

İSTANBUL'DA SANATSAL ALANIN YENİ İKONLARI

NESLİHAN UÇAR
106611018

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KÜLTÜREL İNCELEMELER YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

DOÇ. DR. LEVENT YILMAZ
2008

İstanbul'da Sanatsal Alanın Yeni İkonları

New Icons of Artistic Area in İstanbul

Neslihan Uçar
106611018

Doç. Dr. Levent Yılmaz :
Burçak Madran (M.A.) :
Yrd. Doç. Dr. Serhan Ada :

Tezin Onaylandığı Tarih : 25.12.2008

Toplam Sayfa Sayısı: 174

Anahtar Kelimeler

- 1) Kent
- 2) Küreselleşme
- 3) Kültür Endüstrisi
- 4) Özel Sanat Müzesi
- 5) İkon

Key Words

- 1) City
- 2) Globalization
- 3) Cultural Industry
- 4) Private Art Museum
- 5) Icon

ÖZET

“İstanbul’da Sanatsal Alanın Yeni İkonları” isimli tez çalışması, İstanbul’un hem kentsel, hem de kültürel değişim sürecinin bir parçası olarak 2000’li yıllarda yükselen özel sanat müzeleri ve sanatla ilişkili kurumların konumlarını, kentle eklemlenmeye başlayan varlıklarını ve yine kentle kurdukları kendine has diyaloglarını müzeolojik açıdan değerlendirmiş ve tartışmıştır. Bu tartışma ise 2000’li yıllarda kurulan ve sanat odaklı sergiler yürüten İstanbul Modern Sanat Müzesi, Pera Müzesi, Sakıp Sabancı Müzesi (SSM), Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi ve yeni bir sanat mekânı olan santralistanbul üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda tez dört ana soru üzerinden biçimlendirilmiştir. Bu soruların yanıtlarına ulaşabilmek için ise öncelikle özel sanat müzelerinin tarihsel süreci incelenmiştir. Daha sonra İstanbul’da özel müzelerin kurulmasına olanak sağlayan kentin küreselleşme süreci irdelenmiştir. Bu sürecin sonucunda kentin yarattığı kültür endüstrisine odaklanılmıştır. Çünkü kültür endüstrisinin sonucu olarak özel müzelerin sayısı artmış ve sanat odaklı etkinlikler gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Tezin kapsamında özel müzeler bu açıdan değerlendirilmiş ve kentin dönüşümü üzerinden okunmuştur. Kente sağladıkları katkılar ve kent içindeki konumları açıklanmıştır.

ABSTRACT

“New Icons of Artistic Area in İstanbul” assesses and discusses private art museums and art institutions which have rose in 2000’s as the part of both of cultural turn and urban transformation and dialogs of them with cities on museology. This discussion is eventuated on İstanbul Museum of Modern Art, Pera Museum, Sakıp Sabancı Museum, Proje 4L Elgiz Museum of Contemporary Art and santralistanbul which is a new art space and for this reason the thesis is formulated on four questions. Primarily the historical process of private art museums is examined to get answers of these questions. After that globalization process of İstanbul, which had been laid the groundwork for founding of private museums, was analysed. Than this thesis focused on the cultural industry was created as a result of the end of this process. This is because numbers of the private museums increased and exhibitions on art were opened in these museums as a result of cultural industry. So these institutions assessed on this respect and all of them were discussed on turn of the city. Benefits of them for the city and positions of them in the city were explained.

TEŞEKKÜRLER

“İstanbul’da Sanatsal Alanın Yeni İkonları” isimli tez çalışmam; Yıldız Teknik Üniversitesi’nde Sanat Yönetimi lisans eğitimim ardından öğrendiklerimi ve deneyimlediklerimi biçimlendirebildiğim ve bir noktaya ulaştırabildiğim, hayatımın en önemli adımlarından biridir. Bu nedenle öncelikle lisans eğitimim tamamlamış olduğum Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi’nde üzerimde emekleri olan Burçak Madran’dan Sema Öner’e ve Zeliha Burtek’den Levent Çalıkoğlu’na dek tüm kıymetli hocalarıma ve sınıf arkadaşlarıma teşekkür etmeyi borç bilirim. Ayrıca yolun başlangıcından itibaren ilk desen eğitimimi veren ve her zaman yanımda olan Feza Tolgay Özer ve eşi İsmail Özer’e teşekkür ederim.

Çalışmam süresince bana yol gösteren ve desteklerini esirgemeyen değerli hocalarım Burçak Madran, Bülent Somay, Serhan Ada ve tez danışmanım Levent Yılmaz’a teşekkürlerimi sunarım.

Katkılarından dolayı arkadaşlarım Eser Levi, Sercan Tunalı, Tuba Coşandal, Yasin Çıracı, İlknur Cankozoğlu, Ayşegül Okan, Deniz Aytokmak, Emre Erdoğan, Güneş Özmen, inancımı benden esirgemeyen ve benimle beraber çalışan annem emekli öğretmen Saliha Uçar’a teşekkür ederim. Söyleşileri ile tezime katkıda bulunan Asu Aksoy, Begüm Akkoyunlu, Işın Önoğ, Ali Artun, Haşım Nur Gürel, Marcus Graf, Beral Madra, Zehra Erkün, Başak Doğa Temür ve Emre Senan’a şükranlarımı sunarım.

Neslihan UÇAR

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	vi
GİRİŞ	1
1. ÖZEL SANAT KOLEKSİYONLARINDAN KURUMSAL YAPILARA.....	12
1. 1. Avrupa ve Amerika’da Müzecilik Çalışmaları	12
1. 2. Osmanlı Devleti’nde Müzecilik Çalışmaları	19
1. 3. Türkiye Cumhuriyeti Dönemi’nde Müzecilik Çalışmaları	23
2. KÜRESEL DÜNYADA BİR KENT SAHNESİ: İSTANBUL.....	30
2. 1. 5 Asrın Son Öyküsü: 19. Yüzyılda Bir Osmanlı Başkenti	30
2. 2. 1923’ten 1970’li Yıllara Bir Kent Panoraması	35
2. 3. 1980’lerden Bugüne Küresel Dünyada Bir Kent Sahnesi: İstanbul	40
2. 3. 1. Siyasal Açılım ve İstanbul	41
2. 3. 2. Ekonomik Açılım ve İstanbul	44
2. 3. 3. Yeni Bir Kent Sahnesi: Kentsel Dönüşüm Projeleri ve Sosyal Hayat	49
2. 3. 4. Yeni bir Ekonomi Yapısı: Kültür Endüstrileri.....	57
2. 3. 4. 1. İstanbul’da Festivalizm: Fuarlar ve Uluslararası İstanbul Bienali	63
2. 3. 4. 2. Kentin Yeni Dinamikleri: Özel Sanat Kurumlar.....	70
3. İSTANBUL’DA SANATSAL ALANIN YENİ İKONLARI	79
3. 1. İstanbul’da Sanatsal Alanın Yeni İkonları: Sanat Odaklı Özel Müzeler.....	79
3. 2. İstanbul Modern Sanat Müzesi	90
3. 3. Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi	107
3. 4. Suna ve İnan Kırac Vakfı Pera Müzesi	120
3. 5. Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi	131
3. 6. santralistanbul	140
SONUÇ	153
KAYNAKÇA	159

GİRİŞ

“İstanbul’da Sanatsal Alanın Yeni İkonları” isimli tez çalışması, İstanbul’un hem kentsel, hem de kültürel değişim sürecinin bir parçası olarak 2000’li yıllarda yükselen özel sanat müzeleri ve sanatla ilişkili kurumların konumlarını, kentle eklemlenmeye başlayan varlıklarını ve yine kentle kurdukları kendine has diyaloglarını müzeolojik açıdan değerlendirmekte ve tartışmaktadır. Bu tartışmanın ise İstanbul Modern Sanat Müzesi, Pera Müzesi, Sakıp Sabancı Müzesi (SSM), Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi ve yeni bir sanat mekânı olan santralistanbul üzerinden gerçekleştirilmesi amaçlanmıştır. Bir diğer ifade ile çalışma kapsamında hem bu kurumların kentin küreselleşme sürecindeki yerleri, hem de bu kurumlar üzerinden kentin başkalaşması okunmaya çalışılmıştır. Türkiye’de özel müzecilik sürecine kısaca değinerek belirlenen ana tartışmanın aksları ve bu aksları irdelemek adına neden bu kurumların seçildiği açıklanmalıdır.

Türkiye’deki tüm müzeler 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu kapsamı altında kurulmaktadır. 1980 yılında ise bu kanuna ek 26. Madde¹ ile özel müzelerin açılmasına izin verilmiştir (Resmi Gazete,

¹ 2863 Sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu ’nda yer alan özel müzecilikle ilgili yasa maddesini tamamlayıcı bilgi olarak sunmak burada uygun bulunmuştur. *Müze, özel müze ve koleksiyonculuk*/Madde 26 - Bu Kanunun kapsamına giren kültür ve tabiat varlıklarına ait müzelerin kurulması, geliştirilmesi Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın görevlerindedir. Bakanlıklar, kamu kurum ve kuruluşları, gerçek ve tüzel kişilerle vakıflar, Kültür ve Turizm Bakanlığı’ndan izin almak şartıyla, kendi hizmet konularının veya amaçlarının gerçekleştirilmesi için her çeşit kültür varlığından oluşan koleksiyonlar meydana getirebilir ve müzeler kurabilirler. Ancak, gerçek ve tüzel kişilerle vakıflar tarafından kurulacak müzelerin faaliyet konuları ve alanları, yapılacak başvuruda beyan olunan istekleri değerlendirilerek, Kültür ve Turizm Bakanlığı’na verilecek izin belgesinde belirlenir. Gerçek ve tüzel kişilerce kurulacak müzeler, Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın izin belgesinde belirlenen konu alanlarına inhisar etmek şartı ile, taşınır kültür varlığı bulundurulabilir ve teşhir edebilirler. Bu müzeler de, taşınır kültür varlıklarının korunması hususunda Devlet müzeleri statüsündedirler. Anılan müzelerin kuruluş amacı, görevi ve yönetim şekil ve şartlarıyla gözetim ve denetimi yönetmelikle belirlenir. Devlet müzeleri içerisinde özel bir ihtisas ve araştırma müzeleri olan askeri müzelerin kurulması, yaşatılması, malzemenin ve uğraş konularının tayin ve tespiti Genelkurmay Başkanlığı’na aittir. Bu müzelerin görev, yetki ve sorumlulukları ile çalışma düzenleri, Milli Savunma Bakanlığı’nın, Kültür ve Turizm Bakanlığı ile birlikte hazırlayacağı

