasında sayılabilir. İstanbul Kültür Sanat Vakfı, Garanti Platform, Aksanat, Yapı Kredi Kültür Sanat, Kasa Galeri, Proje 4L gibi kurumlar güncel sanat çalışmalarını desteklemekte, özel müzelerden Sakıp Sabancı, Santral İstanbul, Pera, İstanbul Modern Sanatlar Müzesi, sadece İstanbul’daki çalışmalarıyla güncel sanata katkı sunmaktadır. Diğer büyük kentlerde kurumsal sanat etkinlikleri yok denecek kadar azdır. Ankara’da güncel sanata destek veren bir kurum bulunmamaktadır.⁵⁵ 2000’li yıllarla birlikte, Türkiye güncel sanat pazarı, gelişimini sürdürmektedir. Pazar özellikle Orta Doğu ülkeleri ile karşılaştırıldığında gelecek vadeden yapıya sahiptir. Yapılan değerlendirmelere göre Türkiye’deki sanat piyasası 100 milyon dolar seviyesinde bulunmaktadır.⁵⁶

İstanbul Modern Sanatlar Müzesi 2004’te açıldığında modern sanat tarihi örneklerini gösteren çalışmalar yapmış, daha sonra yapılan eser alımı ve düzenlenen sergilerle güncel sanata ağırlık vermiştir. ‘Sürekli Sergi’de değişiklik yaparak modern Türk sanatının ağırlığını azaltmış, güncel sanatçıları ön plana çıkarmıştır. Böylece hem Eczacıbaşı şirketinin oluşturmak istediği küresel ve ulus ötesi imge pekiştirilmiş, hem de Türk sanatının Batı’da yükseldiği söylemleri desteklenmiştir. Santral İstanbul açıldığı zaman herhangi bir koleksiyon oluşturmama, günceli yakalama politikası izleyerek müze kimliği dışında hareket etmiştir. Güncel sanat anlayışını önemli ölçüde

⁵⁵ Karahan, “‘Türkiye’de Medya ve Sanat ilişkisi Plastik Sanatlar Üzerine Bir İnceleme,” s. 15-16

⁵⁶ Şeyda Barlas, “‘Kozmopolit Diyalog: Küresel Sanat Ekonomisinde Türkiye’den Çağdaş Sanatın Pazarlanması’” 5. Karaburun Bilim Kongresi Bildiri Metni, 2-5 Eylül 2010, (Çevrimiçi) www.kongrekaraburun.org, 7 Mayıs 2013

yansıtan, Proje 4L'dir. Yaptığı uluslararası alımlarla hem Türk hem de Batı sanatçılarını yan yana sergilediği küçük ama önemli bir koleksiyonu bulunmaktadır.⁵⁷

Güncel sanat merkezlerinden 1997'de kurulan Borusan Sanat Galerisi, 1997-2001 arası Beral Madra danışmanlığında kavramsal sergiler, 2001'den sonra farklı yabancı ve Türk küratörlerle sergiler gerçekleştirmiştir. Akbank Sanat Galerisi 2002 yılından itibaren Ali Akay ve Levent Çalıkoglu küratörlüğünde güncel sanat sergilerine yer vermiştir. Vasıf Kortun 2001 yılında Garanti Platform'u kurmuş, güncel sanatçılar, küratörler ve sanat izleyicileri için mekan oluşturmak istemiştir. Bu kuruluşları 2004'te Simens Sanat'ın açılması izlemiştir. Galerist, Karşı Sanat Çalışmaları, Kargart, Dulcinea gibi alternatif mekanlar da güncel sanatı izleyiciye sunan kuruluşlardır.⁵⁸

Türkiye'de güncel sanatın sanat tarihinde nasıl yer alacağı konusu henüz belirsizdir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesinin işlevsizliği, sanat tarihini temsil eden bir müze olamaması, güncel sanat tarihini, şirket çıkarları doğrultusunda hareket eden özel müzelerin beğenilerine bırakmaktadır. Türkiye'de Güncel Sanat, Batı'nın sanat kurallarının bir parçası olma yarışında, dünya sanat ortamı içinde yer almaya çalışmaktadır. Türk sanatçıları için önemli olan İstanbul Resim Heykel Müzesi'ne veya İstanbul Modern Sanatlar Müze'sine değil, Batı sanat müzelerine kabul edilmektir. Türk sanatçılar, uluslararası sergilere, bienallere katılsa da, bu müzelerde az sayıda sanatçının eseri bulunmaktadır. Türkiye'deki müzeler ulus devletin ve modernliğin temsili bir kurum olarak yapılanmıştır. Güncel sanat yıllardır süregelen modern ilke ve kategorilere göre kurumsallaşacak ya da müze kurumu bir post müzeye dönüşecektir. Günümüz koşullarına bakılırsa, güncel sanat kendi alanına ait müzelerde sergilenmeyi sürdüreceği gibi görünmektedir.⁵⁹

⁵⁷ Ayşe H. Köksal, "Güncel Sanat ve Müze Barışabilir mi?," *Artist Actual*, İstanbul, Biltur Basın Yayın ve A.Ş. 2010, No: 35, s. 24

⁵⁸ Boyacı, "Çağdaş Türk Sanatında Küratörlük Olgusu: Beral Madra," s. 38

⁵⁹ Köksal, "Güncel Sanat ve Müze Barışabilir mi?," s. 24 -25

Çağdaş dünyanın değişen koşullarında müze ve müzecilik anlayışı da değişmiş, bu bağlamda önemli yenilik olarak çocuk ve üniversite müzelerinin kurulması ve yaygınlaşması aşamasına gelinmiştir.

5.3. Dünya’da, Türkiye’de Sanat Yönetimi ve Müzayedeler

Bir sanat eserini değerli kılan; 250.000 dolar yerine, 12 milyon ya da 100 milyon dolar değerinde satılmasını sağlayan durum merak konusudur. Eserler uygun görülen fiyatın yüz katına nasıl satılabilir. Tacirler ve müzayede evi uzmanları, ilerde milyon dolarlık çağdaş sanat eseri olacak işleri tanımlama becerilerinin olmadığını söylemekle birlikte, başkalarına açıklama yaparken bir eserin fiyatının ona ödenen paradan ibaret, özel konuşmalarında ise, en yüksek fiyatlarla eser almanın çoğunlukla süper zenginlerin oynadığı ve ödülü seçkinlikle reklam olan bir oyun olduğu anlatılmaktadır. Tüm bunlar, çağdaş sanat dünyasının önemli öğeleri olan para, hırs ve sahip olmanın getirdiği büyüklük duygusunun sonuçlarıdır.⁶⁰

New York'ta galeriler ve müzayede evleri aracılığıyla yapılan sanat eseri satışlarının yılda 8 milyar doları bulduğu hesaplanmaktadır. Sanat dünyasındaki birçok kişiye göre, New York ekonomisi için çok önem taşıyan ve az sayıda tüketici şikâyetine konu olan sanat piyasasını daha sıkı denetlemek gereksizdir. Sanat piyasasındaki denetimsizliğin en iyi göstergesi, galerilerin New York'taki "fiyatları açıklama" yarasını çiğnemesi, satışa çıkarılan eserlerin üzerinde açıkça görülen fiyat etiketinin bulunmamasıdır. Satıcılara göre, açık bir galerideki değerli eserlerin üzerine fiyat etiketi koymak, güvenlik kaygıları yaratmakta ve eserleri metaya dönüştürerek, teşhirin estetik boyutuna zarar vermektedir. Uzmanların açıklamalarına göre galeriler genelde satış yapacakları kişileri seçmekte, iyi müşterileri ve sanatçının piyasadaki itibarını artıracak olanları kayırmaktadır. Satıcılara sanat piyasasında en çok hangi konuda denetime ihtiyaç duyulduğu sorulduğunda, çoğu üçüncü şahıs teminatından bahsetmektedir. Christie's 2010'da Picasso'nun "Çıplak, Yeşil Yapraklar ve Büst" adlı tablosunu, miktarı açıklanmayan teminat veren ve bu miktarın üzerine çıkılması

⁶⁰ Thompson, **Sanat Mezat**, s. 16-17

durumunda ödeme sözü alan bir üçüncü şahıs bulduktan sonra bu yöntemle satmış, değeri en düşük tahminle 70 milyon dolar olarak hesaplanan tablo 106.5 milyon dolara satılınca, teminatçı muhtemelen yüklü bir pay almıştır. Yöntemi eleştirenler, teminatçıların satışta gizli bir çıkarı ve fiyat teklifi verenlere karşı fark edilmeyen bir avantajı olduğunu savunmaktadır. Çünkü eseri isteyen alıcı, sonuçta payını artırmak için fiyat yükselten birisiyle yarışmak zorunda kalmaktadır.⁶¹

Dünyadaki ekonomik büyüme ve küresel ekonomideki belirsizlik 2012 yılında sanat piyasasını etkilemesine rağmen araştırmalar sanatın, birçok varlık sınıfına göre çok daha iyi bir yatırım aracı olduğunu ortaya koymuştur. Avrupa Güzel Sanatlar Vakfı'nın (TEFAF) araştırmasına göre, 2012'de küresel sanat piyasasındaki satışlar, Çin pazarındaki daralmanın etkisiyle, 2011 yılındaki 46 milyar eurodan 43 milyar euroya inmiştir. 2011'de, sanat eserleri satışları Çin'de %24 azalarak 10.6 milyar dolar, ABD'deki satışlar %5 tırmanarak 14.2 milyar dolar olmuştur. ABD, %33'lük payla dünyanın en büyük sanat pazarı olurken, Çin'in payı %25'e gerilemiş, İngiltere %23'lük payı ile üçüncü sırada yer alırken, Avrupa Birliği (AB) %36 ile istikrarlı bir seyir izlemiştir. AB'de 2012'deki satışların büyüklüğü 15.3 milyar dolardır. Avrupa'nın en büyük sanat pazarı İngiltere'de satışlar daha istikrarlı seyrederken, Fransa, Almanya ve İtalya gibi diğer büyük pazarlarda %12'nin üzerinde daralma olmuştur. Satışlarda patlama görülen 2007'ye göre, 2012'de %30 azalma görülmektedir. Küresel sanat piyasasında satışların büyük bölümü müzayede evlerinde yapılmıştır. Christie's ve Sotheby's 9 milyar euroluk cirolarıyla sektörde önceliğini, 2012'de de sürdürmüş, özel satışlar hariç, bu iki müzayede evi 2012'de açık artırma şeklindeki satışların yüzde 36'sını gerçekleştirmiştir. Christie's 4.8 milyar euro satış yaparken, Sotheby's'in satışları 4.1 milyar euroyu aşmış, Çinli müzayede evleri de yükselişe geçmiştir. Poly International, 2012'de 732 milyon euroluk satışıyla dünyanın üçüncü büyük müzayede evi, China Guardian da 625 milyon euroluk satışıyla dünyanın önemli müzayade evleri arasında yerini almıştır. 2012'de açık artırmalarda yapılan satışlarda, savaş sonrası döneme ait sanat eserleri ve çağdaş sanat, en fazla ilgi gören alan olurken, sektörün parasal büyüklüğü 4.5 milyar euro ile rekor seviyeye ulaşmıştır. Modern sanat, açık

⁶¹ Robin Pogrebin, Kevin Flynn, “Müzayede Piyasasının Sırları,” New York Times, Çev: Sabah Gazetesi, 4/2/2013, (Çevrimiçi) www.sabah.com.tr/New/York Times, 16 Mayıs 2013

artırmalardaki %30'luk satışla ikinci sırada yer alırken, 2011 yılında 3.8 milyar dolara, 2012'de ise %17 azalarak 3.2 milyar dolara gerilemiştir.⁶²

Günümüzde sanat eserlerinin değerli olmasından öte, statü nedeniyle alınması ve ekonomik yatırım olarak görülmesi de sanatçıda tepki unsurudur. Bunun yanında, çağdaş sanatın para olmadan gelişmesi nasıl olabilir. Eğer kamu alımları olmazsa, tacirlerin, koleksiyonerlerin ve spekülörlerin olduğu yerde oyunlar kaçınılmazdır.⁶³

Çağdaş sanatın ekonomik piyasalardaki etkisiyle, Ortadoğu, Rusya, Güneydoğu Asya ve Güney Amerika'da sanat talebi belirgin biçimde artmaktadır. Çin, 2007 yılında Fransa'yı geçerek üçüncü büyük pazar haline gelirken, sonraki üç yıl içinde İngiltere'yi de geçerek ikinci büyük pazar olmuştur. 2011 yılında Çin küresel satışlardaki payını %30'a yükselterek ABD'nin en büyük pazar koltuğunu ele geçirmiş, 2012'de ise pazarda değişim sürmüştür. Satışların yeniden güç kazandığı ABD, pazar payını 2011'e göre %4 artırarak toplam içindeki payını %33'e çıkarıp liderliğini geri almıştır. Çin'in payı %25'e inmesine rağmen, halen İngiltere'nin önünde yer almaktadır.⁶⁴

