

İstanbul Bilgi Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü

ÇAĞDAŞ SANATTA KURUMSAL ELEŞTİRİ  
ve  
TÜRKİYE'DEKİ TARTIŞMALARI

SENA ÇAKIRKAYA

Kültürel İncelemeler Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma  
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

Kültürel İncelemeler  
İstanbul Bilgi Üniversitesi  
İstanbul, 2010

ÇAĞDAŞ SANATTA KURUMSAL ELEŞTİRİ VE TÜRKİYE'DEKİ  
TARTIŞMALARI

INSTITUTIONAL CRITIQUE IN CONTEMPORARY ART AND ITS  
DISCUSSIONS IN TURKEY

Sena Çakırkaya  
107611013

Tez Danışmanı Doç. Dr. Ferda Keskin : .....

Doç. Dr Levent Yılmaz : .....

Dr. Selen Ansen : .....

Tezin Onaylandığı Tarih: Mayıs 2010

Toplam Sayfa Sayısı: 96

Anahtar Kelimeler

- 1) Kurumsal Eleştiri
- 2) Çağdaş Sanat
- 3) Sanat Kurumları
- 4) Sponsorluk
- 5) Sanat Piyasası
- 6) Muhalif Sanat

Keywords

- 1) Institutional Critique
- 2) Contemporary Art
- 3) Art Institutions
- 4) Sponsorship
- 5) Art Market
- 6) Resistant Art

ÇAĞDAŞ SANATTA KURUMSAL ELEŞTİRİ VE TÜRKİYE'DEKİ  
TARTIŞMALARI

INSTITUTIONAL CRITIQUE IN CONTEMPORARY ART AND ITS  
DISCUSSIONS in TURKEY

Sena Çakırkaya  
107611013

Tez Danışmanı Doç. Dr. Ferda Keskin

Doç. Dr Levent Yılmaz

Dr. Selen Ansen

:   
:   
: 

Tezin Onaylandığı Tarih: Mayıs 2010

Toplam Sayfa Sayısı: 96

Anahtar Kelimeler

- 1) Kurumsal Eleştiri
- 2) Çağdaş Sanat
- 3) Sanat Kurumları
- 4) Sponsorluk
- 5) Sanat Piyasası
- 6) Muhalif Sanat

Keywords

- 1) Institutional Critique
- 2) Contemporary Art
- 3) Art Institutions
- 4) Sponsorship
- 5) Art Market
- 6) Resistant Art

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Sena Çakırkaya, 2010

## ÖZET

Kurumsal eleştiri, sanatı tanımlayan, değerleyen, yaşama geçiren kurumların araçlarını ve yöntemlerini sorgulayan bir sanat pratiği olarak 1960'ların eleştirel bakışıyla beraber ortaya çıkar. Sanatsal çalışmalar, yaratıcı politik aktivizm ve makaleler aracılığıyla getirilen eleştiri; bireysel koleksiyonerlerden, büyük müze ve müzayede salonlarına kadar eğitim ve yayın organlarını da kapsamı altına alarak gelişir. Sanatın sermaye, sınıf, piyasa ile olan yakın bağları ve bu ortamda muhalif sanatın olanakları kurumsal eleştirinin temel sorunsallarını oluşturur. Bu bağlamda gerçekleştirilen tez çalışmasında, ilk bölümde eleştirel bir yaklaşımla sanat kurumlarının dışsal tarihi ele alınmış, sonraki bölümde kurumsal eleştirinin öne çıkardığı konular incelenmiş ve araştırma bölümünde ise, bu tartışmaların Türkiye sanat ortamındaki yansımalarını sanatçılar, küratörler ve sanat yöneticileri ile yapılan görüşmelerle ortaya koymak amaçlanmıştır. Sonuç olarak, sanat kurumlarına karşı Avrupa ve ABD'de getirilen eleştiriler Türkiye'de de geçerli olmakla beraber, sanat ortamının tarihsel gelişimi bakımından daha yakın bir zamana dayanması, bu eleştirilerin yoğunluğunu da görece olarak azaltmaktadır. Ancak Türkiye'deki sanat eğitimin ve eleştirisinin kısıtlı ve olgunlaşmamış olduğu sonucu göz önünde bulundurulursa, hızla gelişen sanat piyasasının kurumsal eleştirinin sorunsallarına daha açık hale gelmesi beklenebilir.

**Anahtar sözcükler:** Kurumsal Eleştiri, Çağdaş Sanat, Sanat Kurumları, Sponsorluk, Sanat Piyasası, Muhalif Sanat

## ABSTRACT

Institutional critique emerges with the critical view of the 1960's, as an art practice examining mediums and methods of institutions which define, value and implement art. Critiques, embodied by artworks, creative political activism and articles, developed from individual collectors to incorporated museums and auctions, as well as education and publishing agents. The close relation of art with capital, class, market and the capabilities of resistant art in such an atmosphere are the main issues of institutional critique. In this thesis carried out upon this context, external history of art institutions is treated by a critical approach in the first chapter. In the following chapter, prominent subjects of institutional critique are analyzed. In the research chapter, by interviews with artist, curators and art managers, it is intended to put forward reflections of these discussions on Turkish art space. In conclusion, even though the critiques against art institutions in Europe and the USA are valid in Turkey as well, the comparatively recent historical advancement of the art scene decreases the intensity of the adapted critiques. However, taking into consideration the inference that art education and critique of this geography is limited and immature, it can be anticipated that the rapidly growing local art market can be more defenseless against subject matters of institutional critique in the future.

**Keywords:** Contemporary Art, Critique, Art Institutions, Sponsorship, Art Market, Resistant Art

## TEŐEKKÜR

Katkılarından ötürü tez danıőmanım Doç. Dr. Ferda Keskin'e, araştırma için yaptığım görüşmelerde beni kabul eden ve çok yardımları dokunan Beral Madra, Kerimcan Güteryüz, Levent Çalıkoğlu, Selin Söl, Serkan Özkaya ve Tunç Ali Çam'a teőekkür ederim.

Ayrıca desteklerinden dolayı Didem, Birnur ve Murat'a ve sabırlarından dolayı aileme teőekkürü borç bilirim.

## İÇİNDEKİLER

GİRİŞ . . . . .	1
1. SANAT KURUMLARI TARİHİNE ELEŞTİREL BAKIŞ. . . . .	7
1.1 Avrupa . . . . .	7
1.1.1 Sanat ve Toplum Mühendisliği . . . . .	10
1.2 Amerika Birleşik Devletleri . . . . .	13
1.2.1 1980 Sonrası Özel Sermaye Etkisi. . . . .	16
1.3 Türkiye . . . . .	19
2. KURUMSAL ELEŞTİRİNİN SORUNSALLARI ve ÖRNEKLER . . . . .	32
2.1 Kurumsal Eleştiri ve Tartışmaları . . . . .	34
2.2 Kurumsal Eleştirinin Sorunsalları . . . . .	42
2.2.1 Sanat - Sınıf . . . . .	42
2.2.2 Sanat - Piyasa . . . . .	46
2.2.3 Sanat - Sermaye . . . . .	49
3. TÜRKİYE’DE KURUMSAL ELEŞTİRİ TARTIŞMALARI . . . . .	56
3.1 Sanatsal Yansımalar . . . . .	60
3.2 Kurumların Eser Seçimleri . . . . .	66
3.3 Kime ve Neye Göre Sanat? . . . . .	70
3.4 Sanatın Bedeli . . . . .	73
3.5 Kurumsal İletişim Aracı Olarak Sanat . . . . .	76
3.6 Estetik Muhalefet . . . . .	78
3.7 Sınırlı Eğitim, Sınırlı Eleştiri . . . . .	81
SONUÇ . . . . .	85
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA. . . . .	91
ÖZGEÇMİŞ . . . . .	96

## **Görsel Malzeme Dizini**

Sayfa

63	Serkan Özkaya - Davut Heykeli
63	Serkan Özkaya - 11 Karpuz Taşıyan Türk Anıtı
64	Tunç Ali Çam - Fuck a Work of Art

## GİRİŞ

Kurumsal eleştiri, sanat alanında kurumların varlığını ve yöntemlerini sorunsallaştıran, oluşmakta olan kültür endüstrisinin araçlarını sorgulayan bir sanatsal dinamik olarak ortaya çıkar. Estetik yargıları belirleyen sanatsal kriterlerin ne derece müphemleştiğini ve kurumlara olan bağımlılığını göstererek, sanatsal zevklerin ne ölçüde kurumsal olarak üretildiğine dikkat çeker. Kurumların içinde ve dışında sanatın var olma durumları üzerine bir düşünce alanı yaratır. Sistemin içindeki kurumlar aracılığıyla yapılan muhalif sanatın içeriğini sorgular.

Sanatı kurumlardan ve destekçilerinden bağımsız düşünmek her zaman için oldukça zordur ancak sanatın bu derece kurumsallaşması ve özel sektörün sanata yönelmesi 1980'lerden itibaren bilinçli olarak yürütülen politikaların sonucunda ivme kazanır. Çağdaş sanatın en büyük hamilerinden sayılan İngiltere ve Amerika'nın buldukları konum 80'lerde Margaret Thatcher ve Ronald Reagan döneminde başlatılan kültür ve sanat kurumlarının özelleştirilmesi politikalarıyla büyük ölçüde alakalıdır. Amerika'da 2. Dünya Savaşından sonra %90'lara çıkan yüksek vergi oranları zengin hayırseverlerin paralarını vergiye değil de sanata yatırmalarını teşvik eder. Sanata bağışlanan bu para bir devlet sübvansiyonu olarak rahatça düşünülebilir. Sonuç olarak diğer vergi mükellefleri de, zengin sanat hamilerinin özel tercihlerinin maliyetine ortak olmak zorunda

kalır. İngiltere’de Thatcher döneminde de, kültürün özelleştirilmesi diğer özelleştirmeler gibi devlet müdahalesine ve sübvansiyonlara bağlıdır. Hatta hükümet 1984 yılında sponsorluk üstlenen işadamlarına nakit teşvikler dağıtmak üzere Özel Sektör Sanat Sponsorluğunu Teşvik Projesini geliştirmiştir. Böylece sanatta kurumsallaşma önemli ölçüde özel sektöre kayarak yeni bir boyut kazanır.

Türkiye’de de 1970’lerden itibaren özel kişi ve şirketlerin sanata yatırım yapmaları bu alanda ciddi dönüşümleri beraberinde getirir. Sanat ortamındaki canlanma ve özel galerilerin artması hem içerik hem de yöntem olarak yeni arayışlar başlatmıştır. Bu dönemlerde gerçekleşen kavramsal sanata ve yeni açılımlara yer veren sergiler ve 1987’de ilk olarak gerçekleştirilen İstanbul Bienali Türk sanatındaki değişimin başlangıcı sayılabilir. Kentlerin küresel ekonomi içinde kendilerine yer edinebilmelerinde kültürün en azından ekonomik bir altyapı kadar önemli olduğu kabul edilmektedir. Festivaller, bienaller, sanat müzeleri ve diğer sanat kurumlarının kentin prestijini ve küresel konumunu etkileyen bir araç haline gelmesiyle de özellikle İstanbul’da kültüre yatırım yapan kurum sayısı artar. Ticari bir girişim olarak galeriler, kurumsallaşmış şirketlere ait sanat merkezleri ve geniş aile koleksiyonlarıyla başlayan özel müzeler, büyük sermaye gruplarınca ve sponsor şirketler tarafından organize edilen festival ve bienaller görsel sanatların Türkiye’deki gelişimine yön veren kurumlardır.

Sanat alanında kurumsal eleştiriye giden süreç ilk olarak sanat objesine yöneltilen eleştiriyle başlar. Marcel Duchamp’ın öncülüğünü yaptığı bu epistemolojik tartışma, 60’larda ilk dalga olarak kabul edilen,

Micheal Asher, Daniel Buren, Hans Haacke ve Marcel Broodthaers gibi sanatçılar tarafından sanat kurumlarının hem bir silah hem de bir hedef olarak yeniden ele alınmasıyla başka bir boyuta taşınır. Eleştirel yöntem olarak sanatsal pratikler kullanılırken, hedeflenen kurumlar başta sanat müzeleri olmak üzere, galeriler ve koleksiyonlar da dâhil geniş bir alana yayılır. Kurumsal eleştiri sanat eserleri, performanslar, eleştiri yazıları ve yaratıcı aktivizm gibi birçok şekilde ortaya konur. 80'lerden itibaren ikinci dalga olarak adlandırılan dönemde (Renee Green, Christian Philipp Müller, Fred Wilson, Andrea Fraser gibi), eleştirel çerçeve sanatçıların kurumsallaştırılmış rollerini de kapsayarak, sanat haricindeki kurumsal pratikleri de içerecek şekilde genişletilir. Ne var ki bugün bu her iki akım da sanat kurumlarının bir parçası halindedir.

Kurumsal eleştirinin asıl sorunsalı, getirilen eleştirinin dahi kurumların dışından yapılamamasıdır. Bu süreçte sistemin dışından getirilen eleştirilerin yerini, sistemin içinden çıkanlar alır ve böylece bu eleştiriler kurumun içinden kuruma yönelik bir şekilde getirilmeye devam eder. Sanatçılar, bütün bir sosyal sisteme yayılmış sayısız güç yapılarına, ancak kurumlarla işbirliği yaparak cevap verebilir hale gelmişlerdir. Kurumlar da bu eleştirileri küratörler, akademisyenler vasıtasıyla kendilerini onaylayıcı bir biçimde sahiplenirler. Sponsor olunan bu tartışmalar kurumların hoşgörüsünün bir örneği sayılırken, sanat ortamını da canlı tutarak yeni bir piyasa yaratmaktadırlar.

Sanatsal çalışmaların salt teknik öneminin azalması, süreklilik, kalıcılık gibi kıstaslardan uzaklaşması, kavramsal işlerin çağdaş sanatta öne çıkması sanatın değerini belirleyen katı kriterleri de zaman dışı bırakır.

Postmodernizmin bulunduğu döneme ilişkin getirdiği eleştirilerinden birisi de görelilik veya sanatın öneminin, amacının, değerinin belirsizliğidir. Ama bu görelilikten postmodernizm sorumlu değildir, postmodernizmin yaptığı sanatta metalaşma, ticarileşme, küreselleşme, medyalaşma ve post sanayileşme süreçlerinin doğurduğu sonuçları özetlemekten ibarettir. Bu belirsizlik durumu, sanatın değerinin belirlenmesi konusunu piyasanın ve sanat kurumlarının etkisine açık hale getirir. Bu da günümüzde sanatın maddi bir spekülasyon aracı olmasının yanı sıra, Pierre Bourdieu'nün bahsettiği şekliyle "kültürel sermaye"nin bir tahakküm aracı haline gelmesi tehlikelerini de doğurmaktadır. Sanatın metalaşmasının sonu, metanın da estetize edilmesidir. Gündelik hayatın bu şekilde estetikleşmesi ve kültürel tüketimin yaygınlaşıp çeşitlenmesi "kültür endüstrisi"nin oluşmasına da ciddi katkılar sağlayacaktır.

Kurumsal eleştirinin ele aldığı konulardan biri de sanat ve siyasetin kesiştiği nokta üzerinedir. Sanat, siyasi olarak bazen propaganda, bazen de direniş amacıyla oldukça sık kullanılan bir araç olmuştur. Ulus inşası ilk modern siyasi sanat rejimidir ve hala geçerliliğini korumaktadır. 20. yüzyılda da sanat; faşist Alman sanatı, sosyalist realizm, avangard sanat gibi örneklerle siyasetle hep iç içe olmuştur. Ancak günümüze yaklaşıldığında Peter Schjeldal'ın "festivalizm" kavramında olduğu gibi, sanatta muhalif içerik, radikal bir tavır almaktan kaçınan siyasi bir söylemle eğlencenin mükemmel karışımı halini almıştır. Bu modele göre izleyiciye eser üzerine fazla düşünmeyi gerektirmez, eserler ilgi çekicidir ama fazla da ilgi çekmemelidir. Kültür artık hem siyaset hem sermaye tarafından tamamen araçsallaştırılmıştır. Bu şekilde sanat kurumlarının ve organizasyonların

muhafif, eleştirel bir tavır almaları ve bir değişiklik yaratmaları oldukça zor bir hale gelmiştir.

Sanatın metalaşması, muhafif sanatın içeriğinin yumuşaması, sanatın piyasanın bir parçası haline gelmesi, kurumların sanatsal zevklerin ve değerlerin üzerindeki belirleyici gücü kurumsal eleştirinin ele aldığı, irdelediği konulardandır. Bir diğer yandan kurumsal eleştirinin kendisi ve bu çizgideki sanatçıların tutumu da eleştiriye maruz kalır. Galeri, müze ve müzayedeler gibi kurumsal ortamlarda yer alan bu eleştiriler yine aynı kurumlar tarafından oldukça yüksek fiyatlara satılır ve bu kurumların bir parçası haline gelir. Andrea Fraser'a göre sabit bir kurum anlayışından, kurumun içi ve dışı arasındaki sınırların tanımlanmasına doğru giden karmaşık bir süreç söz konusudur. "Artık sorun kurumlara karşı olmak değildir. Zaten kurumlar bizizdir ama artık önemli olan nasıl bir kurum olduğumuz ve hangi değerleri kurumsallaştırdığımızdır".

Çok uluslu kapitalist toplum varoluş mantığı gereği, kültür ve kültür dolayısıyla gündelik hayat üzerinde çok geniş bir etki alanı yaratır. Günümüzde şehirlerin parçalanmışlığı göz önüne alınırsa kamusal yaşamın halen devam ettiği sınırlı sayıda yerlerden biri olması bakımından, kültür kurumları ortak anlamların ve değerlerin üretilmesinde önemli bir yer tutar. Kurumlarca üretilen (s)imgelerin toplumsal etkileri her zaman göz önünde bulundurulmalıdır. Dolayısıyla bu kurumların hizmet ettiği çıkarlardan bağımsız eleştirel bir yaklaşım geliştirebilmek ve muhafif seslere yer verebilmek oldukça önemlidir.

Yukarıda ele alınan konular kapsamında yapılacak olan tez çalışmasında Türkiye üzerinden kurumsal eleştiriye dair bazı sorulara cevap

aranacaktır. Türkiye’de kurumlar eser seçimleri hangi kriterlere göre gerçekleştirirler? Sanatın tanımlanmasında ve maddi değerlemesinde kimler hangi ölçütlere göre karar verirler? Sponsorların ve kültürel sermayenin sanata olan müdahalesi ne kadar hissedilmektedir? Sanatçı sesini duyurmak için kurumlara bu kadar bağımlıyken, kurumların kendisine ne ölçüde muhalif bir tutum sergileyebilir? Böyle bir ortamda getirilen eleştiri etkisini yitirir mi yoksa sistemin içinden onun dilini ve araçlarını kullanarak dönüştürme potansiyeli barındırır mı?

Bu çalışma kapsamında, birinci bölümde sanat kurumlarının tarihsel gelişimine eleştirel bir yaklaşım getirmek amaçlanmaktadır. Bu bölümde, Amerika, Avrupa ve Türkiye’de kurumların ortaya çıkışlarındaki temel dinamikler dışsal bir tarih perspektifinden karşılaştırmalı olarak ortaya konacaktır. İkinci bölümde, kısaca iktidar ve kurum arasındaki ilişkinin analizine yer verildikten sonra, kurumsal eleştirinin içeriği ve tartışmaları ele alınacak ve son olarak da kurumsal eleştirinin konusu olan temel sorunsallar açıklanmaya çalışılacaktır. Tezin son bölümü olan araştırma kısmında ise, Türkiye’den sanatçılar, küratörler ve kurum yöneticileriyle üç farklı açıdan yapılacak görüşmelerle, kurumsal eleştirinin ele aldığı sorunsallar tartışılacaktır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### SANAT KURUMLARI TARİHİNE ELEŞTİREL BAKIŞ

Kurumsal eleştirinin ana sorunsallarını ele almadan önce sanat kurumların tarihine bakmak, müzelerin ve galerilerin kurulma ve gelişim süreçlerini incelemek yerinde olacaktır. Zira bugün özerk olduğunu düşündüğümüz sanatı yönlendiren kurumların oluşum süreçleri göz önüne alındığında çok da masum amaçlarla şekillenmedikleri görülebilir. Fransız devriminden günümüze sergileme ve müze kavramının evrimine göz atıldığında değişen güç odaklarının kurumlar aracılığıyla sanat üzerindeki etkileri daha net fark edilir. Bu çerçevede kronolojik olarak yapılacak Avrupa ve Amerika merkezli bir incelemeyle birlikte Türkiye’de de sanat kurumlarının nasıl şekillendiği gösterilmeye çalışılacaktır. Yapılan bu analiz kurumların şekillenmesindeki içsel ve tekil etkenlerden çok, dışsal bir tarih incelemesini kapsamaktadır. Kurumların oluşumunda etkili olan makro ölçekteki sosyo-politik eğilimler esas alınmıştır.

#### 1.1 Avrupa

1759’da kurulan The British Museum tarihsel olarak bakıldığında kurulan ilk bağımsız müze olmasına rağmen başlangıcında sadece kitap ve el yazmaları sergilendiğinden ve halka kısmen kapalı olduğundan dolayı

tartışma konusudur. Karşıt görüşlere göre ilk modern müze Paris Louvre müzesi olarak kabul edilmektedir.

Louvre müzesinin kuruluş çalışmaları daha önceye dayanmakla birlikte kuruluşu 1792’de krallığın devrilmesinden sadece 9 gün sonra gerçekleşmiştir. Kraliyet sarayının bir halk müzesine dönüştürülmesi, artık devrimin başarısının bir sembolü ve yeni Cumhuriyetin verdiği, kültürel değer taşıyan özel mülklerin halkla paylaşılması sözünün gereğidir. Artık eğitim ve kültür sadece tek bir kesimin ayrıcalığında değil, tüm halka sunulmuş eşit bir hak olacaktır. Bu bağlamda müze sadece yeni düzenin bir sembolü değil, devrimci görüşlerin empoze edildiği bir okuldur da aynı zamanda.<sup>1</sup> 1794’te *Conservatoire* dönemi başladığında müzede devrimle örtüşmediği düşünülen eserler kaldırılarak yeni bir düzenlemeye gidilir. Medici koleksiyonu da dâhil birçok eser depoya taşınırken yerlerine bunların dini ve ideolojik yorumları konur.

1803’te müzenin adı Musée Napoléon olarak değiştirildiğinde yönetici olarak da diplomat, saray mensubu, işadamı ve tek seferlik porno tecrübesi olan Dominique-Vivant Denon getirilir. Napoléon’un Avrupa’daki işgalleriyle beraber neredeyse post-Renaissance döneminin tüm sanat eserleri Paris’te toplanır.<sup>2</sup> Dönemin adalet bakanının da Napoléon’a yazdığı mektupta teşvik ettiği gibi “Dahi sanatçıların eserlerinin Özgürlüğün topraklarında değerlendirilmesi ve güvenliğinin sağlanması Aklın ve insan mutluluğunun gelişimini hızlandırmaktadır.”<sup>3</sup> Fransa’da müze, hem *ancien*

---

<sup>1</sup> Karsten Schubert, *The Curator’s Egg: The evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*, Ridinghouse, Londra, 2009, s. 18-19

<sup>2</sup> *A.g.e.* s.20

<sup>3</sup> Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, Routledge, Londra ve New York, 1992, s. 174

*régime*'in eski kontrol yöntemlerinden dekadans ve tiranlığı hem de Cumhuriyete ait demokrasi ve halkın yararı gibi formları kullanan bir araç olarak icat edilmiştir. Devlet müzeleri halkı devlet için yararlı kaynaklara dönüştüren bir kampanyanın parçası olarak ortaya çıkmıştır. Buna göre “disiplin müzeleri” izleyiciyi bilgidan yararlanan kişi, küratörü uzmanlaşmış bilen özne ve imparatoru da halkın aydınlanmasının ve özgürleşmesinin yeni kaynağı olarak konumlandırır.<sup>4</sup> Ne var ki Waterloo yenilgisiyle beraber Napoléon'un evrensel müze düşü de sekteye uğrar ve 1815'te, önceki seferlerinde toplanan eserlerin çoğu asıl sahiplerine iade edilir.

Öte yandan Fransa'nın bu saldırgan denebilecek müzecilik anlayışı 19. yüzyılda emperyalist devletler tarafından da benimsenir ve sürdürülür. Louvre ve British Museum bu durumun kültürel sembolleri olurken 1870'lerde Almanya'nın da sömürge mücadelesine girmesiyle Berlin'in ilk müzeleri kurulur. Kolonyal dönemle beraber sömürgeci devletlerin müzeleri Asya, Afrika ve Uzak Doğu'dan getirilen tarihi eserlerle dolar. Müzelerde asıl sergilenmek istenen eserlerin sanatsal değerleri değil, coğrafi yayılcılıkla desteklenen bir askeri güç gösterisidir. Bu dönemde British Museum, zamanın Darwinist yorumlarını kullanarak bütün dünya sanatlarının Antik Yunan'a uzanan birer atlama taşı olduğunu öne sürer ve müze düzenlemesini de bu şekilde gerçekleştirir. Ama ne var ki 20. yüzyılın başlarında sömürge devletlerin bağımsızlıklarını ilan etmesiyle Avrupa müzelerinin genişlemesi de sona erer. Çünkü bu kurumlar emperyalist düşüncenin ürünüdürler ve ancak emperyalizmin koşullarında bir ülkenin kültürel miraslarını topraklarından ayırmak bu derece mümkün olabilecektir.

---

<sup>4</sup> A.g.e. s.168

Bu çözümlenmeyle birlikte gelişen paradigma değişikliği müzelerde daha ziyaretçi odaklı ve eserlerin sanat değerlerinin öne çıkartıldığı küratoryal bir düzenlemenin gelişmesine neden olur<sup>5</sup>.