23.07.1983 No: 18113). 1980’li yıllarda küreselleşme süreci ile ekonomi, siyaset ve kültür politikaları bu yönde biçim değiştirmeye başlamış ve 1980’ler sürecinde özel müzelerin oluşabileceği ekonomik, siyasal ve toplumsal şartlar oluşmuştur. Koleksiyon sahipleri de kendilerini göstermek için cesaretlenmişler ve ekonomik açıdan koleksiyonlarının kurumsallaşabilmesine yönelik yatırım yapabilir hale gelmişlerdir. Aynı zamanda özel sanat koleksiyonları doygunluk noktasına ulaşmış ve bilimsel ve görsel açıdan teknik yapılar tamamlandığı için kurumsallaşma sürecine girebilmek de kolaylaşmıştır. Ek 26. Madde ise özel müzelerin açılabilmesi için gerekli şartların sağlanması sonucu devletin destekleyici bir adımı olmuştur. Sonraki onyıllar içinde devlet sadece özel müzelerin açılmasına dair yasal bir adım atmamış, vergi indirimlerine dayanan teşvik edici yasal girişimlerde de bulunmuştur. Çünkü özel kurumların toplumsal sorumluluklarını gerçekleştirdikleri bu girişimler devletin üzerinden büyük bir yükü de almaktadır. Aynı zamanda özel bir müze kurmak veya özel bir sanat mekânı oluşturmak maddi ve manevi açıdan oldukça zorlu ve yüklü bir sorumluluktur. Devlet ise bu sorumluluğu özel sektörün taleplerine yasal destekle cevap vererek daha kapsamlı sanat kurumları oluşmasına destek vermiştir. Böylece İstanbul’da bazı özel şirketler ve varlıklı aileler tarafından özel sanat kurumları ve özel müzeler aynı zamanda İstanbul’un küreselleşmesi sonucu doğan kültür endüstrisinin bir parçası olarak açılmaya başlamıştır.

Türkiye’de ilk özel müze Vehbi Koç Vakfı tarafından 14 Ekim 1980 tarihinde Büyükdere’de açılan Sadberk Hanım Müzesi’dir.² İkinci özel müze girişimi ise Eczacıbaşı ailesinin 1987 yılında tarihi Feshane Binası’nda Nejat F. Eczacıbaşı

bir yönetmelikte belirtilir. Gerçek ve tüzelkişiler, Kültür ve Turizm Bakanlığı’na verilecek izin belgesiyle korunması gerekli taşınır kültür varlıklarından oluşan koleksiyonlar meydana getirebilirler. Koleksiyoncular faaliyetlerini, Kültür ve Turizm Bakanlığı’na bildirmek ve yönetmelik gereğince, taşınır kültür varlıklarını döküm defterine kaydetmek zorundadırlar. Koleksiyoncular, ilgili müzeye tescil ettirerek, koleksiyonlarındaki her türlü eseri on beş gün önce Kültür ve Turizm Bakanlığına haber vermek şartı ile kendi aralarında değiştirebilir veya satabilirler. Satın almada öncelik Kültür ve Turizm Bakanlığı’na aittir (Resmî Gazete, 23.07.1983 No: 18113).

² <http://www.sadberkhanimmuzesi.org.tr/>

adına açtığı sanat müzesi olmuştur; fakat bu müze açıldıktan kısa bir süre sonra kapanmıştır. 1992 yılında ise Yapı ve Kredi Bankası Anonim Şirketi, Vedat Nedim Tör Müzesi'ni Galatasaray'da yer alan binalarında kurmuştur. Bu nedenle resmi olarak Türkiye'deki ikinci özel müzenin Vedat Nedim Tör Müzesi olduğu söylenebilir. 1990'lı yıllarda kurulan diğer müzeler ise Bakırköy'de açılan Hilmi Nakipoğlu Fotoğraf Makineleri Müzesi ve Eminönü'nde açılan Özel Mehmet Yıldız Müzesi'dir (Çağlarboyu Aydınlatma ve Isıtma Araçları Müzesi). 1996 yılında ise Haliç kıyısında yine Koç ailesi üyesi Rahmi M. Koç tarafından Rahmi M. Koç Müzesi (Sanayi Müzesi) açılmıştır. Fakat açılan tüm bu özel müzeler belirli çevrelerin farkında olduğu kurumlar olarak yer almış; 2000'li yıllarda açılan sanat odaklı özel müzeler gibi açılışlarıyla büyük yankılar uyandırarak ciddi tartışma konuları yaratmamışlardır. Günümüzdeki özel müzelere göre bu kurumların kentteki oldukça sessiz halleri, 2000'li yıllarda bir takım farklılıkların olduğunu ve kentin kendi içinde bir takım ayırım noktaları yarattığını ön plana çıkarmıştır. Çünkü bugünkü müzeler, etkinlikleri ve iletişim faaliyetleri ile kentin neredeyse her aralığına sızan ve kendi hakkında neredeyse herkesi konuşuran interaktif yapılardır. Ayrıca 2000'li yıllarda açılan özel müzelerin çoğunluğu sanat müzeleri olmamalarına rağmen kentle ilişkilerini sanat üzerinden sürdürmeyi seçmişlerdir. Bu nedenle 1980 ve 1990'lar ve 2000'li yıllar arasındaki özel müzelerin kentle eklemlenme süreçleri üzerine varolan bu ayrımlar bu çalışmanın ana problemi olmuştur. Bu ana problem ise kendi içinde yol gösterici bir takım sorular üretmektedir. Bu sorular da tezin tartışma noktasına varılan akslarını kurgulamaktadır.

- Özel müze yasası 1980 yılında çıkmış olmasına rağmen özel müzelerin – sanat odaklı olarak – yükselişi neden 2000'li yıllara denk gelmektedir?
- Sanat ile ilintili bu özel müzelerin kurulmasını sağlayan kentin kendi içinde ürettiği ana dinamikler ve tetikleyici unsurlar nelerdir? 2000'li yıllarda kurulan özel müzelerin daha önce kurulan özel müzelere göre

kentle kurdukları sıkı diyalog nasıl oluşmuş; bu diyalogu yaratan süreç nasıl gelişmiştir?

- Bu müzelerin bu denli ön plana çıkmış olması, önemli kişilere ait sergilerin büyük reklâm yatırımları ile kentin aralıklarına dek sızma hale gelmesi İstanbul'un kentsel değişim sürecinde bu kurumlara nasıl bir konum sağlamaktadır?
- Bu müzeler kent için ne ifade eder? Kentin değişim hali ise bu müzelerin üzerinden okunabilir mi?

Bu sorular ise çalışma kapsamında iki noktaya yoğunlaşmaktadır. Bunlardan ilki seçilen özel müzelerin sanat üzerine odaklanması, diğeri ise sanat odaklı bu özel müzelerin 2000'li yıllarda yükselişini temellendiren İstanbul'un 1980'li yıllarda içine girdiği küreselleşme sürecidir. Bu süreç kapsamında dört ayrı durum Türkiye'de özel müzeciliğin oluşumunu temellendirmektedir. İlk iki durum, özel müzelerin açılması için Türkiye'de küreselleşme sürecini hazırlayan ekonomik, siyasal ve toplumsal şartların oluşmaya başlaması ve devletin bu kurumların oluşumunu ilgili yasa ve genelgeler çıkararak desteklemiş olmasıdır. Diğer iki durum ise 2000'li yıllarda İstanbul'da özel müzeciliğini yükselmesine olanak sağlamıştır. Bunlardan ilki, küreselleşme sürecinin bir sonucu olarak kentte bir kültür endüstrisinin ortaya çıkması, ikincisi ise 2000'li yıllarda ikili şehir kavramının çözülmüş olmasıdır.

Çalışma kapsamında seçilen özel müzeler hem sorulara cevap vermekte, hem de İstanbul'un kentsel dönüşümünün bir parçası olarak küreselleşme sürecini göstermektedir. Çünkü *Küreselleşen İstanbul'da Bienal* kitabının yazarı Sibel Yardımcı'nın da değindiği üzere sermayenin küreselleşmesi ile birlikte kentlerin güzelleştirilmesi de yeni amaçlara hizmet etmeye başlamıştır. Son yılların kentler arası yoğun rekabet ortamında ve kentsel girişimcilik ruhuna uygun olarak, gösteriye dönüştürülmüş kent merkezlerinin inşası, sermayeyi ve vasıflı işgücünü çekmek için kullanılan bir silaha dönüştürülmüştür.

Güzelleştirme çalışmaları ile kent “teatral” bir alan haline gelmiştir. Göz alıcı müzeler, devasa sergiler, bienal ve festivaller son 20 ve 30 yılda hızla artmış ve kentsel dönüşüm süreçlerinden bağımsız değildirler (Yardımcı, 2005, s. 40). İstanbul’daki özel müzeler ise 2000’li yıllarda yükselişleri ile kentin değişiminin en belirgin ve en dikkat çekici unsurları olmuşlardır. Kentin değişimine bağlandığı zaman ise bu kurumların konumları ve buldukları bölgelere katkıları ile birer kentsel dönüşüm projesi gibi algılanabilirler. Fakat bu kurumlar kentsel dönüşüm projeleri değildir. Sadece kentin dönüşümüne varlıkları ve yapıları ile katkıda bulunmuşlardır.