Damien Hirts, mali danışmanı Frank Dunphy'nin, sanat dünyası paranın peşinde koşabilir ama sanat hayatın peşinde koşmalıdır dediğini belirtmektedir. Sanat, para ve iktidar temalarının iç içe geçmesini protesto eden Rus sanatçı Aleksandr Brener, 1997'de Amsterdam'daki Stedelijk Müzesi'ne giderek, Kazimir Maleviç'in Beyaz Tuval resmi Süprematizm'in üzerine spreyle boyayla yeşil bir dolar işareti yapmıştır. Tutuklanınca, bunu paranın sanat dünyasındaki etkisine dikkat çekmek için yaptığını söyleyen sanatçı, medyanın 6 milyon Euro tablo fiyatına odaklanmasıyla, görüşünün doğruluğunu söylemiştir. Küratörlerin karşı çıkmasına rağmen, Aleksandr Brener'i destekleyen sanatçılar, mahkeme giderlerine yardım etmiştir. Brener on ay hapis ve 8000 Euro para cezasına çarptırılmıştır.⁶⁵

Türkiye'de sanat pazarı emekleme döneminde ve tüm pazar karşılıklı pazarlıklarla alışveriş ilişkisine bağlıdır. Gerçek bir sanat borsası için, açık artırmaların ve

⁶² Evrim Küçük, “**Krizlerde Güvenli Liman Sanat Eserleri,**” **Dünya Gazetesi**, 11 Mayıs 2013, (Çevrimiçi) www.dunya.com, 18 Mayıs 2013

⁶³ Thompson, **Sanat Mezat**, s. 271

⁶⁴ Küçük, “**Krizlerde Güvenli Liman Sanat Eserleri,**”

⁶⁵ Thompson, **Sanat Mezat**, s. 278

sonuçlarının her ay yayınlanması, sanatçının bir galeriye bağlı olarak satış yapması, galerinin sattığı bir resmi yeniden geri alabilmesi, sistemin uluslararası sanat pazarıyla ilgili olması ve yapıt değerlendirmelerinin uluslararası sergilere katılım oranında yapılması gereklidir. Gerçek bir yapıt borsasında, bir koleksiyoncu satmak istediği yapıtı, kısa sürede açık artırma yoluyla satabilmektedir, Antik resim ve müze resmi için bunun bir dereceye kadar geçerli olduğu söylenebilir, ancak bu durum çağdaş sanat yapıtı için geçerli değildir. Türkiye’de sanat pazarı bireysel ilişkiler üstüne kurulmuştur. 1970’lerde kavramsal sanatın egemenliği ile galerilerin satacak yapıt bulamayıp, sanatçıları tuval ve boyaya yönlendirdikleri söylenmektedir. Genel gelişimi etkilemeyecek boyutta, bazı sanatçıların beğenilen bir konuya takıldığı, sevilen üslubunu değiştirmekten kaçındığı, boyutlarında değişiklik yapmaktan çekindiği izlenmektedir. Bugün bir sanat yapıtı, gizemi, içinde sakladığı kavram bütünlüğü ve düşünce altyapısının varlığı ile değerli sayılmaktadır. Dolayısıyla esere yapılan yatırım gerçekte, sanatçının felsefesine, yaşam görüşüne ve yorumuna yapılmış olur. Ülkemizde sanat yapıtının değeri, genel enflasyona bağlı olarak saptanmakta, sanatçının ve yapıtın evrensel sanat olgusu içindeki değeri hiç tartışılmamaktadır. Bu temel yanlışlık koleksiyonlar gün yüzüne çıktığında anlaşılacaktır.⁶⁶

Türkiye’de Çağdaş sanat eserlerine artan yatırımlarla, Erol Akyavaş’ın "Kabe" isimli resmi 2,9 milyon liraya alıcı bulurken, bu rakamla çağdaş sanatın rekorunu da kırmıştır. Müzayede evi Christie’s in Gelişen Pazarlar Yönetici Direktörü Paul Hewitt, Dünya Gazetesi’ne Türk sanat piyasası ile ilgili şu değerlendirmede bulunmuştur. Türkiye’de ve uluslararası piyasalardaki koleksiyonerler geleneksel Osmanlı sanatına ilgi göstermekte, bu eserler uluslararası piyasalarda işlem görmektedir. Diğer yandan, çağdaş Türk sanatı hem Türkiye’de çok güçlü bir yere sahip; hem de Christie’s ve diğer önemli müzayede evlerinin çalışmaları ile dünya genelinde tanınmış, satılmaya başlanmıştır. Christie’s Dubai, Amsterdam ve New York’taki müzayedelerde çağdaş Türk sanatına ait eserlere yer verilmektedir.⁶⁷

⁶⁶ Beral Madra, “**Bugünkü Resim Borsası Resim Sanatına Nasıl Yön Veriyor,**” t.y. (Çevrimiçi) htcelik.com, 10 Mayıs 2013

⁶⁷ Küçük , “**Krizlerde Güvenli Liman Sanat Eserleri,**”



Resim 5.10: Erol Akyavaş, Kabe

5.3.1. Müzayedeye Sunulan Eserler

Avrupa'nın kültürel mirasına özenen Amerika Birleşik Devletleri'nde 19. yüzyıl sonundan başlayarak endüstri ve finans baronlarının kurduğu bütün özel koleksiyonlar ve müzeler, görkemini kaybeden Avrupa aristokrasisinden haraç-mezat yağmalanan eserlerden oluşmaktadır. Fransız Devrimi'nden sonra hükümdarlara ve soylulara ait özel koleksiyonlar Louvre, Berlin Altes, Viyana Kunsthistriche, Madrid Prado gibi modern, "evrensel müzelerde" kamusallaştırılınca, ulusların kendi malı olmuş, tarihi süreç belgelendirilerek düzene sokulmuş, satışları engellenerek müzayedelerin tahribatından korunmaya çalışılmıştır. Bu nedenlerle, Topkapı Sarayı'ndaki Kaşıkçı Elması veya başka herhangi bir nadire satılamaz. Devlet Resim ve Heykel Müzesi açılmasa da oradaki eserler satılamaz. Eğer bir yolla özelleştirilirlerse onlar da dağlar,

tepeler, nehirler, fabrikalar, saraylar, tiyatrolar gibi elbette piyasaya düşerler. Üstelik kamusal müzelerle ilgili böyle bir niyetin olmadığını da söyleyemeyiz.⁶⁸

Bazı koleksiyonerler resimlerini yeni fiyatlarla değerlendirmek isteyen galerilere satış yapmakta ve ya resimleri değerlendirmenin başka yollarını aramaktadır. Türkiye’de düzenlenen Batı tarzı ilk müzayede 1979’ da İstanbul’da yapılmıştır. Bu müzayede de en yüksek değer, 350.000 TL. ile İbrahim Çallı’nın bir Natürmortuna ödenmiştir. Müzayedeye çıkan 40 eserden 25 tanesi satılmış, 12 tanesi satılmamış, 3 eser geri çekilmiştir. Toplam satış bedeli 5.136.000 TL’ye ulaşmıştır. İstanbul’daki galeri sahipleri yapılan bu müzayededen olumsuz etkilendiklerini belirtmiştir. Müzayedede elde edilen hasılat, İstanbul’daki tüm galerilerin bir yıllık hasılat çabalarına bedeldir ve üç saat gibi kısa bir zaman içinde sağlanmıştır. İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesinin bir yıllık eser satın alma bütçesi 300.000 TL’dir. Aynı dönemlerde bir müzayede de Avni Lifi’ın kartpostal büyüklüğünde iki resmi 200.000 TL’ye ulaşınca Devlet Müzesi eser satın alamayacak duruma gelmiştir.⁶⁹

Müzayedelerin ulaştığı son durum İstanbul Bilgi Üniversitesi Sanat Koleksiyonu müzayedesinde yaşanmıştır. İstanbul Bilgi Üniversitesi, Silahtarağa kampüsünde Türkiye’nin İstanbul Arkeoloji Müzesi’nden sonra sanat müzesi olarak tasarlanan ilk yapısını inşa ettirmiştir. Bilgi Üniversitesi’ni satın alan Amerikan şirketi, müzeleşemeyen Santral binasını ve sanat koleksiyonunu, yasal kılıfına uydurarak spekülatif yoldan müzayedeye çıkarmıştır. Santral Müzesi koleksiyonunun satışıyla ilgili tartışmalarda en kritik konu “özel” ve “kamusal” kavramlarının bilinçli olarak belirsizleştirilmesidir. Üniversitelerin ve müzelerin şirketleşerek satılması, kültürün ve sanatın özelleşmesi, finansallaşması ve özel müzelerde kurslar açılmasına ses çıkarmayan, bu girişimleri alkışlayan ve yöneten sanat çevreleri, Bilgi Üniversite’si koleksiyonunun kırdığı spekülatif rekorlarla Türk sanatını küreselleştirdiği iddia edilen müzayedelere çıkarılmasına tepki göstermiştir. Oysa mezar deneni kurum zaten mirasların ve özel koleksiyonların satılması amacıyla icat olmuştur. Bir kez özelleşince, şahıslarla aynı hukuki statüye gelen şirketin artık sahibi olduğu sanatı

⁶⁸ Artun, “Haraç Mezar Koleksiyon,”

⁶⁹ Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar**, s. 211...213

satma hakkı bulunur. Zaten koleksiyonlarını çağdaşlaştırmak zorunda olan özel müzelerin, açıktan olmasa bile sahip oldukları eserleri sattıkları bilinmektedir. Olumsuz olan küratörlerinin iradesiyle koleksiyonların ancak çok sınırlı bir bölümünü sergileyebilen müzelerin, diğer eserleri ne yaptıkları, izleyicilerden neden sakladıklarıdır.⁷⁰

Kamusal ve özel arasındaki en önemli nokta sınırın sabit olmaması, kontrolün siyasi, sosyal, ideolojik güçlerin elinde olmasındandır. Modern demokrasilerde kamusal-özel ilişkisi; Kamusal, siyasi iktidar alanını ifade eden, devlet yönetiminde olan, özel alan ise, özel ekonomik etkinlikleri ve ev hayatını kapsayan diye tanımlanmaktadır.⁷¹ Kamusal olan, kamunun iktidarı altında olan varlıklardır. Dolayısıyla eğer bir koleksiyon satışa çıkıyorsa zaten kamusallıkla ilgisi yoktur ve ‘kamusal’ kavramı da özelleştirilmektedir. Tıpkı ‘toplumsal’ın da şirketlerin ‘sorumluluğuna’ terk edildiği durumdur. Toprakların işgal edildiği, reklamların kuşattığı mimarlığıyla da özelleştirilen kentin kamusallıkla nasıl bağdaştırılacağı konusu, 13. İstanbul Sanat Bienali’nin de meselesidir. Sonuçta, birtakım koleksiyonların korunması isteniyorsa, Cicero’dan beri sanatın özelleştirilmesi ve müzayedeye çıkarılmasıyla mücadele etmek ve servet teşhirine dönüşen özel müzelerin, müzayedeye evlerinin %99’un değil de, onların karşısındaki %1’in mekânları olduğunu ilan ederek, buraları işgale çağıran “Occupy Museums” hareketini başlatan New Yorklu sanatçılar ve direnişçiler gibi direnmek gerekir.⁷²

Eski koleksiyonerler, eserlerini müzelere bağışlarken, yeni koleksiyonerlerin sanat piyasasında spekülasyon yapmaları da ayrı bir sorundur. Koleksiyonerlerin yatırımcılara dönüşmesinin sanat üzerindeki etkisi, sanatın, estetiğin ve beğenin spekülatif amaçlı bir tehditle karşılaşması sonucunu doğurmaktadır. Özel işletmelerin ve bankaların sanat koleksiyonları oluşturması, sanatın yönlendirilmesi açısından sorunlara neden olmaktadır. Sanatı spekülatif yatırım aracına indirgemenin sanat üzerindeki tehdit etkisi büyüktür.⁷³

⁷⁰ Artun, “Haraç Mezat Koleksiyon,”

⁷¹ Wu, *Kültürün Özelleştirilmesi*, s. 41

⁷² Artun, “Haraç Mezat Koleksiyon,”

⁷³ Artun, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*, s. 149

5.3.2. Sanat Ticareti

Dünyada sanat ticareti, şeffaflığı ve en az kuralı olan bir çalışma alanıdır. Hiçbir deneyim, sınav, onay şartı olmadan herkes bir işyeri ruhsatı olarak sanat taciri olabilir. Üst düzey sanat taciri olmak, büyük işletme sermayesine, varlıklı kişilerle olan ilişkilere, sanatçı seçmede doğru kararlara, koleksiyoncularla olan yakınlıklara ve pazarlama yöntemlerine bağlıdır. Tacirlerin çalışma yöntemi sahip olduğu koleksiyon içeriğine göre değişmektedir. Bir koleksiyoncu önemli bir sanatçının eserini satın almak istediğinde en iyi yöntem, 1. el piyasada doğrudan, sanatçıyı temsil eden tacirden almaktır. Çünkü, ikinci el satışlar; müzeler, koleksiyonerler, tacirler arasında gerçekleşen satışlar ve takaslardan oluştuğu için daha pahalıdır.⁷⁴ Küresel sanat satışlarının hemen hemen yarısı Amerika Birleşik Devletlerinde gerçekleşmektedir. Kalan satış hacminin büyük bölümü Avrupa'da, yaklaşık yarısı da Birleşik Krallık'ın elindedir. Fransa, İtalya ve Almanya'da önemli pazara sahiptir. Hisse senedi fiyatları ile sanat eseri fiyatları ve satış hacmi başa baş gitmektedir ve önemli finans merkezleri aynı zamanda en önemli sanat satış merkezleridir. Sanat piyasası, yatırım, vergiden kaçırma, kara para aklama gibi amaçlar için kullanılmaktadır.⁷⁵