### 1.1.1 Sanat ve Toplum Mühendisliği

Avrupa’da müzelerin kuruluşuna ve sanatın kurumsallaşma sürecine bakıldığında fark edilecektir ki sanat ve siyaset bu süreç boyunca çoğu zaman paralel bir şekilde hareket etmiştir ve sanat etkili bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Lev Kreft’in de belirttiği gibi, ulus inşası ilk modern siyasi sanat rejimidir ve halen de geçerliliğini korumaktadır<sup>6</sup>. Bu modelin tohumları 17. yüzyıl mutlakıyetçiliğine kadar uzanır, Fransız Güzel Sanatlar Akademisi ulus-devletin sanat üzerindeki denetimini temsil eden ilk modern kurumdur. 14. Louis’nin krallığından itibaren sanat, rejimi destekleyen bir araç olarak kasıtlı bir şekilde kullanılmıştır. Ancak 20. yüzyıla kadar, Fransız Cumhuriyetçilerin sanatı milli duyguları tahrik edecek şekilde kullanmış tek politik grup olduğu söylenebilir. Devlet sponsorluğunda Paris’te gerçekleştirilen Salon 1791 ve 1793 sergileri yeni rejimin propaganda resimleriyle donatılmıştır. Müzeler ve düzenlenen geçici sergiler haricinde de devlet sık sık yeni rejim lehinde halkı motive edecek ödüllü yarışmalar düzenlemektedir.<sup>7</sup>

20. yüzyıla gelindiğinde Alman Nazi partisi sanat ve propagandayı sistematik bir şekilde bir araya getirir. Faşizmin romantizmi sanatı tamamen

---

<sup>5</sup> Karsten Schubert, *a. g. e.*, s.23-27

<sup>6</sup> Lev Kreft, *Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı*, Ali Artun (der.), *Sana/ Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, İletişim, İstanbul, 2008, s. 31

<sup>7</sup> David L. Dowd, “Art as National Propaganda in the French Revolution”, *The Public Opinion Quarterly*, Vol. 15, No. 3, 1951, s.535-8

sahiplenir ve ona sonuna kadar müdahale etmekten çekinmez. 1930'lar Stalin sanatı boyunduruğu altına almaya çalışırken Almanya'da da bağımsız sanat toplulukları dağıtılmış yerlerine 1933'te propaganda bakanlığınca Ulusal Kültür Senatosu kurulmuştur. Kuruma ırk ve ideolojik olarak uygun 100.000 sanatçı dâhil edilmiştir. Nazizm, benimsediği muhafazakâr sanat haricinde kalan modern ve avangard sanatı da yasaklar. 1937'de Münih'te kurulan *Entartete Kunst* (Yozlaşmış Sanat) adlı sergide 700'den fazla modern sanat eseri sadece aşağılamak ve kötülemek amacıyla gösterilir. Resimler duvarlara gelişi güzel asılmış, yanlarına devletin resimleri satın aldığı fiyatlar ve küçümseyici eleştiriler ve Hitlerin demeçleri yazılmıştır. Hitler yaptığı bir konuşmada modern sanatta kullanılan deformasyonun sanatçıların zihin ve algılarındaki dejenerasyondan kaynaklandığını ve ulusu saptırma ve ahlaki bozma amacı taşıdığını ileri sürer.<sup>8</sup>

Naziler etkisi altına almak istedikleri işçi sınıfının müzelerdeki yağlı boya tablolara karşı yabancılaşma tehlikesine karşı güzel sanatlar ve kitle kültürünü birleştirirler. Bunun için 2 strateji geliştirilir:

Bunlardan birincisi resim ve heykellerin sergilendiği mekânları değiştirip tablo ve heykel röprodüksiyonlarının ortak mülkiyet duygusu yaratacak şekilde filmler, afişler, kartpostallar, reklamlar ve dergilerde çoğaltılması; ikincisi ise bir tablonun bir film afişi ya da pornografik poster biçiminde yapılarak sanatın popüler kültürün görsel şifrelerine uyarlanmasıdır. Genellikle bunlara kitlesel tüketim için özel olarak tasarlanmış sanat anlamına gelen "kitsch" adı verilmiştir.<sup>9</sup>

Naziler sadece müzeleri ve sanatı politikleştirmekle kalmamış, sansür politikalarının ötesinde bir yok etme hareketine girişmişlerdir. Yine

---

<sup>8</sup> Toby Clark, *20. Yüzyılda Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2004, s.84.

<sup>9</sup> *A.g.e.* s.84

de, sanat buna rağmen bireysel bir eylem olarak kalmış, *Yozlaşmış Sanat* sergisini gezenlerin arasından muhtemeldir ki eserlerden etkilenenler de olmuştur. Bu yönüyle sanat manipülasyona ve yönlendirmeye karşı her zaman daha bağımsız bir alandır. Ama yine de müzeleri ve diğer sanat kurumlarını kontrol altına almak totaliter propagandanın her zaman etkili bir aracı olmuştur.<sup>10</sup>

Komünist devletlerde de benzer yöntemlerle Nazi yönetiminden çok da farklı olmayan durum ortaya konur. “Komünizm, teorik olarak devrimi toplumsal gerçekliğin dönüşmesiyle bilincin de dönüştüğü sürekli bir oluşum olarak tanımlamıştır.”<sup>11</sup> Bu doğrultuda Stalin döneminde çok daha keskin olmakla beraber halkı komünist değerlere göre şekillendirecek ve eğitecek bir sanat anlayışı benimsenmiştir. 1917’de kurulan *proletkult* adındaki proleter kültür örgütlerinin lideri Aleksandr Bogdanov sanatın ekonomi ve politika alanlarından bağımsız geliştiğini ileri sürmüştü ve *proletkult*’ların özerkleşmesini önermiştir. Lenin ise bunu parti otoritesine karşı bir tepki olarak algılayarak, gücünü sınırladığı örgütü parti yetkisinin altına almıştır.<sup>12</sup>

Stalin dönemiyle birlikte sanatta gerçekçi yaklaşımlar artık daha çok destek görmektedir ve 1932’de avangarda yer veren bağımsız sanat kurumları ortadan kaldırılmaya başlanır. Bu dönemde Marksist teorinin ve Rus kültür tarihinin pek objektif olmayan yorumlarının harmanlanmasıyla Toplumcu Gerçekçiliğin (*Socialist Realism*) Rusya’nın radikal mirasının devamı olduğu kabul gören bir düşünce haline gelir. 1934’te ise ilki

---

<sup>10</sup> Karsten Schubert, *a.g.e.*, s.38.

<sup>11</sup> Toby Clark, *a.g.e.*, s:99

<sup>12</sup> *A.g.e.* s.107

gerçekleştirilen Sovyetler Birliği Yazarlar Sendikaları kongresinde Toplumcu Gerçekçilik resmi olarak onaylanan tek sanat anlayışı olarak tanımlanır.<sup>13</sup> Bundan sonra sanatın temel konuları mutlu ve çalışkan köylüler, Kızıl ordunun kahraman askerleri, güçlü fabrika işçileri ve tabii ki Stalin'in kendisi olacaktır. Aleksandr Gerasimov'un tanımladığı gibi bu akım biçim olarak realist, içerik olarak sosyalisttir.<sup>14</sup>

Müze kavramının ilk ortaya çıktığı Avrupa'da görülür ki, müzeler sanatsal kaygıların haricinde çok farklı amaçlar için iktidar tarafından kullanılmıştır. Yaratılan veya miras alınan kültürel ve sanatsal ürünler, halkları ortak bir milliyet paydasında toplayan birleştirici öğeler olarak işlev görmüştür. Ayrıca müzelerin halka açık ve ücretsiz mekanlar olması, kültürel zenginliklerin toplumun bütününe ait bir mülk olarak vurgulanması açısından da devletlerin kullandığı popülist bir taktik olarak kullanılmıştır. Müzelerin emperyalist gösteri mekânlarına dönüşmesi, sanatın resmi görüşün ressamlığı olarak toplum mühendisliği aracı haline getirilmesi gibi durumlar, çoğu zaman sanattaki bir kurumsallaşma girişiminin ürünüdürler. Kurumsallaşan sanat belli iktidar gruplarının etkisinde kalmaya da daha uygun hale gelmektedir.

## **1.2 Amerika Birleşik Devletleri**

Amerika'da ise ilk müzeler 1870'lerin başlarında kurulmaya başlanır; New York'ta Metropolitan Sanat Müzesi, Boston'da Güzel Sanatlar Müzesi ve Chicago Sanat Enstitüsü bunların ilklerindedir.

---

<sup>13</sup> A.g.e. s.115

<sup>14</sup> [http://www.marxists.org/subject/art/visual\\_arts/painting/index.htm](http://www.marxists.org/subject/art/visual_arts/painting/index.htm)

1930'lara kadar ülkenin çeşitli bölgelerinde kurulan sanat kurumları hızla yayılmaya devam eder.

Avrupa'dan farklı olarak Amerikan müzelerinin kuruluşunda ne devrimci ne de emperyalist kaygılar varmış gibi görünür. Ayrıca yöneticileri politikacılar değil, özel sektörden kişilerdir. Bu özellikleriyle Avrupa müzelerinden ayrılırsalar da kuruluş nedenleri açısından politiktirler çünkü hem "hegemonya ve modernlik konusunda oldukça hırslı olan hem de ulusal kimliğini yeni şekillendirmeye çalışan bir ülkenin en önemli kültürel dekorlarından biri de kuşkusuz evrensel müzeler olacaktır"<sup>15</sup>. Amerika kuruluşu sırasında ve ulusal kimliğini tanımlarken her ne kadar Avrupalı değerlere sırtını çevirse de, kendilerine ait bir sanat mirası ve müzecilik birikimi olmadığından tek seçenekleri bu reddettikleri geçmişi satın almak olmuştur. Bu bağlamda Avrupa müze geleneklerini benimsedikleri gibi onların mirasını devralmaktan da çekinmezler.

18. yüzyılda kıta Avrupa'sından İngiliz zenginler tarafından İngiltere'ye getirilen sanat eserleri hızla Amerika'ya doğru taşınmaya başlanır. Ünlü galerici Ambroise Vollard'ın anılarında anlattığı üzere taşınan eserler arasında eşyalarıyla birlikte parça parça Amerika'ya nakledilen 800 yıllık bir şato bile yer almaktadır. Bu yer değişimi o boyutlarda olur ki Londra'daki National Gallery, bazı önemli resimleri elinde tutabilmek için Hazine'den yardım almak zorunda kalır. 1940'lara gelindiğinde Amerikan müzeleri hem savaştan korundukları hem de yüklü

---

<sup>15</sup> Ali Artun, *Müze ve Modernlik: Tarih sahneleri-Sanat Müzeleri 1*, İletişim Yay. İstanbul, 2006, s.119

miktarda alım yaptıkları için Avrupa'daki müzelerle rakip hale gelir.<sup>16</sup>

Paris'ten sadece bir yüzyıl sonra New York sanat dünyasının merkezi ilan edilir.

Amerikan müzelerin başarılarında devletin vergi politikasının etkisi çok büyüktür. 1. ve 2. Dünya Savaşları sırasında en yüksek vergi oranları %90'lara vardığında zenginler vergi vermek yerine sanat kurumlarına bağış yapmayı tercih etmişlerdir. Çünkü 1986 yılındaki vergi reformuna kadar müzeye sanat eseri bağışlayan kişi “çifte vergi indiriminden” yararlanmaktadır. “Bağışçı malın piyasa değerini kendi kişisel gelirinden düşüyordu; ayrıca eserin değer artışı üzerinden hiçbir arızî kazanç vergisi ödemek zorunda kalmıyordu. Oysa bu eseri piyasada satma yolunu seçse ve bunun karşılığında eline geçen parayı bağışlasa bu ek vergiyi ödemekle de yükümlü olacaktı”<sup>17</sup>. Sonuçta bu işlemde bağış yapan kişi büyük oranda vergiden kaçınırken faturayı da devlet daha doğrusu diğer vergi mükellefleri ödemektedir. 1986'da çifte vergi indirimi Reagan hükümetince kaldırıldığında ülkede sanat eserlerinin bağışlanmasında büyük bir düşüş yaşandığı için sanat çevrelerince oldukça eleştirilir. Ama nerdeyse kimse bağışların içindeki ciddi kamu sübvansiyonlarından bahsetmez.<sup>18</sup>

Müze fikri iç savaş sonrası zenginlerine sadece paralı değil aynı zamanda kültürlü ve halkçı olduklarını da kanıtlama imkânı sunar. Yasal, siyasal hiçbir engel tanımadan tekelleşerek çok büyük servetler kazanan ve “haydut baronlar” olarak adlandırılan Morgan, Vanderbilt, Mellon,

---

<sup>16</sup> Karsten Schubert, *a.g.e.*, s.30-40.

<sup>17</sup> Chin-tao Wu, *Kültürün Özelleştirilmesi: 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, İletişim, İstanbul, 2005, s.45

<sup>18</sup> *A.g.e.* s.48

Whitney, Guggenheim, John. D. Rockefeller, Frick gibi isimler müzelere yaptıkları yatırımlarla Amerikan Rönesansının yaratıcıları olurlar. Bu yaptıkları yatırımlarla sermayeleri müze, müzeleri de yine sermayeye dönüştür. Böylece Carnegie'nin deyişiyle "Amerikan kültürel sermayesi" oluşmuş olur. Müzelerin bir diğer işlevi ise, Amerika'ya göç eden farklı kökenlerden göçmenlerin Amerikanlaştırılmasıdır. Kentlere hücum eden yoksul kesimlerin ıslah edilmesi ve aydınlatılması için müzeler kullanılır. Ayrıca müzeler seçkin sınıfın kendi kültürlerini örgütledikleri mekânlardır. Böylece Beyaz Protestan Anglo-Saksonlar hem yönettikleri kitlelerle aralarına sınır çekerler hem de hazinelerini ayırım gözetmeden herkesle paylaşarak eşitlikçi bir tutum takınırlar.<sup>19</sup> Bu durum Pierre Bourdieu'nün geliştirdiği kültürel sermaye kuramıyla da örtüşmektedir. Bourdieu bu kavramla kültürel ve sanatsal bilgiye hatta bunun ürünlerine sahip olan kişi ve kesimlerin bu ayrıcalıklarını bir tahakküm aracı olarak kullanmalarından bahseder. Bu kültürel sermaye kuşaktan kuşağa aktarılarak hem sahip olunan konumun korunması hem de yeniden üretilmesi sağlanmış olur. Böylece sanat hegemonik bir ideoloji haline gelir.<sup>20</sup>

### **1.2.1 1980 Sonrası Özel Sermaye Etkisi**

1980'lere gelindiğinde Margaret Thatcher ve Ronald Reagan sosyal devlet anlayışından uzaklaşarak, serbest piyasa ekonomisini olabildiğince etkili kılmaya kararlıdılar. Bu dönemde Amerika'da ve İngiltere'de

---

<sup>19</sup> Ali Artun, *a.g.e.* s.120-2

<sup>20</sup> Wu, *a.g.e.* s.23

hazinenin sanata ayırdığı bütçelerde önemli kısıtlamalar yapılırken, sanat kurumlarını desteklemek için özel sektör çeşitli yöntemlerle teşvik edilir. Reagan 1981’de “Sanat ve Beşeri Bilimler için Başkanlık Çalışma Gurubu”nu kurar. Grubun az sayıda personeli ve sınırlı bir bütçesi vardır ancak komisyonun üyeleri sanat camiasının yıldızlarının yanı sıra Amerika’daki şirketler camiasının da en ünlüleridir. Dönemin başkan yardımcısı Malcolm Richardson, başkana bağlı olan bu komisyonun, Beyaz Saray üzerinde etkili olan siyasi aktörlere doğrudan erişebilme olanağına sahip olduğunu ve “hükümetin uzağındaki küçük ve basit bir ayrıntı” olmadığını belirtir. Düzenlenen resepsiyonlar, Başkanlık Sanata Hizmet Ödülü ve Ulusal Sanat Madalyası gibi ödüller aracılığı ile başkanlık, şirketleri çevresinde toplayarak düzenli olarak sanata bağış toplanmaktadır. Böylece Reagan, devletin sanata para aktarma görevini sanat için para toplamaya dönüştürerek Federal bir kurum olan Sanat Vakfı’nın yerine kendi kişisel karizmasını koyar ve Vakıf açık demokratik tartışma alanından çıkarılır.<sup>21</sup>

Thatcher döneminde de benzer yöntemlerle sanatın özelleştirilmesi için çalışmalar yürütülür. Thatcher, “[y]alnızca özel himaye yerine devlet himayesini geçirerek Rönesans yaratamazsınız” diyerek daha en baştan devletin sanatı himayesi konusunda görüşünü oldukça net bir şekilde ortaya koyar. 1980’de iktidara gelir gelmez sanata ayrılan bütçede kısıntı yapar. ABD’deki başkanlık komisyonu gibi büyük şirketlerin üyeliklerinden oluşan gönüllü bir Şeref Komisyonu kurulur ve 1976’da oluşturulan Özel Sektör Sanat Sponsorluğu Derneğine 25.000 sterlin hibe edilir. Ayrıca sponsor

---

<sup>21</sup> A.g.e., s. 92-3

şirketleri ödüllendirmek üzere nakit teşvik sistemi uygulanmaya başlanır. Kademeli olarak zaman içinde Amerikan sanat hamiliği sistemi gevşetilen politikalarla aslından bile daha keskin biçimde miras alınmıştır. Bir devlet kurumu olan Sanat Konseyi'nin yönetim kadrosu da kısa zamanda serbest piyasa görüşünü benimsemiş veya benimsetilmiş kişilerle doldurulur. Bir zaman sonra Sanat Konseyinin tek işlevi özel sektörden fon toplamaya indirgenmiştir.<sup>22</sup> 1987'de dönemin sanat bakanı Richard Luce'ın açıkladığı plana göre,

“Yeni atmosfer” sanat kurumlarının “mali yönden işletmeciliğe yaklaş-masını”, “ticari sevk ve idare yeteneklerini geliştirmeleri”ni gerektiriyordu; böylece, “özel sektörden sürekli ve güvenli bir gelir” elde edilebilirdi.<sup>23</sup>

Sonuç olarak, şirketlere uygulanan bu vergi teşvikleri şirketlerin kurumlar üzerindeki gücünü arttırırken, bir reklam faaliyeti olan sponsorluk giderlerinin büyük bir bölümünü diğer vergi mükelleflerinin ödediği vergilerden karşılanır. Bu durum sadece sanata destek olma amacıyla, pazarlama ve tanıtım faaliyetleri arasındaki alanı bulanıklaştırmakla kalmaz; ayrıca Sanat Konseyi gibi devlet kurumlarının gücünü de şirketlerin iktidarını onaylaması için kullanılmasına indirger.<sup>24</sup> Kültür ürünleri artık belli bir toplumsal statünün ve kurumsal imajın girdileri olarak tüketilirler.

Amerika ve İngiltere'deki sanatın özel sektör tarafından himaye edilmesi tarihsel bakımdan yeni bir durum değildir. Nina Möntmann'ın da değindiği gibi, Aydınlanma döneminden itibaren zaten sanat kurumları burjuvazi tarafından şekillendirilmekte ve bu doğrultuda burjuvazi de

---

<sup>22</sup> A.g.e., s. 96-108

<sup>23</sup> A.g.e., s. 99

<sup>24</sup> A.g.e., s. 115

aristokrasinin değerlerini ve ideallerini benimseyerek onları tekrar üretim sürecine sokmaktadır. Böylece o dönemde de belli bir kesimin zevk ve eğitimi, sosyal çevre tarafından da desteklenerek kendi meşruluğunu daha da güçlendirmektedir. Buna benzer bir şekilde, uzun zamandır burjuva modelinin yerine şirket mantığıyla işleyen kurumsal anlayış geçmiştir. Böylece sanat kurumları şirketlerden devşirdiği esnek çalışma koşulları, etkinlik tarzında düzenlenmiş programları, popülist bir toplum algısı ile yeni bir kurumsal model benimsemektedir. Bu durum kurumların toplumun her kesimine homojen bir şekilde ulaşabildiği anlamına gelmez tabii ama sponsorlar ve politikacılar destekledikleri projelerde kendilerini böyle bir misyon üstlenmiş sayarlar. Bu sistemde ziyaretçi küresel bir tüketici olarak algılanır. Bu bağlamda ondan devamlı yeniliklere açık ve eski alışkanlıkları konusunda esnek olması beklenir. Bu aynı şekilde kurum çalışanları için de geçerlidir; bilgi, eğitim ve tecrübe çoğunlukla çalışanın yönetim kabiliyetleri kadar önemli değildir.<sup>25</sup> 1980 sonrası sanat kurumlarındaki bu paradigma değişikliği Türkiye de dâhil olmak üzere, birçok ülkenin kültür politikalarını etkileyen bir yaklaşım olmuştur.

### **1.3 Türkiye**

Türkiye’de sanat kurumlarının yapısı ve uygulanan kültür politikaları dönemsel olarak hem Avrupa’yla hem de Amerika’yla benzer özellikler taşımaktadır. Müzeciliğin başlangıcı Avrupa’nın nerdeyse yüz yıl sonrasına dayansa da bu oluşumu tetikleyen olaylar yine cumhuriyetin kuruluşu ve

---

<sup>25</sup> Nina Möntmann, “The Enterprise of the Art Institution in Late Capitalism”, *eipcp - European Institute for Progressive Cultural Policies*, 01 2006, <http://eipcp.net/transversal/0106/moentmann/en>

milli bir burjuva sınıfının ortaya çıkışı olmuştur. Tek partili dönemde sanat bir milli kimlik oluşturma aracı iken 1980'lerden itibaren piyasa ekonomisi ve küreselleşme politikalarının bir parçası haline gelir.

Türkiye'de sanat kurumlarını şekillendiren başlıca etkenler incelendiğinde genel hatlarıyla şöyle bir tarihsel süreçten bahsedilebilir: Tanzimat dönemi sonrasında kurulan ilk müze, *Müze-i Hümayun* (bugünkü adıyla İstanbul Arkeoloji Müzesi) Osmanlı'nın batılılaşma ve modernleşme hareketleri doğrultusunda atılmış bir adımdır. Ayrıca o zamana dek Osmanlı topraklarından yurtdışına kaçırılmış eserlerden ötürü hem Batı'ya karşı bir tepki hem de parçalanmakta olan imparatorluğun üzerindeki egemenliğini göstermek için de kullanılmış bir simge özelliği taşır<sup>26</sup>. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte kültür ve sanat toplu bir kalkınma planının parçası olarak görülmüştür. Sanata müdahil, güçlü bir devlet anlayışı hâkimdir. Bu dönemdeki temel amaç uluslaşma ve cumhuriyet ilkelerinin benimsetilmesidir. Tebaadan vatandaşa doğru dönüşümde sanat kurumları eğitici bir araç olarak kullanılmıştır. Bu süreçte oldukça aktif bir rolü olan halkevlerinde de müzecilik kolları açılmış, bunlar gerçekleştirdikleri sergi ve kazılarla milli tarih ve kimlik bilincinin oluşturulmasında aktif rol oynamışlardır.<sup>27</sup>

1950'lerden sonra sanatın ideolojik gücüne verilen önem azalmış, ekonomik kalkınma hedefleri ön plana çıkmıştır. 1970 sonrası dönemde festivalizm ve küreselleşme kavramları, kültür politikalarının ve sanatta

---

<sup>26</sup> Deniz Ünsal, "Türkiye'de Kültür politikaları Açısından Müze Oluşumları", *Türkiye'de Kültür Politikalarına Giriş* içinde, Serhan Ada ve H. Ayça İnce (der), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay, İstanbul, 2009, s. 154.

<sup>27</sup> A.g.e, s.156.

kurumsallaşmanın şekillenmesinde önemli unsurlar haline gelir. 80'lere yaklaştığında sanata yatırım yapan özel kurumlar, galeriler ve koleksiyonerler ortaya çıkar. Sonrasında neoliberal ekonomi ve küreselleşme politikalarının egemen olduğu, devlet etkisi azalırken yeni sermaye grupları ve tüzel kişilerin gücünün arttığı bir dönem başlar. Bununla beraber sanatta yerelleşme, kültürel demokrasi, kamusallaşma ve toplumsal katılım gibi kavramlar da sanat tartışmalarına konu olur. 2000'lerden itibaren yerel kültür politikası çalışmalarıyla sadece büyük şehirlerde değil, periferide kalan diğer bölgelerde de sanat merkezleri kurulmaya başlanır. Cumhuriyet döneminde sanat kurumlarını şekillendiren süreç ileride daha ayrıntılı ele alınmakla beraber genel hatlarıyla bu şekilde özetlenebilir.

Osmanlı İmparatorluğunda ilk müzeciliğin ortaya çıkmasının ardındaki etkenlerden biri daha önce değinildiği gibi Avrupa'nın Osmanlı topraklarındaki kazılardan elde edilen eserleri kendi müzelerinde ekonomik ve siyasi bir temsil olarak sunuyor olmasıdır. Diğer yandan dönemin modernleşme ve batılılaşma hareketleri doğrultusunda, bir kurum olarak müze diğer alanlarda yapılan düzenlemeler gibi çağdaşlığın da bir simgesi olarak görülmüştür.<sup>28</sup> Bu bağlamda Cumhuriyetin başlangıcından beri müzeler hem koruma hem de dönüştürme amacı taşımaktadırlar. Deniz Ünsal'ın da belirttiği gibi;

Müzeler, tarihi eserlerin ve kültür varlıklarının korunması, restore edilmesi ve sonraki nesillere bırakılması, geçmişin öğretilmesi ve tarih bilincinin oluşturulması için önemli bir araç olarak görülmüştür. Bu düşünce Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren bir

---

<sup>28</sup> Hale Özkasım, Semra Ögel, "Türkiye'de müzeciliğin gelişimi", *İtü Dergisi, Sosyal Bilimler*, Cilt:2, Sayı:1, Aralık 2005, s. 98

ulus fikrinin oluşması ve tebaadan vatandaşlığa geçiş sürecinde dönüşümün sağlanabilmesinde bilimsel ve görsel bir meşruluk sunmuştur. Koruma ile beraber ele alındığında ise dönüştürme, aslında bir ayağı geçmişte bir ayağı gelecekte, korudukça dönüştürebilen, dönüştürdükçe koruma ihtiyacı duyan tam anlamıyla modernist bir süreçtir.<sup>29</sup>

Cumhuriyet yönetimi işlenmiş yüksek sanat, bilim ve kültür gibi alanları başka bir deyişle şehir kültürünün yönetilmesini kamusal bir görev olarak kabul eder. Halkı, Cumhuriyetin öngördüğü vatandaşlar haline getirmek, onları şekillendirmek devletin işlevlerindedir. Bu amaç doğrultusunda, Fransa’da Louvre’a benzer bir şekilde Türkiye’de de Cumhuriyetin ilanından 1 sene sonra Topkapı Sarayı’nın müzeye dönüştürülmesine karar verilir ama ziyarete açılışı ancak 1933’te gerçekleşir. 1927’de Ankara Etnografya müzesi, 1937’de Türkiye’nin ilk plastik sanatlar müzesi olan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi kurulur. 1943’te ise Ayasofya müzeye dönüştürülür. Bunların haricinde genel olarak çevredeki ören yerlerin tarihi kalıntılarıyla kurulan şehir müzelerinden bahsedilebilir.