Tez kapsamında seçilen kurumların her biri ise bir sanat müzesi olarak değerlendirilemez. Ortak noktaları sanat odaklı etkinlikler ile kentle diyalog kurmalarıdır. Bu ortak nokta aynı zamanda kentin uluslararası alanda konumunu da belirlemektedirler. İstanbul Modern ve Proje 4L birer özel sanat müzesi, santralistanbul bir sanat mekânı olarak değerlendirilebilirken, Pera Müzesi ve SSM ağırlıklı olarak sanat sergileriyle kentle iletişime geçen özel müzeler olarak düşünülebilir. Bu noktada, amaç İstanbul üzerine kentsel bir okuma gerçekleştirmek gibi görünse de aslında bu kurumlar üzerinden müzeolojik okumaya yönelmektedir. Bu nedenle tezin ana probleminin ve aksların dikkatli bir biçimde açıklanması gereklidir. Dolayısıyla soruların yanıtlarının da tutarlı bir halde verilebilmesi için kendi içinde anlamlı bir bütün oluşturan bir yapı kurulmuştur. Bu yapı ise üç bölüme ayrılmaktadır.

İlk bölüm, “Özel Sanat Koleksiyonlarından Kurumsal Yapılara” başlığı altında tezin konusu olan özel sanat müzelerinin nasıl oluştuklarını ve kentle olan bağlantılarının tarihsel sürecini değerlendirmektedir. Ayrıca bu sanat kurumlarının kurucularına toplum içinde sağladığı saygınlık unsuru da örneklerle açıklanmıştır. Bu açıklamalar doğrultusunda ise “özel sanat müzelerinin temeli olan özel sanat koleksiyonlarının nasıl oluştuğu”, “bu koleksiyonların müzelere nasıl dönüştüğü ve bu müzelerin kent hayatında nasıl

konumlandığı” sorularına yanıt verilmektedir. Ancak, bu şekilde, geçmişe referansla daha tutarlı bir tartışma gerçekleştirilebilir ve bugün de zamansal bir sonuç olarak değerlendirilebilir. Buna bağlı olarak bu başlık altında sanat müzelerinin kökenlerinin olduğu Avrupa ve 20. yüzyılda sanat müzelerinin çeşitlendiği Amerika, Osmanlı Müzeciliği’nin gelişimi ve Türkiye Cumhuriyeti dönemindeki müzecilik çalışmaları ve sanat müzeleri girişimleri, karşılaştırmalar yapılarak değerlendirilmiştir. “Avrupa ve Amerika’da Müzecilik Çalışmaları”, “Osmanlı Devleti’nde Müzecilik Çalışmaları” ve “Türkiye Cumhuriyeti Dönemi’nde Müzecilik Çalışmaları” olmak üzere üç alt başlık altında açıklanmıştır.

İkinci bölüm ise “Küresel Dünyada Bir Kent Sahnesi: İstanbul”dur. Bu bölüm çalışmanın tartışma konusu olarak seçilmiş özel müzelerin yer aldığı kentin üzerine kurulmuştur. Çünkü bu kent onların varolmalarını sağlayacak dinamiklerin ortaya çıktığı ve 1980’li yıllardaki küreselleşme süreci ile kentin kendi içinde yarattığı kentsel ve kültürel değişimler ile oluşumlarının desteklediği alandır. Bu kurumların yer aldığı bu kent, onların oluşması için ne gibi referanslar sunar? Özellikle İstanbul’daki kültürel değişim ve kentsel dönüşüm süreçleri özel sanat müzelerinin varoluşunu nasıl besler? Bu müzelerin kurulabilmesine olanak sağlayan ekonomik, siyasal ve toplumsal şartlar nasıl oluşmuş ve biçimlenmiştir? Bu sorulara bu bölümde verilmiş olan yanıtlar ile tezin ana problemi olan 2000’li yıllarda özel müzelerin yükselişi açıklanabilmektedir. Bu nedenle bu bölümde İstanbul’u üç ana döneme bölerek açıklama yoluna gidilmiştir.

“5 Asrın Son Öyküsü: 19. Yüzyılda Bir Osmanlı Başkenti” olan ilk alt başlık İstanbul’un 19. yüzyıldaki sürecini ayrıntılandırarak sunmaktadır. Bu tez kapsamında 19. yüzyıl dönemindeki İstanbul’un irdelenmesinin sebebi, Zafer Toprak’ın deyimiyle, bu dönemde İstanbul’da yaşanan ekonomik, kentsel ve toplumsal değişimlerin bir “ön küreselleşme süreci” olarak

değerlendirilmesidir. Bu dönemde Tanzimat Fermanı ile resmileşen Batılılaşma sürecinin getirisi olan askeri, hukuki ve mali alanlardaki yenilikler ile beraber gündelik hayat pratikleri de değişmeye başlamış ve kent Pera ve Galata bölgesinde sınırlı bir şekilde dönüşmüştür. Ayrıca bu dönem Osmanlı müzesinin kuruluşuna da olanak sağlar. Öyle ki ilk bölümde anlatıldığı gibi müzecilik çalışmaları Osmanlı Devleti'nin modernleşmesi adına yapılan en önemli adımlardan biri olarak kabul edilir. Ayrıca Batılılaşma süreci – ön küreselleşme evresi – ile ilk Osmanlı Devleti'nde İstanbul'u merkez alan müzecilik çalışmaları ve 1980 sonrası ve özel müzelerin yükseliş döneminin paralellik taşıması da önemli bir ayrıntıdır. Bu nedenle 19. yüzyıldaki İstanbul'un nasıl şekillendiğini okunur kılabilmek ana tartışmaya varabilmek için açıklayıcı bir yol sunmaktadır.

“1923'ten 1970'li Yıllara Bir Kent Panoraması” isimli ikinci alt başlık ise Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan 1970'li yıllara dek aslında İstanbul'dan öte siyasete yönelik bir Türkiye panoraması sunmaktadır. Bunun sebebi 19. yüzyılda hem jeopolitik hem de çok kültürlü nüfus yapısı ile Doğu ve Batı arasında oldukça önemli bir ticaret kenti olan İstanbul, yeni devletin kuruluşu ile bu merkez kimliğini kısa bir süre için kaybetmiştir. Yeni devlete göre Osmanlı Devleti'nin çok kültürlü bir yapıya sahip olan başkenti ulusal bilinci oluşturabilmek için doğru bir yer değildir. Bu nedenle tek partili dönem boyunca İstanbul biraz soyutlanmış ve yalnız bir kent olmuştur. Fakat 1950'li yıllarda çok partili döneme geçiş ile İstanbul devlet eliyle kalkındırılma sürecine girmiş ve Anadolu'dan gelen göçlerle talep edilen bir bölge olarak eski merkez konumuna biraz kaotik bir süreç ile bile olsa yeniden kavuşmuştur. 1950'lerden 1970'lerin sonuna dek süren liberal dönem ise 1980'lerde neo-liberal sürece girerek İstanbul için neredeyse gerekli hazırlıkların tamamlanmasını sağlamıştır.

İstanbul'a dair üçüncü başlık ise "1980'lerden Bugüne Küresel Dünyada Bir Kent Sahnesi: İstanbul"dur. 1980'lerden 2000'li yıllara uzanan ve "İstanbul'un küreselleşmesi" olarak ifade edilen bu dönemselleşme süreci, bir bakıma, sadece özel sanat müzelerinin ve sanat kurumlarının değil, siyasi, sosyal ve ekonomik hayata dair birçok yeni olgunun ve yeni alışkanlıkların kent içinde temellenmesine olanak sağlamıştır. Bu noktada tezin konusu olan özel sanat müzeleri ve kurumlar da bu başkalaşma halinin sadece bir bölümü ve özellikli bir alanı olarak yükselmiştir. Elbette, bu yükselişi anlamak ve tartışabilmek için yeniden kurgulanan İstanbul; siyasi, ekonomik ve toplumsal açıdan değerlendirilmiştir. Ayrıca, bu kavramlara dair gelişmelerin kentin içine nasıl kanallandıkları, kentin ise bu gelişmelere nasıl tepkiler verdiği de açıklanmıştır. Bu süreci ise tartışma noktasına, yani müzelere varabilmesi amacı ile sistematik olarak sunabilmek ve bu sunuyu anlamlı hale getirebilmek için İstanbul'un yeni siyasi politikalarından, ekonomik açılımlardan nasıl etkilendiği ve toplumsal alandaki değişimlerin kenti nasıl şekillendirdiği açıklanmalıdır. Bu nedenle "Siyasal Açılım ve İstanbul", "Ekonomik Açılım ve İstanbul" ve "Yeni Bir Kent Sahnesi: Kentsel Dönüşüm Projeleri ve Sosyal Hayat" ve "Yeni bir Ekonomi Yapısı: Kültür Endüstrileri" olmak üzere dört başlık oluşturmak gerekli bulunmuştur.