Sanat eserinin ekonomik krizlerden etkilenmemesi, sanat yapıtına biçilen değerlerin aşınmaz olmasından kaynaklanmaktadır. Sanat piyasasının dengeli, güvenilir olması, kültürel sapmaların yaşanmadığı gelişmiş ülke sanatları ve ekonomileri için geçerlidir. Türkiye'de ise yapıt değil, ismin marka olduğu ve sanatın da sadece parasal değer olarak algılandığı bir durum vardır. Böylece sanat yapıtının niteliği üzerinden yapılması uygun olan fiyat, sanatçının markalaşması üzerinden yapılmaktadır. Kendini kanıtlamış bir sanatçı, iyi markadır, ancak kanıtlanmanın yapıt bazında olması ve söz konusu yapıtın birikime, deneyime dayanması gereklidir. Yapay olarak fiyatlandırılmış isimler, yapay bir piyasa yaratabilir. Sanata yatırım yapan kesim için pazarlama fiyatlandırılmış sanatçılar için geçerlidir. Bu sınıfa giremeyenlerin

⁷⁴ Thompson, **Sanat Mezat**, s. 52-53

⁷⁵ Stallabrass, **Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller**, s. 14-15

ürettikleri eserler ortalama beğenin üzerinde olsalar bile satış şansları neredeyse yoktur.⁷⁶



Resim 5.11: Burhan Doğançay, Mavi Senfoni

Sanatçının uzun süreli kariyerini markalaşmış tacirler yönetmektedir. Fuarlara katılımını, koleksiyonerlerle buluşmasını ve diğer sanatçılarla görüşmesini sağlayan onlardır. Halkla ilişkiler, reklam, sergiler, eserlerin ödünç verilmesi gibi pazarlama çalışmalarıyla sanatçının sanat yayınlarında yer almasını ve markalaşmasını sağlamaktadır. Halkla ilişkilerle başlayan pazarlama, sanat eleştirmenlerini, alıcıları, sanatçılarla buluşturur. Statüsü yüksek tacirler, galerinin ticari bir mekan olarak algılanmaması için müzeye benzemesine özen gösterir, fiyatları asla afişe etmezler.⁷⁷

Müzayede evlerinde yaşanan hileli davranışlara da sıkça rastlanmaktadır. Bir eseri açık artırmaya çıkarmak için, teslimatçılara gerçekçi olmayan çok yüksek bir fiyat garantisi

⁷⁶ Kaya Özsezgin, “Renkli Etiketlerin Altında Markalaşan Sanat,” *Aydınlık Gazetesi*, s. 14, 5.11.2012,

⁷⁷ Thompson, *Sanat Mezat*, s. 54

verir. Ancak teslimatçının istediği asgari fiyata alıcı bulamayan eser müzayede evi tarafından satın alınır. Satıcıya önceden belirlenen sabit bir fiyat verilir. Eseri daha sonra gizlice bir tacire ya da koleksiyonere satılır. Her türlü satışta müzayede evi satıcıdan eserin satış fiyatının %15-20'si arasında komisyon almaktadır. Eseri satın alan koleksiyonerde, %15 tutarında pey denen miktarı müzayede evine vermektedir. Katma değer vergisi, sigorta ücreti ve nakliye ücreti alıcıya aittir. İyi bir müzayedecei teklif yapanlar arasında rekabeti artırarak, taraflara hitap edip onları rencide ederek, kışkırtarak, limitlerinin üstüne çıkmalarını sağlayabilir. Büyük müzayedelerde, Sotheby's ve diğer müzayede evleri resimleri tanınmış alıcıların evlerine yollayarak görmelerini sağlarlar. Erken rezervasyon karşılığında indirimler yapılmakta, bazen de gayri resmi krediler verilmektedir.⁷⁸

Türkiye'de de sanat hızla müzayedeleşmektedir. Bu sayede sanat daha önce hiç olmadığı kadar medyada yer almakta, çok önemli bir sergiden hiç söz edilmezken müzayedeler, fiyatlar, rekorlar sürmanşetten verilmektedir. Burhan Doğançay'ın bir tablosu daha önce yaşayan hiçbir sanatçının eserine ödenmemiş olan 2.7 milyon liraya müzayedede satılması, "Türk sanat tarihinde dönüm noktası" olarak görülmektedir. Sanat tarihinin temel taşlarından olan konosörlük, tarih, eleştiri, estetik gibi alanlarda gelişen normlara dayanır. Potansiyel olarak her şeyin sanat, herkesin sanatçı olabildiği post-modern ne olursa olsun devrinde konosörlerin yerini finansörler, spekülâtörler almıştır. Bu ortamda sanatçılar ise ister istemez, birer işadamına dönüşmektedir.⁷⁹ Konosörlük, "eserin kimliğinin belgelenmesiyle ilgili bilgileri kapsamaktadır. (ad, san, yapan, zaman, mekân, ölçü, malzeme, teknik, ..) Konosörlük, müelliflik, yani Kitap yazan veya kitap hazırlayan, bir eseri ortaya koyan ve eserin sahibi olan kimse, yazar ve gerçeklik olarak anılan alanı da karşılamaktadır."⁸⁰

⁷⁸ Saehrendt, Kittl, **Bunu Bende Yaparım!, Modern Sanat Kullanma Kılavuzu**, s. 74-75

⁷⁹ Artun, "Küreselleşen İstanbul'un Sanatsal Ekonomisi,"

⁸⁰ Ali Artun, "Sanat Tarihinde Kriz ve Biz," Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye'de Sanatın Çağdaşlaşması Başlığıyla Toplum ve Bilim Dergisi, No: K13 1998, (Çevrimiçi) www.aliartun.com, 3 Mayıs 2013

5.4. Resim Sanatında Küratör

Küratör kavramının sanat tarihi içinde varlığı 200 yıllık süreci aŐmıŐtır. Modernizm ile birlikte kurumsallaŐan müzelerde küratörler, müze görevlisi, uzman ve arŐivci nitelikleriyle, sergi düzenlenmesinde, planlamasında görevler almıştır. Artık müze memuru küratör ile, küreselleşme enstrümanı yeni küratör arasında büyük farklar vardır. Küratör, sanat eleŐtirmeni ve yazarının yerini alarak iktidarı ele geirmıŐtir. Sanat eleştirmenliği ve yazarlığı yeni bir kimliğe kavuŐmalı ve küreselleşmenin oluşturduğu kapsayıcılığa karşı bağımsız,  zg r, küratörlük geliŐmelidir.⁸¹

Sanatın kurumsal bir çatı altında toplanması ve sergileme sorunlarının yaŐanmasıyla küratöryal yaklaşımlar ortaya çıkmış, müzeler sayesinde küratörlük bir meslek olarak kabul edilmiştir. Modern zamanlarda insanlar bir taraftan ie dönük ve yalnız bir yaşam sürerken, iletişim ve diyalog önem kazanmıştır. Modern dönemle müzelerin izleyici ile etkileŐime geçmesi, 1960 sonrası kurumsallaşma ve sponsorluk sistemi k rat rl ğe yeni yaklaşımlar getirmiştir. Müze yöneticileri ve küratörler öncelikle eser toplama ve korumaya önem verirken sergilimede yeni yöntemler ortaya çıkmış, bu durum küratörü yalnızca araştırmacı ve sergileme uzmanı olmaktan çıkararak, müze kimliğini Şekillendiren, yönetime müdahale edebilen, planlama yapan, koleksiyonları farklı yorumlarla izleyiciye sunan kişiler konumuna getirmiştir.⁸² K rat r  etkili kılan, sanatçıya koŐut olmasındır. Artık küratör, felsefi, toplumsal, ekonomik açılardan sanatçıya benzemektedir ve bu durum sanatçıyla daha vurgulu bir ilişki kurmayı gerektirir.⁸³

1960 sonrasının sanatsal ve düşünsel ortamı bağımsız küratörlüğün baŐlangıdır. Postmodernizm,  zellikle Fransa'da görülen teorik çalışma ve tartışmalar sayesinde, felsefi olarak ta kendini anlatmayı başarmıştır. Modern düşünce sorgulanmıŐ ve bu düŐüncelere kaynak olan temel kavramlar irdelenmiŐtir. Modern dönem etkisini kaybederken yerini postmodernizme bırakmıştır. Postmodernist yaklaŐımda, bilim,

⁸¹ Ekrem Kahraman, **Sanatçının Atölyesi; Düşünce Sanat Kültür Seçkisi/07**, yay. dan: Ekrem Kahraman, İstanbul, Şimdi Yayıncılık, 2008, s. 48...50

⁸² Pınar  ner, **“Küratöryal Pratikler ve Dinamikleri,”** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009, s. 6-7

⁸³ Pelvanoğlu, **“Süreli Sergiler-Yeni Açılımlar: A,B,C,D Sergileri,”**

teknoloji, sanat, siyasal özgürlükler adına yapılan her şeyin amacı ilerleme ve insanın özgürleşmesi içindir. Globalleşen dünya düzeniyle birlikte 1960 sonrası bölgesel ve global sanatçı kavramı ortaya çıkmıştır. Bölgesel sanatçılar, eski geleneklerin, modernizmin oluşturduğu karışım sayesinde, başka kültürlerden alınmış biçimsel yeniliklerle kökenlerine özgü görsel anadilleri güçlendirip zenginleştirerek sonsuz hale getirmişlerdir. Modernist bir çizgide çalışan dünya sanatçıları ise değişen toplumların şimdiki zamanına yoğunlaşmışlar, çalışmalarını dayanaklarını kaybetmiş bir dünyanın karışıklığını yansıtan işler olarak görmüşlerdir. 1960'larla birlikte fluxus, happening akımları başlamış, sanatın düşünce yapısı değişmiş, kavramsal sanat ortaya çıkmıştır. Kavramsal sanat, sanatı kuramsal düzlemde çözümlemeyi, yapısını araştırmayı ve yeniden tanımlamayı amaçlayan bir sanattır. Kavramsal sanatçılar, geleneksel sanatın sınırlarını aşmayı hedeflemiş, bunu da çağdaş düşünceden yararlanarak gerçekleştirmek istemiştir. Çağdaş sanatın türleri olarak; Gösteri Sanatı, Vücut Sanatı, Çevresel Sanat, Yeryüzü Sanatı, Yoksul Sanat, Süreç Sanatı, Video Sanatı gibi çeşitler sayılabilir. Bu sanat türlerinde ortak nokta, konuyu anlatmak için kullanılan aracın dil, çeşitli nesnelere, insanın kendisi ya da doğadır. Kavramsal sanatçılar kullanılan aracın sanat yapısının kendisi olarak algılanmasına da karşıdır. Ele aldıkları temel konu, verilmek istenen mesaj, kavram ya da düşüncedir. Sanatçılar, sanat tarihi sürecinde farklı sergileme yöntemleri geliştirdikçe, bunları düzenlemek, açıklamak üzere aktörlere ihtiyaç duyulmuş ve küratörün önemi artmıştır. Sanatçı, sanatı üreten, küratör de üretileni izleyiciye aktarmakla görevli aracı konumdaki kişi, aynı zamanda eleştirmendir.⁸⁴ Küratörler yalnızca sanatçılarla değil aynı zamanda değişik kesimlerle, kurumların liderleri, ticaret yetkilileri ve devlet adamları ile iletişim kurabilecek yeteneğe sahip olmalı, küreselleşme sürecinde sanatçı ve serginin ekonomik, kültürel problemlerini çözebilmelidir.⁸⁵ Bağımsız küratörlerin sanat dünyası içindeki yerleri önemlidir. Kendisi sanatla birlikte şekillenen ve sanatı da şekillendiren bir konumdadır. Tutarlı olabilmek için kendine uyguladığı baskı sonucu, bulunduğu noktadan sanatın gidiş yolunu çizerken kendine uygun sanatçıları seçerek sanat yapısına ve sanatçıya ulaşmaktadır. Ayrıca, küratörün bağımsızlığı zaman zaman

⁸⁴ Üner, “Küratöryal Pratikler ve Dinamikleri,” s. 15...21

⁸⁵ Pelvanoğlu, “Sürekli Sergiler-Yeni Açılımlar: A,B,C,D Sergileri,”

küratörün sanatçının önüne geçmesi gibi sonuçlar doğurabilir. Son yıllarda küratör sanat dünyası içinde star konumuna yükselmiştir.⁸⁶