1923’ten itibaren sanat alanları da dâhil olmak üzere birçok öğrenci devlet bursuyla yurtdışına eğitim almaya gönderilir.<sup>30</sup> Ayrıca 1932–1940 seneleri arasında Anadolu’nun her köşesinde CHP’nin kendi girişimiyle “Halkevleri sergileri” ve 1933–1936 yılları arasındaysa milli duyguları ve devleti yücelten, Cumhuriyet temalı “İnkılâp Sergileri” düzenlenmiştir. Sanatsal etkinlikleri Anadolu’ya taşıma adına gerçekleştirilen bir diğer adımsa 1938–1944 yılları arasında süren, her yıl on sanatçının değişik illere

---

<sup>29</sup> Deniz Ünsal, *a.g.e.*, s.160

<sup>30</sup> Murat Katoğlu, “Cumhuriyet Döneminde Yüksek Kültürün Kamu Hizmeti Olarak Kurumsallaşması”, *Türkiye’de Kültür Politikalarına Giriş* içinde, Serhan Ada ve H. Ayça İnce (der), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay, İstanbul, 2009, s. 30.

yollandığı “Yurt Gezileri”dir.<sup>31</sup> Aylin Seçkin’in Nilüfer Öndin’den alıntılacağı gibi;

Cumhuriyetin ilk yıllarından beri sanat sadece estetik bir sorun olmamış, çağdaşlaşmayı sağlayacak devrimlerin halka benimsetilmesi işlevini de yüklenmiştir. Bu bağlamda sanata önem verilmesi, okuma-yazma oranının düşük olduğu ülkede göze ve kulağa hitap eden sanatın bireyi daha kolay etkileyeceği gerçeğinden kaynaklanır.<sup>32</sup>

Cumhuriyetin ilk yıllarından 1980’li yıllara kadar müze koleksiyonları çoğunlukla arkeolojik, tarihi, etnografik, el sanatları ve İslam sanatlarına ait eserlerden oluşmaktadır.<sup>33</sup> 1980’lerde özel müzelerin açılmasıyla, devletin milli kimlik odaklı, didaktik müzecilik anlayışı yerini halkın ilgi ve ihtiyaçlarına hitap eden daha demokratik, açık müzecilik anlayışına bırakır. Bunda tabii ki devletin kamu kurumlarındaki baskın rolünü azaltmayı hedefleyen “yönetişim” politikalarının ve vakıf müzelerinin ayakta kalabilmesi için sponsorlara olan bağımlılığının etkisi vardır.

Türkiye’de de Amerika ve İngiltere’dekine benzer bir şekilde, devletin sanattaki yükümlülüğünü azaltmak için özel sektörü teşvik politikaları uygulanmaktadır. 2004’te yapılan düzenlemeyle özel sektör ve kişiler, kültür ve sanat alanında yaptıkları bağışların tamamını vergi matrahlarından düşebilmektedirler.<sup>34</sup> Ayrıca, 2000 sonrası getirilen bir başka değişiklik ise oldukça eleştirilen Ulusal Müze Başkanlıkları

---

<sup>31</sup> Ahmet Ögüt, “Günümüz Sanatının Kurumsallaşma Sürecinde Sanat Yapıtının Dolaşımı ve “Strateji”nin Rolü”, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2006, s. 41

<sup>32</sup> Aylin Seçkin, “Türkiye’deki Kültür Politikalarının Ekonomi Politikası”, *Türkiye’de Kültür Politikalarına Giriş* içinde, Serhan Ada ve H. Ayça İnce (der), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay, İstanbul, 2009, s. 30.

<sup>33</sup> Hale Özkasım, Semra Ögel, *a.g.e.*, s.100

<sup>34</sup> Kanun No: 5228, 31.07.2004 Tarih ve 25539 Sayılı Resmi Gazete, <http://www.vergiturk.com/5228sk.htm>

girişimidir. Bu uygulama henüz fiilen hayata geçememiş olsa da 23 müze Ulusal Müze Başkanlığı statüsüne geçirilmiş ve doğrudan Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlanmıştır. Bu yeni uygulamaya göre müzelerin idari yapısı bir başkan, bir müze müdürü, bir işletme müdürü ve bir müze kurulundan oluşmaktadır. Müze kurulunda ise üniversitelerden, sivil toplum kuruluşlarından, meslek odalarından, belediyelerden ve müzeye bağışta bulunanlardan temsilciler yer alacaktır. Yani müze yönetiminde sivil toplumun, özel sektörün ve yerel yönetimin de söz hakkı olması amaçlanmıştır. Bu kurulun amacı müze adına ödüller vermek, tanıtım yapmak ve işleyiş hakkında görüş bildirmekten ibarettir, herhangi bir karar verme yetkisi yoktur.<sup>35</sup> Deniz Ünsal'ın da belirttiği gibi bu kurulların amacı kaynak geliştirmek ve sponsorluk ilişkileri kurmaktan ibaret olacak gibi görünmektedir.<sup>36</sup> Burada eleştirilmesi gereken nokta ise müzelerin idari yapılarında sanatsal kaygılardan uzak işletme amaçlı birimlerin etkinliğinin artması ve şirket temsilcilerinin danışman olarak görevlendirilmeleri olmalıdır. Zira bu durum küratoryal seçimlerin ve sergi, etkinlik kriterlerinin ticarileşmesine neden olabilmektedir.

Türkiye'de sanatın özelleşme sürecine bakacak olursak görülür ki; özel sanat kurumlarının oluşması için öncelikle milli bir burjuvazinin oluşması gerekmiştir. Bu yüzden de sanatta özel kurumların, galerilerin açılması ancak 1950'lerden sonra başlar. Nitekim 1980'lerde uluslararası sermaye ile ortaklıklar kurmak isteyen, küreselleşme çabasındaki Türk burjuvazisinin ortaya çıkışıyla da sermaye gruplarının benzer sanatsal

---

<sup>35</sup> Deniz Ünal, *a.g.e.*, s: 169-170

<sup>36</sup> *A.g.e.*, s: 171

yatırımlarda bulunmaları hem onlara uluslararası arenada kurumsal bir saygınlık kazandırmış hem de toplum önünde sahip oldukları zenginliklerini de meşrulaştırmıştır. Öte yandan kentlerin de küresel ekonomi içinde yer edinebilmesi ve sermaye akışını çekmesi için kültürel faaliyetler ve şehrin sembolik değeri en az ekonomik altyapı kadar önemlidir.<sup>37</sup> Bu amaç doğrultusunda ekonomik sermaye kültürel sermayeyi desteklemek için gönüllü olabilir. Ancak Sibel Yardımcı'nın da belirttiği gibi ekonomik ve kültürel sermayenin aynı güçler tarafından şekillendirilmesi ve birbirine dönüşmesi daha kuşatıcı iktidar yapılarına imkân verecektir.<sup>38</sup> Türkiye'de çoğunlukla kişisel koleksiyonlardan doğan ama sonrasında "koleksiyon müzesi" türünü aşan özel müzelerin bu tür eleştirilerin merkezinde olduğu söylenebilir. Ancak devletin plastik sanatlardaki eksikliği ve ihmali göz önünde tutulacak olursa, bu alanda önemli bir boşluğu da doldurmaktadırlar.

Türkiye'deki ilk ciddi özel müze 1980'de kurulan Sadberk Hanım müzesidir denebilir.<sup>39</sup> Ama bu müze de modern, plastik sanatlara yönelik değil, daha çok etnografik ağırlıklı tarihsel eserlere yer vermektedir. Dolayısıyla olanaksızlıklar nedeniyle sürekli bir şekilde faaliyet gösteremeyen İstanbul Resim ve Heykel Müzesinin durumu düşünülecek olursa, plastik sanatlara ve güncel sanatçılara yer veren sürekli bir mekân arayışı 2000'lere kadar devam etmiştir. Bu süreçte İstanbul Resim ve Heykel müzesinin 1990'ların ortalarına kadar devam ettirdiği Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri, 1995-98 arasında Uluslararası Plastik Sanatlar

---

<sup>37</sup> Sibel Yardımcı, *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal, İletişim Yay., İstanbul, 2005, s:30*

<sup>38</sup> *A.g.e.*, s: 95-96

<sup>39</sup> Murat Katoğlu, *a.g.e.*, s: 46

Derneği'nin (UPSD) düzenlediği Genç Etkinlik Sergileri ve Borusan Sanat Galerisinin 1998'deki Yeni Öneriler Yeni Önermeler Sergileri Türkiye'deki genç sanatçı potansiyelini ortaya çıkarmaya yönelik girişimlerdir. Ayrıca 1987'den beri devam eden İstanbul Bienalleri de hem güncel sanata olan ilgiyi arttırmış hem de yabancı küratörler vasıtasıyla Türk sanatçıların yurt dışına açılmasını da mümkün kılmıştır. 2001'de Can Elgiz tarafından Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi kurulur ve Vasıf Kortun tarafından yönetilir. Projenin ömrü 3 yıl olsa da, genç sanatçılara yer veren, satış amacı gütmeyen özel bir girişim olarak güncel sanat için yeni bir mecra yaratır.\* Sonrasında kurulacak olan kâr amacı gütmeyen banka galerileri ve çağdaş sanata odaklanan galeriler için de bir başlangıç sayılır.<sup>40</sup>

2000'li senelerde özel koleksiyonların müzelere dönüştürülme süreci başlayınca müzecilik de bir yarış halini alır. 2002'de kurulan Sakıp Sabancı Müzesini, 2004'te İstanbul Modern, 2005'te Pera Müzesi ve 2007'de Santralİstanbul takip eder. Santralİstanbul haricindeki diğer müzeler sergiledikleri sürekli koleksiyonlarıyla bir koleksiyon müzesi olarak kurulmuş fakat sonrasında düzenledikleri büyük süreli sergilerle bunu ötesine geçebilmişlerdir. Örnek olarak Sabancı Müzesi, Pablo Picasso ile başlayan Auguste Rodin, Salvador Dali ve Joseph Beuys ile devam eden yüksek ziyaretçi sayılarının hedeflendiği sergilere ev sahipliği yapmaktadır. İstanbul Modern ise Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu'nun Eczacıbaşı Topluluğu tarafından müzeye dönüştürülmesiyle ortaya çıkar.

---

<sup>40</sup> Burcu Pelvanoğlu, "İstanbul Müzeleri, Koleksiyonları ve Bitmek Bilmeyen Sorunları", <http://demlenmeler.blogspot.com/>

\*Can Elgiz 2005'te mekanı Proje4L İstanbul Çağdaş Sanat Müzesine çevirerek koleksiyonculuğa geri döner.

İstanbul Modern'in kuruluşundaki ilginç bir nokta ise müzenin açılışının Aralık 2004'te daha koleksiyon tam olarak hazırlanmamışken yapılmış olmasıdır. Çünkü 17 Aralık'ta Avrupa Birliği müzakereleri başlayacaktır ve Başbakan'ın bizzat katılacağı bir müze açılışı Türkiye için olumlu bir imaj yaratacaktır. Avrupa ülkelerinin başbakanlarının, kültür bakanlarının çelenk gönderdiği, üst düzey birçok kişinin bizzat katıldığı bu törenin Türkiye'nin sanata verdiği önemi göstermek için son dakika düzenlenmiş bir kurmaca niteliğinde olduğu söylenebilir.<sup>41</sup> 2004 yılında ise Kıraç Vakfı bir Türk ressamın tablosuna rekor bir fiyat ödeyerek sahip olur. Müze Pera'da sergilenmek üzere, Osman Hamdi Bey'in "Kaplumbağa Terbiyecisi" beş trilyona satın alınır. Kurumsal şirketlerin sanata ayırdığı yatırımların büyüklüğü ve haklarında çıkan haberlerin sansasyonel boyutu düşünülecek olursa, sanat ortamında yaşanan bu yarışın kurumsal iletişim boyutunu da göz önünde bulundurmak gerekir. Bu müzelerin arkalarındaki büyük holdinglerin isimleriyle anımsanması, bu müzecilik yarışını ticari kurumların halkla ilişkiler ve sponsorluk faaliyeti olarak değerlendirmeyi de mümkün kılmaktadır.

Türkiye'de galericiliğin ve koleksiyonerliğin oluşumuna baktığımızda ise 1970'lerden önce bu konuda çok az girişim görülür. 1951'de Adalet Cimcoz tarafından kurulan Maya Galeri ve 1969'da kurulan Mefkure Şerbetçi'nin açtığı Galeri 1 arasındaki sürede kayda değer bir özel girişimden bahsedilemez ki bu iki galerinin de faaliyet süresi 2 yılı geçmemiştir. Galerici ve koleksiyoner Yahşi Baraz'ın da belirttiği gibi galericilik, 70'li yıllardan itibaren koleksiyonerlerin de ortaya çıkmasıyla

---

<sup>41</sup> A.g.e,

hareketlenmeye başlar. 1985–1989 seneleri dünyada ve Türkiye’de en çok sanat eseri satışı yapılan senelerdir. Bu dönemde Türkiye’de de birçok galeri açılır. Yine Baraz’ın belirttiğine göre 1975’lere kadar Türkiye’de resimle ilgilenenler gerçek sanatseverlerdir. 1985’e kadar ortaya çıkan alıcılar ise öncekiler kadar tutkun olmasalar da yine de asmak ve sergilemek için alım yapmaktadırlar. Oysaki 1985’ten sonra bazı işletme ve bankaların sadece yatırım amacıyla depolarda saklanmak üzere eser satın aldıkları görülür.<sup>42</sup> Sanat eserinin bir yatırım aracı olarak kullanılması bu alanı spekülasyona oldukça açık hale getirir. Özellikle çağdaş sanat eserlerinin değerinin tanımlanmasında kabul edilmiş kriterlerin eksikliği düşünülürse oluşan sanat piyasası kişilerin ve kurumların etkisine oldukça fazla maruz kalabilir.

Sanat alanında müzeler ve galeriler haricinde bir diğer mecra ise sanatçı inisiyatifleridir. Sanatçı inisiyatifleri, kurumlardan bağımsız kalarak piyasa ve sermaye ile olan ilişkileri hafifletebilme, sanatta daha özerk bir konumda yer alabilme amacı ile çoğunlukla sanatçılar tarafından kurulmuş oluşumlardır. Türkiye’de bu tür oluşumlara Hafriyat Karaköy, Apartman Projesi, Pist, K2, Bas gibi örnekler verilebilir. İnisiyatifler, “kâr amacı gütmemek, büyük mekânlarda sergilenemeyecek işleri sergilemek, genç sanatçılara alan açmak, demokratik işleyiş, tartışma ortamına önem vermek, sanat ortamındaki merkez çevre ilişkisini sorgulamak gibi ilkelere en az biriyle hareket ederler”.<sup>43</sup> Devlet ve sermaye iktidarından görece bağımsız, minör oluşumlar olarak oldukça önemli bir noktada bulunurlar.

---

<sup>42</sup> Yahşi Baraz, “Türkiye’de Galerilik ve Sanat Pazarının Gelişmesi”  
<http://www.galeribaraz.com/yahsibaraz/turkiye.htm>, 11.10.2009

<sup>43</sup> Mahmut Hamsici, “Sanatta Tam Bağımsızlığın Adresleri”, Radikal Gazetesi, 22 Mayıs 2007

Sivil oluşumlara diğerk bir örnek ise 2002'den beri faaliyet gösteren ve kültürel demokrasi adına önemli bir atılım sayılabilecek "Anadolu Kültür"dür. Dernek, periferide kalan ve kültür politikalarının, sanatsal olanakların zorlukla ulaşabildiğı sorunlu bölgelerde faaliyet göstererek sanatın bu bölgelerde birleştirici ve çözümleyici bir güç olmasını hedefler. Osman Kavala derneğin işlevini şu şekilde açıklar;

Biz sanatın ve kültürel alanın paylaşılmasıyla karşılıklı anlayış ve duyarlılıkların artacağına, bölgesel farklılıkların ve önyargıların aşılacağına inanıyoruz. Zengin kültürel mirasa sahip Anadolu kentlerinde kültürel hayatın canlanması, kent aidiyetinin de modern vatandaşlık kavramına uygun biçimde gelişmesine yol açacaktır. Farklı sosyal kesimler, farklı kültürel kimliklere ve özelliklere sahip gruplar kent kültürünü ortaklaşa yaşar ve paylaşabilirse, demokrasi ve sosyal içirme için de uygun bir ortam sağlanmış olur.<sup>44</sup>

Anadolu Kültür bu bağlamda Diyarbakır Sanat Merkezi (DSM) ve Kars Sanat Merkezi'ni (KSM) kurmuş ve 25 Anadolu şehrinde etkinlikler düzenlemiştir. Ayrıca çeşitli şehirlerde bağımsız sivil girişimlerin ve yerel yönetimlerin kültür politikalarının belirlenmesi sürecinde etkin olmasını sağlamak amacıyla "Yerel Kültür Politikaları için Stratejiler" programını yürütmektedir. Sanatçı inisiyatifleri ve Anadolu Kültür gibi sivil oluşumlar devletin ve sermaye gruplarının şekillendirdiğı kültür politikalarını içerdendönüştürme potansiyeli taşıyan oluşumlardır. Mevcut kültür endüstrisinin ve simgesel sermayenin çok da dışında kalmadan, sistemin içinden, daha bağımsız ve muhalif seslerin duyulması için kaçış noktaları yaratırlar.

Sonuç olarak, sanat kurumlarının tarihsel sürecine bakıldığında görülür ki, çoğu zaman sanatın kurumsallaşması onu çeşitli güçlerin etkisi altına sokarak, özerkliğinin sorgulanmasına yol açar. Başta müzeler olmak

---

<sup>44</sup> Osman Kavala, <http://www.anadolukultur.org/tr/hakkimizda.asp>

üzere, sanat kurumları ilk olarak devletlerin uluslaşma sürecinde bir kimlik oluşturma aracı, sonrasında ise sermaye gruplarının kurumsal iletişim faaliyetlerinin bir parçası olarak kullanılır. Fransa'da ilk olarak müze kavramı yeni rejimin ve ulus devlet ideolojisinin halka benimsetilmesi amacını taşıırken, özellikle İngiltere'deki uygulamalarla emperyalist bir güç gösterisi ve kültürel sınıflandırma aracı halini alır. 20. yüzyılda Almanya ve Sovyetler Birliği tarafından sanat, propaganda sanatı ve sosyalist gerçekçilik olarak tanımlanır ve toplum mühendisliğinin bir parçası haline gelir. Amerika'da ise sanat, kültürel bir birikiminin olmadığı topraklarda bir kültür ve kimlik yaratmak, hem Avrupa'dan farklılaşmak hem de onu aşmak için kullanılmış ama sonrasında sermaye sınıfının yönetimi ve hizmetine girerek bir sektör haline gelmiştir.

Türkiye'de de süreç benzer şekilde gelişmiş, Cumhuriyetin ilk dönemlerinde sanat kurumları devletin vatandaşını bilinçlendirmek ve eğitmek amacıyla sürdürdüğü bir görev olarak kontrol altında tutulmuştur. 1980 sonrasında Türk burjuvazisinin güçlenmesi ve küreselleşme çabaları artmış, bu bağlamda kentlerin simgesel değerleri ön plana çıkmıştır. Böylece şirketlerin hem uluslararası arenada hem de iç piyasada kurum itibarını güçlendirmesi açısından himayesi altındaki sanat kurumları ve destekledikleri kültürel faaliyetler önemli bir bilanço kalemi haline gelmiştir. Mesenlik anlayışı günümüzde yerini sponsorluğa bırakmış, şirketler Türkiye'de ve dünyada sanatın şekillenmesine önemli ölçüde müdahil konuma gelmişlerdir. Sanat kurumları devamlılıklarını sağlamak ve küresel sistem içinde var olabilmek için sermayeye, sermaye de sosyal sorumluklarını yerine getirmek ve kurumsal imajını güçlendirebilmek için

sanat kurumlarına bağlı hale gelmiştir. Beral Madra'nın da belirttiği gibi sanat kurumlarının yönetiminin profesyonel yönetici ve pazarlamacıların eline geçmesi; küratörlerin, sanat uzmanlarının yetkisinin azalmasına veya yönetici kimlikleriyle ne çıkmalarına neden olmaktadır. Bu durum da onları eleştirel bakış açısından uzaklaştırmaktadır. Dolayısıyla kurumların genel politikalarını ve içeriklerini de koleksiyonerler ve sanata yatırım yapan şirketlerin temsilcileri belirlemesi söz konusudur.<sup>45</sup>

Bu koşullar altında bir ülkedeki sanat ortamını daha iyi analiz edebilmek için; sermaye ve iktidar gruplarının kurumlarının yönetimindeki yetkileri, siyasetin sanata müdahalesi, küreselleşme ve kentlerin simgesel değerlerinin sanat ortamındaki etkisi gibi durumlar göz önünde bulundurulmalıdır. Ancak bu şekilde Türkiye'de sanat kurumlarının özerkliği, küratoryal seçimlerinin niteliği, güncel sanata biçilen maddi değerin kriterleri, kültürel demokrasi gibi konularda anlamlı tartışmalar yapılması mümkün olabilecektir.

---

<sup>45</sup> Beral Madra, "Sanatçının Sermayeyle İmtihanı", Radikal Gazetesi, 27 Mayıs 2006

## İKİNCİ BÖLÜM

### KURUMSAL ELEŞTİRİNİN SORUNSALLARI ve ÖRNEKLER

Kurumsal eleştiriyi daha iyi anlamak için kurum kavramını bağımsız bir şekilde ele almak yerinde olacaktır. Bu şekilde kurumların ne tür bir işlev taşıdığı ve toplumsal olarak nasıl kabul gördüğü daha açıkça ortaya konabilir.

Kişiler bazı durumlarda toplu olarak belli bir nesneye veya kişiye sahip olduğu fiziksel değer haricinde başka bir değer atfederek, onu asıl konumundan başka bir konuma taşırlar, ona kurumsal bir işlev verirler. Örnek verecek olursak resimli bir kâğıt parçası, parasal bir kurumun olduğu yerde gerçek fiziksel işlevinin çok ötesinde maddi bir değer taşıyabilir. Ya da herhangi bir hareket, belli bir oyunun kuralları gereği gol olarak kabul edilebilir. Bunların arkasında toplumsal olarak kabul edilmiş belli kurallar ve bu kuralları koyan kurumlar vardır.

“Hayvanlardan farklı olarak, insan medeniyetinin kurumsal ontolojisi yapıcı kurallar ve prosedürlere göre oluşturulmuş kurumsal işlevler meselesidir.

Kurumsal işlev, toplumu bir arada tutan yapıştırıcıdır. Sadece para, mülk, devlet ve evliliği değil, ayrıca futbol, ulusal seçimler, kokteyl partileri, üniversiteler, şirketler, arkadaşlıklar, kullanım hakkı, yaz tatilleri, hukuk, gazeteler ve grevler de bu bağlamda düşünülmelidir”.<sup>46</sup> Formel ya da enformel olsun, kurumsal yapılar hayatın geneline nüfuz etmiştir.

---

<sup>46</sup> A.g.e., S: 33

Öte yandan kurumların asıl amacı insanları sınırlamak değil, yeni türlerde güç ilişkileri yaratmaktır. Bu özel güç ilişkileri; haklar, görevler, zorunluluklar, yetkiler, izinler, gereklilikler, yetkilendirmeler gibi deontik güçler yaratır. Bütün deontik güçler kurumsal bir yapıya sahip değildir kuşkusuz ama denebilir ki kurumlar bu deontik güçlerden bağımsız düşünülemez. Peki, bu güç ilişkileri topluluklar tarafından nasıl kolayca kabul edilir ve benimsenir? Bu güç ilişkilerinin işleyişi ve kabul edilişi kurumsal gerçekliklerin yaratılmasıyla sağlanır. Çünkü bu kurumsal gerçeklikler insanların gücünü ve hareket yeteneğini önemli ölçüde arttırmalar, normal koşullarda elde edemeyecekleri fırsatlar sunarlar. Ama bütün bunlar, karşılığında deontik güçleri tanıma mecburiyeti getirir. Çünkü bu tanıma ve kabullenme olmadan, elde edilen gücün hiçbir hükmü yoktur.<sup>47</sup>

John Searl'ün bu temel analizine göre kısaca kurum, kurumsal gerçeklerin yaratılmasını mümkün kılan kolektif olarak kabul edilmiş kurallar bütünüdür. Bu kurallar ise bir nesne veya kişinin, bunu mümkün kılan belli bir durumda, fiziksel yapısı itibariyle sahip olamayacağı bir konumu (statü) elde etmesini sağlar. Bu kurumsal işlevler üretilerek yaratılan kurumsal gerçekliklerin amacı ise deontik güçler yaratmaktır. Bu da sonuç olarak bizim ilk nesne veya kişimize herkes tarafından benimsenmiş bir güç ve iktidar kazandırmış olur. Bu şekilde Searle, kolektif yönelim, işlev ve konum atanması, yapıcı kurallar, kurumsal gerçeklikler ve deontik güçler arasındaki ilişkilerden yola çıkarak kurumsal analizini gerçekleştirir. Yukarıda genel olarak kurum kavramının bir analizinden bahsedilse de, sanat kurumları da yapısı itibariyle sözü geçen dinamiklerin tümünü bünyesinde barındırmaktadır. Dolayısıyla bu analiz ileride bahsedilecek olan kurumsal eleştiri tartışmaları için bir temel teşkil etmektedir.