"Siyasal Açılım ve İstanbul", 1980 yılındaki askeri darbeden başlayarak 1980'li yıllarda İstanbul'un küreselleşme sürecine ve bu süreçle beraber göçlerle milyonları bulan nüfusu ile İstanbul'un siyasi açıdan nasıl bir oy potansiyeline dönüştüğü açıklanmıştır. "Ekonomik Açılım ve İstanbul" ise kentin küreselleşme evresine girmesi ile 19. yüzyıldaki ticari merkez konumunu geri kazanmasını ve yeniden bölgesel bir odak noktası haline gelmesini anlatmıştır. Ticaret, hizmet sektörü ve hizmet sektörünün bir dalı olan turizm olmak üzere üç alan üzerinden kentin ekonomik olarak hızlı bir ivme sağladığı açıklanmıştır. Ayrıca kentin yabancı yatırımlar için Doğu ve Batı ekseninde önemli bir konuma gelmesi ile yavaş yavaş kentin görünümündeki değişimlere, yeni iş

sahalarına ve bunların bir araya geldiği yeni iş merkezlerine de değinilmiştir. “Yeni Bir Kent Sahnesi: Kentsel Dönüşüm Projeleri ve Sosyal Hayat” isimli alt başlık ise aslında 1980’lere ait bir kent panoramasını sunmuştur. Burada post-endüstriyel sürecin kentin görünümünde nasıl bir değişim yarattığı açıklanmıştır. Buna bağlı olarak yabancı yatırımın ve turizmin ön plana çıkabilmesi ile yerel yönetimlerin kentsel yenileme faaliyetlerine yönelik girişimleri sunulmuştur. Bu kentsel değişim projeleri ise 1980’li ve 1990’lı yıllarda *Gösteri Toplumu* kitabının yazarı, Marksist filozof Guy Debord’un deyimiyle kenti bir gösteri merkezine dönüştürecek özellikli alanlarda yapılmıştır. Bu durum ise kentin içinde iki farklı alanın belirgin bir biçimde ayrışmasını sağlamıştır; bir anlamda ikili bir kent yaratmıştır. Fakat 2000’li yıllara gelindiğinde bu kentsel değişim sürecinden artık kentin her yeri etkilenir hale gelmiştir. Bu bölüm de ağırlıklı olarak ikili şehir kavramının nasıl yıkıldığına odaklanarak kentin gündelik hayatındaki 2000’lere dair değişmeyi irdelemiştir. Bu değişim ise özel sanat müzeleri ve kent arasındaki ilişkiyi derinleştirmesi açısından dört temel durumdan biri olarak sayılabilmektedir. Fakat bu değişim süreci yeni bir ekonomi yapısı olan bambaşka bir kavramı da ortaya koymaktadır: Kültür endüstrisi.

“Yeni Bir Ekonomi Yapısı: Kültür Endüstrileri” başlığı ise kentin küreselleşme süreci ile ortaya çıkan kültür endüstrilerine ve tüketim kültürü kavramlarına odaklanmıştır. Çünkü kentteki yeni elitler, İstanbul’un tıpkı New York, Basel ve Londra gibi sanatsal etkinlikleri ile ön plana çıkan bir dünya kenti konumuna getirebilme çabası içine girmişlerdir. Sanatın ve dallarının küresel kentlere sunduğu konum çok farklıdır. Öncelikle böyle bir yönelim o kentin eğitim seviyesi ve kültür düzeyinin ne kadar yüksek olduğunu göstermekte ve seçkin kılmaktadır. Bu nedenle kişiler ve özel kurumlar sanata yönelik girişimlerde bulunmuşlardır. Bu kimselerin kent sahnesinde görünür hale gelmesi ile İstanbul’da festivallerin, sanat fuarlarının, bienallerin ve özel sanat kurumlarının ön plana çıkması bir tesadüf değildir. Kısacası 1980’ler ve yeni

aktörleri kentin içinde Frankfurt Okulu düşünürü Theodor Adorno'nun sözünü ettiği kültür endüstrisini ortaya çıkarmıştır. Bu endüstrinin yapı taşları ise yine onun bir parçası olan özel sanat müzelerinin oluşması için teşvik edici dinamikler olmuşlardır. Bu dinamiklerden en önemlileri ise İstanbul'da doğan festivalizm kavramı ve 1990'larda kurulmaya başlanan özel sanat kurumlarıdır. Bu iki ayrı dinamik ise dört ana temel durumdan sonuncusunu oluşturmaktadır. Bu nedenle bu başlık kendi içinde iki ayrı başlığa bölünerek bu dinamikleri ayrıntılı olarak açıklamaktadır.

“İstanbul'da Festivalizm: Fuarlar ve Uluslararası İstanbul Bienali”, İstanbul'daki festivalizm kültürünü okumaya çalışır. Bu noktada özel sanat müzelerinin 2000'li yıllarda yükselmesine teşvik edici katkıda bulunduğu düşünülen İstanbul Sanat Fuarı/Artist ve Contemporaray Art Çağdaş Sanat Fuarı olmak üzere iki farklı sanat fuarına ve ağırlıklı olarak Uluslararası İstanbul Bienali'ne odaklanılmıştır. Çünkü bu etkinlikler İstanbul'da uluslararası sanat organizasyonları haline gelerek birçok yerli ve yabancı galeriyi ve sanatçıyı bir araya getirmektedir. Böylesi etkinliklerin olduğu bir kentte sanat müzelerinin kurulması artık bir zorunluluk haline gelmiştir.

“Kentın Yeni Dinamikleri: Özel Sanat Kurumları” başlığı altında ise 2000'li yıllarda açılan ve özel sanat müzeleri için teşvik edici bir rol üstlenen dört kuruma odaklanılmıştır. Üçü 1990'lı yıllarda kurulmuş olan Aksanat, Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, Yapı Kredi Kültür Sanat; biri ise 2000'li yılların hemen başında faaliyete geçmiş olan, Garanti Galeri ve Garanti Platform gibi sanat odaklı kurumları bünyesinde taşıyan Garanti Bankası'dır. Bu kurumların sanat odaklı özel müzelerin kurulması için nasıl teşvik edici bir rol üstlendikleri açıklanmıştır.

Son bölüm ise “İstanbul'da Sanatsal Alanın Yeni İkonları” başlığı altında ilk iki bölüme dair toparlayıcı kısa bir metin sunarak İstanbul Modern, SSM, Proje 4L,

Pera Müzesi ve santralistanbul olmak üzere beş ayrı alt başlığa bölünmüştür. Bu bölümün giriş metninde İstanbul'daki özel müzecilik sürecine değinilmiş ve seçilen kültür kurumlarının neden "kent ikonu" olarak tanımlandığı belirtilmiştir. Her kurum sermaye yapıları, yönetim yapıları, karar verme süreçleri, sanat politikaları ve kentle ilişkileri açısından değerlendirilmiştir. santralistanbul bir müze olmadığı için ayrı bir yaklaşım ile sunulmuştur. Çünkü santralistanbul eğitim birimleri, sosyal alanları, Ana Galerisi ve kütüphanesi ile bir bütündür. Santralistanbul Ana Galeri'yi bu bütünden ayrı düşünmek doğru olmayabilir. 2000'li yıllara ait oldukça önemli bir sanat kurumu olduğu ve kent açısından önemli bir konuma sahip olduğu için tartışılması uygun görülmüştür. Kısacası son bölüm tezin ana tartışmasının unsurları olan kurumlara odaklanarak tartışmayı sonuçlandırmaya yönelmiştir.

1. ÖZEL SANAT KOLEKSİYONLARINDAN KURUMSAL YAPILARA

İstanbul'daki sanatla ilintili özel müzelerin ve kurumların kentle kurdukları diyaloglarını ve kentin içindeki konumlarını değerlendirebilmek için öncelikle özel sanat müzelerinin nasıl oluştuklarına, kentle olan bağlantılarının tarihsel sürecine kısaca değinilmeli ve tartışmayı temellendiren bir yapı kurulmalıdır. Ayrıca özel sektörün kimi aktörleri tarafından kurulan bu kültür kurumlarının kurucularına veya destekçilerine nasıl itibar kazandırdığı da anlaşılmalıdır. Bu amaçla “özel sanat müzelerinin temeli olan özel sanat koleksiyonlarının nasıl oluştuğu”, “bu koleksiyonların müzelere nasıl dönüştüğü ve kent hayatında bu müzelerin nasıl konumlandığı” sorularına yanıt verilmelidir. Böylece geçmişi referans alarak anlamlı bir değerlendirme sunulabilir. Çünkü 2000'li yıllarda İstanbul'da yükselen özel müzeler birdenbire görünür hale gelen yapılar değildirler. Öyle ki kent sahnesine çıkma halleri, kuruluşları ve varlıkları kadar toplumsal, siyasal ve ekonomik bir sürecin sonuçları olmuşlardır. Buna bağlı olarak bu tür kültür kurumlarının ilk örneği ile son örneği arasında normatif bir bağ olduğu düşünülebilir. Son örneği tartışabilmek için ilk örnek bilinmeli ve iyi algılanmalıdır. Bu nedenle bu bölümde ilk özel sanat koleksiyonlarının müzeleşmesi ve bu sürecin nasıl kurulmuş olduğu incelenecektir. Fakat müzelerin kökeni olan Avrupa ve Amerika ile Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne uzanan tarihsel süreç üzerine müzeolojik bir değerlendirme yapıldığı için, Osmanlı Devleti ve Türkiye arasında da karşılaştırmalar yaparak bir metin sunmak tartışmayı daha netleştirici kılabilir. Buna bağlı olarak özel sanat koleksiyonlarının ne zaman kurgulanmaya başladığı ile konuya giriş yapılmalıdır.

1. 1. Avrupa ve Amerika'da Müzecilik Çalışmaları

Modern dünyada ilk sanat koleksiyonları sistematik ve düzenli bir biçimde Rönesans döneminde oluşturulmuştur. Sanat koleksiyonları, onları oluşturan

varlıklı aileler veya bireyler için toplum içinde bir iktidar göstergesi ya da bir prestij kaynağı olmuştur. Rönesans döneminde koleksiyonculuk kavramının bu denli yükselmesinin temel nedeni ise insan uygarlığının varoluşunu yaratan alanlara duyulan meraktır. Hem 15. yüzyıldaki coğrafi keşiflerle, hem de Avrupa'nın güney bölgesinde yapılan arkeolojik kazılar sonucunda, bu merak, sanat koleksiyonlarının ötesinde tarihi ve arkeolojik koleksiyonları ve doğa tarihi koleksiyonlarının doğmasına sebep olmuştur. Farklı dallarda yapılan bu koleksiyonların her biri bilimsel değer taşımakla beraber bir durum ve bir olay göstergesidir. Eski elyazmaları, yazıtlar, heykeller, lahitler, madalyonlar, mimari yapıların alınlardaki süslemeler, paralar, broşlar ait olduğu dönem hakkında bilgi vermektedir. Doğa tarihi koleksiyonları oluşturmak ise bilimsel açıdan önemli bir girişimdir. Bu nedenle koleksiyon oluşturmak dikkat ve özen gerektirir. Bilimsel değer taşıyan ve tarihe referans veren bir yapı kurduğu için Rönesans'ta koleksiyon yapmak sadece bir zevk değil, aynı zamanda kişiye saygınlık getiren ciddi bir "iş" haline gelir (Ders Notları, Müzecilik ve Müze Mimarlığı I, Burçak Madran, 2003).