1980 sonrası ekonomik politikalarındaki değişimin etkisi ile tüketim alışkanlıklarından eğlence biçimine kadar çeşitlenen ortamlar; kentlere göçün yoğunlaşması, özel televizyon ve radyoların açılması, internetin yaygınlaşması, çeviri ve yayınlarda görülen artışlar, farklı kimliklerin ortaya koyduğu mücadele Türkiye kültür ortamında değişimlerin başlangıcı olmuştur. Liberalizmin getirdiği serbestlik içinde oluşan gelişmeler sanat ortamında da çeşitlilik, hareketlenme ve canlanmayla yeni kültür politikasının oluşumunu sağlamıştır. 1980'den sonra küreselleşen dünyada yerini almak isteyen Türkiye, uyguladığı dışa açılma politikalarının sonucu olarak ekonomik gelişmelere paralel, kültürel yapılanmalarıyla da uluslararası arenada yerini almak için girişimler başlatmıştır.⁸⁷

Türkiye'de küratörlük eleştirilere maruz kalmış, sözcük uzun süre kullanılmamış, yerine "sergi düzenleyicisi" denilmesi uygun görülmüştür. Uluslararası İstanbul Bienalleri'nde küratör sözcüğünün kullanımına da küratörün kendisine de sert eleştiriler yapılmış, 1987 yılında düzenlenen ilk Bienal ve 1989 yılında düzenlenen 2. Bienal'de, küratör yerine "sergi yapımcısı" terimi kabul edilmiştir. İlk iki Bienalin küratörü, Beral Madra, 1989 yılında sergi düzenlemenin nasıl yapılacağını anlatırken küratörü tanımlamıştır. Bienal gibi büyük ölçekli sergilerde her zaman bir sergi yapımcısının, serginin kuramını nedenini, amacını, oluşturması ve yazılı olarak belgesini hazırlaması gerektiğini belirtmiştir. Yapımcı, sergiyi hazırladıktan sonra çalışmak istediği sanatçıları seçme, düşüncelerini alma kabul edenlerle yeniden tartışarak serginin oluşmasını sağlamak durumundadır. Serginin her şeyinden sergi yapımcısı sorumludur. Bu işi yapanlara yurtdışında "curator" denilmekte ve bir meslek olarak kabul edilmektedir. Küratörlü sergilerin başlangıcı 1990'lı yıllarda olmuştur. 1991 yılında Vasıf Kortun tarafından Taksim Sanat Galerisi'nde düzenlenen

⁸⁶ Üner, "Küratöryal Pratikler ve Dinamikleri," s. 21...24

⁸⁷ Boyacı, "Çağdaş Türk Sanatında Küratörlük Olgusu: Beral Madra," s. 14,

Anı/Bellek Sergisi, 1992 yılında Beral Madra tarafından düzenlenen 10 Sanatçı 10 İş: C Sergisi Türkiye'deki küratörlü sergilerin ilk örneklerindedir.⁸⁸

Küratörlü sergiler, Türkiye sanat ortamının uluslararası sanat ortamına girmesini sağlamıştır. Sanatçılar yurt dışı sergilere katılmış, eleştirmen ve küratörlerle karşılaşmış, Venedik Bienali, Havana Bienali, Sydney Bienali, Manifeste Bienali, Kwangji Bienali gibi etkinliklerde yer almıştır. Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği, 1995 - 1998 arası, Hüsamettin Koçan ve Ali Akay tarafından Genç Etkinlik sergisi, Marmara Üniversitesi girişimiyle 1997'den itibaren Uluslararası Öğrenci Trianeli, Bursan Sanat Galerisi 1998-2005 arası Beral Madra danışmanlığında Yeni Öneriler/Yeni Önermeler sergileri, Simens Sanat 2007'den başlayarak sınırlar Yörüngeler ve birincisi Ankara Alman Kültür Merkezi ile Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin çalışmalarıyla düzenlenen Ankara'da Genç Sanat adlı sergiler çalışmalara örnek olarak sayılabilir. 1990'lardan sonra kamusal alanlarda sergilere örnek olarak, 1995'te Ankara Gar'ında Gar Sergisi ve Yaya Sergileri gösterilebilir. 2002'lerden sonra dünya sanat ortamındaki kavramlara paralel olarak sergilerde, kimlik, zaman, mekan, tinsellik kavramları işlenmiştir. Mekan- kimlik kavramında Ali Akay'ın 2003'te Arada sergisi, çağdaş felsefecilerin varlık-oluş ve arada olmak kavramlarından esinlenmiştir. Zaman-tinsellik bağlamında 2002'de gerçekleştirdiği, Plajın Altında: Kaldırım Taşları sergisinde öğrenci hareketlerinin umutları ve beklentilerini anlattıkları "Kaldırım Taşları Altında Plaj" sloganını ters çevirerek, günümüz dünyasının kayganlığını, umutsuzluğu, her şeyin tersine dönmesini ve direnişi anlatmıştır. 2008'de Necmi Sönmez küratörlüğünde, "Mekanın Şiirselliği: Öztoprak ve Jenerasyonu" sergisinde Abdurrahman Öztoprak'ın çalışmalarını dönemin önemli Avrupalı sanatçıları ile karşı karşıya getirerek yeni bir Modern Sanat Tarihi yorumu önermektedir.⁸⁹

⁸⁸ Pelvanoğlu, "Süreli Sergiler-Yeni Açılımlar: A,B,C,D Sergileri,"

⁸⁹ Boyacı, "Çağdaş Türk Sanatında Küratörlük Olgusu: Beral Madra," s. 42...46,

5.5. Sanatçı Sorunları ve Sanat Eleştirmenleri

Demokrasilerde, kendini anlatabilen, düşünen, çözüm üreten ve bunları savunan bağımsız odakların var olması zorunludur. Üretilen düşünce ve çözümlerin yaşama geçirilmesi için toplumsal yapı uygun olmalıdır. Demokrasinin olmayışı, düşünce ve yaratma özgürlüğü önünde bir engel olarak durmaktadır. Sanatçıların çalışmaları kısıtlanmakta hatta varlıklarından korkulmaktadır. Hoşgörüsüzlük, bağınazlık ve tahammülsüzlük ortamı toplumun çok sesli kimliğe kavuşmasını engellemektedir. Toplumun otoriter eğilimi, küçük görüntü değişiklikleriyle yerinde durmaktadır. Medya organlarının desteğiyle gerçek bir değişim yapıyor etkisi yaratılarak, kısır döngü içinde çarpınan çoğunluğun yeni değerleri tüketmesi istenmektedir. Birey, oluşturulan bu ortam içinde kendini özgür hissederken, aslında sadece sunulanı tüketme özgürlüğü bulunmaktadır. Oluşturulan bu çark içinde sanatçılar ve sanat da var olma savaşı içindedir.⁹⁰

Sanatçının plastik değerler anlamında karşı duracağı bir alan kalmamıştır. Modernizm'de bir değişim inancı ve süreciyle, sanatta gelenek, yenilik çatışması, günümüzde ise dairesel bir döngü görüyoruz. Her şey aynı anda ve karmakarışık duruma gelmiştir. Gelenek, yenilik çatışması yerine sınırlar tartışılmaktadır. Karşı duruşla birlikte bir belirsizlik ve güvensizlik ortamı içinde, sanatçının konumu belirlenmeye çalışılırken, sanatsal nitelik sorunu yaşanmaktadır.⁹¹ Çağdaş sanatçı kendisinden önceki sanatçıların bağlı olduğu kurallara, sözleşmelere göre özgürdür. Tarih, eleştiri, estetik, etik, stil, akım, fikir, bilgi, gerçek, hayat, siyaset, ütopya, manifesto ve deha sorumluluğunda olmamasına karşın özgürlüğü tartışmalıdır. Romantizmden beri sanatın kurallarıyla ilgili bildiği her şey değişmiş, neyin sanat olduğu konusundaki belirsizliklerle, sanatçı elinde bulunan iradeyi sanat piyasasına devretmiştir, çağdaş piyasanın kuralları içinde olduğu sürece varlığını koruyabilir. Modernizm döneminde sanat piyasaya mecbur ama tamda bu nedenle piyasaya karşı olmakla sanat özelliği kazanmıştır. Postmodernizm buna son vererek sanatı

⁹⁰ Özcan Yurdalan, “Demokrasi Sanat ve Fotoğraf Örgütleri,” **Sanatta Özerk Yapılanma ve Yaratma Özgürlüğü Sanatçılar Kurultayı**, Yay.haz. Ekrem Kahraman, Unesco Aiap Türkiye Ulusal Komitesi Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği, İstanbul, Pınar Ofset, 1995, s. 74-75

⁹¹ Cebail Ötgün, “Sanatçının Atölyesi; Düşünce Sanat Kültür Seçkisi/07” s. 188

özgürleştirmiştir. Günümüzde ise her şey sattığı sürece sanattır. Sanat özgürleşirken, yaşamın özgürlüğü için verdiği mücadeleden uzaklaşmış, finansallaşan sanat, sanatçıyı da paranın yönetiminde becerikli bir yaratıcıya dönüştürmeye başlamıştır. Sanat piyasası, acımasız bir rekabet içinde, güvencesiz ve risklidir. Geleceğini yönlendirmek kendi kontrolünden çıkmış, galerilerin, sanat tacirlerinin, küratörlerin yönetimine geçmiştir. Sanatçıların geleceklerini kontrol edebilmeleri, estetiği yönetebilmelerine bağlıdır.⁹²

Sanatçı için sanatsal kaygıların yanında, amacına ulaşip ulaşamamakla, başarısının karşılığını alamamak gibi kaygıları vardır. Satabilme, ödüllendirilme durumları da olmamasına rağmen neden çalışmaktan vazgeçemez. Sanatçı yaşamın ortak koşulları yerine, kendi karşılaşmalarından etkilenir, sanatçının gerekçelerini kimse sorgulayamaz. Onun hesaplaşma alanı yeryüzüdür. En küçük birimden, bir çiçekten, uzaktaki bir olaydan etkilenir. Tüm kaygılarına karşın sanatsal üretimini sürdürür.⁹³

Türkiye bir yandan Avrupa Birliği'ne girmeye çalışırken, diğer taraftan birliğe giriş kararına engel olacak sanat, kültür ve düşünce alanında olumsuz kararlar almaktadır. Devletin, tutucu yönetimlerin sanata ve sanatçıya engel olmak yerine destek olarak, sanatın, kültürün, düşüncenin zenginleşmesi sağlanmalıdır. Sanatçı bir meslek sahibi kabul edilerek sosyal ve ekonomik güvencelere kavuşturulmalıdır. Sanat yapıtlarının korunması ve yaygınlaştırılması, sanatçı ve sanat yapıtının hem ulusal hem de uluslararası alanda serbestçe dolaşıma girmesi sağlanmalıdır. Özerkleşme konusunda her alan kendi sivil sanat konseylerini kurarak, ulusun genel sanat, kültür projelerini planlayabilmelidir.⁹⁴ Devletin sanata ve sanatçı örgütlerine karşı tutumu genelde mesafeli olmuş ve güvensizlik duymuştur. Yerel yönetimler kendi propagandaları ve çağdaş bir görüntü amacıyla sanatçı örgütlerine destek vermektedirler. Derneklerin fiziksel koşullarına iyileştirme getirmemişler, yapılan projelere de yeterince destek vermemişlerdir. Sanatçı örgütlerinin hedefi bağımsızlık olmalı, devlet ve yerel yönetimlerde ancak sanatçıyla ve örgütleriyle işbirliği yaptığı, desteklediği süreç

⁹² Artun, **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi**, s. 181-182

⁹³ Ötgün, **Sanatçının Atölyesi; Düşünce Sanat Kültür Seçkisi/07**, s. 189

⁹⁴ Ekrem Kahraman, "Sanat Özgürlüğünü Arıyor," **Sanatta Özerk Yapılanma ve Yaratma Özgürlüğü Sanatçılar Kurultayı**, Yay.haz. Ekrem Kahraman, İstanbul, Pınar Ofset, Unesco Aiap Türkiye Ulusal Komitesi, Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği,1995, s. 51-52

sanat alanında var olabilmelidir. Sanatçı örgütlerinin yönetim anlayışında demokratik alışkanlıklar, üyeler ve üye olmayan sanatçılarla ilişkiler, kurumlaşma düzeyleri, bağımsızlık sorunları, devletten ve yerel yönetimlerden beklentileri çözüme ulaşmamıştır. Sanat, sanatçılar ve sanatçı örgütleri, demokratik, barışçı ve özgürlük yanlısı olarak mücadelelerini sürdürmelidir. Toplumun herkes için yaşanır duruma gelmesinde sanatın ve sanatçının emeği kaçınılmazdır. Düşüncenin, yaratıcılığın önündeki engellerin kaldırılması, sanatçıların bireysel haklarının korunması, sanat ortamlarında sorunların çözümü için sanatçı örgütlerinin birlikte hareket etmesi önemlidir. Her örgüt kendi alanında etkili olsa da bu örgütler birbirlerini tanımamakta ve ortak etkinlikleri bulunmamaktadır. Kurumsallaşmış sanatçı örgütlerinin sayısı yetersizdir. Üyeleriyle birlikte, üye olmayan sanatçıların gereksinimlerine de yanıt verecek yeterli sayıda örgüt bulunmamaktadır.⁹⁵