Bu analiz arka planda tutularak, bu bölümde kurumsal eleştiri ve bu eksenlerdeki tartışmalar genel olarak ele alındıktan sonra kurumsal eleştirinin ana

---

<sup>47</sup> A.g.e.,S: 34-5

sorunsalları olan sanat – sınıf, sanat – piyasa, sanat – sermaye gibi ana sorunsallar incelemeye alınacaktır.

## **2.1 Kurumsal Eleştiri ve Tartışmaları**

Kurumsal eleştiri, sanat kurumlarının yapılarını, işleyiş sistemini ortaya koyan, kurumların var olma dinamiklerini açığa çıkartarak mevcut kurumsal sanat piyasasına yapıcı eleştiriler getirmeyi hedefleyen bir sanat pratiğidir. Özellikle Avrupa’da ve Amerika Birleşik Devletleri’nde ‘68 hareketinin yarattığı kurumlara karşı oluşan tepkiler, sanat ortamında da karşılığını bulmuş ve ilk dalga olarak, 1960 sonları ve 1970 başlarında müze, galeri ve koleksiyonlar gibi tekil kurumların sanat ortamı üzerindeki etkisi sanatsal pratikler aracılığıyla eleştirel çözümlerinin merkezinde yer almıştır. Bu dönemde kurumsal eleştiri, sanatsal işler, yaratıcı politik aktivizm ve eleştirel makaleler ile ortaya konmuştur.

Kurumsal eleştiriye tarihsel bir dönem veya sanat tarihinde bir tür olarak görmek yerine kurumların geneline yönelik analitik bir araç, mekânsal ve politik bir eleştiri metodu olarak görmek de yerinde olacaktır. Zira kurumsal eleştiri, sanatçıların kendilerini tanımladığı bir tür olmaktan çok, Benjamin H. D. Buchloh’un kavramsal sanat içinde vurguladığı bir alandır. Buchloch’a göre “1960’ların sonunda materyallerin ve işleyişlerin, yüzeyler ve dokuların, konumların ve yerleştirmenin; görsel ve bilişsel deneyimlerin fenomenolojisi veya göstergelerin yapısal analizi açısından sanatsal olarak tek önemli unsur olmadığı, ama tam da bunların dilsel düzenin ve dolayısıyla kurumsal gücün, ideolojik ve ekonomik yatırımın

parçası olduğunun farkına varılır.”<sup>48</sup> Kavramsal sanatı biçimsellikten uzaklaştırarak, kurumlara karşı içeriğini öne çıkaran sanatçılar Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke ve Michael Asher, Robert Smithson olmuştur ve bu sanatçılar kurumsal eleştirinin ilk dalgasının kanonunu oluştururlar denebilir. Bu sanatçılar ya müzelerin iç işleyişlerini ifşa ederek doğrudan ya da müzenin obje odaklı tüketimini imkânsız kılacak şekilde dolaylı işler üreterek müzenin sanat üzerindeki otoritesine karşı çıkmışlardır.

Kurumsal eleştiri sanatçıların işleri, performansları veya yayınladıkları makaleler ne kadar aykırı, yıkıcı olursa olsun, sonunda çoğu “beyaz küp”e geri dönerler. Ama yine de sanat piyasasının dinamiklerine getirdikleri eleştiriler bu yönde bir bilincin oluşmasına katkıda bulunmuştur: “Bu müzelerin eser seçimlerinde ne kadar dışlayıcı olduğu, beğenilerini yansıttıkları toplumsal ve kültürel bir elit tarafından ne ölçüde denetlendikleri ortaya çıkmıştır.”<sup>49</sup>

1980’lerden sonra ise kurumların da eleştirinin de değişime uğradığı görülür. Isabelle Graw’un belirttiği gibi sanat aracıları artık müzeler ve galeriler gibi kolayca hedef gösterilebilecek kurumlar değildir. Onların yerini birinci ve ikinci el piyasalarda çoğunlukla bilinmeyen küresel alışverişlerin gerçekleştiği yeni bir sanat piyasasının gücü almıştır. Bu yeni piyasa sistemi galerilerin geleneksel perakende sistemine kıyasla ancak bir

---

<sup>48</sup> Benjamin Buchloh, "Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions", *October* 55, 1990, S: 136

<sup>49</sup> Christoph Grunenberg, “Modern Sanat Müzesi”, *Sanat Müzeleri 2: Müze ve Eleştirel Düşünce*, Ali Artun (ed.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, S: 102

“görsel endüstri” olarak tanımlanabilir.<sup>50</sup> Dolayısıyla 1980 sonrası ikinci dalga sanatçılar da öncekiler gibi sadece müze ve galerileri değil, bir bütün olarak sanat piyasasını ve onun tüm araçlarını hedef alırlar. Müze ve galerilerden şirket ofislerine ve koleksiyonerlerin evlerine kadar, hatta sanatın yerleştirildiği kamusal alanlar da kurumsal eleştirinin kapsama alanındadır. Ayrıca sanat üretiminin yapıldığı alanlar: stüdyolar, ofisler; sanatsal söylemin üretildiği yerler: sanat dergileri, kataloglar, popüler sanat köşeleri, sempozyumlar, okumalar; ayrıca sanat üretimi ve sanat söylemi üretenlerin üretildiği yerler: güzel sanatlar, sanat tarihi ve şimdi küratöryel programlar.<sup>51</sup> Bunların hepsi yeni kurumsal eleştiri pratiklerinin hedef aldığı kurumlar arasındadır.

1980 sonrası dönemde kurumsal eleştirinin ele aldığı konularda da değişim yaşanır. Ulus devletten Avrupa Birliği gibi uluslar üstü yapıya geçilirken kültür kurumlarının temsil ettiği kitle daha karmaşıklaşır. Bu ortamda kültür ve sanat kurumları da etki alanlarındaki kitleleri somut olarak değil, sembolik olarak temsil etmeye başlarlar. Bu durum kurumsal eleştiride yansımalarını bulur. Bu dönemden itibaren, ele alınan konular kültürel incelemeler, post-kolonyal ve feminist epistemolojinin de etkisiyle “kurumların eleştirisinden temsillerin eleştirisine” doğru gelişmektedir.<sup>52</sup> Müzelerin ataerkil düzenlemeleri, sömürgeci anlayışın kurumlardaki tezahürü, siyah sanatçıların veya kadın sanatçıların sanat ortamındaki fırsat

---

<sup>50</sup> Isabelle Graw, “Beyond Institutional Critique”, *Institutional Critique and After* içinde, John C. Welchman (ed.), JRP Ringier, Zurich, 2006, S: 146-7

<sup>51</sup> Andrea Fraser, “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, *Artforum*, Eylül 2005, S: 103

<sup>52</sup> Hito Steyerl, “The Institution of Critique”, *Institutional Critique: An Ontology of Artists' Writings* içinde, Alexander Alberro, Blake Stimson (ed.), The MIT Press, Cambridge, 2009, S: 489

eşitliği gibi konular da kurumsal eleştiri bağlamında tartışılmaya ve eserlere konu olmaya başlar.

Eleştiri de aynı şekilde 1970'lerdeki ilk dalga kurumsal eleştiri gibi objesine eleştirel bir mesafede durmamaktadır. Yeni dalga kurumsal eleştiri sanatçıları; Andrea Fraser, Christian Phillip Müller, Renée Green ve Fareed Armaly gibi sanatçılar, sanatçıyla eleştirdiği nesnesinin arasında böyle bir mesafenin varlığını reddederler. Sanatçıyla kurum yeniden bir pazarlık sürecine girerek eleştirel mesafeyi saf dışı bırakırlar. Artık böyle bir mesafeden bahsedilemez çünkü sanat kurumları bizzat bireyler tarafından hayata geçirilmiş ve içselleştirilmiş oluşumlardır. Fraser'ın da açık bir şekilde belirttiği gibi: "Biz kurumuz. Asıl soru; nasıl bir kurum olduğumuz, ne tür değerleri kurumsallaştırıyoruz, hangi uygulama yöntemlerini ödüllendiriyoruz ve hangi ödüllerin peşindeyiz"<sup>53</sup> Kurumsal eleştirinin makul hedefi, bu soruları sadece sanatçıların veya yöneticilerin değil, sanat piyasasının tüm aktörlerinin sorgulamasını sağlamaktır.

Bu 1980 sonrası gelişen ikinci dalga kurumsal eleştirinin ayırt edici özelliği kurumları içerden eleştirerek onları kendi araçlarıyla dönüştürme çabasıdır. Eleştiri dışarıdan içeriye doğru kaymıştır. Ya da başka bir deyişle, birinci kuşak sanatçılar sanatçı - kurum ikiliği üzerinden kendilerini tanımlarken, sonraki kuşak kendi üzerinden geliştirdiği bir bilinçle işlerini ortaya koymaktadır. Sanatçılar kurumlar içerisinde sahip olduğu gücü tekrardan ele alarak, kurumu öteki olarak görmek yerine kendini bu organizmanın bir parçası olarak kabul etmeye başlarlar. Dışsal bir eleştiri getirmek yerine kendilerini de hedef alan içsel bir eleştirinin daha yapıcı

---

<sup>53</sup> A.g.e., Fraser, S: 104

sonuçlar verebileceği düşüncesini hâkim olur. Bu şekilde sistemi dışarıdan değiştirmek yerine içerden dönüştürmenin yolları aranır.

Benjamin Buchloh'un kurumsal eleştiri yaklaşımı, Avrupa ve Amerika merkezli pozitivist kavramsallaştırmalarının haricinde kavramsal pratiklere soybilimsel bir bakış açısı getirir. Bu yaklaşımla beraber, salt sanatsal üretimin yerini sanatsal pratiklerin merkezinde kurumsal çerçevenin analizi alır. Kültürel alan, devlet yönetimi ve pazar ekonomisi arasındaki artan geçişlilik ortak hareket noktalarıdır. Bugün daha da ileriye giderek kültürel kapitalizm; küresel şehirlerdeki dönüşümün kilit aracı, sömürgecilik sonrası dönemin kontrol mekanizması haline gelir. Bunun için de kültürel eleştiriyle iç içe geçmiş bir kurumsal eleştiri gereklidir.<sup>54</sup> Dolayısıyla müze gibi arketipal kurumsal alanların haricinde kapitalizmin göstergebilimsel üretimine yönelik, kültür-devlet-piyasa sistemini güçlendirmeyen, kendi içinde çelişki barındırmayan bir eleştiri arayışı söz konusudur.

Bazılarının üçüncü dalga dediği ama kesin bir ayırım yapmanın çok yararlı olmadığını düşündüğüm bugünkü kurumsal eleştiri ise kurumlar tarafından oldukça içselleştirilmiş, hatta birçok güncel kaynakta “kurumsallaşmış eleştiri” şeklinde tanımlanarak tartışmaların odağı olmuştur. Ne var ki, sanatın eleştireliliğinin sorgulandığı tartışmalar pek de yeni değildir. Halen avangardın ve kurumsal eleştiri sanatçılarının arasında bulunduğu neo-avangardın sorgulanması devam etmektedir. Avangard kuramı adlı kitabıyla Peter Bürger bu konuda temel tartışmaların merkezinde yer almaktadır.

---

<sup>54</sup> Darío Corbeira, Marcelo Expósito, “Art: Radical Political Imagination”, *eipcp - European Institute for Progressive Cultural Policies*, 05 2005, <http://eipcp.net/transversal/0106/brumaria/en>

Bürger çok tartışılan kitabında, avangard akımı tarihsel avangard ve neo-avangard olarak sınıflandırır; iki Dünya Savaşı arasındaki dönemi tarihsel avangard ve gerçek direnişçi hareket olarak tanımlarken sonraki avangardist hareketleri neo-avangard ve öncekilerin samimi olmayan bir taklidi olarak yorumlar. Bürger'e göre avangard - tarihsel avangarddan bahseder - sanatın kurumlaşmasına karşı bir saldırdır. Amaç estetik haz nesnelere yaratmak değil, hayata müdahale eden devrimci sanattır.<sup>55</sup> Sanatın hayattan kopuk özerkliğini olumsuzlar ve sanatın kurumlar ve meta arasındaki ilişkisini sonuna dek sorgular. Bürger'in belirttiği üzere, "Duchamp'ın hazır nesnelere birer sanat eseri değil, birer gösteridir."<sup>56</sup> Sanatçı tarafından imzalanan nesne, form - içerik bütünlüğü bakımından değil, seri üretim nesnesi ile imza ve sanat sergisi karşılığını gösterdiği sürece anlamlıdır. Ama gösteri nesnesi bir sanat eseri olarak kabul edilip, müzede sergilenmeye değer bulduktan sonra ortaya konan işin provakatif ve eleştirel değeri kalmaz ve durum tersine döner. Saldırdıkları, alay ettikleri düzen, müze veya sanat kurumu olarak, hoş gören ve değer veren bir tavırla onları içine kabul eder.<sup>57</sup> Avangardın başarısızlığa uğradığı nokta tam da budur.

Hal Foster ise "Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard" adlı kitabında Bürger'in avangardı tarihsel olarak sınırlayan ve neo-avangardı görmezden gelen saptamalarını eleştirir ve neo-avangardı kendi içinde ikiye ayırır: Birincisi, burada Rauschenberg ve Kaprow tarafından temsil edilen 1950'ler ve ikincisi de, Broodthaers ve Buren tarafından temsil edilen 1960'lar. Foster'ın da kabul ettiği üzere ilk neo-avangard, "[...] özellikle de avangardın temel araçlarını birebir kullanan dadayı -tarihsel avangardı- geri getirir. Bunun sonucu sanat kurumunu dönüştürmekten çok, avangardın kurumsallaştırılması olmuştur."<sup>58</sup> Bu

---

<sup>55</sup> Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, İletişim Yayınevi, İstanbul, 2007, S: 21

<sup>56</sup> A.g.e., S:108

<sup>57</sup> A.g.e., S:22

<sup>58</sup> Hal Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009, S: 49

dönem Bürger’i haklı çıkartır. Ama avangardın kurumsallaşmaya başlaması, sonraki tüm sanatın gösteri ve eğlence amaçlı olduğu manasına gelmez; asimilasyon ve uzlaştırma süreçlerinin bir eleştirisi olan ikinci neo-avangardı teşvik eder. Foster’ın bu noktada bahsettiği, bu tezin de konusu olan Michael Asher, Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Daniel Buren, Andrea Fraser, Fred Wilson gibi sanatçıların öne çıkarttığı kurumsal eleştiridir.

Diğer yandan kurumsal eleştiri bir terim olarak ele alındığında daha en baştan çelişkili bir yapıya sahiptir. Çünkü kurum eleştirisi getirmeyi hedeflerken tam da kendisi “kurumsal”dır. Dolayısıyla kurumsal eleştiride, eleştiri sadece kurumlara değil, kurumsal bir yapıdaki eleştirinin kendisine de getirilir. Bu durumdaki çelişki temelde iki noktadan kaynaklanır: ilki sanatçılar ve kurumlar arasındaki oldukça kuvvetli ilişkiden diğeri ise kurumların onlarla ilgili getirilen eleştirileri veya ortaya konan eserleri şekillendirmesi veya yönlendirmesindedir. Buren’in de keskin bir şekilde ifade ettiği gibi, bugün artık asıl korkutucu olan kurumların eleştiriye izin vermemeleri değil, eleştiriye gönüllü ve istekli olarak kabul etmeleridir. Müzeler sanatçılardan veya dolaylı olarak küratörlerden bu kavram çerçevesinde sergiler düzenlemelerini istemekte veya kurumların kendisine mekân odaklı sergiler sipariş etmektedirler.<sup>59</sup> Türkiye’de ve dünyada sergi bültenlerine bakıldığında görülecektir ki, her sergi açık bir şekilde eleştirel olduğunu öne sürmekte ve bunu net bir şekilde öne çıkarmak istemektedir. Ama bu eleştirilerin çoğu, tanımlamaktan çok iddia ettiği için veya işlevsel bir şekilde belli etmek yerine hüküm getirdiği için sonuç genelde buna benzer eleştirilerin işlevsizleşmesine, nötrleşmesine neden olmaktadır.<sup>60</sup>

Bu durum, kurumların dışında bir alan olmadığı, en aykırı işlerin bile kurumlar tarafından temellük edileceği karamsarlığına götürebilir. Ama yine de bir

---

<sup>59</sup> Isabelle Graw, “Beyond Institutional Critique”, *Institutional Critique and After* içinde, John C. Welchman (ed.), JRP Ringier, Zurich, 2006, S: 139-40

<sup>60</sup> A.g.e., S: 139

kurumun olabilmesi için onun haricinde yapıcı bir dış bölge de olması gerekir. Her merkez nasıl kendi periferisini yaratırsa, şirketleşmiş sanat kurumlarının dışında kalanlar da kendi yapılarını kuracaklardır. Şirket ideolojisinin bu kadar baskın olduğu bir ortamda kurumsal eleştiriyi yeniden ve daha doğru tanımlayarak, onun sorgulayıcı potansiyelinin altını çizmek ve bu pratikleri devam ettirmek önem kazanmaktadır.<sup>61</sup>

Kurumsal eleştiri, hem tarihsel avangardın hem de ilk neo-avangardın sınırlarını eleştirel ve yaratıcı bir analizden geçirir. Onların hatalarından ders alarak yeni taktikler geliştirir. Haacke, 1971’de Guggenheim müzesindeki kişisel sergisinde, yoksul etnik grupların yaşadığı bölgelerdeki gayrimenkul piyasasını elinde tutan büyük şirketlerin sömürsünü gözler önüne serer. Ancak müze yönetimi, müzede siyasete yer olmadığını söyleyerek sergiyi iptal eder ve küratörü de işten çıkarır. Sonrasında Haacke, müzenin yönetim kurulunun söz konusu şirketlerle olan bağlantılarını ortaya koyan başka bir çalışma yapar. Bu çalışma kurumsal eleştiri doğrultusunda diğer sanatçılara da bir yol çizer. Buren, Broodthaers gibi sanatçılar önceki örneklerdeki “küçük burjuva anarşist radikalizmini” sorgulayarak, bunun ötesine geçmeyi hedeflemişlerdir. Loise Lawler, müzelerdeki erkek egemen yerleştirme sistemine ve sanat piyasasındaki cinsel eşitsizliklere dikkat çekerken, Fred Wilson gibi sanatçılar da sanat kurumlardaki sömürgeci anlayışın devamını gözler önüne sererler. Fraser müzelerde, törenlerde ve diğer kitlesele sanat ortamlarında yaptığı performanslar ve keskin işleriyle “gösteri”yi kendi silahı haline getirip kurumlara yöneltir.

Bu sanatçılar kurumsal gerçeklikleri yadsımadan, ütöplk amaçlardan uzak, gerçekçi ve somut bir şekilde kurumların içindeki sınıf, sermaye ilişkilerine, turizm, sponsorluk, şirket koleksiyonları gibi bağlantılarına ve sanatın değerinin belirlenmesi, finansal araç haline gelmesi gibi yatırım işlevlerine dikkat çekerler.

---

<sup>61</sup> A.g.e., S: 143

Amaç kurumları tamamen ortadan kaldırmak değil, onları içten dönüştürmenin yollarını yaratmaktır.

## 2.2 Kurumsal Eleştirinin Sorunsalları

### 2.2.1 Sanat - Sınıf

Sanatsal beğeni, saf ve çıkarısız estetik haz Immanuel Kant'ın *Kritik der Urteilskraft* (Yargı Yetisinin Eleştirisi) adlı kitabında savunduğu gibi gerçekten evrensel midir? Fransız sosyolog Pierre Bourdieu, Kant'ın hem bu için estetik haz savına hem de “güzel, kavramı olmaksızın haz verendir” şeklinde belirttiği kavramlardan bağımsız, aşkın bir güzellik olgusuna bir sosyolog olarak “hem mantıksal hem deneysel düzlemde” karşı çıkar. Bourdieu'nün 1969'da tamamladığı ve *Sanat Aşkı* adı altında yayınladığı, Avrupa müzelerini dolaşanların tercihlerinin çeşitliliğini temel alarak, farklı sosyolojik faktörlere göre yaptığı sistematik analizler sonucunda (eğitim, yaş meslek, ikamet gibi) vardığı sonuç şu şekildedir: Sanat beğenisi doğuştan gelen bir yetenek değil, ekonomik ve toplumsal olarak kazanılan bir ayrıcalıktır. Aileden miras alınan sosyal çevre ve statü, sonrasında alınan okul eğitimi veya mensup olunan sosyal sınıfa göre kendiliğinden içselleşen birtakım alışkanlıklar yani kısaca Bourdieu'nün kavramıyla *habitus*, kişilerin sanattan aldıkları hazzın asıl belirleyici özelliğidir.

Öyle ki “doğalmış gibi yaşanan ya da yaşandığı varsayılan bu haz, aslında sanatın yapay bir ürünü olan, öğrenilmiş bir hazdır”.<sup>62</sup> Ancak bu sonradan kazanılan kültür, doğallık kisvesine büründüğü sürece altında yatan sosyal ve ekonomik farklılıkları örtbas edebilecek ve bu kültüre sahip kişi ve sınıfları doğuştan gelen yeteneklerle kutsanmış bir konuma yükseltebilecektir.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Pierre Bourdieu, “Sanat Aşkı”, *Müze ve Eleştirel Düşünce: Tarih Sahneleri - Sanat Müzeleri 2*, Ali Artun (ed.) İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, S: 226-8

<sup>63</sup> A.g.e., S: 229-32

Dolayısıyla müzeler ve sanat galerileri her ne kadar bu sanatsal birikimi kamuyla sınırsızca paylaşmak amacıyla yola çıkarsa çıksın, ancak kültürel ve sembolik sermayeye\* sahip olanların anlayabileceği ve zevk alabileceği kodlarla donatılmışlardır. Sonuç olarak sanat kurumları bu birikime sahip olanlar ve olmayanlar arasındaki farklılıkları belirginleştirerek bu iki sınıf arasında ayrıma [*distinction*] yol açarlar.<sup>64</sup> Bourdieu'nün tespitinde bir diğer kritik nokta ise, ekonomik sermaye -sosyal çevre ve eğitimin güçlü bir etkeni olarak- kolayca kültürel ve sembolik sermayeye, aynı şekilde kültürel ve sembolik sermaye de ekonomik sermayeye dönüştürülebilir. Bu durum belli kesimlerin toplumu şekillendirmesinde etkili olabilecek iktidar yapılarına sahip olmasını beraberinde getirerek, bu farklılıklardan elde ettikleri gücü pekiştirmelerine neden olur.<sup>65</sup>

Benzer bir bakış açısıyla, Michel Foucault'nun bilgi/iktidar ve disiplin kavramlarından yola çıkarak, çok da derinlemesine olmayan bir okumayla, müzeleri ve diğer sanat kurumlarını da aynı şekilde okul, hapishane, hastane gibi, söylemlerin akılcılaştırdığı, nesneleştirildiği, bilimsel gerçeklikler üretilen disipliner bir kurum olarak görmek mümkündür. Müzenin Foucault'cu arkeolojisini yapan Douglas Crimp'in öne sürdüğü gibi; müze, sanatı muhalif özelliklerinden ayıklayarak tarafsızlaştırır ve normalleştirir. Avangardın, sanatın kurumsallaşmasına isyan etmesinin temel nedeni de budur.<sup>66</sup> Ali Artun'un bu bağlamda belirttiği üzere:

Müze izleyicisi, sanat, etnoloji, bilim vb. müzelerinde kendisini nesneleştiren bir insanlık anlatısı izler. İzleme edimi esnasında kendisine özgü, tikel ve öznel bir estetik/bilişsel ilişki içindedir; yargıları, hazları ve davranışları üzerinde hükümandır ve bütün bunlar onu bireyleştirir, özneleştirir. Ama aynı zamanda, beğeni, sanat tarihi, müze adabı -disiplini- eleştiri vb söylemler tarafından hükmedilmektedir. Gözü, bu söylemlerin yüklü olduğu iktidarın gözüdür. 19. yüzyılla birlikte bakılandan bakana,

---

\* Sembolik sermaye; belli bir itibar, şöhret, saygı ve onur birikimine işaret eder ve bilgi ile bu bilginin gördüğü kabul arasındaki diyalektiğe dayanır. Kültürel sermaye; kültürel bilgi formlarını, uzmanlıkları, hal ve tavırları ilgilendirir.

<sup>64</sup> A.g.e., Artun, S: 185-6

<sup>65</sup> Bourdieu, A.g.e., S: 230

<sup>66</sup> A.g.e., Artun, S: 193

nesnesinden öznesine odaklanan bireyselleşmiş, özneleşmiş, liberalleşmiş olan modern görüş tarzının gözüdür. Ve modern görme biçimleri, bakma/görme/bilme/denetleme etkinliklerini şekillendiren skopik rejimler, önemli ölçüde müzenin eseridir.<sup>67</sup>

Diğer yandan, Foucault'ya göre iktidarın olduğu her yerde direniş de vardır. Ancak Foucault bu direniş yöntemlerinde, *hiçbir şekilde yönetilmeme* talebinden *nasıl yönetilmemeli?* sorusuna doğru bir sapmadan bahseder. Artık söz konusu olan hükümranlığı temelden reddetmek değil, onu eleştirmek, dönüştürmek, onun yönetim biçimlerinden kaçış yolları bulmaktır.<sup>68</sup> Bu yaklaşım tam da ikinci kuşak kurumsal eleştiri sanatçılarının kurumlara karşı uyguladığı yöntemdir: kurumlara ne dost ne de düşman, onu kendi iktidarının silahlarıyla eleştiren, onun stratejilerini farkında olarak karşı taktikler geliştiren, iktidar alanından kaçınmayı bilen bir eleştiri. Ayrıca sanatın tam da bu doğrultuda kuvvetli bir etkisi vardır. Artun'un Foucault'dan aktardığı üzere; “sanat eseri, bir boşluk, bir suskunluk anı oluşturarak, cevapsız bir soru sorarak, dünyanın kendini sorgulamaya mecbur kaldığı uzlaşmaz bir çatışmaya yol açar.”<sup>69</sup> Bu yüzden sanat eseri, kurumların temellüklerine rağmen, halen güçlü bir silahtır.