Tüm bu koleksiyonlar arasından sanat koleksiyonlarını çekersek geleceğe yönelik bambaşka bir durum ile karşılaşırız. Bu tür koleksiyonlar varlığı ile toplumda bir statü göstergesi haline gelirken kurumsallaşma süreci de çeşitlenebilir; kendi özelinde değerlendirilebilir ve tartışılabilir hale gelmişlerdir. Sanat koleksiyonları 16. yüzyılda kurumsallaşma sürecine girmiş ve müzeleşmeye başlamıştır. Toplumun bu müzeleri benimsemesi ile de zamanla müzeler toplumsal kurumlar olmuştur. Böylece müzeler Avrupa kültürünün bir parçası haline gelmiştir. Bu nedenle, bugün Avrupa kıtasında farklı kategorilerde yükselmiş; çeşitlenmiş ve eğitim kurumlarına dönüşmüş müzelerin sayısı oldukça fazladır ve her gün bu müzelere yenileri eklenmektedir.

Bu özel sanat koleksiyonları nasıl kurumsallaşır? Avrupa'nın güneyinde İtalya'da mevcut arkeolojik eserlerin toplanması sanat koleksiyonların oluşması için bir başlangıç sayılabilir. Bu bölgede Yunan ve Roma sanatına ait birçok heykel, mozaik ve küçük nesnelere bulunmuştur. Öncelikle bu buluntulara sahip olan ve biriktiren kişiler, zamanla bunları sergilemek için onları gösterebilecekleri avlulu evler yaptırmışlar ya da özel yapılar inşa ettirmişlerdir. Yine bu yapıların Yunan ve Roma mimarisinden esinlenerek yapıldığı unutulmamalıdır. Bu buluntuların ait olduğu dönemdeki gibi yapılarda sergilenmesine özen gösterilmiş, böylece antik dönemin görkemine ve halesine sahip olabilme hissi de yaratılmıştır. 16. yüzyıla dair en iyi örnek, belki ilk müze örneği de sayılabildiği olası olan, Paulo Giovio'nun 1537–1543 yılları arasında, antik nesnelere ve mobilyalardan oluşan koleksiyonunu koymak için yaptırdığı mekândır.³

Kişisel bir koleksiyonun halka en büyük sunuluşu, Francesco Medici'nin 1574 yılında Toscana dükü olduğu zaman, aynı yıl yaptığı “studiolo”sunu⁴ kapatıp, koleksiyonunu Floransa'da Uffizi Sarayı'nda halka açması ile olmuştur. 16. yüzyıl Milanosu'nda, önde gelen 16 resim galerisinden ikisi dışında hepsinin Milano hükümet üyelerine ait olması da önemli bir ayrıntıdır (Artun, 2006, s. 56). Yine bu yüzyılda bir diğer önemli adım ise Fransa kralı I. François'ya aittir. I. François, İtalya'da bulunan heykellere sahip olmak istemiş; bu isteği üzerine kendi ressamlarını İtalya'ya gönderip heykellerin çizimlerini yaptırmış ve hatta kalıplattırılmıştır. Bu eylem oldukça önemli bir ayrıntıdır; çünkü

³ Doktor ve din bilimci Floransalı bir soylu olan Poula Giovia'nın orjinal ve kopya portrelerden oluşan bir sanat koleksiyonu mevcuttur. Giovio, koleksiyonunun sergilemek için Borco Vico'da yaptırdığı evde antik eser koleksiyonunu koyduğu odayı Apollon'a ve 9 İlham Perisine ithaf etmesi ve buraya “müze” adını vermesiyle 16. yüzyılın ortalarında ilk kez müze adının kullanıldığı görülmektedir (Madran, 1999, s. 4).

⁴ Studiolo, her koleksiyonere özel ve birikimlerini sakladıkları yerleri gizli odalara karşılık gelir; “dünya kabineleri” olarak anılmaktadır. Bu tür kabinelerin modelini, Mediciler'den I. Francesco için tasarlanmış olan Palazzo Vecchio içindeki “Studiolo di Francesco” oluşturur (Artun, 2006, s. 71).

Rönesans ile beraber zanaat kavramının da sanata dönüştüğünü gösterir. Artık bu yapılar estetik değer yargılarıyla değerlendirilmekte ve varlıkları ile önemsenmektedirler. Farklı anlamlar yüklenerek eser üretilmeye başlanmıştır. I. François'nın bu adımı aynı zamanda bu eserlere sahip olmanın bir iktidar yapısı için ne kadar büyük bir anlam taşıdığını gösterir. Öyle ki bu heykellerin varlıkları ve görkemleri iktidarı da ulvileştirir, daha haşmetli kılar.

17. yüzyıla doğru ise Rönesans sanatçılarının eserleri de değer kazanıp koleksiyonlara girmeye başlamıştır. Dönemin Corragio, Bellini, Veronese, Da Vinci, Caravaggio gibi önemli isimlerinin resimleri prestij koleksiyonları olarak soyluların saraylarında dekoratif unsurlar olarak yerini almıştır (Madran, 1999, s. 5). Rönesans ile başlayan ve müzeciliğin temellerini oluşturan bu süreç 18. yüzyıla kadar önemli bir gelişme sağlar. Örneğin 17. yüzyıl, koleksiyonların bütünsel olarak kamusal yapılara dönüştüğü ve bu yapıların belirli zamanlarda halkın ziyaretine de açıldığı bir dönemdir. Ayrıca bazı koleksiyonların üniversite çatısı altında bilimin hizmetine sunulduğu da görülür. 17. yüzyıl aynı zamanda Barok sanatın yükseldiği bir dönem olduğu için dekoratif öğeler daha ağır basmakta ve galeriler de biçimsel olarak değişmektedir. Galeri mekânlarındaki yoğun süslemeler en az sanat yapıtları kadar ön plana çıkmaktadırlar.

17. yüzyılda müzeciliğe dair en önemli adım Oxford Üniversitesi'nden Profesör Elias Ashmole'a aittir. İlk kurumsal müzeyi kurar. Resim koleksiyonun yanı sıra nümizmatik ve az bulunur objelerden oluşan ilginç ve egzotik koleksiyonu bulunmaktadır (Madran, 1999, s. 5). Okulda bir salon oluşturup, bu koleksiyonların içinde bulunduğu bir laboratuvar ortamı kurulması amacıyla birikimini 1682'de okula hediye etmiştir. Kısa bir süre sonra ise bu koleksiyon için 1682 ve 1683 yılları arasında bir bina inşa edilmiştir. Ashmolean Müzesi, tarihte üstünde müze ismi geçen ilk yapı olmuştur. Burçak Madran'ın *Yeniden Müzeciliği Düşünmek* isimli çalışmada yer alan *Müze Türleri* makalesinde

belirttiği üzere bu bağış yeni bir anlayışa yol açtığı için önemlidir. Ayrıca, bu bağlamda, toplumsal bir mekân olarak üniversite kapsamına giren özel bir koleksiyon halkın görüşüne ve kullanımına açılmıştır (Madran, 1999, s. 5).

18. yüzyıl sürecinde ise sanat koleksiyonlarının, bir “müze” olarak kurumsallaşma ve kamusallaşması açısından en önemli örnek şüphesiz Louvre Müzesi’dir.⁵ Louvre’un kamuya açık bir müze olma fikri Fransız İhtilali ile doğmuş değildir. Varlığı monarşinin son yıllarında tartışılmıştır (Vergo, 2000, s. 7–8). Monarşi 10 Ağustos 1792 yılında sona ermiş ve dokuz gün sonra kraliyet sarayı olan binanın kamu müzesine çevrilmesi kararı çıkmıştır (Schubert, 2000, s. 18). Müze, devrimin bir ifadesi ve onu halka anlatmanın bir aracı olmuştur. En önemlisi Louvre Müzesi ile “ulusal müze” kavramı –türü– ortaya çıkmıştır. 18. yüzyıldaki bir diğer gelişme ise koleksiyonların özelliklerine göre değerlendirilmesine, arşivlenmesine ve sunumuna başlanmış olmasıdır. Örneğin 1769’da Uffizi galerilerinin yeni düzenlemesi dönemin barok estetik anlayışını yansıtacak şekilde yapılmış; 1771’de bilimsel aletler ve doğa tarihi koleksiyonları başka bir binaya taşınmış; böylece sanat ve bilim koleksiyonları birbirinden ayrılmıştır (Madran, 1999. s. 5). Yine 18. yüzyılda özellikle sanat koleksiyonları sanat okullarına göre ve kronolojik sırayla gruplandırılmaya başlamış ve bu sayede müzeografik ve sanat tarihinin ilişkilendirilmesi söz konusu olmuştur (Madran, 1999. s. 5).