Eleştiri bir sanat yapıtı karşısında iki öznenin karşı karşıya gelmesiyle gerçekleşir. Bu karşılaşmada, eleştirmen yaşadığı döneme göre çağının ve özgün dilinin yansımalarıyla esere yaklaşır. Sanat eleştirisi, sanatın yapısını, işlevini, işleyişini, estetik ölçütler içinde; mantıksal değerlendirmeler, eleştirmende bıraktığı etkiler ve izleyiciye aktarılmak istenen öznel yorumlara kadar farklı yaklaşımları içerebilir. Ancak eleştirmenler her zaman eserler için doğru değerlendirmeler yapamazlar. Sanatçı için eserinde önemli olan bir yaratım eleştirmen tarafından beğenilmeyebilir. Tersine durumda ise sanatçının beğenmediğini eleştirmen kusursuz bulabilir. Burada beğeni ölçütlerinin, estetik değerlerdeki görüşlerin, beğeni yargılarının farklılığı görüş ayrılığını oluşturmaktadır.⁹⁶ Sanat kültürünün bir parçası olan eleştiride sanat eleştirmenlerinin işlevi artık sona ermiştir. Kuzey Amerika ve Batı Avrupa'daki kültür dergilerinde sanat eleştirmenliğini ikinci meslek olarak yapan yazarlar, sanatçılar bulunmakta, ama hiç kimse sadece eleştirmen olarak anılmamaktadır.⁹⁷

Özel galerilerin çoğalması, ilk sanat dergilerinin ve afişlerinin yazılı eleştiri olarak görülmesi, 20. yüzyıl başlangıcıyla beraber eleştiriye ilgiyi artırmıştır. Müzelerin

⁹⁵ Yurdalan, "Demokrasi Sanat ve Fotoğraf Örgütleri," **Sanatta Özerk Yapılanma ve Yaratma Özgürlüğü, Sanatçılar Kurultayı**, s.74...77

⁹⁶ Ersoy, **Sanat Kavramlarına Giriş**, s. 81...83

⁹⁷ Hal Foster, **Tasarım ve Suç**, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 143

açılmasıyla halkın sanat eserlerini görme fırsatını yakalamaları da etkenlerden biridir. Eleştirmenlerin yaptığı yorumlar, farklı toplumsal katmanların estetiksel kavramaları öğrenmelerini, fikir düzeylerinin yükselişi ile beğeni seviyelerinin artışını sağlamıştır. Gelişmiş ülkelerin eleştirmenleri sanat yazılarıyla, diğer ülke sanatçıları ve halkını yönlendirmiş, sanat merkezlerinde çalışmalar yaparak eğitime katkıda bulunmuştur. Yeniliği savunan eleştirmenler, sanatçılarla birlikte kamuoyu oluşturarak sanat üzerine tartışmalarla, uluslararası bir sanat dilinin oluşması sağlanmıştır. Sanat festivallerine tüm dünyadan gelen sanatçılar, izleyiciler ve eleştirmenlerin yaptığı tartışmalar, soyut içerikli bir anlayışın, yöresel anlayışlara egemen olmasına da yardım etmiştir.⁹⁸ Sanat dünyasında ve sanatçılar üzerinde eleştirmenlerin etkisi düşünüldüğünde daha azdır. Tacirler, koleksiyonerler ve müzayede evi uzmanları da eleştirmenlerin çağdaş sanat, sanatçı ve fiyatlar üzerine etkisinin çok az olduğunu kabul etmektedir. Küratörler ve müzelerin etkisi eleştirmenden fazladır. Müzeler, sanatçının kabul edilmek ve markalaşmak için aşmak zorunda olduğu üst düzey bir yapıdır. Piyasa sürecinden bağımsız çalıştıkları için kararları pek sorgulanmadan, sergilenen eserin de, sanatçının da müze kalitesinde olduğu kabul edilmektedir.⁹⁹

Gazeteci Sarah Thomton, sanat gazeteciliğini bıraktığını, sanat piyasası hakkında yazmama nedenlerini şu gerekçelerle anlatmaktadır. “Eserleri yüksek fiyatlara erişmiş olan sanatçılar çok göz önüne çıkartılarak fiyatlarını artırmak istedikleri sanatçıların reklamını yapmaları için manipülatörlere fırsat verilmektedir. Sanat piyasası çok güçlü bir medya organı haline gelmiştir. Hile yapanlar bilinse de kimse ilgilenmek istemez ve en ilginç hikayeler hep iftiradır. Vergi kaçırma olağan bir olay, kara para aklama ise bazı yerlerde olan bitenin ardındaki asıl itici güçtür. Sanat piyasası ile ilgili yazmak kendini tekrar eden bir iştir. Bu piyasanın giderek müzelerin programlarını ve eleştirilerin nasıl yazılacağını belirler hale gelme nedenlerinden birisi de müzayede ve fuarların kendilerini pazarlama konusunda çok yol almış ve artık neyin haber olup olmayacağını biçimlendiriyor olmasıdır.”¹⁰⁰

⁹⁸ Ersoy, **Sanat Kavramlarına Giriş**, s. 88...91

⁹⁹ Thompson, **Sanat Mezat**, s. 319

¹⁰⁰ Sarah Thomton, “**Sanat Piyasası Hakkında Yazmamak İçin 10 Neden**,” Çev: Barış Demiray, Görsel Bellek, Ekim. 2012, (Çevrimiçi) gorselbellek.blogspot.com, 20 Mayıs 2013

6. SONUÇ

Türkiye, Cumhuriyet devrimiyle çağdaşlaşma yolunda ilerlerken; bilim, kültür ve sanatta Batı uygarlığına ulaşmayı hedeflemiştir. Toplumun uygarlaşma yolunda çabası, Atatürk'ün sanata ve sanatçıya verdiği önem, özgür ve bağımsız sanat ortamına doğru evrilme yönünde gelişmiş; güzel sanatların çağdaş dünya ölçeğine ulaşma gayretleri desteklenerek sanatçıların yetişmesi gerçekleştirilmiştir.

Cumhuriyet, Osmanlı'nın geleneksel toplum yapısını, Batı tarzı yaşam anlayışına dönük adımlarla değiştirmeye çalışırken, eğitimden başlayarak yeni devletin temelini kültür üzerine oturtmuştur. Resim Sanatının gelişim çizgisi değerlendirildiğinde; modernleşme sürecinin başlamasıyla birlikte Osmanlıdan gelen ve Cumhuriyet dönemine de yansıyan sorunlar değişen koşulların belirlediği şartlar çerçevesinde, farklılıklar göstererek günümüzde de sürmektedir.

Batı ülkelerinden öğretmenler getirilmesi, öğrencilerin Avrupa'ya gönderilmesi, Cumhuriyet döneminde de sürmüştür. Berlin; Paris, Londra gibi Avrupa sanat merkezlerinde eğitim gören ressam, Cumhuriyet döneminde ürettikleri eserlerle Batı tarzı resmin yerleşmesine öncülük etmişlerdir. Başlangıçta ressam, Batı'da denenmiş örneklerden esinlenirken, aktarma, taklit ve özentiye bırakarak ulusal kültür öğelerini öne alan eserler vermeye yönelmişlerdir. Avrupa'da eğitim görmüş ressamın katkıları, resim sanatı alanında sağlanan gelişmeler topluma yansımış, resim sergileri düzenlenmiş, kitlelerinin resme ilgisi artmıştır. Bu dönemin ressam grupları, gelişim sürecinde önemli yer tutarlar. Çağdaş Türk resmindeki yenileşme süreci Batılı anlamdaki değişim yüz elli yıllık bir süreçtir. Yenileşme estetik olguların dışında teknik olarak gelişmeyi de kapsar. Cumhuriyet'in kuruluşundan sonraki tarihsel süreçte, Türk resminde Batı'nın her akımı denenmiş, gruplar ve bireysel anlamda çeşitli yorum ve anlatımlarla resim sanatının gelişiminde önemli mesafeler alınmıştır. Türk resmi modernleşme olgusunun aşamalarından geçerken sanatçı kuşakları, Batılı dünya görüşü içinde gelenekten kopma, yeni bir gelenek arama çabası içinde olmuştur. Tarihsel dönemlerin etkileşim ilişkileri, Türk sanatçıları da etkilemiştir.

Cumhuriyet döneminde resim sanatı açısından önem taşıyan çalışmalardan biri de sanat yapıtlarının sergilenmesi ve korunması amacıyla kurumların oluşturulması aşamasıdır. Sergilerin Ankara'da her yıl açılmasıyla başlayan bu süreç, 1928'de dönemin ilk müzesi olan Ankara Etnoğrafya Müzesi'nin kurulmasını sağlamıştır. Sergi Evi'nin açılması, Devlet Resim ve Heykel Sergilerinin bu yapı salonlarında düzenlenmesinden sonra, 1937'de Atatürk'ün isteğiyle İstanbul Resim Heykel Müzesi kurulması, resim sanatının önemli atılımlarındandır. Cumhuriyetin 10. yılında D grubu ressamlarının gerçekleştirdiği ilk sergide, özellikle yurt dışından dönmüş olan sanatçıların çalışmaları önemlidir. Resme düşünsel bir boyut getirmeye çalışan bu sanatçılar Batı ülkelerinde egemen olan sanat akımlarını tanıtmaya çalışarak, kültür ve sanat yaşamında canlı bir tartışma ortamı oluşturdular. Genç ressamlar yeniler grubu adıyla kendilerinden söz ettirmeye başlarken, ana temaları toplumsal konuları işlemek olmuştur. 1950'den sonra resim sanatında her tür eğilim, akım ve düşüncelerin birlikte yer aldığı görülecektir. 1960'larda başlayan sosyal, ekonomik ve kültürel yaşamdaki gelişmeler, yerli ve yabancı yayımların izlenmesi, resim sanatında da etkisini göstermiş, 1960 Kuşağı adı verilen, aralarında düşünce birliği olmayan, yeni anlatım olanaklarıyla eser veren sanatçılar ortaya çıkarmıştır.

Eğitimdeki gelişmeler, sanatçıların çoğalması, 1970'lerden itibaren sanat ortamını hareketlendirmiş, yapıtların izleyiciye ulaşması sorunu ortaya çıkmıştır. Devlet kuruluşlarının dışında belediyelerin ve bankaların sergi salonlarıyla birlikte özel sanat galerileri sorunun çözümünde etkili olmuştur. 1980 sonrası dönemde Türk resim sanatının yurt içi ve yurt dışında tanıtımı için açılan sergilerin işlevi önemlidir. Cumhuriyet dönemi Türk resminin gelişiminde Ankaralı ressamın çalışmaları da etkili olmuştur. Ankara başkent olduktan sonra kentin gelişimine paralel olarak sanat etkinliklerinde de önemli bir merkez olmayı başarmış, öğrenim görüp çalışmalarını Ankara'da sürdürmeye başlayan ressamlarla önem kazanmıştır.

2000'li yıllara gelindiğinde Türk ressamın, uluslararası düzeyde kendilerine yer bulacak konuma gelmişlerdir. Çağdaş resim sanatının kazanımlarından biri de, tarihsel gelişmenin araştırılması ve ulaşılan durumun incelenmesidir. Resim sanatı üzerine üniversite düzeyinde yüksek lisans ve doktora programlarıyla tezler hazırlanmakta, ressamınla ilgili yazılar yazılmakta ve kitaplar yayımlanmaktadır. Ressamın

hayatlarını ve yapıtlarını anlatan belgesel filmler hazırlanmakta, televizyon programları yapılmaktadır. Çok sayıda sanat dergisinin varlığı da bir gerçekliktir. Sanat dergilerinde, sanatçıların biyografileri, yapıtları, çalışma biçimleri değerlendirilmektedir.

Türkiye'deki gelişmeler ve yenileşme hareketleri, toplumsal gerçeklikle sanatın tüm alanlarına yansımış ve sanattaki hamleler, toplum yaşamının önüne geçmiştir. Cumhuriyetle birlikte yükselmeye başlayan eğitim düzeyi, sanatçı, sanat yapıtı ve izleyici açısından olumlu yönde gelişmeler göstermektedir. Halkın eğitim seviyesi yükseldikçe kültür ve sanata karşı artan ilgi, günümüzde Güzel Sanatlar Liselerinin açılması sonucunu doğurmuştur. Cumhuriyet döneminde eğitim, kültür ve sanata önem verilmesi; güzel sanatlar alanındaki gelişmeler, sanat eğitimi kurumlarının, “Cumhuriyetin temeli kültürdür,” düşüncesini yaşama geçiren köklü ve yaygın kurumlar haline gelmesini sağlamış, ünü yurt dışına taşan sanatçılar yetiştirilmiştir. Özellikle seçkin kadın sanatçılarımız Cumhuriyetin eseridir. Türk resim sanatının, gösterdiği gelişmeye, en büyük katkıyı Üniversiteler, Üniversitelerin Güzel Sanatlar Akademileri vermektedir.