Hans Haacke 1974'te Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsün de gerçekleştirdiği *Art into Society – Society into Art* (Toplumda Sanat – Sanatta Toplum) adlı sergiye yazdığı *All the Art that's Fit to Show* (Gösterilmeye Uygun Bütün Sanatlar) adlı katalog yazısında “sanat eseri olarak seçilmiş işlerin sadece belli bir zamanda belli bir sosyal tabakaya ait kişilerin kendilerinde bunları “sanat eseri” olarak tanımlama hakkı görmeleri olduğunu ileri sürer. Haacke kurumların yaptıkları bu seçimlerde de hiçbir zaman tam anlamıyla bağımsız olamayacağını ifade eder:

---

<sup>67</sup> A.g.e., Artun, S: 194-5

<sup>68</sup> Gerald Rauning, “Instituting Practices: Fleeing, Instituting, Transforming, *eipcp* - *European Institute for Progressive Cultural Policies*, 01 2006, <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/raunig/en#redir>

<sup>69</sup> A.g.e., Artun, S: 196

“Sanat kurumları, muhafazakâr veya avangard, sağcı veya solcu olsun her zaman sosyopolitik çağrışımlar taşırlar. Tam da bu yapısal varoluşlarından dolayı politiktirler. Bu durum Moskova veya Pekin’deki bir müze kadar Köln veya Guggenheim müzeleri için de geçerlidir. Özel ya da devlet kurumu olması bu aksiyomu değiştirmez. Devletin finanse ettiği kurumlar açıkça devlet organlarının onayına tabidir. Özel kurumlar ise onu destekleyenlerin tercih ve ilgilerini yansıtabilecektir. Özel bağış alan her devlet kurumu da kendini bu çıkar çatışmasının içinde bulacaktır. Diğer yandan vergi muafiyeti, kısmi fonlama gibi dolaylı sübvansiyonlar da aynı derece sorunlara neden olacaktır. Sıklıkla ama kasıtlı olmasa bile sözü geçen ideolojik kanıtlara dair bir hoşgörü hatta bir uyum söz konusudur.”<sup>70</sup>

Haacke ortaya koyduğu işlerde ve yazdığı metinlerde el yapımı ürünleri sanat eseri seviyesine çıkararak güçlerin iç yüzüne dair eleştirilerde bulunur. Bir içgörü kazanmak adına yapılacak diğer sorgulamalarla beraber, kültürel gücü kontrol eden kurum, kişi ve grupların ekonomik ve politik desteklerine bakmak da oldukça yararlı olacaktır. Sonuç olarak sanatçılar, onları destekleyenler veya desteklemeyenler, hangi ideolojiden olursa olsun sanattaki bu sağlıksız durumun kasıtsız ortaklarıdır. Toplumun ideolojik olarak şekillenmesine yardımcı olurlar, kurulmasına alet oldukları bu düzenin bir parçası olurlar.<sup>71</sup>

Sanatçı Martha Rosler ise 1979’da yayınlanan makalesinde, sanat alanında etkin kişilerin sınırlı bir sosyal gruba mensup olduklarına dikkat çekerek, bu sınıfın alım gücünü belirlemekle kalmayıp, aslında neyin kültür ve sanat olduğunu da tanımladığını söylemektedir. Sanatın sosyal ve politik işlevini dışlayan, salt bir beğeni aracı olarak tanımlayan Kant’çı düşüncenin sanatsal biçimleri sınırladığını ayrıca halka yabancılaşmış, romantik bir sanatçı imajı yarattığını öne sürer.<sup>72</sup> Rosler, galeri ve müzelerin dışında, sanatçının üretim ve sergileme inisiyatiflerini ele aldığı, sanatsal düşünme biçimleriyle dünyayı değiştirme yöntemleri arasındaki

---

<sup>70</sup> Hans Haacke, “All the Art that’s Fit to Show”, *Institutional Critique and After* içinde, John C. Welchman (ed.), JRP Ringier, Zurich, 2006, S: 53-4

<sup>71</sup> A.g.e., S: 53-5

<sup>72</sup> Martha Rosler, “Lookers, Buyers, Dealers, and Makers”: Thoughts on Audience, *Institutional Critique: An Ontology of Artists’ Writings* içinde, Alexander Alberro, Blake Stimson (ed.), The MIT Press, Cambridge, 2009, S: 214-216

sahte sınırların ortadan kalktığı, yüksek sanat izleyicisinin dışındakileri hedefleyen, gündelik hayata yönelik oluşumların gerekliliğini savunur.<sup>73</sup>

Bu konuyu ele alan bir örnek olarak, 1989 yılında Andrea Fraser'ın Philadelphia Sanat Müzesi'nin talebi üzerine gerçekleştirdiği *Museum Highlights: A Gallery Talk* adlı performans serisi ele alınabilir. Fraser, performans sırasında gönüllü olarak müze rehberliği yapan üst sınıfa mensup Jane Castleton kimliğindedir. Castleton'ın giyimi oluşturduğu karaktere uygun olarak oldukça şık, özenli ve ciddidir; ceket ve etekten oluşan klasik bir takım, beyaz ipek bluz, beyaz çoraplar ve alttan hafifçe topuz yapılmış saçlar. Fraser, Castleton karakterini yaratırken müzenin “patron sınıf”ını temsil eden kültürel ve ekonomik sermayeye ayrıca boş zamana sahip bir kadın profili yaratmayı amaçlamıştır.<sup>74</sup> Bir “koleksiyon turu” olarak adlandırılan turun odak noktası müzenin kendisidir. Kurum olarak müze kavramına ve Castleton'ın kendi statüsüne göndermeler içeren Fraser'ın bu yadırgatıcı rehberlik hizmeti yavaş yavaş bunun bir performans olduğundan haberi olmayan izleyiciler tarafından da fark edilir hale gelir. Cinsiyet, sınıf ve etnik köken gibi kimliklerin performatif halleri ironik bir biçimde ortaya konulur. Fraser'ın hem bir müze rehberi hem de müzeye hizmet sunan Latin kökenli bir sanatçı olarak yarattığı ikili durum; cinsiyet, sınıf ve etnik köken konularına ek olarak iş gücü ve emek gibi kavramları da devreye sokarak daha da karmaşık bir durum ortaya koyar. Performansın öznesinin müze olmasına rağmen, Fraser gerçek sanatçı kimliği ile müzeyi nesneleştirir.

### 2.2.2 Sanat - Piyasa

Kurumsal eleştiri tarafından ele alınan bir diğer konu ise, sanatçının kimliğinin, eserin orijinalliğinin ve tekliğinin kutsallaştırılarak bir değer katsayısı

---

<sup>73</sup> A.g.e., S: 228

<sup>74</sup> Andrea Fraser, “Museum Highlights: A Gallery Talk”, *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*, Alexander Alberro (ed.), The MIT Press, Cambridge, 2005, S: 95-110

olarak kabul edilmesidir. Sanatçılarının imzası, eserin değerini eserin kendisinden daha çok belirleyen bir unsur haline gelir. Bu durum sanatçı isimlerinin şirketlerin marka pazarlama yöntemlerine benzer şekillerde yönetilmesini beraberinde getirir. Jean Baudrillard, 19.yüzyıla kadar orijinal bir eserin kopyasının da kendine ait bir değeri olduğunu ve bunun yasa dışı veya sahte sayılmadığını belirtir. Ama artık bu reproduksiyonlar “sanat” olarak kabul edilmemektedir.<sup>75</sup> Baudrillard’a göre fablların, dünyaya ait figürlerin ve Tanrı’nın yokluğunda, eserin ne ifade ettiğini bize anlatan tek şey sanatçının imzasıdır. Sanatçının imzası bir alt yazı işlevi görür ve sanatçının simgesel hareketlerinin cisimleşmesini sağlar.<sup>76</sup>

İmzanın bu ayırt edici değerinin önemli bir sonucu ise, sanatın değerini doğrudan belirlemesidir. Bu konuda çarpıcı bir örnek “Who the #\$\$% is Jackson Pollock?” adlı belgeselde detaylı olarak incelenen, kamyon şoförü Teri Horton’ın durumudur. Horton 2. el eşyalar satan bir dükkândan arkadaşına hediye olarak 5 \$’a bir tablo satın alır. Fakat arkadaşının hediye istememesi üzerine tabloyu satışa çıkardığında, bir resim öğretmeni tablonun tekniğinden ötürü Pollock’a ait olabileceğini söyler. Daha önce Jackson Pollock’un adını duymamış olan Horton işin peşine düşer fakat resim bir 2. el dükkânından alınmıştır, imzası yoktur ve menşei belli değildir. New York Meropolitan Sanat Müzesi eski müdürü olan Thomas Hoving eserin sahte olduğunu söylerken, sanatçı ve Pollock’un arkadaşı Nick Carone ise emin olamamaktadır. Bunun üzerine Horton adli uzman Paul Biro ile anlaşır ve Pollock’un parmak iziyle resimdeki parmak izinin örtüştüğü ortaya çıkar ayrıca yapılan boya analizleri de uyuşmaktadır.<sup>77</sup> Ama ne var ki sanat uzmanları bu şekilde elde edilen bir resmin orijinal olduğunu kabul etmezler. Horton’a şu ana kadar resim için 9 milyon \$ teklif edilmesine rağmen, Horton resmin gerçek olduğunda ısrar ederek, gerçek değeri olan 25 milyon \$ istemektedir.

<sup>75</sup> Jean Baudrillard, “Gesture and Signature” (1972), *A Critique of the Political Economy of the Sign*, Çev. Charles Levin, Telos Press, St Louis, 1981, S: 103

<sup>76</sup> A.g.e., S:105

<sup>77</sup> <http://www.birofineartrestoration.com/Pollock/Pollock.htm>

Belgeselde kurumsal eleştiri bağlamında ilgi çekici olan kısım, resmi diğer Pollock resimlerinden ayırabilmek neredeyse imkânsızken ve yapılan boya testleri, parmak izleri gibi teknik kanıtlar da orijinal olduğunu ortaya koyarken, sanat eksperleri ve kurumlar bu konudaki kişisel izlenimlerine ve birikimlerine dayanarak resmin gerçekliğini reddederler. Şüphe uyandıran unsurlar ise resmin tekniğinden çok, imzanın olmaması, galeri tarafından satılmış olmaması, daha önce kimde olduğunun belli olmaması ve şu anki sahibinin kamyon şoförü bir kadın olmasıdır. Bu koşullarda imzanın değeri ve kurumların sanat eseri üzerindeki otoritesi, sanatsal değer önüne geçmiş olmaktadır. Resim bir kopya veya benzer olsa bile, sanat eksperlerinin belirttiği gibi bunu sahte veya değersiz kabul etmek, Baudrillard'ın da belirttiği üzere, resmin değerini içerikten çok, sanatçının yaptığı anlık ve geri dönülemez hareketlerin belirlediği anlamına gelir.<sup>78</sup> Bu durum eserin tekniği ve içeriğini bir tarafa koyarak sanatçıyı bir kült haline getirmek olarak yorumlanabilir.

Buna karşıt olabilecek bir diğer örnek ise Joseph Beuys'un *Kunst = Capital* (Sanat = Sermaye) adlı işidir. Beuys, 1979'da *Capital* dergisinin senelik çıkardığı ve en çok sergi yapan / en çok satan 100 sanatçıyı sıraladığı *Kunstkompass* adlı ekte listenin en tepesinde yer alan ilk Avrupalı sanatçı olur.<sup>79</sup> Bunun ardından aynı sene, paranın üzerine *Kunst = Capital* yazıp, altına imzasını atar. Paranın üzerine imzasını atan sanatçı, paranın değişim değeri ile kullanım değeri arasında ilişki kurarken, sanatçının sembolik değeri ile de işin sanatsal değeri arasındaki ironik ilişkiyi gözler önüne serer. İmzaladığı paranın sanat piyasasındaki değer dönüşümü, sanatçıyı da bir tür simyacıya dönüştürmektedir.

Sanatçı Daniel Buren ise esere imza atmayı reddeden sanatçılardandır. İmza atmak yerine, bir avukat ile hazırlanmış *Avertissement* (Uyarı) adlı belgeyi

---

<sup>78</sup> Jean Baudrillard, *A.g.e.*, S:106

<sup>79</sup> <http://oneverywall.blogspot.com/2008/06/reproduction-at-core-of-postmodernism.html>

eseri satın alan kişiye imzalatmayı tercih eder. Bu şekilde eserin satıldıktan sonra sanatçının istemediği yerlerde ve şekillerde sergilenmesi / satışa çıkarılması engellenirken, eser üzerindeki her tür manipülasyonun da önüne geçilmiş olur.<sup>80</sup> Buren'in örnek verdiği gibi, özellikle yerleştirme gibi sergilenmediği zamanlarda sökülerek depolanan sanat türlerinde, eseri satın alan koleksiyoner, eseri tekrar satışa çıkardığında bambaşka bir şekilde sunabilmektedir. Bu tür satış durumlarında önemli olan yerleştirmenin belli sanatçıya ait olduğunu kanıtlayan belge olduğundan, eserin bütünlüğü göz ardı edilebilmektedir. Zira eser bir müzayedede aslından oldukça uzak bir biçimde sergilenip satılabilmektedir.<sup>81</sup> Buren, sadece satın alanın imzaladığı uyarı belgesiyle hem eserinin pazardaki meşruluğunu sağlar hem de eserin değerini sanatçının değil onu satın alan kurum veya koleksiyonerin belirlediğini ortaya koymak istemektedir. Böyle bir uygulamanın söz konusu olması, eserlerin sadece kâğıt üzerinde alınıp satıldığı bir sanat piyasasının varlığını ortaya koyarken, diğer yandan da sanatçının piyasanın dışında kalma çabası olarak yorumlanabilir.

### 2.2.3 Sanat - Sermaye

Sanat kavramının ortaya atıldığı yıllardan beri, sanat ve sermaye çoğu zaman birbirinin aracı olmuştur. Sanat devamlılığını sağlayabilmesi için sermayeye ihtiyaç duyarken, sermaye de zenginliğini olumlamak için sanatı araçsallaştırır. Başta, burjuvazi mesenlik sistemiyle dönemin sanatçıların himaye rolünü üstlenerek aristokraziyle arasındaki mesafeyi kapatmayı hedeflemiştir. Daha sonra aynı gelenek doğrultusunda şirket sahiplerinin gerçekleştirdiği hayırseverlik faaliyetleri zamanla işletme terminolojisindeki kurumsal gönüllülük, sosyal sorumluluk gibi adlar altında sponsorluk faaliyetlerine doğru evrilmiştir. Gökçe

---

<sup>80</sup> Maria Eichhorn, "On the Avertissement: Interview with Daniel Buren", *Institutional Critique and After* içinde, John C. Welchman (ed.), JRP Ringier, Zurich, 2006, S: 92

<sup>81</sup> A.g.e., S: 102-3

Dervişoğlu'nun 11. Uluslararası İstanbul Bienali, "Metinler" kitabında belirttiği gibi, çokuluslu şirketler veya kurumsallaşmakta olan sonraki kuşak büyük aile şirketlerinin üst düzey yöneticileri hem şirket koleksiyonlarıyla hem de maddi olarak destekledikleri projelerle günümüzün yeni tip sanat hamileri olarak tanımlanırlar. Yeni sanat hamilerini önceki kuşaklardan ayıran en temel özellik, onların bu faaliyetleri "karşılıksız hayırseverlik yerine kurumsal ve stratejik bir yapı içinde yerine getirmektedirler".<sup>82</sup>

İstanbul Bilgi Üniversitesi Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi Bölümü'nün 2004'te yaptığı araştırmaya göre, şirketlerin kültür ve sanata verdikleri desteğin ilk nedeni kurumsal imajlarına katkıda bulunmak, ikincisi ise sponsor olunan etkinliklerle hedef kitlenin örtüşüyor olmasıdır. Şirket koleksiyonuna girecek işlerin seçimine %48 oranında üst düzey yönetim etkin olurken sanat komitesi veya kurumsal iletişim bölümünün etkisi % 17'dir. Şirket koleksiyonlarının yarıdan fazlasının yağlıboya tabloları, yarıya yakını da heykeli tercih etmektedir. Şirket koleksiyonlarının % 28'i depolarda saklanırken, geri kalanı genel müdürlüklerde ve şubelerde sergilenmektedir. Araştırmada ele alınan kurumların % 17'si sanata verilen finansal desteği finansal yatırım olarak değerlendirmişlerdir.<sup>83</sup>

Bu verilerden yola çıkarak, şirketlerin sanata verdikleri desteğin küresel eğilimle de paralel bir şekilde, büyük ölçüde promosyon amaçlı gördükleri, kurum prestijini ve imajını destekleyici bir faaliyet olarak tanımladıkları anlaşılmaktadır. Bu bizi başka bir sonuca daha götürmektedir: Kurumların destek verdikleri projeler ve satın aldıkları eserler de kurum imajıyla alakalı ve ona ters düşmeyecek içerikte işler arasından seçilmektedir. Dolayısıyla finansal olarak desteklenerek hayatta kalabilen işler, kurumların maddi ve manevi onayından geçmek durumundadır.

---

<sup>82</sup> Gökçe Dervişoğlu, "Sanata Kurumsal Destek: Kısır Döngü mü? İdeal Döngü mü?", İnsan Neyle Yaşar: Metinler, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2009, S: 33

<sup>83</sup> A.g.e., S: 34-5

Türkiye’de, şirketlerin koleksiyonlarında büyük oranda tercih ettikleri işlerin yağlıboya tablo veya heykel olması da, kesin bir hüküm getirememekle beraber, kavramsal içerikli veya form olarak daha güncel, dayanıksız işlerin (video, yerleştirme... vs) daha henüz koleksiyonlara girmekte zorlandığını göstermektedir. Bu durumun sürekliliği, uzun vadede sanatçıların tutunmasında şirketlerin rolünü, sanat piyasasının şekillenmesindeki dinamikleri ve sanatın özerkliği gibi konuları tartışmaya açmaktadır.

Avrupa ve Amerika’da da şirket sahiplerinin kişisel zevkleriyle şekillenen küçük çaplı şirket koleksiyonculuğu, yerini zamanla ticari planlamanın bir parçası olarak kabul edilen profesyonel bir koleksiyonerliğe bırakır. Şirketler, bir bütün olarak koleksiyon ve sponsorluk programlarının birbirini desteklemesini, şirket ve markaların güçlendirilmesini ve çalışma ortamlarında bulunan sanat eserleriyle çalışanların yaratıcılığının artmasını isterler. “Kurumsal düzeyde bir şirketin sanat koleksiyonu, şirketin ayırt edilebilir ve kendine özgü bir kendilik olarak çağdaş toplumun kültürel yaşamında etkin bir rol almak isteğinin ifadesidir.”<sup>84</sup> Bu bağlamda koleksiyona seçilen eserler de şirket veya marka imajını destekler tarzda olmalıdır.

Türkiye’de yapılmış bu tür bir çalışma olmamakla beraber, Chin-Tao Wu’nun Amerika ve İngiltere’de şirket koleksiyonlarını incelediği çalışmasında şirket koleksiyonlarının oluşum sürecinin nasıl işlediği görülebilir. Wu’nun araştırmasına göre, koleksiyonlarda yer alamayan eserler;

[...] politik, sosyal - ve Amerika’da ırksal ve dinsel açıdan- tartışma yaratabilecek her türlü eser, şirket ortamında teşhir edilmek için uygunsuz bulunur. [...] “bir ‘dava’sı olan sanatçıların resimleri” veya “müşterileri ‘rahatsız edebilecek’ herhangi bir eser”, bu tür eserler arasında yer alır; bu nedenle “dekoratif eserler tercih edilir”<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> A.g.e., Wu, S. 379-80

<sup>85</sup> A.g.e., S:402-3

Çağdaş sanat, liberalizmin özgürlükçü retorliğini benimserken serbest piyasa ekonomisinin sanatın özerkliği üzerindeki etkileriyle de karşı karşıya kalır. Serbest piyasa ekonomisinin yarattığı gelir dengesizliğin en açık olduğu kültürel tüketim alanlarından biri güzel sanatlardır. Zira güzel sanatların kitlesel bir piyasası olmadığından bu alanda etkili olan kesim de küresel olarak sınırlı bölgelerdeki, sınırlı sosyal gruplara aittir. Ülke bazında sanat piyasası ticaret hacmine bakıldığında küresel sanat satışlarının yarısından biraz azını ABD gerçekleştirirken, geriye kalan satış hacminin büyük bölümü ise Avrupa'nın, özellikle İngiltere ve Fransa'nın elinde olduğu görülür. Julian Stallabrass'ın dikkat çektiği gibi;

“Sanat eseri fiyatları ve satış hacmi, hisse senedi piyasasıyla at başı gider ve dünyanın belli başlı finans merkezlerinin aynı zamanda en önemli sanat satış merkezleri olması hiç de rastlantı değildir. [...] Sanat piyasası aynı zamanda sanat eserlerinin, yatırım, vergiden kaçınma ve kara para aklama gibi çeşitli amaçlar için kullanıldığı ikincil bir spekülasyon piyasasıdır”<sup>86</sup>

Bu durum eserin sanatsal değerinin değil, finansal olarak getirisinin öne çıkmasına neden olur. Eserlerin borsadaki kâğıtlar gibi alınıp satıldığı bir sanat ortamında da sanatın değerlendirilmesi spekülasyonlara ve yönlendirmelere karşı oldukça savunmasız hale gelir.

Öte yandan, çağdaş sanatın kendini bütün bu ekonomik kaygılardan ve kitle kültüründen uzak tutması beklenir. “Anlaşılmazlığı hatta düpedüz sıkıcılığı erdeme dönüştürür, öyle ki bunlar başlı başına kural haline gelir.”<sup>87</sup> Yöneltiği ağır eleştiriler, mevcut sorunlara getirdiği karamsar yorumlar, insan ruhunun derinliklerindeki kötülüklerin çağdaş sanat tarafından gözler önüne serilmesi izleyicide bir avuntu duygusu yaratır. Oysaki tüm bu olumsuzluklar karşısındaki rahatlama duygusunun arkasında böyle bir özgürlük ve eleştiri alanının ancak kapitalizmin araçları sayesinde mümkün olabileceği inancı yatmaktadır.

<sup>86</sup> Julian Stallabrass, *Sanat A.Ş.: Çağdaş Sanat ve Bienaller*, İletişim Yayınevi, İstanbul, 2009, S: 15

<sup>87</sup> A.g.e., s: 16

Dolayısıyla çağdaş sanat, kapitalizmin yaralarını sarmaya çalışan, özgürleştirici pratikler öne sürmekten ziyade serbest piyasa ekonomisinin devamını mümkün kılan bir tamamlayıcısıdır.

Sanatçı John Knight çeşitli sanat kurumlarında ve müzelerde gerçekleştirdiği işlerde bu durumu gayet açık bir dille teşhir eder. Knight'ın 1984'te Los Angeles Çağdaş Sanat Enstitüsünde (LAICA) gerçekleştirdiği enstalasyonda galeri mekânını tamamıyla enstitünün destekçisi olan Wells Fargo şirketinin ofisine dönüştürür. Ziyaretçiler, mekânın girişinde sekreter masasının hemen arkasında üzerinde Wells Fargo'ya ait reklam sloganının kullanıldığı bir duvar ile karşılaşılır: "LAICA: When the Conversation Turns to Art" (LAICA: Sohbet Sanata Dönüşünce). İzleyiciler, paravanın arkasındaki diğer odalarda bekleme odası ve Wells Fargo Bankasının özellikle sanat sergileriyle ilgilenen bölümü ile karşılaşılır. Duvarlarda ise kurum logosu gibi tasarlanmış ve Wells Fargo reklamlarıyla kaplanmış, sanatçının isminin baş harflerinden oluşan JK kabartmaları asılıdır. Sergi hakkında daha detaylı bilgi almak için rehberli tur kiralayan izleyiciler ise, sergi mekânının haricinde sadece görevlilerin girebildiği müze bölümlerine, eserlerin saklandığı depolara ve ofislere sokularak serginin içeriğine çok da uygun olacak şekilde bilgilendirilirler.<sup>88</sup> Knight, kurumların oynadıkları rolleri tekrar kavramsallaştırır ve tersine çevirir.

Sergiye ait katalogda Kim Gordon'un belirttiği gibi, destekçi şirketler yaptıkları yardımı şehrin reklam panolarında bir kahramanlığa dönüştürür, sanatın ancak onlar sayesinde var olabileceğini düşündürürler.<sup>89</sup> Knight'ın bakış açısına göre sanat, serginin sosyal konumu tarafından şekillendirilir dolayısıyla sanatsal gösterge anlamını karmaşık sosyal fonksiyonu bağlamında ortaya koyar. Sanatçının bu gösterge anlayışı, onu sanat projelerinin gövdesini bu bağlamsal durumlar

---

<sup>88</sup> Alexander Alberro, "Meaning at the Margins: The Semiological Inversions of John Knight", *Institutional Critique and After* içinde, John C. Welchman (ed.), JRP Ringier, Zurich, 2006, S: 71

<sup>89</sup> A.g.e., S: 71-2

içerisinde, bulunduğu sosyal ve ekonomik güçleri olabildiğince ifşa ederek şekillendirmesine neden olur.<sup>90</sup>

Sanatın sermayeyle olan bir diğer ilişkisi ise turizm üzerinden gelişmektedir. Şehirlerdeki çeşitli sanat kurumları, düzenlenen festivaller, uluslararası sergi ve etkinlikler şehre maddi kaynak sağlamanın yanı sıra şehrin markalaşmasına ve prestij kazanmasına da hizmet etmiş olurlar. Devletler, kentlerin turizm, yatırım ve sermaye akışı bakımından ne kadar önemli olduklarını farkındadırlar. Bu rekabet ortamında öne çıkmak için sadece ekonomik olarak güçlü olmak yeterli değildir aynı zamanda kültürel ve sportif faaliyetlere ev sahipliği yapmaları gerekir. Ayrıca sanatsal faaliyetler özellikle üst sınıfa mensup turistleri çekmesi ve yaşayanların kent aidiyetini koruması için iyi bir yöntemdir.

Müze, galeri, bienal ve çeşitli kültür - sanat etkinlikleri sanatsal katkılarının yanı sıra politikacılar ve sponsorlar için ekonomik ve turistik birer araç olarak da görülürler. Ziyaretçilerin birer tüketici olarak algılanması sanat kurumların düzenlenmesinde ve mekân seçimlerinde de etkili olur. Sergi bölümlerinin haricinde ticari mağazalar, restoranlar, kafeler ve çeşitli etkinliklerin yapıldığı lobiler kurumlar için ek birer gelir kaynağı haline gelirler. Böylece buralar hem yüksek sınıfa hitap eden sosyal mekânlara dönüşürken hem de tüketim amacına hizmet ederler.