19. yüzyıl ise müzelerin altın çağıdır. Bu çağda müze kategorilere ayrılır ve müze tipolojisi gelişmeye başlar. Avrupalı devletler arasındaki sömürgecilik

⁵ Kamusallaşma açısından Louvre Müzesi’nden önce 1759 yılında halka açılan British Müzesi de örnek verilebilir. British Müzesi, Peter Vergo tarafından müzenin ne olduğu konusunda ve toplumsal bilincin kurulmasında önemli bir adım olarak kabul edilir (Vergo, 2000, s. 1). Fakat British Müzesi kuruluşundan iki yıl sonra halka açılmıştır. Ayrıca belirli zaman dilimlerinde sadece aristokrasi ve burjuvazi üyelerine açılmış olduğu için o dönemlerde kamusal bir müze olma hali tartışmalıdır (Shubert, 2000).

yarışı nedeniyle Mısır, Hindistan, Afrika gibi uzak kültürler tanınmış ve bu kültürlerle ait maddi ve manevi değeri yüksek birçok nesne ve buluntu Avrupa'ya taşınmıştır. Arkeoloji, etnoloji ve etnografi popüler konular haline gelmiş; buna bağlı olarak Okyanus ve ada kültürlerini anlatan “primitif sanatlar müzeleri” kurulmuştur (Ders Notları, Müzecilik ve Müze Mimarlığı I, Burçak Madran, 2003). Ayrıca British Müzesi ve Louvre Müzesi gibi birçok müzede bu kültürlerle ait salonlar görmek mümkün olur.

19. yüzyıl müzelerinin en önemli özelliklerinden biri ise genellikle tapınak mimarisi ile yapılmış olmalarıdır. Bu modayı Amsterdam'da Rijksmuseum (1815), Madrid'de Prado (1819), St. Petersburg'da Hermitage (1853), Viyana'da Kunsthistorisches (1891), Berlin'de Altes Müzesi (1828) ve aynı zamanda İstanbul'da Müze-i Hümayun gibi birçok müze takip eder (Artun, 2006, s.102). 1920'li yıllara dek tapınak tarzında müzeler kent merkezlerini süslemektedir. Bununla beraber bu yüzyılda sanat müzeleri ile ilişkili yeni bir kelime türer: “Gliptotek”. Almanya Münih'te Bavyera Prensi I. Ludwig, Yunan ve Roma dönemine ait 18 arkaik heykel satın almış ve bunlar için bir mekân yaptırmıştır. Lon von Klenze tarafından 1812 ve 1830 yılları arasında inşa edilen yapı Gliptotek ismiyle anılmaktadır. Gliptotek, heykellerin sergilenmesi için yapılmış alan demektir.

20. yüzyıl ise sanat müzelerinin kendi içinde kategorilere ayrıldığı ve yükseldiği bir dönemdir. Bu gelişmedeki en önemli aktör Amerika olmuştur. Bu dönemin en önemli müzeleri, köklü bir sanat geçmişi bulunmaması nedeniyle çağdaş sanata yönelen ABD'de kurulmuştur. Metropolitan, Boston, Chicago, Philadelphia Güzel Sanatlar Müzeleri Avrupa'dan farklı bir tür müze anlayışı yaratmıştır (Ders Notları, Müzecilik ve Müze Mimarlığı I, Burçak Madran, 2003). Bu nedenle ilk çağdaş sanat müzeleri ABD'de yükselir. Böylece Avrupa'da köklü bir geçmişe sahip olan müzecilik geleneğine yeni dünyadan biraz daha bağımsız ve özerk yapılar eklenmiştir. 1860 ve 1914

yılları arasında sanat konusunda özelleşmiş yapılar artmıştır (Madran, 1999, s. 5). Tarihe yönelik bir yaklaşım değil, güncel olana yönelik bir yaklaşım söz konusudur. Ayrıca Amerikalı müzeler devlet tarafından değil, genellikle maden ve toprak zenginlerinin bağışları ile kurulmuş; devletle daha mesafeli bir ilişki kuran kurumlardır. 1929 yılında kurulan Modern Sanat Müzesi (MoMA) modern sanat koleksiyonu, tapınakvari müze yapısından öte kentin içinde sıradan bir binanın bir katındaki yer alan mekânı, farklı sanat disiplinlerine yönelik etkinlikleri ve güncel sanat sergileri ile bu sürecin en önemli örneği sayılabilir.

ABD'deki bu gelişme II. Dünya Savaşı'nın getirileri ile de açıklanabilir. Savaş sırasında Avrupa'da birçok kent bombalar altında kaldığı için birçok müze, galeri ve sosyal kurum da zarar görmüştü. Dolayısıyla birtakım koleksiyonlar daha iyi şartlarda korunabilmeleri için ödünç olarak ABD'ye gönderilmiştir. Öte yandan ABD'de kurulan ilk müzelerin koleksiyonları Avrupa'dan satın alınan yapıtlarla oluşturulmuştur. Hatta mimari parçalar bile taşınmış ve Amerikan müzeleri inşa edilirken yapımları sırasında kullanılmıştır. Böylece Avrupa müzeleri karanlık bir döneme girerken, Amerikan müzeleri gelişime yönelik bir sürece girmiştir. Yine savaştan kaçan birçok sanatçı, entelektüel ve bilim adamı ABD'ye yerleşmiş, bilimsel ve sanatsal çalışmalarını burada sürdürmüşlerdir. Bu durum ise Amerika için büyük bir şans olmuştur. Avrupa'daki müzecilik çalışmaları ise II. Dünya Savaşı'nın yaraları sarıldıktan belli bir süre sonra eski haline dönmüştür. Çünkü özellikle Almanya gibi oldukça büyük kayıplara uğrayan devletler yeniden yapılandırma ve onarım sürecinde önceliği okul, hastane gibi acil sosyal kurumlara vermişlerdir. Fakat buna rağmen Avrupa için en önemli kamusal alanlardan biri olan müzeler eski görkemlerine kısa sürede kavuşmuştur.

Sonuç olarak Rönesans ile beraber varlıklı aileler tarafından oluşturulan özel sanat koleksiyonları sistematik hale gelmeye başlar. Zanaat sanata dönüşmüş ve

sanat bir saygınlık unsuru olmuştur. Üniversitelere yapılan koleksiyon bağışları ve müzelerle tüm bu sanat koleksiyonları bir kurumsallaşma sürecine girmiştir. Önce belli zaman dilimlerinde genellikle aristokrat ve burjuvazi üyesi olan belirli kesimlere, sonra tamamen halka açılarak kamusallaşmaya başlarlar. Müzeler, herkesin görebileceği, zevk alabileceği ve öğrenebileceği eğitim kurumlarına dönüşmüş ve böylece toplum tarafından benimsenerek kültürün ayrılmaz bir parçası haline gelmişlerdir. 19. yüzyılda yükselen sanat müzeleri 20. yüzyılda ABD'deki müzecilik çalışmaları ile çeşitlenmiştir. Özellikle çağdaş sanat müzeleri aracılığıyla ilerleyen süreçte sanatın nasıl bir yol izlediği gelecek nesillere müzeleştirilerek aktarılmaktadır.

1. 2. Osmanlı Devleti'nde Müzecilik Çalışmaları

Batı ile karşılaştırmalı bir anlatım, Osmanlı Devleti'ndeki müzecilik çalışmalarının hangi konumda olduğunu açıklayabilmek için gereklidir. Bu nedenle öncelikle Avrupa'ya coğrafi açıdan en yakın olan bu doğu imparatorluğunda özel sanat koleksiyonlarının ve bir kurumsallaşma sürecinin olup olmadığı sorgulanmalıdır. Ayrıca Osmanlı Devleti'ndeki müzecilik çalışmalarının nasıl geliştiği İstanbul'u değerlendirmek açısından oldukça önemlidir. Etkilenme halinin varlığı coğrafi açıdan kesindir; fakat bu etkilenme biçiminin nasıl olduğu bilinmelidir. Sorgulamaların karşılıklarına erişebilmek için bu etkilenmenin nasıl olduğuna da değinilmelidir.

“Osmanlı müzeciliği” 19. yüzyılda telaffuz edilmeye başlanan bir kavramdır. Daha öncesinde böylesi bir oluşumdan bahsedebilmek için yeterli veri bulunmamaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nda insanların ölümlerinde geride bıraktıkları eşyaların listesini gösteren tereke defterleri henüz araştırmacılarca yeni yeni keşfedilmekte, birbirinden çok dağınık biçimde çeşitli tezlerde ve akademik çalışmalarda incelenmektedir. İnsanların varlıklarını gösteren bu defterlere henüz yetkin müzeolojik bir bakış getirilmemiş; defterleri koleksiyon

açısından inceleyen yeterli çalışma yapılmamıştır. Dolayısıyla Osmanlı Devleti'nde insanların koleksiyon yapıp yapmadığı, varsa bu koleksiyonların hangi objeler üzerine yoğunlaştığı yeterince bilinmemektedir. Bu veri yetersizliği nedeniyle bilginizin çok eksik olduğu 19. yüzyıl öncesi için yorum yapmak, burada yersiz olacaktır.

19. yüzyıldaki Batılılaşma ve Batılı ülkelere eklemlenme sürecinde önce askeri alanda başlayan reformlar daha sonra siyasal rejim, kamu yönetimi, eğitim, edebiyat, mimari gibi alanlara sıçramış ve toplumun, özellikle büyük kentlerde ve başkent İstanbul'da yaşayan insanların gündelik yaşamını etkilemeye ve değiştirmeye başlamıştır. Osmanlı müzeciliği de bu yenilikler içinde Batılı bir adımdır; Batı'yı model alan bir tavırla inşa edilmiştir. Osmanlı Devleti, kültür kurumları ile Batı'ya uyum sağlamayı ve kendini bu alanda da Avrupalı güçlerle "eşit" kılmayı amaçlamıştır. Bu nedenle önce müzeyi kurmuş, daha sonra henüz toplamadığı koleksiyonunu oluşturmaya yönelik çalışmalar yapmıştır.