Resim eğitiminde süreklilik, yaratıcılık ve sanatsal duyarlılığa paralel bir planlama gerekmektedir. Okul öncesinden başlayarak eğitimin her kademesinde, sanat eğitimine önem verilmesi, tüm lise ve üniversitelerde Sanat Tarihi, Sanat Eğitimi derslerinin verilmesi, sanatın sevdirmesi ve tanıtımı açısından önemlidir. Genel olarak eğitim sisteminin içerisinde yer alan sanat eğitiminin yaygın ve işlevli bir şekle dönüşemediği gerçeğiyle karşılaşmıştır. Sanat eğitimindeki eksiklikler çağdaş sanat bilincinin oluşmasını engellemektedir. Sergilere gösterilen ilgi yetersiz, eser alımları ise sadece koleksiyonerler ve ticari anlamda eser alan kurumlarla sınırlıdır.

Sanatçı çalışmalarıyla bir yandan kendini anlatırken, diğer yandan da toplumsal değer oluşturmaktadır. Çalışma özgürlüğü olmayan sanatçıların üretimlerinin toplumsal temsil düzeyini sağlaması olanaklı değildir. Sanatçıların özgürce kültürel ve sanatsal çalışmaları gerçekleştirecek ortamı olmalı, çalışma hakkının yasal güvencesi bulunmalıdır. Sanatçı derneklerine devlet desteği sağlanmalı, dernekler sanatçıların özlük hakları ve çalışma koşullarının iyileştirilmesi konularına önem vermelidir.

Uluslararası sanat çalışmalarına, katılmak için sanatçıların sponsorlarla desteklenmesi zorunludur. Sanatsal çalışmaların özgürlüğü demokrasinin tüm kurumlarının varlığıyla olanaklıdır.

Cumhuriyet dönemi resim sanatının gelişmesi sonucu kazanımlardan biri de koleksiyon ve koleksiyonerliktir. Yeterli olmamakla birlikte, çok sayıda kişi ve kuruluş ressamın eserlerini toplamakta ve biriktirmektedir. Özel koleksiyonerlik farklı bir saygınlık kazanırken sanata yatırımları artırmış, müzayede evleri eser satışlarında fuarları, bienalleri, galerileri etkiler duruma gelmiştir. Uluslararası düzenlenen sanat fuarlarıyla Türk sanatçıları dünya sanat piyasasında varlık göstermiş, çağdaş resim sanatı hızla gelişmiştir. Bankaların yaptıkları koleksiyonlar, yayımlar, sergiler, sponsorluk ve bireysel bankacılık çalışmalarıyla sanata verilen destek artmaktadır.

Sanata ilginin artması, müzeler ve galerilere olan gereksinimi ortaya çıkarmıştır. Özellikle resim, heykel atölyeleri ve galeriler kentlerin yüksek gelir düzeyine sahip semtlerinde toplanmıştır. Bu durum sanat etkinliklerinin bir kesimle sınırlı kalmasına neden olmuş, geniş halk kitlelerine ulaşma zorluğu doğurmuştur. Sanatın Anadolu'da yaygınlaşmasında önemli bir yer tutacak olan güzel sanatlar galerilerinin büyük kentlerin dışında açılmaması, önemli bir eksikliklerdir. Ressam-Galeri ilişkileri, sponsorluk sorunları da artarak sürmektedir. Özel galeriler, müzeler teşvik edilmeli ve desteklenmelidir. Çağdaş resim sanatı müzelerinin ülke geneline yayılamaması, izleyicilerin sanat eserlerine ulaşmasını güçleştirmektedir. Müzelerde sanat eserlerinin sergilenmesi dışında; koruma, onarım, restorasyon çalışmaları için laboratuvarlar kurulmalıdır. Yeterli sayıda restoratör olmayışı da önemli bir sorundur.

Küreselleşme ve Avrupa Birliği'ne uyum kapsamındaki uğraşlar doğrultusunda, sermaye gruplarının destekleri ve özel müzeler kurulması önemlidir. İstanbul'da Modern Sanatlar Müzesi'nin açılması dünyanın diğer sanat merkezlerinde ilgiyle karşılanmıştır.

Çağdaş sanat fuarları ve bienaller başlangıcında yoğun eleştirilere uğramasına rağmen gelişimini sürdürerek günümüze kadar gelmiştir. Dünya sanat piyasasına katılımın koşullarından olan uluslararası sanat organizasyonlarının geliştirilmesi, sanatçıların

tanıtımının yapılması zorunludur. Sistemin dışında bir sanatçının varlığını sürdürebilmesi, üretim ve tanıtım yapabilmesi olanaksızdır. Galerilerin, müzayede evlerinin, fuarların ve bienallerin düzenlediği uluslararası organizasyonlar, katı bir düzen oluşturmuştur. Alternatif organizasyonlar geliştirilinceye kadar sanat, paranın ve egemen güçlerin kendi zevkleri, gösterişleri, toplumları etkileme ve yönetme araçları olarak kullanılmayı sürdürecektir.

Çağdaşlaşmanın önemli ölçütlerinden biri görsel beğeni anlayışının yükselmesini sağlamaktır. Sanat eserleri, seyir alanlarında, galerilerde, müzeler ve benzeri yerlerde sergilendikçe, sanat eğitimi yaygınlaştıkça, sanata karşı ilgi artacak ve toplumsal yaşamda sanat, vazgeçilmez olarak yerini alacaktır.

KAYNAKÇA

- Ada, Serhan:** **Çağdaş Sanat Konuşmaları 4 Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik**, yay. haz: Levent Çalikoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 51-63
- Adem, Mahmut:** **Atatürkçü Düşünce Işığında Eğitim Politikamız**, Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş., 2000
- Akarsu, Bedia:** **Kişi Kavramı ve İnsan Olma Sorunu**, İstanbul, , İnkılap Kitabevi Yayınları, 1998
- Akçe, Neslihan V.:** **Sanatçı Müzeleri: Müzeolojik Bağlamda Bir Değerlendirme ve Türkiye için Model Önerisi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, 2011
- Alagöz Belgin B.:** “**Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesinden İzlenimler**,” rh+magazine, İstanbul, Globus Dünya Basımevi, No: 72, 2010, s. 30-33
- Alsaç, Birsen, Alsaç, Üstün:** **Türk Resim ve Yontu Sanatı**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1993
- Altıntaş, Mustafa:** **Çağdaş Sanatın Diliyle Türkiye'nin Geçmişindeki Yarın: Köy Enstitüleri**, İstanbul, Nest Medya, Beşiktaş Sanat Galerisi Sergi Katoloğu
- Artun, Ali:** **Çağdaş Sanat Konuşmaları 4 Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik**, yay. haz: Levent Çalikoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 17-37, 2009
- Artun, Ali:** **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi**, İstanbul, İletişim Yayıncılık, 2011
- Artun, Ali:** **Çağdaş Sanat ve Kültüralizm Kimilk ve Estetik**, Der. Ali Artun, çev. Tuncay Birkan, Nursu Öрге, Elçin Gen, İstanbul, İletişim Yayıncılık A.Ş., 2013
- Artun, Ali:** **Sanat Müzeleri 1 Müze ve Modernlik**, 2.bs., İstanbul, İletişim Yayınları 1189, Sanathayat Dizisi 9, 2012
- Aslanapa, Oktay:** **Türk Sanatı I-II**, İstanbul, Kervan Yayınları, 1984

- Atabilen, Ezgi:** “**Contemporary İstanbul 7 Yaşında,**” **Hürriyet Sanat,** İstanbul, Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık A.Ş. 19.11.2012, s. 3-4
- Atagök, Tomur:** **Çağdaş Sanat Konuşmaları 4 Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik,** yay. haz: Levent Çalıkoğlu İstanbul, Yapı Kredi, Yayınları, 2008
- Atasoy, Sümer:** “**Bir Kentin Sosyal ve Ekonomik Yaşamında Müzeler,**” **4. Müzecilik Semineri,** İstanbul, Askeri Müze, 1998, s. 38-39
- Bakla, Erdinç:** “**Yaratma Özgürlüksüz Olabilir mi?**” Sanatçılar Kurultayı, Pınar Ofset, İstanbul, Plastik Sanatlar Derneği, , 1995, s. 45-47
- Barut, Nevin Ç.:** “**Mevzuat ve Sergilemede Ortaya Çıkan Problemler,**” **4. Müzecilik Semineri,** s. 96-97
- Baudrillard, Jean;** **Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri,** Çev: Oğuz Adanır, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2004
- Baykam, Bedri:** **Çağdaş Sanat Konuşmaları 4 Koleksiyon Koleksiyonerlik ve Müzecilik,** yay. haz. Levent Çalıkoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 86-119
- Berk, Nurullah, Gezer, Hüseyin:** **50 Yılın Türk Resim Heykeli,** İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1973
- Berk, Nurullah, Özsegin, Kaya:** **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi,** 3.bs., Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983
- Billiet, Joseph:** **Sosyal Oluşum ve Sanat,** Çev. Mehmet Doğan, İzmir, Kovan Kitabevi Yayınları, 1966
- Bilgin, Metin:** **Türkiye’de Sanatın Desteklenmesinde Sponsor Şirketler ve Kültür Kurumlarının İzlediği Stratejiler,** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Sanat ve Tasarım Programı, 2005
- Boyut Yayın G.:** **Michelangelo,** İstanbul, Boyut Yayıncılık ve Ticaret A.Ş., 2005
- Büyük Larousse:** **Tanzimat,** Sözlük ve Ansiklopedisi, yay. yön. Adnan Benk, İstanbul, İnterpres Basın ve Yayıncılık A.Ş. Cilt.22, s.11227-11229

- Cezar, Mustafa:** **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayını 109, 1971
- Çalıköğlü, Levent:** **Çağdaş Sanat Konuşmaları 3, 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat**, yay. haz. Levent Çalıköğlü, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 7-16
- Çalıköğlü, Levent:** **Çağdaş Sanat Konuşmaları 4 Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik**, yay. haz: Levent Çalıköğlü, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 7-17
- Çelik, Haydar:** **Resim Sanatında Metafizik**, İstanbul, Troya Yayıncılık, 1994
- Çoker, Adnan,
Koçak, Nur,
Tollu, Nevin:** **Cemal Tollu**, Galeri B Yayınları, Model Matbaa, 1996
- Çoruhlu, Tülin:** **"Türkiye Müzeciliği 150 Yaşında 1846-1996," Antik&Dekor**, İstanbul, Antik A.Ş. Yayını, No: 36, s. 98-102, 1996
- Demir, Canan:** **Müzelerde Çağdaş Pazarlama**, İstanbul, Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı Yayını, 2001
- Derman, Hüseyin C.:** **"Eski Resimler, Yeni Sorunlar..." Antik&Dekor**, İstanbul, Antik A.Ş., No:10, 1991, s. 154-156
- Dolmacı, Sevil:** **"Koleksiyonerlerden Bedri Baykam Sergisi," Artist**, İstanbul, Mas Matbaacılık, 2009, No: 10, s. 26-29
- Duhamel, Georges:** **Yeni Türkiye Bir Batı Devleti**, Çev. Can Yücel, Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş., 1998
- Ekmekçiler, Leyla E.:** **Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa, Melek Celal Sofu'nun Ölüdoğa, Manzara ve Portre Yağlıboya Resimlerinin Uygulamalı Restorasyon Çalışma ve Yöntemleri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı, Grafik Tasarım Programı, 1995
- Elibal, Gültekin:** **Atatürk ve Resim Heykel**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları: 121, 1973
- Emmelhainz, Irmgard:** **"Çağdaş Sanat ve Kültüralizm Kimlik ve Estetik," Der.** Ali Artun, Çev. Tuncay Birkan, Nursu Öрге, Elçin Gen, İstanbul, İletişim Yayıncılık A.Ş., 2013

- Erbay, Fehriye:** **Müze Yönetimini Kurumsallaştırma Çabası 1984-2009**, İstanbul, Mimarlık Vakfı Enstitüsü, 2009
- Erden, Osman:** **19. Yüzyıldan 1960'a Kadar Türk Resim Sanatı Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey**, Tempo, İstanbul, Boyut Matbaacılık, 2012
- Ersoy Ayla:** **500 Türk Sanatçısı, Plastik Sanatlar**, İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi, 2004
- Ersoy, Ayla:** **Günümüz Türk Resim Sanatı**, İstanbul, Bilim Sanat Galerisi, 1998
- Ersoy, Ayla:** **Sanat Kavramlarına Giriş**, Genişletilmiş 3.bs, İstanbul, Yorum Sanat Yayıncılık, , 2002
- Ersöz, Erhan:** **“Bienallerin Anatomisi,” Artist Actual**, İstanbul, Mas Matbaacılık, No: 09, Ekim 2009, s. 26-27
- Erzen, Jale N.:** **“Yaratma Özgürlüğü ve Toplumsal Değerler,”** Sanatçılar Kurultayı, Unesco Aiap Türkiye Ulusal Komitesi Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği, İstanbul, Pınar Ofset, 1995, s. 38-40
- Erzen, Jale N.:** **Çoğul Estetik**, İstanbul, Metis Yayınları. 2011
- Eyüboğlu, Sabahattin:** **Köy Enstitüleri Üzerine**, Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş., 1999
- Feilden, Bernard M:** **“Koruma İlkeleri,” Dünyaya Açılan Pencere Görüş**, Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütünün Aylık Dergisi, İstanbul, Arkın Kitabevi Yayını, No:3, 1981, s. 27-28
- Fischer, Ernest:** **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Cevat Çapan, 8. bs., İstanbul, Payel Yayınları 113, 1995
- Foster, Hal:** **Tasarım ve Suç**, 3. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012
- Gerçek, Ferruh:** **Türk Müzeciliği**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1999
- Germaner, Semra:** **“1950'den Günümüze Türk Resmi, Sanat Çevresi,”** İstanbul, Kurtiş Ofset, No: 102, 1987, s. 18-20
- Giray, Kıymet:** **“Şeker Ahmet Paşa'nın Manzara Resimlerindeki Estetik Duyarlılık,” Antikdekor**, İstanbul, Antik A.Ş., No: 127, 2011, s. 94-105