Bilbao'daki Guggenheim Museum bu konuda iyi bir örnek olabilir. Bilbao öncesinde ekonomik olarak oldukça kötüye giden bir endüstri şehridir. Sonra Guggenheim müzesinin merkeze alındığı proje başlatılır. Mimari olarak görkemli Frank O.Gehry binası ve geniş koleksiyonuyla şehir her yıl milyonlarca turist çekmeye başlar böylece hem bölge tekrardan kalkınır hem de işsizliğin önemli bir

---

<sup>90</sup> A.g.e., S: 74

kısmı da müze sayesinde giderilmiş olur. Alınan sonuç o kadar başarılı olur ki, buna bugün “Bilbao Etkisi” denmektedir.<sup>91</sup>

Sınırlı bir çevrede gelişen sanat dünyası daha önceden bahsettiğimiz nedenlerle sanat piyasasına dönüşürken; festivaller ve bienaller de turistik etkinliklere dönüşmektedirler. Sanatın araçsallaşması bu tür faaliyetlerin dönüştürücü etkisini de azaltmaktadır. Peter Schjeldahl’ın *festivalizm* olarak tanımladığı sosyal içeriği ve sert unsurları yumuşatılmış, zararsızlaştırılmış festival ve bienallerin toplumda bir bilinç, hareket yaratmasını beklemek oldukça zordur.<sup>92</sup>

Özellikle bienalleri diğer teknolojik ve sportif faaliyetlerden ayıran iki özelliği vardır. Birincisi bienaller sıradan kültürel, eğlence faaliyetlerine göre halk gözünde yüksek bir prestije sahiptirler ve evrensele işaret ederler. İkinci olarak ise “sanat, küreselleşmenin erdemlerini sorgulamakla kalmaz, fiilen bu erdemlerin propagandasını da yapar”<sup>93</sup> Stallabrass’ın benzetmesiyle “Şöminenin üstünde asılı bir Picasso, bir tütün patronu için ne işe yarıyorsa, sanat da küresel piyasada bir yer kapabilmek için girdiği kaba saba itiş kakış içindeki bir kent için aynı işlevi görür”<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> A.g.e., Möntman

<sup>92</sup> A.g.e., Yardımcı, S: 14

<sup>93</sup> A.g.e., Stallabrass, S: 43

<sup>94</sup> A.g.e., S: 43

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### TÜRKİYE'DE KURUMSAL ELEŞTİRİ TARTIŞMALARI

Kurumsal eleştiri, her zaman bu isimle anılmamakla birlikte Türkiye'de de sanat çevrelerinde uzun süredir tartışılan bir konudur. Türkçeye çevrilen kitaplar, eleştiri makaleleri, ilgili sanatçıların bilinirliğinin artması bu tartışmanın gündeme gelmesinin nedenlerinden bazıları olarak sayılabilir. Daha etkili olan diğer bir durum ise, Türkiye'de özel sanat kurumlarının çoğalması, özel müzelerin açılması ve sanatın kazanç getiren bir araç olduğunun daha çok farkına varılması olarak görülebilir.

Önceki bölümlerde değinildiği gibi, özel sektör sanata yönelmeden önce, 1900 ve 1950 yılları arasındaki dönemde devlet, Batılılaşma modeli altında sanat üzerinde oldukça yönlendirici olmuştur. Destek verenin, satın alanın ve hayata geçirenin aynı devlet kurumlarının olduğu bir ortamda, resmi ideolojiden ayrı, hem kendine hem Batıya karşı bir eleştiri getiren sanat üretiminden de bahsetmek güçleşmektedir. Ancak devletin sunduğu taslağı benimseyen sanatçılar bu yeni gelişen oluşumda var olabilmektedirler.<sup>95</sup> 1950'lere kadar sanatçıların mesleki bir örgüt yapısına benzer şekilde hareket eden oluşumları devam eder. Üç darbenin yaşandığı

---

<sup>95</sup> Levent Çalikoğlu, *Çağdaş Sanat Konuşmaları 2: Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, S: 8-9

1980'e kadarki otuz senelik dönemde ise Türkiye'deki sanat üretiminin desteklenmesi kesintiye uğrar.

Türkiye'de galeri ve müzelerin oluşum süreçleri Avrupa'ya göre çok daha yakın bir zamana dayanmaktadır. Galerilerin açılması ve yavaş yavaş bir sanat piyasasının oluşması ise asıl olarak 1970'ler ve özellikle 1980 sonrası döneme rastlar ki, bu dönem Türkiye'de iş adamlarının güçlendiği ve üst düzey yönetici sınıfının oluştuğu dönemler olarak kabul edilir. 1950'lerden itibaren devletin sanattaki aktif rolünden çekilmesiyle, Türk sanatındaki devlet etkisi tek parti dönemiyle sınırlı kalmıştır denebilir ve Avrupa'daki örneklerle mukayese edilecek olursa sanata içeriksel müdahalenin daha zararsız bir düzeyde olduğunu söylemek de yanlış olmayacaktır.

Bu bakımdan Türkiye'de sanat ortamı piyasa ekonomisinin dinamikleriyle büyümüş ve şekillenmiştir. Devletin sanata kayıtsızlığı bir anlamda avantaj olarak görülse de bu durum sanatın sermayeye bağımlılığını pekiştirmektedir. Sanat müzelerinin kurulması ve yönetilmesi için büyük sermaye gruplarının yardımseverliğine ihtiyaç duyulurken, devamının sağlanması için de sponsorların sürekli desteği gerekmektedir. Sanat galerileri zaten yapı itibariyle ticari kurumlar olduğundan, sanatın piyasadan görece bağımsız hareket edebildiği alanlar kısıtlı veya dönemseldir.

Türkiye'nin bu tarihsel süreci göz önüne alınırsa, Avrupa'da ve Amerika Birleşik Devletleri'nde uzun süredir tartışılan kurumsal eleştirinin Türkiye'de yakın bir dönemde yansımalarını bulmuş olmasını normal karşılamak gerekir. Bu tez çalışmasında, öncelikle sanat kurumlarının

Türkiye’de ve yurt dışındaki tarihsel sürecinde dışsal etkiler incelenmiş, sonraki bölümde kurumsal eleştirinin ele aldığı önemli tartışmalar üzerinde durulmuştur. Son olarak araştırma kısmında ise, bahsedilen konuların Türkiye’deki yansımalarını tartışmak amaçlanmıştır.

Bu doğrultuda, kurumsal eleştiri alanında çalışmalar ortaya koyan sanatçılardan Serkan Özkaya ve Tunç Ali Çam, küratörlerden Beral Madra ve Levent Çalıkoğlu ve kurum yöneticisi olarak da Selin Söl ve Kerimcan Güteryüz ile yüz yüze görüşmeler yapılmıştır. Bu kişilere dokuzu ortak biri kişiye özel olmak üzere toplam onar adet soru yöneltilmiştir:

Ortak sorular:

1. Kurumlar eser seçimlerini hangi kriterlere göre yaparlar?
2. Bir işin sanat olduğuna kimler karar verir? Ölçütler nelerdir?
3. Bir işin maddi değerini ne belirler?
4. Şirketler sanata ne kadar müdahale edebilir? Sponsorlar destek verecekleri projeleri neye göre seçerler? Sergi içeriğinin kurumsal imajla bağlantısı ne kadar önemlidir?
5. Muhalif içerikli eserler kurum koleksiyonlarında veya kurum sponsorluğundaki sergilerde ne kadar yer almaktadır? Veya yer aldıktan sonra bu eserlerin muhalif etkisinden bahsedilebilir mi?
6. Kurumlara yönelik eleştiriler getiren sanatçılar piyasada bir farklılık yaratabilirler mi?
7. Sanat kurumlarının dışında kalmak mümkün mü? Yoksa içerden dönüştürmek, eleştirmek mi daha olası bir tutumdur?
8. Sanat yayın organlarının içerik seçimlerinde ne kadar özgür ve tarafsız olduğunu düşünüyorsunuz?

9. Üniversiteler güzel sanatlar fakültelerinde öğrencilerin veya akademisyenlerin eleştirel bir bakış getirmelerine ortam yaratmakta mıdır?

Tekil Sorular:

Beral Madra'ya:

Küratörler politik radikalizmi çağdaş sanata geri getirebilir mi?

Levent Çalikoğlu'na:

İstanbul Modern'in koleksiyon politikasını tanımlayabilir misiniz?

Tunç Ali Çam ve Serkan Özkaya'ya:

İşlerinizde sanat kurumlarına karşı nasıl bir tavır alıyorsunuz?

Selin Söl ve Kerimcan Güleryüz'e:

Bir galeri sahibinin sanat piyasası üzerindeki etkisi nedir? Sanat piyasasına ne kadar yön verebilir?

Bu sorular doğrultusunda ve sanatsal çalışmalardan örneklerle, Türkiye'deki kurumların ve sanat piyasasının şu anki durumunun kurumsal eleştiri bağlamında nasıl konumlandırılması gerektiği tespit edilmeye çalışılmıştır. Araştırma bölümünde ortaya konan tespit ve varsayımlar sadece Türkiye'deki sanat ortamını kapsamaktadır ve tamamen yapılan görüşmelerin içeriğine dayanmaktadır.

### 3.1 Sanatsal Yansımalar

Yurt dışındaki kurumsal eleştiri alanındaki sanatsal üretimlerle aynı doğrultuda Türkiye’den Serkan Özkaya ve Tunç Ali Çam bu konuda çalışmalar üreten sanatçılardandır. İki sanatçı da çalışmaları için “kurumsal eleştiri” tanımlamasını kabul etmektedirler. Doğrudan veya dolaylı olarak kurumlara, sanat tarihine, sanatsal içerik ve değerlendirme kriterlerine eleştiri getirdikleri çalışmalarıyla müzelerde, önemli galeri ve müzayedelerde yer almaktadırlar.

Özkaya’nın da belirttiği gibi artık kurumsal eleştiri daha geniş bir perspektiften ele alınmaktadır; sadece müzeler, galeriler değil, artık daha genel anlamda devlet ve piyasa düzeyinde bir eleştiri alanı söz konusudur. Ama bu eleştiriye getirirken sanatçının ihtiyatlı davranması gerekir. Zira “eleştirel, ironik bir çalışma sergi mekânının dışında onaylayıcı bir şekilde sunulabilmektedir”. Özkaya’ya göre bunu engellemenin yolu biçimden geçer. Sanatçının bu konuda şöyle bir yöntem kullandığı söylenebilir; “sanatın en karakteristik özellikleri ne ise bunların tam tersini ortaya koyarak eleştirel bir alan yaratmayı amaçlar”. Bu şekilde teklife, sanat kurallarının totaliterliğine karşı bir tavır almak mümkün olabilmektedir. Özkaya, sanatta farklı birçok bakış açısının olması gerektiğini savunur ama normlara karşı çıkarken, getirilen eleştirinin de norm haline gelme tehlikesini de göz ardı etmemek gerektiğinin altını çizer.

Tunç Ali Çam ise, sanatsal çalışmayı bir performanstan çok, bir süreç olarak görür. Uzun soluklu ve manevi bir direnç gerektiren *Yersizyurtsuzlaşma* gibi performansları, izleyicilerin tek bir anını yakaladıkları ama aslında zorlu bir süreç olan deneyimleri kapsar. Sanatçı

hem sanat mekânını alışılmadık şekillerde kullanan, hem de sanatsal sunum ve içeriği sorgulayan etkileşimli çalışmalar ortaya koyar. Tunç Ali Çam'a göre, sanatçı modernizm ile birlikte kendi mitolojisini görselleştirmeye başlar ve özne haline gelir ancak bugün kendisinin de belirttiği gibi başka bir durum söz konusudur; “Kurumların ve küratörlerin yönetimindeki günümüz sanatında sanatçı nesne halini alır. Artık ne oyun kendi oyunu ne de ipler kendi elinde tuttuğu iplerdir. [...] İster o gün, ister bugün olsun, üretilen işlerin hizmet ettikleri fanteziden, sanatçının oynamayı kabul ettiği rolden uzak olmadığını düşünüyorum.”<sup>96</sup>

Bu bağlamda sanatçıların çalışmalarına birkaç örnek vermek yerinde olacaktır:

Özkaya, Louvre Müzesi'ne proje önerisi olarak Leonardo da Vinci'nin *La Jaconde* (Mona Lisa) adlı eserinin ters çevrilmesini sunar. Bu öneri Louvre yetkilileri tarafından kabul edilmez ancak sanatçı ve Louvre Müzesi arasında bunun neden kabul edilemeyeceğine dair bir dizi konuşma geçer. Sonrasında ise, bu yazışmalar ve ters çevrilmiş bir Mona Lisa röprodüksiyonu beraber sergilenir. 9. İstanbul Bienali'nde ise sanatçı, Michelangelo'nun ünlü “Davut” heykelinin strafordan, altın rengi bir kopyasını yapar. (bkz: Şekil 1) üç boyutlu fakslama tekniği kullanılarak orijinal boyutunun iki katı büyüklüğünde yapılan heykel kaidesine yerleştirilirken kırılır. Heykelin kırılması işin bir parçası veya bir performans değildir. Ancak sanat eserlerinin kalıcılığı ve sanatçının teknik becerisi gibi sanatsal özelliklere zıt bir şekilde, orijinalinden çok daha

---

<sup>96</sup> Ahmet Öğüt, “Tunç Ali Çam ile Söyleşi” *Muhtelif Güncel Sanat Yayını*, İstanbul, Güz 2006, Sayı 1

heybetli olan ve teknik bir araç tarafından şekillendirilmiş heykel tüm bu karşıtlıkları iyice görünür kılan bir şekilde gözler önünde parçalanır. Ne var ki, yaşanan bu olay Özkaya'nın işinin daha çok konuşularak, popülerlik kazanmasına ve aslında tam da bu yönüyle çağdaş sanat ile sanat tarihinin kriterlerini belirleyen Rönesans arasındaki kırılmaya da işaret eder. Özkaya'nın heykelinin kırılması çalışmanın içeriğinden pek bir şey eksiltmemiştir, hatta bu olayın performatif sonucu olarak çalışmanın daha görünür olup, içeriğinin daha çok tartışılmasına neden olmuştur. Bu durum, sanattaki değişim üzerine de birkaç ipucu vermektedir; kalıcılık yerine performans, biçim yerine içerik öne çıkan kıstaslar haline gelir.

Özkaya, *11 Karpuz Taşıyan Türk Anıtı* heykelinde (bkz: Şekil 2) de bu sefer çağdaş sanattaki kavramların ağırlığına ve kamusal alandaki ideolojik içerikli heykellere ironik bir şekilde yaklaşır. Türklüğe dair cinsel atıfları abartan, alt kültüre ait tanımlanabilecek bir fikrayı kavramsal olarak ele alarak, şehir meydanlarına dikilebilecek bronz bir heykel formuna sokar. "Bana Onun Kellesini Getirin" adlı çalışmasında ise popüler bir ikon olan oyuncak ayı, *Teddy Bear* figürünün kafasının şeklini verdiği tatlıyı müze restoranında normal bir tatlı fiyatına satar, insanların sanatı gerçek anlamda tüketmesini ve sanatsal olan ve olmayan üzerinde düşünmesini sağlar. Özkaya çalışmalarında orijinal ile kopya, kalıcılık ile tüketilebilirlik gibi sanatsal ayrımları ortadan kaldırarak neyin, nasıl sanat olduğuna dair muğlâk bir alan yaratır.



Şekil 1



Şekil 2

Tunç Ali Çam'ın ise bu konuda en çok konuşulan işi 2009 yılında Sotheby's müzayedesinde de yer alan *Fuck a Work of Art\** (bkz: Şekil 3) adlı çalışmasıdır. 70x100 cm boyutlarında ortasında silikon vajina yerleştirilmiş bir tuvalin üzerinde *“Dear art lover; This is not a vagina This is just a chance to fuck a work of art but first you have to pay for it”\*\** yazmaktadır ve altında da sanatçının belirgin bir imzası vardır. Çalışmanın önünde koruma camı ve kırmızı kordon, yanında iki koruma ile çekilmiş videosu İstanbul Güncel Sanat Proje'sinin mutfağında yer alan İstanbul Yeni Sanat Müzesi, Hüseyin Bezenel Salonu'nda sergilenir. Müze ise, kafa hizasında, başı içeri uzatıp bakılabilecek büyüklükte, beyaza boyalı sunta bir kutudur. Hüseyin Bezenel ise Oğuz Atay'ın “Tutunamayanlar” adlı kitabında Türk Tutunamayanlar Ansiklopedisi'nde geçen “Perspektifin

\* Bir sanat eserini becermek

\*\* “Sevgili sanatsever; Bu bir vajina değildir, bu sadece bir sanat eserini becermek için bir şanstır ama öncelikle bunun için para ödemeniz gerekir”

Esasları” ve “Büyük Ressamlar” adlı okunmayan kitapların yazarı ve Akademi’de hocadır.



Şekil 3

Tunç Ali Çam, davet edildiği Yıldız Teknik Üniversitesi’ndeki bir sergide bu çalışmayı sergilemek ister. Küratör bu işi sergileyemeyeceğini ve ondan başka bir iş hazırlanmasını ister fakat kendisi bunu kabul etmez. Sonradan bu çalışmayı *Flash Art* dergisine ilan olarak verme fikri ortaya çıkar ve Vasıf Kortun’un yazışmaları sonucunda görsel, derginin arka iç kapağında yer alır. Aynı şekilde işin görseli Türkiye’de yayınlanan *Art-ist Güncel Sanat Dergisi*’nin arka kapağında basılmak istenir ancak matbaa dergiyi o haliyle basmadığı için sadece web sayfası, [www.fuckaworkofart.com](http://www.fuckaworkofart.com) olarak yer alır. Web sayfasında ise işin görseli ve kavramsal içerikli eserler için hazırlanmış bir satış sözleşmesi yer almaktadır.

Sanatçı 2006 yılından beri, *Tunç Ali Çam Museum* adını verdiği internetten gezilebilecek üç boyutlu sanal bir müze projesi üzerinde çalışmaktadır. Müze, sanatçının bilincinde ve bilinçaltında çıkılan interaktif bir yolculuk olarak tasarlanmış, mitoloji, sanat, oyun, yaratıcılık ve delilik kavramlarını sorgulayan deneysel bir oyun alanı sunar. Burada müze kavramı, tamamen esnek bir yapıda, izleyicinin yönlendirdiği, sanatçının ve kendisinin zihninde bir yapı kurduğu sanal bir labirent halini alır. Bu müzede duvarlar, eserler, küratörler ve diğer izleyiciler yoktur, sadece zihinsel bir deneyim söz konusudur.

Tunç Ali Çam'ın 1996'da "Genç Etkinlik 2"de gerçekleştirdiği *Yersizyurtsuzlaşma* adlı performansı ise daha farklı bir kategoride, mekân, içerik ve etkileşim üzerine hazırlanmıştır. Sanatçı, "Kapitalizm ve Şizofreni" (Gilles Deleuze) ve "Diyaloglar"dan (Claire Parnet, Gilles Deleuze) alıntılar yazıldığı 3x5 metre boyutundaki bir kutuda 10 gün boyunca günde 8 saat geçirir. Bazen bu kitaplardan alıntılar okur, dışarıdakilerle tartışır, onları korkutur bazen de sadece susar. Performans boyunca izleyici kutunu üzerine istediğini yazar, kutuyu tekmeler, onunla konuşur. İzleyiciler 10 günlük sürecin sadece bir kısmını deneyimleyebilirler ama bu bir süreçtir ve aslında işin tek izleyicisi sanatçının kendisidir.<sup>97</sup>

Söz edilen iki sanatçı da önemli kurumlar tarafından fark edilir. Serkan Özkaya yurtiçinde ve yurtdışında önemli galerilerle çalışan bir sanatçıdır, müzelerde çalışmaları sergilenmektedir. Tunç Ali Çam ise birçok sanat inisiyatifinde yer almakla beraber, 2009'da Sotheby's müzayede

---

<sup>97</sup> A.g.e.

şirketinin dikkatini çekerek sanat piyasası ve kurum karşıtı olan yapıtıyla Londra'daki Türk sanatı müzayedesinde yer alır. İki sanatçının işlerinin de Türkiye'de rahatça sergilenebilmesiyle beraber, sansüre uğradığı durumlar da olmuştur. Tunç Ali Çam'ın Yıldız Teknik Üniversitesi'yle ve derginin matbaasıyla yaşadığı sansürü, Serkan Özkaya Ankara'da bir müze açılışında yaşar. Başbakan'ın da katılacağı yeni sanat mekanının açılışında sanatçının "Tüm Dünya İşçileri" adlı, yerde süngerden işçi figürlerinin olduğu enstalasyon bakan tarafından kaldırılır.<sup>98</sup>

Türkiye'deki örnekler incelendiğinde, bu konuda üretilmiş başka çalışmalar da bulmak mümkündür. Ancak sanatçılar tarafından sık kullanılan bir tema olmaları ve kurumsal eleştiri bağlamında kabul edilmelerinden dolayı bu örnekler tercih edilmiştir. Ele alınan çalışmalar getirdikleri eleştiri ve yarattıkları tartışma ortamı bakımından amacına ulaşmış, etkisi süregelen yapıtlardır. Diğer yandan, ileride bahsedilecek nedenlerden dolayı Türkiye'de bu konuda çok geniş bir literatürden ve çalışma zenginliğinden de bahsetmek zordur.

### **3.2. Kurumların Eser Seçimleri**

Bugün sanat kurumlarını çok daha geniş bir perspektiften değerlendirmek gerekir. Bu tanım, tüm sanat piyasasını içerecek şekilde, büyük müzelerden tekil koleksiyonerlere kadar tüm aktörleri kapsamaktadır. Peki, sanat piyasasına yön veren bu aktörler seçimlerini hangi kriterlere göre yapmaktadırlar? Bunun için öncelikle sanatın kendisine ait ölçütlerden

---

<sup>98</sup>[http://www.sabah.com.tr/Yazarlar/adalet\\_cingoz/2010/04/05/baskentte\\_bir\\_muze\\_var\\_cok\\_buyuk](http://www.sabah.com.tr/Yazarlar/adalet_cingoz/2010/04/05/baskentte_bir_muze_var_cok_buyuk)

bahsetmek gerekir ki, bugün çağdaş sanat için oran, güzellik, aşkınlık, biriciklik gibi kriterlerin pek geçerliliği kalmamıştır, çağdaş sanatın parametrelerini farklı şekilde okumak gerekmektedir.

Beral Madra'nın belirttiği gibi, yurt dışındaki sanat kurumlarına benzer şekilde, şirketlerin de sanat alımlarını bu konudaki uzman kişiler yaparlar. Bu bir sosyal sorumluluk olarak görülür ve sanat üzerindeki yapıcı etkisinin de bilinciyle hareket edilir. Hatta genç sanatçılara ayrılan kotalardan bile söz etmek mümkündür ama Türkiye'de birçok koleksiyon yapan şirket bu işi sanat danışmanlarına ve profesyonellere bırakmaktansa, şirket sahibi ve üst düzey yetkililerin kişisel tercihlerine göre hareket etmektedir. Bugün sanat piyasasında çağdaş sanata yönelik büyük bir ilgiden söz etmek mümkündür ama koleksiyonerlerin çoğu halen güncel sanatı konformatif kriterlere göre değerlendirme eğilimi taşımaktadırlar ki, bu durumun da sanatını yeni şekillendiren genç kuşak sanatçılar üzerinde olumsuz etkileri olmaktadır.

Sanat, ona para veren, satın alan kişi veya kurum için artık maddi bir değer taşıdığından ister istemez bir yatırım olarak görülecektir ve her yatırımcı yatırımının değer kazanmasını bekler. Bu durum sanatı maddi hatta ticari bir boyuta taşıyarak içeriğinden ve amacından uzaklaştırabilir. Ancak öte yandan sanat çok da kişisel bir alandır. “Ne kadar manipüle edilirse edilsin uzun vadede ancak izleyiciyi derinden etkileyen ve sanat tarihi bakımından anlam ifade edecek çalışmalar kalıcı olacaktır.” Bir eserin veya sanatçının değerini son aşamada zaman belirleyecektir ama bu durum kritersiz bir ortamdan bahsedildiği anlamına da gelmez. “Sanatçının kendi görsel dilini yaratmış olması, üretiminin sürekliliği, yaratıcılığı, kavramsal

içeriği, koleksiyonerler tarafından sahiplenilmesi, çalışmanın üretildiği dönemdeki ve sanat tarihindeki yeri” gibi birçok ölçütten bahsedilebilir.

Karar mekanizması ve işleyişi kurumların çeşidine ve yapısına göre değişmektedir. Müzeler bu kararları küratörler ve sanat danışmanları aracılığıyla verirken, galericiler daha çok kendi kişisel beğeni ve deneyimlerini dikkate alırlar. Yine de seçimler ne kadar bilimsel ve objektif bir şekilde gerçekleştirilmeye çalışılırsa çalışılsın, “ her zaman seçen kişinin kendi bakışı, ilişkileri, ilgisi ve tecrübesi gibi kişisel kıstaslar” belirleyici olacaktır. Sonuç olarak büyük ölçüde sübjektif olan bu karar sürecinde de, çalışmanın şeceresi, hangi koleksiyonlara girdiği, kim tarafından temsil edildiği gibi kriterler de öne çıkmaktadır. Örneğin “İstanbul Modern, Türkiye’de çağdaş sanat alımı yapan büyük bir kurum olarak ister istemez sanat piyasasını etkilemektedir. Bu durum, müzelerin sanat ortamını yansıtmayan tamamen farklı seçimler yaptıkları anlamına gelmediği için, yine Türk sanatının öne çıkan isimleri, müzelerin seçkinde de yer alacaktır. Ama şüphesiz ki, müzede çalışmasının sergilenmesi, hem sanatçıya, hem galerisine hem de koleksiyonerlerine yarar sağlamaktadır. Müze, sanatçının konumunu tasdikleyecek, pekiştirecek bir sağlama düzlemi ve danışma makamı olarak işlev görmektedir.”