19. yüzyıla baktığımızda Osmanlı topraklarında üç tane müze yükselir. Arkeolojik ve silah koleksiyonlarının bir arada sergilenmesiyle başlayan, sonrasında arkeoloji koleksiyonlarının ayrılması ile oluşturulan Müze-i Hümayun, geri planda kalıp sonra tekrar ön plana çıkan Askeri Müze ve 1898 yılında daha az kapsamlı olarak Tershane'de kuruluşu gerçekleşen Bahriye Müzesi'dir. (Ders Notları, Müzecilik ve Müze Mimarlığı I, Burçak Madran, 2003)

Osmanlı Devleti'nin ilk müzesi 1846 yılında Tophane Müşiri Ahmet Fethi Paşa'nın girişimleri ile Aya İrini Kilisesi'nde kurulmuştur (Shaw, 2004, s. 19). Daha önce ganimetlerle beraber Yedikule zindanlarında depolanan silahlar Aya İrini çatısı altında bir müze kurmak amacıyla toplanmıştır. Ahmet Fethi Paşa "müzehane" olarak isimlendirdiği bu mekânı oluşturmadan önce Avrupa

seyahatleri sırasında oradaki müzeleri gözlemleme fırsatı yakalamıştır. İlk müze koleksiyonu genel olarak silahlar üzerine kurulmuş olsa da Osmanlı müzeciliğindeki asıl ilgi arkeolojiye yöneliktir. Osmanlı Devleti eski Anadolu medeniyetlerinin yükseldiği Akdeniz havasındaki kültürel zenginliğinin Batılı zihniyet için önemini Avrupalıların buradaki arkeolojik bölgelere olan yoğun ilgisiyle anlamıştır. Osmanlı Devleti'nin bu eski medeniyetlerle hiçbir manevi ilişkisi yoktur. Avrupalıların kaçak kazılarla ülkelerine buluntu kaçıracak kadar ilgilidirler.⁶ Avrupalılar için değerli olması arkeolojiyi kabul edilebilir kılar. Arkeolojik buluntuların da zamanla müzeye eklenmesi ile Osmanlı müzesi çatısı altında ilk iki koleksiyon oluşmuş olur: *Mecmua-i Esliha-ı Atika*⁷ ve *Mecmua-i Asar-ı Atika*.⁸

Bu iki koleksiyon Aya İrini'ye sığamaz hale gelip eski eserler nemden etkilenmeye başlayınca 1875 yılında Çinili Köşk'e taşınmış ve burada sergilenmeye devam edilmiştir. Osman Hamdi Bey'in 1881 yılında müze müdürü olmasıyla beraber arkeolojik kazılar ve çalışmalar daha özenli hale gelmiş ve Osmanlı sınırları arasındaki bölgelerden sürekli olarak buluntular müzeye getirilmeye başlanmıştır. Nemrut ve Sayda'da yürütülen kazılar bu bölgedeki en önemli çalışmalardan birkaçıdır. Özellikle Osman Hamdi Bey tarafından Sayda'dan çıkarılan lahitler İstanbul'a getirildiği zaman sergileme için yeni bir binanın yapılması gerekli görülmüştür. 1881 yılında adı Lahitler Müzesi olarak anılan Arkeoloji Müzesi ana binasının yapımına başlanmış ve 1903 ve 1908 yıllarındaki ek binalarla bugünkü halini almıştır. Yapı, mimar

⁶ Arkeolojik alanlardaki kaçak kazıları önlemek ve tüm buluntuları müze çatısı altında toplamak ve korumak amacıyla Osmanlı Devleti birtakım düzenlemeler gerçekleştirmiştir: 1874 Asar-ı Atika Nizamnamesi (Kazıların nasıl yapılacağı, devlet ve kazı alanı sahibine nasıl paylaştırılacağını açıklar), 1884 Asar-ı Atika Nizamnamesi (Arkeolojik buluntuların yurtdışına çıkışının engellenmesini yasallaştırır), 1906 Asar-ı Atika Nizamnamesi (Önceki düzenlemelere göre daha kapsamlıdır; öyle ki 1973 yılına kadar Türkiye Cumhuriyeti'nde de kullanılmıştır.) (Shaw, 2004, s. 109 – 144 –168).

⁷ Eski Silah Koleksiyonu (Shaw, 2004, s. 45).

⁸ Eski Eser Koleksiyonu (Shaw, 2004, s. 45).

Alexandre Vallaury⁹ tarafından, İskender Lahti ve Ağlayan Kadınlar Lahti'nden esinlenerek tıpkı diğer 19. yüzyıl müzeleri gibi tapınak mimarisi ile inşa edilmiştir (Shaw, 2004, s. 225). Sanayi-i Nefise Mektebi¹⁰ olarak yapılmış Eski Şark Eserleri Müzesi, Müze-i Hümayun olarak bilinen Çinili Köşk ve ek binaları ile 1908 yılında tamamlanan Arkeoloji Müzesi bir bakıma müzelerden ve bir eğitim kurumundan oluşan bir kompleks halini almıştır.

Sonuç olarak, 19. yüzyılda kurulmaya başlayan Osmanlı müzeciliği, Batı'yı örnek alan bir yapı üzerine kurulmuş olsa bile Batı'yla karşılaştırılabilecek seviyeye erişememiştir. Bu nedenle Osmanlı müzeciliğini karşılaştırmalı bir biçimde değerlendirmek yerine kendi içinde değerlendirmek daha doğru bir yaklaşım olabilir. Batılılaşma hareketleri ile paralel bir gelişim olarak müze, koleksiyon olarak özellikle Avrupa'da popüler olan arkeolojik eserleri düşündüğümüzde, Osmanlılar'ın Avrupalı devletler karşısında kendine güven duyabileceği ve güçlü hissedebileceği bir alan olarak ortaya çıkar.

Koleksiyonlar oluşturulmadan kurulan bir müzecilik sürecinde, belirli bir sanat koleksiyonu ve böyle bir koleksiyon için kurulmuş bir sanat müzesi görülmez. Girişimler olmuştur; fakat sonuçsuz kalmıştır. Osman Hamdi Bey bir sanat müzesi kurmak için bir sanat koleksiyonu oluşturmaya çalışmıştır, fakat I. Dünya Savaşı nedeniyle bu girişim de başarılı olamamıştır. Yine de bu girişim arkeolojiye odaklanan bir müzecilik anlayışı için de oldukça önemli bir adımdır. Osman Hamdi Bey'in 10 Eylül 1883 tarihli 15 maddelik tezkeresinin 13. maddesinde Eski Eserler Müzesi'nin yanı sıra resimle oyma işlere ayrılan bir müze, bir de Milli Sanatlar Müzesi kurulmasının ve bir koleksiyonun

⁹ Alexandre Vallaury Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıldaki en önemli mimarlarından biridir. İstanbul'da Arkeoloji Müzesi ve Sanayi-i Nefise Mektebi, Duyun-u Umumiye, Tıbbiye ve Karaköy'deki Osmanlı Bankası yapıları Vallaury'nin en önemli eserleridir (Tansuğ, 1999, s. 109).

¹⁰ 3 Mart 1883'te Osman Hamdi Bey tarafından açılan Osmanlı Devleti döneminin ilk Güzel Sanatlar Okulu'dur (Özkasım, 2005, s. 96–102).

oluşturulmasının belirlendiği bilinmektedir (Edhem, 1970). Osman Hamdi Bey'in ardından kardeşi Halil Edhem 1910 – 1916 yılları arasında devlet ödenekleriyle Avrupa müzelerinden önemli bazı yapıtların kopyalarını yaptırarak Sanayi-i Nefise'de toplamıştır. Böylece İtalyan, Hollanda, Fransız, İspanyol, İngiliz ve Alman okullarına ait 42 kopya resme eklenen, zamanın Batılı ressamlarından 10 ve Türk ressamlarından 87 tabloyu, toplam olarak da 141 yapıtı içeren Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu oluşturulmuştur. Ancak koleksiyonun bir müze binasında toplanarak sürekli sergilenmesi, zaten bünyesinde bulunduğu Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kendi bina sorunları nedeniyle uzun bir süre gerçekleştirilememiştir (Edhem, 1970). 1883'te açılan Güzel Sanatlar Okulu öğrencilerinin eğitimini desteklemek ve bilgi-görgülerini artırmak amacı ile bir resim koleksiyonu ve bu koleksiyonun sergileneceği bir resim salonu oluşturulması düşüncesi, sanat koleksiyonları için de bir başlangıç olmuştur. Elvah-ı Nakşiye olarak anılan resim koleksiyonu da bu amaçla meydana getirilmiştir (Özkasım, 2005, s. 96–102). Ayrıca Osmanlı Sarayı'na yabancı elçilerle beraber gelen ressamların bazı yapıtları padişahlar tarafından satın alınmış; fakat bu resimler sarayda kalmış ve özel bir koleksiyon amacıyla biriktirilmemiştir. 19. yüzyılın sonlarında ressamların kendi koleksiyonlarını oluşturdukları belirtilmektedir. Fakat bu koleksiyonlar paylaşılmamış ve daha sonra aile koleksiyonu olarak sonraki kuşaklara miras kalmıştır (Ural, 2007, s.53).

1. 3. Türkiye Cumhuriyeti Dönemi'nde Müzecilik Çalışmaları

Osmanlı Devleti I. Dünya Savaşı ardından dağılma sürecine girdiğinde Mustafa Kemal tarafından 23 Nisan 1920 yılında Ankara'da alternatif bir hükümet kurmuştur. Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin temel adımını oluşturan bu yeni hükümetin ilk girişimi, 1921 yılında Hars (Kültür) Müdürlüğü'nü kurmaktır. Bir devletin önce "kültür"e yönelik bir adım atması toplumda bir aidiyet ve ulus bilinci yaratma amacından ileri gelir. Türkiye Cumhuriyeti de Türk milletinin,

I. Dünya Savaşı sonucunda geniş Osmanlı topraklarından kalan bir avuç Anadolu toprağı ile ilişkisini kurabilmek, aidiyeti göstermek için önce kültüre yönelmiştir. Cumhuriyet yönetimi hem tarihsel araştırmalar ve incelemelerle Türk milletinin Anadolu ile manevi ilişkisini göstermek, hem toplumun bu topraklara olan aidiyetlerini kanıtlamak, hem de toprakla bütünleşmelerini sağlamak istemiştir. Böylece sahiplik ve koruma bilinci de pekişmiş olacaktır.