- Giray, Kıymet:** “**Türk Resminde Bir Efsane: Çallı İbrahim,**” **Sanat Çevresi**, İstanbul, Kurtiş Ofset, No: 162, 1992, s. 38-40
- Gönenç, Turgay:** “**Günümüz Türk Resmi Çağdaş Türk Resmi mi? ” Sanat Çevresi**, No: 102, İstanbul, Kurtiş Ofset, 1987, s. 6-7
- Gören A. Kamil:** “**Türk Resim Sanatına Yön Veren Kuşağın Batıdaki Eğitimi, 1914 Kuşağı Sanatçıları Paris’te,**” **Antik& Dekor**, İstanbul, Antik A.Ş., No: 36, 1996, s. 62-68
- Gören, A. Kamil** “**Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resim Sanatı,**” **Antik& Dekor**, İstanbul, Antik A.Ş., No: 49, 1998, s. 146-156
- Gören, A. Kamil:** “**Askeri ve Sivil Okulların Türk Resim Sanatındaki İşlevi,**” **Antik&Dekor**, İstanbul, Antik A.Ş., No: 37, 1996, s. 62-70
- Günyaz, Abdülkadir:** “**Galericilik Zor Zanaat,**” **Artist Dergisi**, İstanbul, Mas Matbaacılık A.Ş., No: 9/71, 2006, s. 88
- Gürçağlar, Aykut:** “**Namık İsmail: Ressam ve İlk Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü,**” **Antikdekor**, İstanbul, Antik A.Ş., No: 122, 2011, s. 112-120
- Hatipoğlu, Halenur:** “**1938-1943 Yurt Gezileri” Antik&Dekor**, İstanbul, Antik A.Ş., No: 49, 1998, s. 124-129
- Hauser, Arnold:** “**Yapıt Kurgusunda Diyalektik,**” Çev. Faruk Ersöz-Mehmet Ergüven, **Sanat Çevresi**, İstanbul, Kurtiş Ofset, No: 39, 1982, s. 36-37
- Hisar, A. Şinasi:** **Türk Müzeciliği**, yay. haz. Necmettin Turinay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010
- Hours, Madeleine:** “**Lascaus Mağarasının Kurtarılması,**” **Dünyaya Açılan Pencere Görüş**, Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütünün Aylık Dergisi, İstanbul, Arkin Kitabevi Yayını, No: 3, Mart 1981, s. 6-11
- Hours, Madeleine:** **Başyapıtların Gizemli Dünyası**, Çev. Kaya Özsezgin, Ankara, İmge Kitabevi, 2001
- Hulme, T. Ernest:** **Hümanizm Din ve Sanat Üzerine Felsefi Düşünceler**, Çev. Ahmet Aydoğan, İstanbul, İz Yayıncılık, 1999

- İnal, Berke:** “**ABD’nde Sanat Müzelerindeki Sanat etkinlikler, Koruma ve Onarım İle İlgili Periyodik Çalışmalar ve Sergilemedeki Planlamalar,**” 4. Müzecilik Semineri, İstanbul, Askeri Müze, 1998, s. 24-29
- Kahraman, Ekrem:** “**Sanatçı Olmanın Dayanılmaz Olanakları ve Sanatın Muhtemel Geleceği Üzerine,**” **Sanatçının Atölyesi; Düşünce Sanat Kültür Seçkisi/07**, yay. dan: Ekrem Kahraman, İstanbul, Şimdi Yayıncılık, 2008, s. 183-200
- Kahraman, Ekrem:** “**Sanat Özgürlüğünü Arıyor,**” **Sanatta Özerk Yapılanma ve Yaratma Özgürlüğü Sanatçılar Kurultayı**, Unesco Aiap Türkiye Ulusal Komitesi Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği, İstanbul, Pınar Ofset, 1995, s. 51-53
- Karaduman, Hüseyin:** “**2863 Sayılı Kanun ve Belgelendirme Sistemi,**” 4. Müzecilik Semineri, İstanbul, Askeri Müze, 1998, s. 62-73
- Keskiner, Cahide:** “**Türk Minyatür Sanatı,**” **Antik&Dekor**, İstanbul, Antik A.Ş., No: 11, 1991, s. 108-114
- Kheristchi (Herisci), Ali:** “**Resim Restorasyonunda Pratik Öneriler, Ünlü Tablolarda Restorasyon ve Rafael Santi’nin Sixtine Madonnası,**” **Antik&Dekor**, İstanbul, Antik A.Ş., No: 20, 1993, s. 68-71
- Kırıçoğlu, Olcay T.:** **Sanatta Eğitim**, 3. bs., Ankara 2005, Pegem A Yayınları,
- Köksal, Ayşe H.:** “**Güncel Sanat ve Müze Barışabilir mi?,**” **Artist Actual**, İstanbul, Biltur Basın Yayın ve A.Ş., No: 35, Eylül 2010, s. 20-25
- Lenoir, Beatrice:** **Sanat Yapıtı**, çev. Aykut Derman, 4.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları – 1878, 2005
- Madra, Beral:** “**Sanatçı, Galerici, Koleksiyoncu İlişkileri**” **Çağdaş Düşünce ve Sanat**, Unesco/AIAP Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 1, 2. bs, İstanbul, 1993, s. 56-80
- Madran, Burçak:** **Çağdaş Sanat Konuşmaları 4 Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik**, yay. haz: Levent Çalıkoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 63-85
- Maurois, Andre:** **Yaşama Sanatı**, Çev. Cemal Aydın, İstanbul, Boğaziçi Yayınları, 1997

- May, Rollo:** **Yaratma Cesareti**, Çev. Alper Oysal, 10. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2007
- Onur, Bekir:** **Çağdaş Müze Eğitim ve Gelişim Müze Psikolojisine Giriş**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2012
- Öndin, Nilüfer:** **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat, 1923-1950**, İstanbul, 2003, İnsancıl Yayınları,
- Öndin, Nilüfer:** **Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği (1850-1950)**, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 2011
- Ötgün, Cebirail:** **"Sanatçı Olmanın Dayanılmaz Olanakları ve Sanatın Muhtemel Geleceği Üzerine," Sanatçının Atölyesi; Düşünce Sanat Kültür Seçkisi/07**, yay. dan: Ekrem Kahraman, İstanbul, Şimdi Yayıncılık, 2008, s. 183-200
- Özcan, S. Aslan:** **"Saray Müzelerinin Gelişiminde Kültür Politikaları ve Müze İletişim Alanlarının Değerlendirilmesi,"** Milli Saraylar Kültür-Sanat-Tarih Dergisi, İstanbul, No: 7, 2011, s. 151-165
- Özel, Ahmet:** **19. Yüzyılda Osmanlıda, Batı Anlayışı Doğrultusunda Manzara Resmi**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996
- Özol, Ahmet:** **Sanat Eğitimi ve Tasarımda Temel Değerler**, İstanbul, Pastel Yayıncılık, 2012
- Özsezgin, Kaya:** **"Bir Galerist'in Anı Sergisi,"** Aydınlik Gazetesi, 28.11.2011, s.14
- Özsezgin, Kaya:** **"Onarım Bekleyen Tablolar Sorunu,"** Aydınlik Gazetesi, 14.11.2011, s. 14
- Özsezgin, Kaya:** **"Renkli Etiketlerin Altında Markalaşan Sanat,"** Aydınlik Gazetesi, 5.11.2012, s.14
- Peker, Ergün:** **Yüksek Resim Kursu**, İzmir, Metro Matbaacılık, 2005
- Read, Herbert:** **Sanatın Anlamı**, Çev. Güner İnal, Nuşin Asgari, 2.bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: 87, 1974
- Saehrendt, Christian, Kittl, Steen T.:** **Bunu Ben de Yaparım!, Modern Sanat Kullanma Kılavuzu** Çev. Zehra Aksu Yılmaz, İstanbul, Sanat ve Kuram Dizisi:33, Ayrıntı Yayınları, 2012

- Savaş, Ayşen:** “**Kurumsal Etik ve Sergileme,**” 4. Müzecilik Semineri, İstanbul, Askeri Müze, 1998, s. 92-95
- Schubert, Karsten:** **Küratörün Yumurtası,** Çev. Rana Smith, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı, 2004
- Shiner, Larry:** **Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi,** Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004
- Sinanoğlu, Suat:** **Türk Hümanizmi I,** Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş.,1998
- Sinanoğlu, Suat:** **Türk Hümanizmi I,** Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş.,1998
- Smith, Ray:** **Sanatçının El Kitabı,** Çev.y. İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2010
- Soykan, Ö. Naci:** **Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat,** İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1995
- Sönmez, Necmi:** “**Türk Resminde Yapı Sorunu**” **Sanat Çevresi** İstanbul, Kurtiş Ofset, No: 118, 1988, s. 10-18
- Stallabrass, Julian:** **Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller,** Çev. Esin Soğancılar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004
- Şenyapılı, Önder:** “**Müzeciliğimizi Çağdaşlaştırmanın Yolu,**” **Antik&Dekor,** İstanbul, Antik A.Ş., No: 11, 1991, s. 172-175
- Tanör, Bülent:** **Kuruluş,** Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş., 1997
- Tansuğ, Sezer:** **Türk Resminde Yeni Dönem,** 4. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi A.Ş., 1995
- Tansuğ, Sezer:** **Çağdaş Türk Sanatı,** İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1986
- Tansuğ, Sezer:** **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar,** Ankara, Bilgi Yayınevi, 1997
- Tansuğ, Sezer:** **Herkes İçin Sanat,** y.y.y., Altın Kitaplar Yayınevi, 1982
- Tansuğ, Sezer:** **Resim Sanatının Tarihi,** 6. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi A.Ş., 2006

- Tepeci, Fatma:** **Başlangıcından Günümüze İstanbul Sergileri,** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyal Bilimler Anabilim Dalı, Sanat Tarihi Bilim Dalı, Ocak 1996
- Thompson, Don:** **Sanat Mezat,** 2. bs. İstanbul, İletişim Yayıncılık A.Ş. 2012
- Timuçin, Afşar:** **Estetik,** 2.bs., İstanbul, İnsancıl Yayınları, 1993
- Tunalı, İsmail:** “**Sanatta Yenilik Üzerine Düşünceler,**” **Sanat Çevresi** İstanbul, Kurtiş Ofset, No: 102, 1987, s. 4-5
- Tunalı, İsmail:** **Estetik,** 10. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 2007
- Turani, Adnan:** **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı,** Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1977
- Turani, Adnan:** **Dünya Sanat Tarihi,** Genişletilmiş 15.bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 2011
- Uyar, Yılmaz:** “**Paradan Kültüre Giden Yolda Bankalar,**” **Antik&Dekor,** Antika Dekorasyon ve Sanat Dergisi, İstanbul, Antik A.Ş., No: 20, 1993, s. 150-155
- Üner, Pınar:** **Küratöryal Pratikler ve Dinamikleri,** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve tasarım Ana Sanat Dalı, Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı, 2009
- Ünver, Erdem:** **Sanat Eğitimi,** Ankara, Nobel Yayınları, 2002
- Wu, Chin-tao:** **Kültürün Özelleştirilmesi,** çev. Esin Soğancılar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005
- Yardımcı, Sibel:** **Küreselleşen İstanbul’da Bienal,** İstanbul, İletişim Yayınları, 2005
- Yetkin, Kemal S:** “**Sanat ve Yaratma,**” **Kavramlar ve Boyutları,** Düzenleyen Mahir Ünlü, 2. Bs., İstanbul, İnkılap ve Aka Yayınevi, 1980 s. 32
- Yolcu, Enver:** **Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri,** Ankara, Nobel Yayınları, No:723, 2004

- Yurdalan, Özcan:** **“Demokrasi, Sanat ve Fotoğraf Örgütleri” Sanatta Özerk Yapılanma ve Yaratma Özgürlüğü Sanatçılar Kurultayı,** Unesco Aiap Türkiye Ulusal Komitesi Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği, İstanbul, Pınar Ofset, 1995, s. 74-77
- Yücel, Erdem:** **“Batı’da ve Türkiye’de Müzenin Öyküsü,” Antik&Dekor,** İstanbul, Antik A.Ş. Yayını, No: 11, 1991, s. 164-168
- Ziss, Anver:** **Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi Estetik,** Çev. Yakup Şahan, İstanbul, DE Yayınevi, 1984