Galerilerin sanat piyasasındaki konumu müzelere göre farklıdır. Galeriler, sanatçıların bir bakıma ön elemenden geçtiği, tanıtıldığı, piyasada görünür olduğu yerler olduklarından kritik öneme sahip kurumlardır ancak varoluş amaçları gereği ticaridirler ve satış kaygısı taşırlar. Dolayısıyla az da olsa ticari bir değer sağlamayacak çalışmaların görünürlük elde etmesi, yetersiz sayıdaki bağımsız oluşum ve inisiyatif haricinde oldukça zordur.

Türkiye’de özellikle kariyerinin başındaki birçok genç sanatçının bu gibi maddi nedenlerle başka alanlara kaymak zorunda kaldığı söylenebilir.

Müzayedeler ise Türkiye’de, dünyadan çok da farklı olmayacak bir şekilde, en sorunlu kabul edilen sanat kurumlarıdır denebilir. Yapılan röportajlarda tüm konuşmacılar, müzayedelerde gerçekleşen spekülâtif satışlar ve rakamların güvenilmezliği gibi konularda hem fikirdir. Kurumsal eleştirinin ele aldığı temel sorunsallar en çok müzayede yapısı içinde geçerli olmaktadır. “Satın alan kişinin belirsizliği, verilen paranın kontrol edilemezliği” gibi durumlar burada oluşan piyasayı da manipülasyona açık hale getirmektedir. Dolayısıyla müzayedeleri Türkiye’de sanatçıların değerinin sınındığı bir yer olarak kabul etmek oldukça güç gözükmektedir.

Son olarak, belki birey olarak koleksiyonerlik olgusunun da özüne inmek yararlı olabilir. Kişiyi koleksiyon yapmaya iten temel motifler nelerdir? Bunun birçok kişisel nedeni olmakla beraber, Kerimcan Gülerüz’ün belirttiği gibi koleksiyonerlik kişiye itibar kazandıran bir durumdur. Kişinin ismi satın aldığı sanatçılarla beraber anılır, onlarla beraber yükselir. Aslında çoğu zaman güç, totem satın alınır. Koleksiyonuna giren büyük isimlerle koleksiyonerin ismi beraber telaffuz edilir, kişi daha elit ve varlıklı bir çevreye mensup olur. Ya da Bourdieu’nün deyişiyle, bu şekilde maddi sermaye kültürel sermayeye dönüşebilir. Satın aldığı eser ne kadar pahalıysa, sanatçısı ne kadar meşhursa koleksiyonerine o kadar itibar kazandıracaktır. Bu durum Türkiye’de koleksiyonerlerin neden genç sanatçılara değil de hep tanınmış, gişe isimlerin çalışmalarına yöneldiğini bir ölçüde açıklayabilir.

Piyasanın tüm aktörleri düşünülecek olursa her bir kurumun kendi yapısına göre belli kriterleri vardır. Sanatsal değerler, kişisel zevkler, tarihsel önem gibi ölçütler halen geçerliliğini korumakla beraber, yatırım değeri, sanatçının şöhreti, itibar getirisi, sansasyon gücü gibi daha değişken faktörler de etkili olmaktadır. Uzmanlardan çok, sermaye sahiplerinin tercih ve zevklerinin baskın olduğu bir piyasa ortamında, halen muhafazakâr yaklaşımların geçerliliğini koruması, sanatın güncel eğilimlerinin sanat ortamına yansımaları zorlaşmaktadır.

### **3.3. Kime ve Neye Göre Sanat?**

Kurumsal eleştirinin ele aldığı konulardan biri de, bir çalışmanın sanat olup olmadığını kimin belirlediğidir. Bu sorunun öncesi aslında şu sorunun muğlak ve karmaşık yapısına dayanır; “Sanat nedir?”. Bu soru Marcel Duchamp’ın hazır nesnelereyle tartışılmaya başlanmış ve Andy Warhol’un *Brillo Kutuları*’yla beraber “kurumsal sanat kuramı” çalışmalarına uzanmıştır. Warhol, 1964’te Stabler Galerisi’nde elle damgalanmış, süpermarkette satılanların bire bir replikası kutuları sergilediğinde ticari başarı ve ün kazanmış bir sanatçıdır. Eleştirmen Arthur Danto ise “Sanat Dünyası” adlı makalesinde marketteki ürünler sanat sayılmazken, galeri mekânında sergilenenlerin sanat eseri olmasının yarattığı paradoksu tartışmaya açar. Danto makalesinde, bir şeyin sanat eseri olarak kabul edilmesi için gözle görünenin dışında sanat teorisi, sanat tarihi bilinci gibi genel olarak “sanat dünyası” olarak tanımladığı

bağlamların gerekliliğinden bahseder.<sup>99</sup> Daha sonraki yaklaşımlarında Danto, anlam teorisine yönelerek, sanatı anlam ifade eden nesnelere olarak tanımlama yolunu seçer ve “onu böyle tanımlayan bir yorum olmadan, hiçbir şey sanat eseri değildir” der.<sup>100</sup>

George Dickie ise Danto'nun bu tartışmasını ileriye götürür ve sanatı, belli bir toplumsal kurum - sanat dünyası - adına hareket eden bazı kişi veya kişilerin değerlendirmesine sunabileceği herhangi bir insan ürünü nesne (*artifact*) olarak tanımlar. Yani, bir çalışmanın sanat olarak sayılabilmesi için müze, galeri, küratör, sanat koleksiyonerleri gibi sanat dünyasını oluşturan aktörler tarafından kabul edilmesi, sergilenmesi veya satın alınması gerekir.<sup>101</sup> Dickie aslında bu tespitinde konuya çok da eleştirel bir bakışla yaklaşmamıştır. Daha çok, sanatın tanımlanması, belirlenmesi konusunu uzmanların kararına bırakmıştır denebilir. Dickie'nin de sonraki tanımlamalarında yer aldığı şekilde, sanatı, sanat dünyasına sunulmak üzere yaratılmış nesnelere konumuna indirgeyerek, toplumun geri kalanından soyutladığı söylenebilir. Danto ve Dickie eksenindeki tartışmalar 80'lerin ortalarına kadar devam ederken, bugün daha karmaşık bir süreçten bahsetmek gerekir.

Türkiye üzerine yapılan görüşmelerde, bir işin sanat olduğuna kimler karar verir ve bunun ölçütleri nelerdir? soruları yöneltildiğinde alınan cevaplar da genel olarak uzun zamandır yapılan bu tartışmalar ekseninde şekillenmektedir ama hem bu yaklaşımların hepsini kapsayan hem de

---

<sup>99</sup> Arthur Danto, “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, 1964, S: 571-584.

<sup>100</sup> Cynthia Freeland, *Sanat Kuramı*, Dost Yayınevi, İstanbul, 2008, S: 64

<sup>101</sup> Robert. J. Yanal, “The Institutional Theory of Art”, *The Encyclopedia of Aesthetics*, ed. Michael Kelly, Oxford University Press, 1998, S: 2

<http://homepage.mac.com/ryanal/InstitutionalTheory.pdf>

aslında hiçbirinin hükmünün kalmadığı bir ortamdan söz etmek mümkündür. Ortaya konan işlerin sanat olarak değerlendirilmesi “coğrafya, sergilendiği konum, izleyici profili ve sayısı, zamanı, küratörü, maddi değeri, mekânı, sermaye, ilişkiler vb.” gibi uzayan bir listeyle belirlenebilir. Ne var ki, “bu kriterlerin hepsi yerine getirilse bile o sanatçının çalışması sanatsal değerini bulamayabilir”. O yüzden bu soruya tutarlı bir cevap vermek oldukça zordur.

Alınan cevaplar da birbirinden değişik olmakla beraber, Danto'nun yaklaşımına benzer şekilde “sanatın yorumlanabilir olması, sosyolojik, siyasi, felsefi referanslar taşıyarak bağlamının tartışılması” sanatsal değer kazanmasında etkili olmaktadır. Ayrıca cevaplar Dickie'nin yaklaşımının eleştirel yansımaları olarak galeri, müze, koleksiyonerlerin belirleyici olduğu arz – talep üzerinden şekillenen bir sanat sisteminin etkisini de öne çıkarır. Sonuç olarak varoluş nedeni kendisi olan bir takım değerler yaratılabilir. Getirilen bir diğer yaklaşım ise yukarıda değinildiği gibi artık bu parametrelerin kesin bir geçerliliğinin kalmadığı, aktör sayısının çok olduğu bir ortamda bu aktörlerin de kendi içindeki etkinlik derecelerinin değiştiğidir.

Müzayedelerin piyasadaki daha az güvenilir konumuna göre, galerilerin sanat ortamını yönlendirme konusunda daha uzun vadeli ve gerçekçi etkileri vardır. Bir sanatçının galeriyle çalışabilir seviyeye gelmesi, galericinin de ona güvenip, onu piyasada tutundurmak için emek ve zaman harcaması demektir. Sanatçıların, geldikleri en son nokta bakımından, arkasında bir galeri desteği olanlar ve olmayanlar arasında kayda değer fark vardır. Ne var ki galerilerin sanat ortamı üzerindeki etkileri de kendi

aralarında değişmektedir. “Galerinin kendi deneyimi ve çevresiyle bağlantılı olarak, sanat alıcılarını etkileme ve hatta kendisi bir marka haline gelerek temsil ettiği sanatçılara hazır bir itibar sunabilme gücü de vardır.”

Dolayısıyla, tam tersi de geçerli olmakla birlikte, sanatçının piyasadaki başarısı büyük ölçüde galerisinin başarısına da bağlıdır. Konuşmalarda galericilerin de belirttiği gibi sanatçının ve çalışmalarının fiyatı galerinin müşteri kitlesiyle ve çabasıyla da orantılıdır.

Çağdaş sanattaki teknik özelliklerin önemini kaybetmesi, sanatın değerlendirilmesini de sınırlı bir kitlenin inisiyatifine bırakmıştır. Sanatın ilk bakışta görülenin haricinde içeriksel anlamlar kazanması ve sanatın anlaşılması için estetik bilgisinin de dışında bir birikim gerektirmesi klasik beğeni anlayışını değiştirmiştir. Bu konuda uzmanların, eleştirmenlerin yorumları daha önem kazanmış, kurumlarda görülen eserlerin niteliği de sıradan izleyici tarafından daha az tartışılır hale gelmiştir. Dolayısıyla artık belli kişi ve kurumların işaret ettiği çalışmalar sanat olarak daha kolay kabul edilmektedir. Bu durum; müze, galeri veya koleksiyoner tercihlerinin yanlış olduğu manasına gelmemekle birlikte bu kurumlara sanat ortamını ve piyasasını şekillendirme konusunda tasdikleyici ve yönlendirici bir güç kazandırmaktadır.

### **3.4 Sanatın Bedeli**

Medyada çıkan sanat haberleri söz konusu olduğu zaman, özellikle günlük gazete ve televizyonlarda, haber değeri taşıyan, öne çıkarılan unsur çoğunlukla eserin satış fiyatı olmaktadır. Türkiye’de belli mecralar dışında, “eserlerin içeriklerinin tartışılmadığı, izleyicilerin rakamların

büyükliğünden heyecan duyduğu, sanatçıların ya da çalışmalarının tek değer kriterinin ona ödenen meblağlar üzerinden sınındığı bir ortamdan” bahsedilebilir. Satış fiyatları kamunun ilgisini çekmesi açısından çarpıcıdır, bu yüzden de sanat haberlerini bol sıfırlı rakamlarla süslemek okunma oranını muhtemelen kayda değer şekilde arttırmaktadır. Bu durum, bir sanatçıyı öne çıkarmak isteyen müzayedeci ve galerici için ne yazık ki çözüm yollarından biri olarak da kullanılabilir.

Yukarıda bahsedildiği üzere, sanatta çok kesin kurallardan ve kriterlerden bahsetmek zordur, bu durum estetik kurallarının ters yüz edildiği çağdaş sanat söz konusu olduğunda daha da muğlak bir hal alır. Dolayısıyla çağdaş sanatın maddi değerini belirleyen şey, çok temel bir şekilde arz ve talep ilişkisidir. Esere en başta sanatçının veya galericinin biçtiği fiyat soyut bir rakamdan ibarettir. Onu o fiyata satın alan koleksiyoner veya kurum olmadığı sürece o rakamın gerçekliğinden bahsedilemez. Fiyatın belirlenmesinde sanatçının yaklaşımı, benzer eserlerin piyasadaki değeri gibi kıstaslar var olsa da, yine de alıcının o eseri satın alması esastır. Yapılan görüşmelerde bu konuda değinilen önemli bir nokta ise, Türkiye’de gerçek satış fiyatlarının tam olarak bilinmemesidir. Gerçekten ödenen bedel ile eserin kâğıt üzerindeki bedelinin tutarlılığını kontrol etmek çok zordur. Dolayısıyla müzayedeler satış fiyatlarının herkese ilan edildiği, görünür alanlar olduğu için bu tür manipülasyonlara daha açıktır.

Ayrıca eserlerinden bağımsız olarak, “sanatçının şöhreti” de çalışmalarının maddi değerini büyük ölçüde etkilemektedir. Atölyesinden çıkmayan, içe kapanık ressam modeline göre; halkla ilişkilerini performansla

dönüştüren, kendi sanatçı imajını yaratan, kamuoyunun gözündeki yaşam tarzını bir tür gösteriye çeviren modelin çok daha başarılı olduğu örnekler vardır. Bu, dünyada olduğu gibi Türkiye’de de sanatçılar arasında kullanılan; dahi, sıra dışı sanatçı sterotipini pekiştiren bir yoldur ve sanatçının satış fiyatlarına olan etkisi de yadsınamaz.

Görüşmeler sırasında, galerici David Hickey’den aktarılan yorum ise, Türkiye örneğiyle de örtüşmesi açısından bir bakıma küresel bir sanat piyasasının dinamiklerini ortaya koyar. Hickey’e göre, sanat hem ucuz hem de paha biçilemezdir. Sanatçı daha tanınmıyorken stüdyosundan alınan eser ucuzdur ama alıcı önemli bir koleksiyonerse alırken bile eserin fiyatını arttırmaktadır. Sanatçının bir galericisi olması beklenirse daha çok ödenir, dergilerde iyi eleştiriler alması beklenirse fiyat daha da artar. Önemli bir müze küratörünün sanatçıyı fark etmesi ve sergilemesi ise değeri iyice arttıracaktır. Dolayısıyla alıcı olarak sanata para ödemiyorsunuzdur. Güvence için, yatırıma ilişkin, sosyal onay için ve sonuçta emin olmak için o parayı ödüyorsunuzdur ve emniyet pahalıdır.

Dolayısıyla eserin, salt sanatsal değerinin haricinde, maddi değerini belirleyen veya arttıran unsur kurumlar tarafından onaylanması ve kabul edilmesidir. Kurumlar izleyicilerin zevklerinin belirlenmesinde etkili olurken, bu zevklerin maddi olarak değerlemesinde de kendilerine atfedilen görev ve uzmanlıkla bu konudaki son söz hakkına sahip olabilmektedirler. Sanatçının çalıştığı galeri veya yer aldığı müzayedenin imajı ve satış potansiyeli, doğrudan sanatçının eserlerinin satış fiyatını da etkilemektedir. Sanatçının medya ile ilişkisi, basında çıkan haberlerin niteliği de sanatçıyla beraber, eserlerinin de değerini arttırmaktadır.

### 3.5. Kurumsal İletişim Aracı Olarak Sanat

Tarihsel süreçte görüldüğü gibi sanat her zaman belli sınıfların himayesi altına alınmıştır. Gerek soylular gerekse burjuvazi tarafından olsun, mesenlik geleneği sanatın devamı için önem taşır. Bugün ise bu toplumsal hayırseverlik şirketler tarafından sahiplenilmiştir. Dünyada sanata ilk destek veren şirketler itibarlarını düzeltmek isteyen sigara ve petrol şirketleri olmuştur. Türkiye’de ise 90’lı yıllarda verilen desteklerin aslında kara para aklamak için de kullanıldığı durumlardan söz edilmektedir. Şu an özel bir müze dahi olsa, yapılan masrafları karşılamak amacıyla başka şirket sponsorluklarına ihtiyaç duymaktadır. Burada tartışılan nokta ise, sanata yapılan bu desteğin, küratörler ve sanatçılar üzerinde sınırlayıcı bir etkisinin olup olmadığı ve tabii ki böyle bir ilişkiler ağı içinde nasıl bir sanat ortamının şekillendiği sorularıdır.

Yapılan görüşmelerde Türkiye’de, sanat üzerine şirketlerin doğrudan müdahalesinin sık rastlanan, genel bir durum olmadığı sonucuna varılmıştır. Özel banka ve şirketlere ait kurumlarda bu tür örnekler yaşanmış olmakla beraber, dışarıdan sponsor olarak destek veren kurumun ciddi bir müdahalesinden genel olarak bahsetmek zordur. Bu tür sponsorluklarda, özellikle “arada bağımsız küratörlerin olduğu uluslararası organizasyonlarda, sponsor şirket sergi içeriğiyle ilgili sorumluluk hissetmeyebilir veya içeriğe müdahale etmesi kurumsal iletişimini negatif etkileyebilir.” Ancak bağlı olduğu şirketin ismiyle anılan sanat kurumları için daha karmaşık bir durum söz konusudur. Zira bu tür oluşumlar kurumsal iletişimin bir parçasıdır ve ana şirkete ait bir iştirak gibi

çalışırlar. Bu durumda şirket uzun süreli bir marka yaratır ve bu markanın kendi kurumsal imajını desteklemesini bekler. “Bu mekânlarda yapılan sergilerin de kurumsal imajla çok ters düşmemesi ve hedef kitleye hitap etmesi tercih edilir.” Bu nedenle Türkiye örneğinde de görüldüğü gibi bu tür oluşumlarda sınırlayıcı veya sansürleyici tavrın daha fazla hissedildiği sonucuna varılabilir.

Şirketlerin içeriğe müdahalesi, belki de serginin içeriğine çok hâkim olamamaktan dolayı, Türkiye’de önemli boyutlarda hissedilmemektedir. Ama görüşmelerde sanatçıların bu konuda kendi kendilerine uyguladıkları bir sansür de söz konusu edilmiştir. “Piyasa içinde yer edinme kaygısı, kurumlarca soyutlanma endişesi gibi nedenlerden dolayı veya daha siyasi konularda kurumların müdahale etmesine izin vermeden önce sanatçıların otosansür uygulamaktadırlar.” Bu yüzden de Haacke örneğinde olduğu gibi, Türkiye’de doğrudan şirketi karşısına alan çalışmaların varlığından bahsetmek zordur. Devlet ve siyasi kurumlar eleştirisi ise, daha alternatif, inisiyatif bazlı kurumlarda sınırlı bir kitleye yönelik sergilenmektedir. Bu durumda kurumlardan önce sanatçıların getirdiği bir kısıtlama veya merkezden uzaklaştırma söz konusudur.

“Türkiye’de şirketlerin sergilere ve sanatsal içeriğe müdahalesinden çok, sanat piyasası üzerine etkisi daha önemli ve kayda değer düzeydedir.” Şirketler bünyelerindeki müze ve kurumlarda, ses getirecek, gişeye yönelik ve herkesin aşına olduğu büyük isimleri getirerek popülist bir yaklaşım benimseyebilirken, bazıları kurumsal stratejileri nedeniyle yerel sanat aktörlerini geri plana atabilirler. Dolayısıyla yerel isimlere ve alternatif seslere yer vermektense daha güvenli bir program yürütmeyi tercih eden

kurumlar söz konusu olmaktadır. Sonuç olarak gösteri gücü yüksek, açılışları belli mecralarda ses getiren, aynı zamanda şirkete değer katacak büyük prodüksiyonlu sergilerin sanat ortamından aldığı pay artarken, aslında gerçekten desteğe ihtiyacı olan daha küçük mekânlar ve sanatçılar bu tür desteklerin dışında kalmaktadırlar.

### **3.6. Estetik Muhalefet**

Kurumsal eleştiri bağlamında tartışılması gereken bir diğer unsur ise, kurumlarda ve sponsor destekli şirketlerde muhalif, eleştirel içerikli çalışmalara ne kadar yer verildiği ve yer verildiğinde ise, işlerin eleştirel içeriklerinin bu durumdan nasıl etkilendiğidir. Bu, çok tartışılan ama kesin bir sonuca varması pek de mümkün görünmeyen bir konudur. Örneğin, banka karşıtı bir slogana yer veren bienal afişinin altında banka sahibi bir sponsor logosu olmasının içerik üzerindeki etkileri tartışmasına birbirine karşıt birçok yaklaşım mümkündür.

Bu konuda, konuşulan sanatçıların yaklaşımı “beyaz küpe giren işlerin bağlamlarından koparılarak sadece simgesel bir şekilde sergilenmesinin içeriğinin etkisini azalttığı ve dekoratif bir nesneye indirgediği” yönündedir. Galerinin içinde getirilen siyasi eleştiri hayatta yerini bulamayabilir veya hayata sirayet ettiğinde de tamamen değişmiş olabilir. “Galeride ironik bir şekilde sunulan çalışma, gazetede tamamen onaylayıcı bir şekilde yansıtılabilmektedir.”

Konuya getirilen diğer bir yaklaşım ise, eleştirel çalışmaların koleksiyonlara girdiği ama sergilenmediği sürece hayatta bir yansımalarının

olamayacağıdır. Danışılan kişilerin çoğu, bu tür eserlerin satın alındıkları halde, müzelerde ve kamusal kurumlarda gösterilmediği ve bu şekilde kurumsal bir sansüre maruz kaldığını belirtmişlerdir. Diğer yandan sanatçıların kaygılarından dolayı çekimser davranması, bu alanda kuvvetli eserlerin çıkmasını engellerken, bunun sonucu olarak sergilenme oranını da azaltmaktadır. “Koleksiyon politikası olarak kurumlar sanatçıların, onları en çok temsil edecek, en önemli işlerini sergilemeyi tercih ederler. Sanatçıların eleştirel işleri geri planda kaldığı takdirde sergilenme imkânı da daha az olacaktır.” Kurumlar için eleştiriye açık bir diğer satın alım stratejisi ise “döneminde muhalif olan ama zamanla klasikleşerek içerik bakımından nostaljikleşen işlerin sergilenmesi” olabilir. Bu şekilde, zamansal bağından uzaklaşan eserin etkisi de zayıflayacaktır.

Konunun bir diğer boyutu ise, Türkiye’de kurumlara yönelik eleştiriler getiren sanatçıların piyasada bir farklılık yaratıp, yaratamayacağıdır ki, alınan cevaplar doğrultusunda bu oldukça zor görünmektedir. Uzun vadede “sanatçıların kurumsallaşması ve kurumların eleştirileri temellük etmesi” söz konusu olabilir. Piyasa bu tür eleştirileri algılamayıp tam tersine destek verebilir, hatta bundan kendine pay bile çıkarabilir. “Sanat Türkiye’de genel olarak demokratik süreç içerisinde bir güç olarak algılanmadığından, zihniyetlerin sanat yoluyla değiştirilebileceğine dair kuvvetli bir inanç da yoktur. Diğer yandan ne kadar radikal bir sanat yapıtı olursa olsun, gerekli kişilere ulaşmayıp, varoşlarda, periferide gösterilmedikten sonra, sınırlı sanat çevresinde bir ses getirmesi pek kayda değer sonuçlar doğurmayacaktır.” Yine de eserin

gücüne bağılı olarak, eleştireliliğini muhafaza eden güçlü işler sanat tarihsel bakımdan farklılık yaratabilirler.

Daha olası ve gerçekçi bir düşünceyle de, “sisteme dâhil olan eserlerin eleştiri imkânı devam ederken, piyasa dışında kalmış ve bilinmeyen bir işin eleştireliliğinden de bahsetmek de zor olacaktır.” Yaratıcı küratörlükle beraber sanatçılar kurumlar içinde daha kavramsal ve özgür işler ortaya koymaya başlarlar böylece sanat kurumlarının içinde de buna olanak tanıyan bir ortam yaratılmış olur. Sanatçıların kurumların tamamen dışında konumlanarak eleştiri getirmesi bugünün sanat ortamı açısından çok yapıcı bir hareket olarak kabul edilememektedir. “Kurumların bireyler arası ilişkisellekle yürüdüğünü ve bunun uzun vadede yapısal değişimlere açık olduğunu” göz önünde bulundurmak gerekir. Öte yandan sanatçı inisiyatifleri ve bağımsız galeriler, genç yaştaki sanatçıların etkilerden uzak, daha özgün üretebilmeleri için de oldukça önemlidirler. Sanatının karakterini oturtan sanatçının, kurumlara karşı tavrını koruması böylece daha kolay olacaktır.

Sonuç olarak, sanat kurumları ve piyasası içerisinden getirilen eleştirinin genel bir bilinç yaratması oldukça zor gözükmele beraber, tekil olarak insanları etkileme ve düşündürme gücü de yadsınamaz. Bu çalışmaların hayata yansımalarını zorlaştıran birçok farklı neden vardır. Sanat kurumlarının belli statüdeki izleyicilere hitap etmesi ya da sanatın anlaşılmalılığının yarattığı sosyal ayırım belli kesimleri sanatın muhalif etkilerinden de uzak tutmaktadır. Medyada çıkan haberler, çalışmaların içeriğini oldukça yanlış yansıtılabilmektedir. Sanatçıların kurumlara bağımlı hissetmesi, eleştirel yaklaşımlarını köreltebilmektedir. Muhalif eserlerin

zamansal bağlamından koptuktan sonra sergilenmesi veya depolarda saklı kalması söz konusu olabilmektedir veya kurumlar eleştirileri kendilerine mal ederek, içlerini boşaltabilmektedirler. Ama yine de yapılan görüşmelerde kabul edilen nokta, sanat kurumlarının dışında kalarak getirilen eleştirinin bir potansiyel taşımadığı, sesini duyuramadığı veya ciddiye alınmadığı yönündedir. Bugün yıkmak ve yeniden kurmaktansa, içerden dönüştürmeyi hedefleyen eleştiriler daha yapıcı olmaktadır.