INTERNET KAYNAKLARI

- Akay, Ali:** **“Devlet Himayesinden Serbestleşmeye Plastik Sanatlar”** İstanbul, 1999 (Çevrimiçi) <http://www.sanalmuze.org>, 27 Ocak 2013
- Akbulak, Elif:** **1980 Sonrası Çağdaş Türk Sanatı Üzerinden Kültürel Kimlik Çözümlenmeleri,** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, 2006, 3 Şubat 2010 (Çevrimiçi) www.belgeler.com, 12 Şubat 2013
- Alakuş, Ali O:** **“Dünden Bugüne Görsel Sanatlar Eğitimimizin Genel Bir Görünümü,”** 2003, (Çevrimiçi) <http://dhgm.meb.gov.tr>, 17 Şubat 2013
- Altinkurt, Lale:** **“Türkiye’de Sanat Eğitiminin Gelişimi”** t.y. (Çevrimiçi) sbe.Dumlupinar.edu.tr, 26 Şubat 2014
- Artun, Ali:** **“Küreselleşen İstanbul’un Sanatsal Ekonomisi,”** İstanbul Teknik Üniversitesi, II. İstanbul Sempozyumu t.y. (Çevrimiçi) www.aliartun.com, 2 Mayıs 2013
- Artun, Ali:** **“Haraç Mezat Koleksiyon,”** 11.02.2013 (Çevrimiçi) www.e.skop.com, 2 Mayıs 2013
- Artun, Ali:** **“Sanat Tarihinde Kriz ve Biz,”** Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye’de Sanatın Çağdaşlaşması Başlığıyla Toplum ve Bilim Dergisi, No: Kış 1998 (Çevrimiçi) www.aliartun.com, 3 Mayıs 2013

- Barlas, Şeyda:** “**Kozmopolit Diyalog: Küresel Sanat Ekonomisinde Türkiye’ den Çağdaş Sanatın Pazarlanması,**” 5. **Karaburun Bilim Kongresi Bildiri Metni,** 2-5 Eylül 2010, (Çevrimiçi) www.kongrekaraburun.org, 7 Mayıs 2013, s.1-14
- Başbuğ, Fatih:** **1914 Çallı Kuşağının Türk Resmine Etkisi,** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Selçuk Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, 2010, t.y. (Çevrimiçi) www.ide.konya.edu.tr, 15 Aralık 2012
- Bayhan, Mehmet:** “**Birçok Garip İşe Sanat Denmeye Başlandı,**” **Cumhuriyet Gazetesi,** s. 14, 20-11-2003 (Çevrimiçi) www.cumhuriyetarsivi.com, 5 Mayıs 2013
- Boyacı, Melis:** **Çağdaş Türk Sanatında Küratörlük Olgusu: Beral Madra,** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Bilimi Anabilim Dalı , 2009, 27 Ocak 2010 (Çevrimiçi) www.belgeler.com, 8 Mayıs 2013
- Çoruhlu, Yaşar:** “**Göktürk Sanatı.**” t.y., (Çevrimiçi) www.tarihtarih.com, 2.8.2013
- Dilmaç, Oğuz:** “**Avrupa’da Eğitim Gören Sanatçılarımızın Çağdaş Türk Sanatının Gelişimindeki Rolü,**” 24 Şubat 2012 (Çevrimiçi) iys.inonu.edu.tr, 8 Ocak 2013
- Doğanay, Server:** **Türk Resminde D Grubu,** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş Anabilim Dalı, 1992 (Çevrimiçi) www.google.com, 8 Ocak 2013
- Elmas, Hüseyin:** “**Günümüz Türk Resim Sanatı ve Uluslararası Alandaki Yeri,**” 29 Mart 2012 (Çevrimiçi) <http://www.anamursedir.com>, 16 Şubat 2013
- Genç, Mehmet Ali:** “**D grubu Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Olan Katkıları,**” İDİL, 2012, Cilt 1, No: 5, (Çevrimiçi) idildergisi.com, 17 Ocak 2013, s. 405...415
- Germaner, Semra** “**1968 Kuşağı Sanatçıları**” t.y. (Çevrimiçi) <http://www.sanalmuze.org>, 4 Şubat 2013

- Güzel, Emir C.:** **Türkiye’de 1950-1960 Arasında Kültür Politikaları ve Müzelere Etkileri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Müzecilik Programı, 2006, 5 Mart 2010 (Çevrimiçi) <http://www.belgeler.com>, 8 Mart 2013
- Karabıyık, Ayfer:** **Çağdaş Sanat Müzeciliği Kapsamında Türkiye’deki Müzecilik Hareketlerine Bir Bakış**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, 2007, 7.4.2010 (Çevrimiçi) www.belgeler.com, 15 Nisan 2013
- Karahan, Jülide:** **Türkiye’de Medya ve Sanat İlişkisi Plastik Sanatlar Üzerine Bir İnceleme**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazetecilik Anabilim Dalı, Genel Gazetecilik Bilim Dalı, 2008, 9.3.2010 (Çevrimiçi) www.belgeler.com, 6 Mayıs 2013
- Karoğlu, Alaybey:** **“Türk Resminin Sorunları Üzerine Bir Deneme,”** 18.10.2006 (Çevrimiçi) www.sanatteorisi.com, 5 Mart 2013
- Kaya, Şennur:** **“Cumhuriyet Döneminde Güzel Sanatlar,”** t.y. (Çevrimiçi) <http://www.istanbul.edu>, 11 Aralık 2012
- Kolhan, Saim:** **“Minyatür Sanatı Hakkında Bilgi”**, 2009 (Çevrimiçi) <http://www.saimkolhan.com.tr>, 3 Aralık 2012
- Konukçu, İrem:** **Özel Koleksiyonların Müzelere Dönüştürülmesi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Müzecilik Programı, 2007, 5.3.2010 (Çevrimiçi) www.belgeler.com, 27 Nisan 2013
- Küçük, Evrim:** **“Krizlerde Güvenli Liman Sanat Eserleri,” Dünya Gazetesi**, 11 Mayıs 2013 (Çevrimiçi) www.dunya.com, 18 Mayıs 2013
- Madra, Beral:** **“Parçaları Birleştiren Medya,” Radikal Gazetesi**, 28.09.2006 (Çevrimiçi) www.radikal.com, 4 Mayıs 2013
- Madra, Beral:** **“80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi”** 2005 (Çevrimiçi) www.tiyatrodao.com, 10 Mayıs 2013
- Madra, Beral:** **“Bugünkü Resim Borsası Resim Sanatına Nasıl Yön Veriyor,”** t.y. (Çevrimiçi) htcelik.com/beral_madra_bugunku.html, 10 Mayıs 2013

- Özer, Elçin:** **Türkiye’de Sanat Eğitimi ve Hasan Pekmezci Örneği**
Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sivas, Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim İş Eğitimi Bilim Dalı, 2009, 7.4.2010 (Çevrimiçi) <http://www.belgeler.com>, 26 Şubat 2013
- Özkan, Miray:** **“İstanbul’da Kültür ve Sanat İçerikli Kent Politikaları,”**
1.10.2011 (Çevrimiçi) www.e-skop.com, 3 Mayıs 2013
- Özsezgin, Kaya:** **“Resim Sanatımızda Verimli Bir Dönem,”** Sanal Müze, t.y. (Çevrimiçi) <http://www.google.com.tr>, 22 Mart 2013
- Pelvanoğlu, Burcu:** **“Sürelî Sergiler-Yeni Açılımlar: A,B,C,D Sergileri,”**
2007 (Çevrimiçi) [www.sanal müze. Org](http://www.sanal-muze.org), 4 Mayıs 2013
- Pelvanoğlu, Burcu:** **“9B İstanbul Bienalleri Tarihinde Bir Dönüm Noktasıdır!”** 2007, (Çevrimiçi) www.sanalmuze.org/paneller, 4 Mayıs 2013
- Pogrebin, Robin, Flynn, Kevin:** **“Müzayede Piyasasının Sırları,”** New York Times, Çev: Sabah Gazetesi, 4.2.2013, (Çevrimiçi) www.sabah.com.tr New/York Times, 16 Mayıs 2013
- Poyraz, Elçin:** **“Çağdaştırma Misyonu: Ressamların Yurt Gezileri -1938-1943”** 2011 (Çevrimiçi) <http://www.altust.org>, 20 Ocak 2013
- San, İnci:** **“Çocuk Gelişiminde Resim Eğitiminin Yeri”**, t.y., (Çevrimiçi) [dergiler:ankara.edu.tr](http://dergiler.ankara.edu.tr), 4 Mart 2013
- Savaş, Azime:** **Maya Sanat Galerisi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2008, (Çevrimiçi) www.belgeler.com, 4 Mayıs 2013
- Serpil, Seçil:** **Türkiye’de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Sanat Tarihi Programı, 2006, 31 Mart 2010 (Çevrimiçi) www.belgeler.com, 15 Nisan 2013

- Şerbetçi, Feray:** **D grubu Sanatçıların Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Kazandırdığı Farklı Bakış Açıları,** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Ocak 2008, t.y. (Çevrimiçi) [https://docs. Google.com](https://docs.google.com), 17 Ocak 2013
- Thomton, Sarah:** **“Sanat Piyasası Hakkında Yazmamak İçin 10 Neden,”** Çev: Barış Demiray, Görsel Bellek, Ekim. 2012 (Çevrimiçi) gorselbellek.blogspot.com, 20 Mayıs 2013
- Tunç Arif Ziya:** **“Köy Enstitülerinde Sanat Eğitimi ve Dönemin Yöneticilerinin Sanata Yaklaşımları”** Buca Eğitim Fakültesi Dergisi, 2009 (Çevrimiçi) www.befjournal.com.tr, 25 Mart 2003, s.30-33
- Uz, Ayfer:** **Köy Enstitülerinde Verilen Görsel Sanatlar Eğitiminin Günümüz Görsel Sanatlar Eğitimi Açısından Değerlendirilmesi,** Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, 2008, 24.3.2010 (Çevrimiçi) www.belgeler.com, 25 Mart 2003
- Ünsal, Özlem:** **“Kurum Koleksiyonerliği: Bankaların Sanatla Kesiştikleri Nokta,”** 2011, (Çevrimiçi) www.brandmaillive.com. 26 Nisan 2013
- Ünsal, Özlem:** **“Şirket Sanatı ya da Ekonomi Kültürü,”** 14.6.2010 (Çevrimiçi) www.Lebriz.Com, 29 Nisan 2013
- Vural, Didem Ü.:** **“19. yüzyılda Asker Ressamların ve Cumhuriyet Dönemi Türk Ressamlarının Hocaları Olan Bir Grup Avrupalı Ressam,”** TSA/yıl:8 No:2-3, Ağustos-Aralık 2004 (Çevrimiçi) <https://docs.google.com>, 10 Aralık 2012
- <http://tr.wikipedia.org>: **Sakıp Sabancı Müzesi,** sitesi, 2011, 20 Nisan 2013
- <http://www.msgsu.edu.tr>: **Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi** sitesi, t.y., 15 Mart 2013
- Marmara.edu.tr: **Marmara Üniversitesi** Güzel Sanatlar Fakültesi sitesi, 2013, 15 Mart 2013
- www.dzkk.tsk.tr: **Türk Deniz Kuvvetleri, Turkish Naval Forces** Ahmet Hikmet Onat, sitesi, t.y., 25 Aralık 2012

- www.garanti.com.tr: **Garanti Bankası**, sitesi, 26 Nisan 2013
- www.guzelsanatlar.gov.tr: **İzmir Devlet Resim Heykel Müzesi** sitesi, 2008, 19 Nisan 2013
- www.guzelsanatlar.gov.tr: **Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi** sitesi, 2008, 19 Nisan 2013
- www.guzelsanatlar.gov.tr: **Erzurum Resim Heykel Müzesi ve Galerisi** sitesi, 2008, 19 Nisan 2013
- www.haberinyeri.net: **Köy Enstitülü Ressamlar Aynı Sergide**, 10 Mart 2010, 25 Mart 2013
- www.istanbul.net.tr: **4L Elgiz Sanat Galerisi** sitesi, t.y. 20 Nisan 2013
- www.istanbulmodern.org: **İstanbul Modern Sanat Müzesi** sitesi, t.y. 20 Nisan 2013
- www.kulturvarliklari.gov.tr: **Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi**, sitesi, 2008, 19 Nisan 2013
- www.kvmgm.gov.tr: **İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi** sitesi, 2008, 19 Nisan 2013
- www.peramuzesi.org.tr: **Pera Müzesi** sitesi, 2009, 20 Nisan 2013
- www.proje4l.org: **Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi** sitesi, t.y., 20 Nisan 2013
- www.sadberkhanimmuzesi : **Sadberk Hanım Müzesi** sitesi, 2010, 20 Nisan, 2013
- www.tanitma.gov.tr: **Devlet Güzel Sanatlar Galerileri** sitesi, 2008, 2 Mayıs 2013
- www.haberler.com: **İstanbul Çocuk ve Gençlik Bienail** 10 Kasım 2012, 11 Mayıs 2013
- www.google.com: **Resimler**
- www.ziraat.com: **Ziraat Bankası Resim Koleksiyonu**, sitesi, 2013,26 Nisan 2013