### **3.7 Sınırlı Eğitim, Sınırlı Eleştiri**

Üniversiteler ve sanat yayınları, sanat konusunda doğru ve gerçek olarak kabul edilen bilgilerin üretildiği ve şekillendiği kurumlar olarak, sanat ortamında tartışmalara yön verme, bilgi akışını sağlama ve eleştiri getirme gücünü de barındırmaktadır. Sahip oldukları bu iktidar olanakları dolayısıyla da kurum olarak kendileri de eleştirinin nesnesi haline gelirler.

Üniversiteler sanatçıların ve eleştirmenlerin yetiştiği, ilk sanatsal yaklaşımların edinildiği, sanat tarihinin yeniden yazıldığı kurumlar olduklarından çok temel bir rol üstlenirler. Konuşulan galericiler, “üniversitelerin güzel sanatlar fakültelerinden mezun olan gençlerin öğrenimleri süresince genel olarak hep hocalarını taklit etmek zorunda kaldıklarını” belirtmektedirler. Üniversitelerdeki öğretim kadrolarının yaş ortalamasının yüksekliğiyle orantılı bir şekilde, öğrencilerin getirdikleri değişik yorumlara karşı kapalı oldukları ve bu ortamda yetişen genç sanatçıları kendilerine özgü bir sanat dili oluşturamadıkları dile getirilmektedir. Sanat tarihi öğrencileri için de benzer bir durum geçerlidir;

“sanat tarihçileri üniversitelerde birer eleştirmen olarak yetiştirilememektedir.”

Diğer yandan öğretim görevlileri de akademik olarak eleştirel bir bakış açısı getirmeleri gerekirken, çeşitli bürokratik sorunlarla uğraşmak zorunda kalabilmektedirler. Ayrıca “mevcut durumu eleştirel bir bakış açısıyla yeniden ele almanın beraberinde getirebileceği ağır yükler” de söz konusudur. Görüşmelerde, bir temenni olarak, bu durumun ancak alttan yetişen, daha genç, dünyadaki eğilimleri takip eden, sorgulayıcı kişilerin öğretim kadrolarında yer edinebilmesiyle değiştirilebileceği görüşü hâkimdir.

Diğer yandan, sanat yayın organlarının ve genel olarak medyanın sanat ortamının şekillenmesinde meşrulaştırıcı bir gücü vardır. Gazetelerde ve dergilerde yazıları yayınlanan kişileri, genel bir kanıyla, konunun uzmanları olarak kabul etme eğilimi gösteririz. Sanat gibi herkesin ortak bir görüşü olmasının mümkün olmadığı konularda, bu yazılar beğeniler ve düşünceler üzerinde belirleyici olur. Bu nedenle de sanat dergileri, gazete yazıları ve her tür sanat yayını kurumsal eleştirinin ilgisi dâhilindedir.

Türkiye’de ise çok geniş bir sanat yayıncılığın bahsedilemezken, bu konuda çıkan dergilerin çoğu da sanat kurumlarının kendi bünyesinde çıkardıkları yayınlardır. Konuşmalardan elde edilen genel görüş ise, alternatif yayınlar haricindeki daha yaygın okuyucuya hitap eden bu dergilerde yayınlanan yazıların eleştiriden ziyade sergi metni benzeri, tanıtıcı yazılardan ibaret olduğu yönündedir. Gazeteler ise sanat kurumlarıyla doğrudan bir ilişkide olmadıklarından dergilere göre daha özgür bir eleştiri ortamı sağlayabilirler.

Çağdaş sanattaki kavramsal çalışmaların öne çıkmasıyla, bugün sanat eleştirisi yazmak felsefi, sosyolojik birtakım okumalara gereksinim duyar. Dolayısıyla bazı çalışmaları değerlendirmek çok daha derinlemesine bir araştırmayı gerektirebilir. Konuştuğumuz sanatçıların eleştiriden beklentileri çalışmalarını zenginleştirecek, katmanlar oluşturup analiz edecek yazılardır. İyi dayanaklarla desteklenmiş olumsuz eleştiriler de, sanat eleştirisinin bir parçasıdır. Ancak belki “Türkiye’de sanat ortamı çok küçük ve sınırlı olduğundan yazarlar da taraf olmakta veya bu tip eleştiriler getirme konusunda çekimser” davranmaktadırlar. Diğer yandan da “bireyler arasındaki kutuplaşmanın bir sonucu olarak çok da analitik olmayan olumsuz eleştiriler” de getirilebilmektedir.

“Türkiye’de sanat kültürü içinde bağımsız eleştirmenleri destekleyecek güçlü bir grup olmadığından, sanat ortamının cemaat yapısından veya maddi sebeplerden dolayı bir eleştirmenin tamamen bağımsız olmasını beklemek zordur ve bu şartlar altında pozisyonunu hiçbir yerle ilişkilendirmeyen bir yazardan bahsetmek pek olası değildir.” “Bugün bu yazıların bir kısmı sanat ekonomisindeki tartışmalarını ya da bu sanat ekonomisinde yer almak isteyen aktörlerin çabalarını yansıtıyor” denebilir. Bu koşulların bir sonucu olarak sanat ortamında bir bellek eksikliği oluşmaktadır. Bu durum da sanattaki özgünlüğün korunmasını engellemektedir.

Üniversiteler ve sanat yayınları, yapıcı etkileri dolayısıyla birer iktidar merkezi olarak düşünülebilir. Türkiye örneğinde ise, üniversiteler esneklikten uzak yapılarıyla daha çok muhafazakâr bir tutum benimseyerek ellerinde olan değişim gücünü kullanmak yerine, olanı koruma yoluna

gitmektedirler. Bu durum, öğrencilerin dünyadaki eğilimleri takip etmelerinin ve yenilikçi özgün işler üretmelerinin de önüne geçmektedir. Üniversitelerdeki baskın görüşlerin dayatılması sanat eleştirisi yaklaşımlarında da kendini göstermektedir. Çağdaş sanatın kavramsal içeriğini zenginleştirerek ona katkıda bulunacak eleştirilerden çok, sergi metinlerinin bir türevi olarak yeniden yorumlanan sanat yazıları söz konusudur. Bağımsız sanat yayınlarının ve destekleyici grupların yokluğunda, sınırlı sanat çevresi içerisinde objektif eleştiriler getirmekte çekimser bir tutum sergilenmektedir. Sınırlı sayıda yayının çıktığı ve okuyucu sayısının oldukça az olduğu bir ortamda sanat yazılarının yetersiz olması, bu konuda bir bellek oluşmasını da engellemektedir. Dolayısıyla bu ortamda yer alan çalışmaların geçmişlerinin ve özgünlüklerinin takip edilmesi bir sorun haline gelmektedir.

## SONUÇ

Hazırlanan bu tez çalışmasında özellikle Avrupa ve ABD merkezli olarak gerçekleşen kurumsal eleştiri tartışmalarının Türkiye'deki yansımalarını ortaya koymak amaçlanmıştır. Sanatın sermaye, piyasa ve sınıfla olan bağlarının kurumsal iktidarla meşrulaşmasını konu edinen bu tartışmalara ilişkin sorular, Türkiye sanat çevresinden sanatçılar, yöneticiler ve küratörler olmak üzere yüz yüze yapılan görüşmelerle konunun taraflarına yöneltilerek, görüşleri alınmıştır.

İlk bölümde Avrupa, ABD ve Türkiye ekseninde sanat kurumlarının tarihsel gelişimine yön veren dış etkenler incelenmiştir. İkinci bölümde, sanatçıların çalışmalarından örneklerle birlikte, dünyadaki kurumsal eleştiri tartışmalarının temel sorunsalları incelenerek bu konudaki farklı görüşlere yer verilmiştir. Araştırma bölümünde ise, Türkiye'de sanatçıların bu konudaki çalışmalarına örnekler verilmiş; kurumların eser seçimlerini hangi kriterlere göre belirlediği, kimin neyi sanat olarak tanımlandığı, sanatın maddi değeri, şirketlerle ilişkisi, muhalefet yolları, sanat eğitimi ve eleştirisi olmak üzere temel sorunsallar üzerinden konu tartışmaya açılmıştır.

Araştırma sırasında sınırlı sayıda kişiyle görüşme imkânı bulunduğundan, varılan sonuçların tüm Türkiye'yi kapsayıcı ve kesin sonuçlar vermesi beklenemez. Görüşülen kişilere koleksiyoner ve şirket

temsilcileri de dâhil edilerek daha çok görüşmenin yapıldığı, koleksiyonların incelendiği, kurum arşivlerinin tarandığı daha detaylı araştırmalar yapılabilir. Yapılan bu tez çalışmasının, bu konuda yapılabilecek ileriki araştırmalar için temel teşkil etmesi umulmaktadır.

Gerçekleştirilen görüşmeler üzerinden Türkiye için çıkarılabilecek sonuçlar şu şekilde özetlenebilir:

Türk sanat piyasasında alıcı olarak yer alan bireysel koleksiyonerler ve şirketlerin büyük bölümü sanat alımı konusunda bilinçli davranmamaktadır. Eser alımları halen muhafazakâr kriterler temel alınarak yapıldığından, çağdaş sanat ortamı ve genç sanatçılar bu sanat piyasasının dinamiklerinden olumsuz olarak etkilenmektedirler. Çağdaş sanatı yorumlayacak ve değerlendirecek kriterlerin herkes tarafından kolayca algılanamaması, sanatsal tercihlerin onaylanmasını büyük ölçüde kurumlara ve uzmanlara bırakmıştır. Dolayısıyla sanatçı ve eser hakkında yapılan yorumlar, yer aldığı koleksiyonlar, sergilendiği kurumlar ve satış fiyatı gibi sonradan üretilen özellikler, eserin salt kendisinden var olan karakteristiklerinin önüne geçebilmektedir. Bu durum kurumlara ve aktörlerine onaylayıcı ve yönlendirici bir güç verirken, piyasadaki arz ve talep dengesini de şekillendirmektedir.

Sanatçının kendi görsel dilini yaratmış olması, üretiminin sürekliliği, yaratıcılığı, kavramsal içeriği, çalışmanın üretildiği dönemdeki ve sanat tarihindeki yeri gibi kıstaslar sanatın maddi değerlemesinde halen geçerliliğini korumaktadır. Ancak daha kısa vadede, sanatçının şöhreti, eserlerinin satış fiyatı, sergilendiği galeri veya müzeler, galericisinin başarısı ve çevresi, eserin yatırım ve itibar getirisi gibi eserin içeriğinden bağımsız

birçok ölçüt de devreye girmektedir. Tekil olarak koleksiyonerlerin kendilerine prestij kazandıracak, bilinen sanatçıların isimleriyle sanat ortamında yer edinmek gibi amaçları da olabilmektedir. Bu gibi nedenlerden dolayı da sanatçının halkla ilişkilerinin ve medyadaki imajının maddi başarısına katkısı olmaktadır. Sonuç olarak Türkiye örneğinde, çağdaş sanatın yeteri kadar özümsememesinden dolayı, bu konuda karar mercii nihayetinde en kapsayıcı tanımıyla kurumlar olarak kabul edilebilir. Kurumlar tarafından onaylanması, piyasada sanatçıya dair bir güven yaratırken, eserlerinin sanatsal güvenilirliği de değerini arttırmaktadır. Bu durum istismara açık bir ortam yaratırken, müze ve şirket sponsorluğundaki kurumlar düzeyinde spekülasyon müdahalelerinden bahsetmek zordur. Galeriler kendi satış güçleriyle orantılı olarak sanat piyasasını yönlendirme potansiyeline her zaman sahiptir. Diğer yandan tüm dünyada olduğu gibi, Türkiye’de de müzayedelerin manipülasyona çok daha açık olduğu dile getirilmektedir.

Öte yandan Türkiye’de özel müzeler de dâhil olmak üzere, sanat kurumlarının devamı büyük ölçüde sponsorların desteğine bağlıdır. Şirketlerin desteğiyle var olabilen böyle bir sanat ortamında sanatın özerkliği ve özgürlüğü de ele alınan sorunlardandır. Bu konuda birçok sansür çeşidi söz konusu olabilir. Organizasyonlara dışarıdan sponsor olan şirketlerin serginin içeriğine ciddi bir müdahalesinden bahsedilemez. Bu durum şirketlerin sergi içeriği konusunda çok yetkin olmamasından veya sorumluluğu küratörlere bırakmasından da kaynaklanıyor olabilir. Ancak şirket ismiyle beraber anılan kurumlarda, sergi içeriği konusunda sınırlayıcı tavrın daha çok hissedildiği belirtilmektedir. Diğer yandan sanatçıların

kendilerine uygulandığı bir sansür de söz konusudur; kariyeri açısından kendisini kurumlara bağlı gören sanatçılar, bu konuda çok keskin işler yapmaktan kaçınmaktadırlar. Bu nedenle değinilenler dışında Türkiye’de bu konuda dikkat çeken işlerden de bahsetmek güçtür. Ancak şirketlerin en büyük müdahalesi sanat piyasası üzerinedir. Halkla ilişkilere yönelik, tanıtım gücü yüksek, ses getiren yüksek bütçeli prodüksiyonların öne çıkması, küçük sanat kurumlarının tam tersi nedenlerden dolayı gerekli desteği bulamamalarına ve rekabet edememelerine neden olmaktadır.

Sermayeye bu ölçüde bağımlı bir sanat ortamıyla muhalif sanat birbirine tezat görülebilir. Gerçekten de sanat mekânlarının şehrin merkeziyle sınırlı bölgelerde yer alması, eleştirel işlerin depolarda saklanarak sergilenmemesi veya zamanından sonra sergilenerek içeriğinden uzaklaştırılması gibi durumlardan söz edilmiştir. Bu tür işler medyada yer aldığında içerik olarak çarpıtılabilmektedirler veya sergilenme koşulları bakımından eleştirel etkilerini kaybedebilirler. Ama diğer yandan sanatçılar tarafından kamuoyunun ilgisizliğiyle açıklanabilen bir özgürlük ortamı da söz konusudur. Bu ortamda muhalif içerikli çalışmaların sistem içerisinde büyük farklılıklar yaratması gerçekten uzak olarak kabul edilmektedir ama tekil olarak izleyicileri etkileme gücünü de göz ardı etmemek gerekir. Daha gerçekçi bir yaklaşımla, kurumların tamamen dışında kalmaktansa, onları içerden dönüştürmek daha uygulanabilir ve makul bir çözüm olarak görülmektedir.

Kurumsal eleştirinin temel konularından olan sanat eğitimi ve sanat eleştirisi de Türkiye örneğinde oldukça sorunlu bir konudur.

Üniversitelerdeki sanat eğitimi genel olarak yeni perspektiflerden ve

eleştirellikten uzak, mevcut yaklaşımları korumaya yöneliktir. Sanat eleştirisi ise, çoğu zaman çağdaş sanatı açıklamak için gereken altyapıyı karşılamamaktadır. Eleştirilerin büyük bir kısmı sergi tanıtımı olarak hazırlanmakta ve eleştirel öğeler taşımamaktadır. Bağımsız eleştirmenleri destekleyecek güçlü bir ortam olmamasından dolayı objektif, doğru argümanlarla desteklenmiş eleştiri yazılarından çok, kişisel ilişkilerin de etkili olduğu, sergi metinlerinden türeyen yazılar mevcuttur.

Daha önce bahsedilen Avrupa ve ABD örneklerine göre Türkiye'deki durumu mukayese edecek olursak birçok paralellik görmek mümkündür. Ancak bu benzerliklerin geldikleri aşama bakımından arada farklar vardır:

Türkiye'de bu alandaki sanatsal çalışmalar, diğer eleştirel işlerden ayrı olarak kategorize edilecek ölçüde geniş ve dikkate değer değildir. Kurumların eser seçimlerindeki kriterler dünyada hemen hemen aynı olmakla beraber, Avrupa ve ABD'den farklı olarak Türkiye için, özellikle şirket ve tekil koleksiyonlarda yeni parametreleri takip edememekten doğan yanlış yönlendirmeler de söz konusudur. Kurumlar kendi içinde değişkenlik göstermekle beraber, coğrafi farklılıklardan bağımsız olarak, sanatın tanımlanmasında ve maddi olarak değerlemesinde ilk aşamada söz sahibidirler. Türkiye'de yurt dışındaki örneklerle karşılaştırıldığında kurumların doğrudan sergilerin içeriğine müdahalesi daha az hissedilmektedir ancak büyük sermayeli şirketlerin piyasa üzerindeki etkisi kayda değer boyutlardadır. Türkiye'deki kurumların tarihsel olarak çok daha yeni oldukları düşünülürse, burada da hızla ABD'deki sanat piyasasına benzer sermayeye dayalı bir yapı oluşmaya başlamaktadır. Sanat eleştirisi ve

eğitimi konusunda Türkiye yabancı örneklere göre yeterince olgunlaşmış değildir. Sanat yayımlarının çok az olması ve bunların da büyük ölçüde kurumlar tarafından çıkarılması tarafsız eleştirinin gelişmesini geciktirmektedir. Güzel sanatlar fakültelerinin ortaya çıkışının da Avrupa'ya göre daha yakın bir zamana dayandığı düşünülürse, bu alanda da tam olarak oturmuş bir sistemden söz edilemez.

Türkiye'de yeni sanat kurumlarının açılması ve daha oklarının da açılacağı haberleri kuşkusuz umut vericidir. Bu alanda daha çok aktörün yer alması sanatçılara fırsatlar yaratacak ve daha demokratik bir sanat ortamı doğuracaktır. Ancak hazırlanan bu tez süresince değinilen eleştiriler, genel olarak piyasa dinamikleriyle şekillenen bir sanat ortamının karşılaşacağı muhtemel sorunlardır. Elbette, sadece kurumsal eleştiri yaklaşımıyla, süregelen bu sanat ortamında çalışmalar üretmek de sağlıksız sonuçlar verecektir. Kurumsal eleştiri ile sınırlı kalmadan ama eleştirelliği de göz ardı etmeden, Türkiye sanat piyasasında yer edinmek gerçekçi ve sürdürülebilir bir yaklaşım olacaktır.

## SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Alberro, Alexander. "Meaning at the Margins: The Semiological Inversions of John Knight", *Institutional Critique and After* içinde, John C. Welchman (ed.), JRP Ringier, Zurich, 2006
- Arthur Danto, "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, 1964, S: 571-584.
- Artun, Ali. *Müze ve Modernlik: Tarih sahneleri-Sanat Müzeleri 1*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006
- Baraz, Yahşi. "Türkiye'de Galerıcılık ve Sanat Pazarının Gelişmesi"  
<http://www.galeribaraz.com/yahsibaraz/turkiye.htm>, 11.10.2009
- Baudrillard, Jean. "Gesture and Signature" (1972), *A Critique of the Political Economy of the Sign*, Çev. Charles Levin, Telos Press, St Louis, 1981
- Bourdieu, Pierre. "Sanat Aşkı", *Müze ve Eleştirel Düşünce: Tarih Sahneleri - Sanat Müzeleri 2*, Ali Artun (ed.) İletişim Yayınları, İstanbul, 2006
- Buchloh, Benjamin. "Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions", *October* 55, 1990
- Bürger, Peter. *Avangard Kuramı*, İletişim Yayınevi, İstanbul, 2007
- Clark, Toby. *20. Yüzyılda Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2004

- Corbeira, Darío. Expósito, Marcelo. “Art: Radical Political Imagination”,  
*eipcp - European Institute for Progressive Cultural Policies*, 05 2005,  
<http://eipcp.net/transversal/0106/brumaria/en>
- Çalıkoğlu, Levent. *Çağdaş Sanat Konuşmaları 2: Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, S: 8-9
- Dervişoğlu, Gökçe. “Sanata Kurumsal Destek: Kısır Döngü mü? İdeal Döngü mü?”, *İnsan Neyle Yaşar: Metinler*, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2009
- Eichhorn, Maria. “On the Avertissement: Interview with Daniel Buren”,  
*Institutional Critique and After* içinde, John C. Welchman (ed.), JRP Ringier, Zurich, 2006
- Foster, Hal. *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009
- Fraser, Andrea. “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, *Artforum*, Eylül 2005
- Fraser, Andrea. “Museum Highlights: A Gallery Talk”, *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*, Alexander Alberro (ed.), The MIT Press, Cambridge, 2005
- Freeland, Cynthia. *Sanat Kuramı*, Dost Yayınevi, İstanbul, 2008, S: 64
- Graw, Isabelle. “Beyond Institutional Critique”, *Institutional Critique and After* içinde, John C. Welchman (ed.), JRP Ringier, Zurich, 2006

- Graw, Isabelle. “Beyond Institutional Critique”, *Institutional Critique and After* içinde, John C. Welchman (ed.), JRP Ringier, Zurich, 2006
- Grunenberg, Christoph. “Modern Sanat Müzesi”, *Sanat Müzeleri 2: Müze ve Eleştirel Düşünce*, Ali Artun (ed.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006
- Haacke, Hans. “All the Art that’s Fit to Show”, *Institutional Critique and After* içinde, John C. Welchman (ed.), JRP Ringier, Zurich, 2006
- Hamsici, Mahmut. “Sanatta Tam Bağımsızlığın Adresleri”, *Radikal Gazetesi*, 22 Mayıs 2007
- Hooper-Greenhill, Eilean. *Museums and the Shaping of Knowledge*, Routledge, Londra ve New York, 1992
- Katoğlu, Murat. “Cumhuriyet Döneminde Yüksek Kültürün Kamu Hizmeti Olarak Kurumsallaşması”, *Türkiye’de Kültür Politikalarına Giriş* içinde, Serhan Ada ve H. Ayça İnce (der), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay, İstanbul, 2009
- Kavala, Osman. <http://www.anadolukultur.org/tr/hakkimizda.asp>
- Kreft, Lev. *Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı*, Ali Artun (der.), *Sana/ Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, İletişim, İstanbul, 2008
- L. Dowd, David. “Art as National Propaganda in the French Revolution”, *The Public Opinion Quarterly*, Vol. 15, No. 3, 1951
- Madra, Beral. “Sanatçının Sermayeye İmtihanı”, *Radikal Gazetesi*, 27 Mayıs 2006

- Möntmann, Nina. "The Enterprise of the Art Institution in Late Capitalism",  
*eipcp - European Institute for Progressive Cultural Policies*, 01 2006,  
<http://eipcp.net/transversal/0106/moentmann/en>
- Öğüt, Ahmet. "Günümüz Sanatının Kurumsallaşma Sürecinde Sanat  
Yapıtının Dolaşımı ve "Strateji"nin Rolü", Yüksek Lisans Tezi, Yıldız  
Teknik Üniversitesi, 2006
- Öğüt, Ahmet. "Tunç Ali Çam ile Söyleşi" *Muhtelif Güncel Sanat Yayını*,  
İstanbul, Güz 2006, Sayı 1
- Özkasım, Hale. Ögel, Semra. "Türkiye'de müzeciliğin gelişimi", *İtü  
Dergisi, Sosyal bilimler*, Cilt:2, Sayı:1, Aralık 2005
- Pelvanoğlu, Burcu. "İstanbul Müzeleri, Koleksiyonları ve Bitmek Bilmeyen  
Sorunları", <http://demlenmeler.blogspot.com/>
- Robert, J. Yanal, "The Institutional Theory of Art", *The Encyclopedia of  
Aesthetics*, ed. Michael Kelly, Oxford University Press, 1998, S: 2  
<http://homepage.mac.com/ryanal/InstitutionalTheory.pdf>
- Rauning, Gerald. "Instituting Practices: Fleeing, Instituting, Transforming,  
*eipcp - European Institute for Progressive Cultural Policies*, 01 2006,  
<http://transform.eipcp.net/transversal/0106/raunig/en#redir>
- Rosler, Martha. "Lookers, Buyers, Dealers, and Makers": Thoughts on  
Audience, *Institutional Critique: An Ontology of Artists' Writings*  
içinde, Alexander Alberro, Blake Stimson (ed.), The MIT Press,  
Cambridge, 2009
- Schubert, Karsten. *The Curator's Egg: The evolution of the Museum  
Concept from the French Revolution to the Present Day*, Ridinghouse,  
Londra, 2009

- Searle, John. "What is an Institution", ", *Institutional Critique and After* içinde, John C. Welchman (ed.), JRP Ringier, Zurich, 2006
- Seçkin, Aylin. "Türkiye'deki Kültür Politikalarının Ekonomi Politikası", *Türkiye'de Kültür Politikalarına Giriş* içinde, Serhan Ada ve H. Ayça İnce (der), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay, İstanbul, 2009
- Stallabrass, Julian. *Sanat A.Ş.: Çağdaş Sanat ve Bienaller*, İletişim Yayınevi, İstanbul, 2009
- Steyerl, Hito. "The Institution of Critique", *Institutional Critique: An Ontology of Artists' Writings* içinde, Alexander Alberro, Blake Stimson (ed.), The MIT Press, Cambridge, 2009
- Ünsal, Deniz. "Türkiye'de Kültür politikaları Açısından Müze Oluşumları", *Türkiye'de Kültür Politikalarına Giriş* içinde, Serhan Ada ve H. Ayça İnce (der), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay, İstanbul, 2009
- Wu, Chin-tao. *Kültürün Özelleştirilmesi: 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, İletişim, İstanbul, 2005
- Yardımcı, Sibel. *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, İletişim Yay., İstanbul, 2005
- Kanun No: 5228, 31.07.2004 Tarih ve 25539 Sayılı Resmi Gazete,  
<http://www.vergiturk.com/5228sk.htm>
- <http://www.birofineartrestoration.com/Pollock/Pollock.htm>
- <http://oneverywall.blogspot.com/2008/06/reproduction-at-core-of-postmodernism.html>
- [http://www.sabah.com.tr/Yazarlar/adalet\\_cingoz/2010/04/05/baskentte\\_bir\\_muze\\_var\\_cok\\_buyuk](http://www.sabah.com.tr/Yazarlar/adalet_cingoz/2010/04/05/baskentte_bir_muze_var_cok_buyuk)
- [http://www.marxists.org/subject/art/visual\\_arts/painting/index.htm](http://www.marxists.org/subject/art/visual_arts/painting/index.htm)

## ÖZGEÇMİŞ

Sena Çakırkaya, 1984 yılında İstanbul'da doğdu. Orta öğrenimini Saint Benoît Fransız Lisesi'nde tamamladıktan sonra Galatasaray Üniversitesi İşletme bölümünden mezun oldu. 2008 yılından bu yana, özel sanat kurumlarında çalışmaktadır.