Hars Müdürlüğü, 1925 yılında müzeler, kütüphaneler ve güzel sanatlar olmak üzere üç şubeye ayrılır. Kurumun öncelikli görevleri ise milli kültür politikalarını oluşturmak, eski eserleri toplamak, anıtları tespit etmek ve kültür etnografyasına ait belgeleri toplamaktır. Müdürlük, toplumda ulusal bilinci oluşturmak ve milli kültürü geleceğe aktarmak amaçlarını taşımaktadır. Milli eğitim çalışmalarını ve tarih kongreleri de en az Hars Müdürlüğü'nün çalışmaları kadar önemlidir. Bu nedenle kurulan ilk müzeler ulus söylemini inşa etmeye yöneliktir.

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında, tıpkı Osmanlı Devleti'nde olduğu gibi, arkeolojik ve etnografik çalışmaların ön planda olduğu görülür. Öyle ki 5 Kasım 1922'de bir genelge ile arkeolojik ve etnografik eserlerin toplanması, envanterlenmesi ve yeni müzelerin kurulması istenmiş; 14 Ağustos 1923 tarihli hükümet programında müzecilik geniş boyutları ile ele alınmıştır. Atatürk'ün isteği üzerine 1923'te kurulan Heyet-i İlmiye'nin görevleri arasında Ankara'da bir milli müzenin kurulması, Türk Etnografya Müzesi'nin hemen açılması ve Asar-ı Atika Nizamnamesi'nin gözden geçirilmesi konuları yer almıştır (Yıldızturnan, 2007, s. 27). Ama modern Türkiye Cumhuriyeti'nde arkeolojik araştırmalar yapmak, Osmanlılardan bir noktada ayrılır. Osmanlı Devleti'nde Batı'nın arkeolojiye ilgisi, onu kabul edilebilir kılmıştır. Osmanlı Devleti'nde arkeolojik öğeler müzenin olmazsa olmazlarıyken Türkiye Cumhuriyeti'nde arkeolojik kazılar bilimsel değer taşıır. Amacı, Batı'yı örnek alan müzecilik çalışmalarını devam ettirmek değil, Anadolu tarihi ve Türk ulusu arasında

manevi değerleri inşa etmek ve toplumun Anadolu ile kökensel ilgilerini kurabilmektir. Bu nedenle etnoloji milli kültürün oluşmasında oldukça önem taşır. Ayrıca bu bilimsel çalışmalar niversite eğitiminin bir parçası olmuş ve bu alanda uzmanların yetişmesi sağlanmıştır. Sonuç olarak bu çalışmalarla Cumhuriyet'in ilk müzesi 1921 yılından itibaren koleksiyonu oluşturulmaya başlanan Ankara Etnografya Müzesi'dir. Müze binası, 1925 ve 1928 yılları arasında Arif Hikmet Koyunoęlu¹¹ tarafından yapılmıştır.

1924 yılında ise halifelik kurumu kaldırılmış ve Osmanlı hanedanı yeleri sürgün edilmiştir. Böylece hanedanlığa ait olan tüm mallar milletin iradesine geçmiş ve hanedanlığın yaşam alanı olarak kullandığı saraylar müze olmuş; birer birer halkın ziyaretine sunulmaya başlanmıştır. Örneğin, 3 Nisan 1924 yılında Topkapı Sarayı müze olmuş ve 9 Ekim 1924 yılında halka açılmıştır (Karagülle, 2004, s. 56). 30 Kasım 1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılması ile bu alanlar da mzeleştirilmiştir (Ders Notları, Müzecilik ve Müze Mimarlığı II, Burçak Madran, 2003). Mevlana Müzesi ve Hacı Bektaşı Veli Müzesi bu tür müzelere örnek verilebilir.

Türkiye Cumhuriyeti muasır medeniyet seviyesine erişmek için ulusal kültürün oluşmasına yönelik başka çalışmalar da yürütür. Osmanlı Devleti'ndeki gibi sadece belli başlı alanları kendine eklemeklemez; daha bütünsel bir yol izler. Plastik sanatlar, bale, tiyatro, müzik gibi birçok sanat dalında çalışmalar yürütülür. Belirli sanat dallarına yönelik çalışmalar, programlar ve etkinlikler

¹¹ Arif Hikmet Koyunoğlu Cumhuriyet döneminin en önemli mimarıdır. 1908–1914 yıllarında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim görmüş, Cuilio Mongeri ve Alexandre Vallauri'nin ğrencisi olmuştur. İstanbul Beyoğlu'ndaki Saint Antoine Kilisesi'nin yapımında Mongeri ile birlikte çalışmıştır. Anadolu Medeniyetleri Müzesi dışındaki en önemli yapıtları bugün Ankara'da müze olarak kullanılan Türk Ocağı Binası, Bursa'daki Tayyare Kültür Merkezi'dir. Himaye-i Etfal Cemiyeti (ocuk Esirgeme Kurumu) binası, Adliye Binası, Büyük Otel, Celal Bayar Evi, Mithat Alam Evi (İsrail Büyükelçiliği İkametghı), Hariciye Vekâleti (günümüzde Kültür Bakanlığı binası), Maarif Vekâleti binaları Ankara'daki yapıtlarındandır (Tansuğ, 1999, s. 391).

zamanla devlet ismi altında kurumsallaşır. Ankara Devlet Opera ve Balesi ve Devlet Tiyatrosu bu konuda örnek verilebilir.

Türk Ocakları sayesinde ise devletleri muasır medeniyet seviyesine çıkaran bu sanat dalları önemsenmiştir; devrimlere yönelik çalışmalar yapılmış; ulusal kültür bilincini oluşturmak amaçlı etkinlikler gerçekleştirilmiş ve plastik sanat sergileri yapılmıştır. Bu sergiler 1930'lu yıllarda devletin Anadolu'ya gönderdiği sanatçıların eserlerinin bir araya gelmesi ile oluşur. Bu ressamlar Anadolu'nun değişen hayatını resimle anlatmak amaçlı gönderilmişlerdir ve Cumhuriyet dönemi resim sanatını kurmuşlardır. Halkevleri'nde topluma sunulan sergiler bu resimlerlerden oluşan Yurt Sergileri'dir. Bu sergiler aynı zamanda devlet sanat müzelerinin koleksiyonlarını da oluşturur. Çünkü tüm bu yapıtlar devlet veya devlete bağlı, Merkez Bankası ve Türkiye Devlet Demir Yolları gibi kurumlar tarafından, ayrıca İş Bankası gibi dönemin önemli bazı özel kurumları tarafından devletin isteği ile satın alınmıştır.¹²

Kısacası zamanla etnografya ve arkeolojiye yönelik ilgi kısa bir zaman sonra yüzünü sanata doğru dönmüştür. Bu doğrultuda devlet sanat müzeleri oluşturulmuştur. Çünkü sanatın da kültür politikasının oluşturulmasında önemli bir yapı taşı olduğunun bilinci oluşmuştur. 10 Eylül 1937 tarihinde Dolmabahçe Sarayı'nın Veliâht Dairesi'nde İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi kurulmuştur. Koleksiyonun büyük bir kısmı dönemin çalışmalarından oluştuğu

¹² Cumhuriyet'in modernleşme programında “güzel sanatlar” toplumun dönüştürülmesi bakımından önemli bir yere sahiptir. 1923 yılında Sanayi-i Nefise'de İbrahim Çallı'nın öğrencilerinin açtığı sergideki resimlerin çoğu Maarif Vekâleti (Milli Eğitim Bakanlığı) tarafından satın alınmıştır. Galatasaray Sergileri'nin önce Ankara'da, sonra İstanbul'da açılmasına karar verilmiştir. 1927 yılında Ankara'da düzenlenen ilk sergide, resimlerin çoğunun bakanlıklar ve kamu kuruluşları tarafından satın alınması, uzun yıllar Türk resmini besleyecek ana kaynağı ortaya koymuştu. Bu yıllardan sonra yerleşen “Resim İstanbul'da yapılır, Ankara'da satılır” sözüne uygun olarak ressamlar ve sanat çevreleri halktan ve sanatseverlerden bulamadıkları desteği Ankara'da aramış, 1930'lu yıllarda açıkça “ressamın devletin maaşlı sanatçısı” bile olması istenmiştir. 1939 yılında düzenlenen 1. Devlet Resim ve Heykel Sergisi ile sanatçılarla devlet arasındaki ilişki yönetmeliklerle belirtilmiştir ve kurumsallaşmıştır (Ural, 2007, s. 53–56).

için bu müzeyi Cumhuriyet'in ilk modern sanat müzesi olarak tanımlamak ise yanlış olmaz. 1980 yılında tarihi Türk Ocağı binasının restore edilmesi sonucunda Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi de faaliyete geçmiştir (Tansuğ, 1999, s. 196). İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi ise Kültür Parkı içinde 9 Eylül 1952'de galeri olarak açılmıştır. 1973 yılı İzmir Resim ve Heykel Galerisi için önemli değişikliklerin olduğu bir yıl olmuştur. Müdürlük görevini yürüten Turgut Pura'nın çabaları ile galeri müzeye dönüşerek Konak'taki yeni binasına taşınmıştır (Aktüel, 2006, s. 73).

Cumhuriyetin ilk 15 yılındaki müzecilik faaliyetleri özetlenirse dört farklı uygulama ile karşılaşırız. Öncelikle yurdun çeşitli bölgelerinde bulunan eski eserler bölgelerdeki merkez müzelere toplanmıştır: İzmir, Antalya, Ankara, Bursa, Sinop ve Samsun gibi... İkincisi, işlevini kaybeden kamu yapıları ve külliyeler müzeye dönüştürülmeye başlanmış; böylece birçok kentte müzecilik çalışmaları yürütülmüştür. Ayrıca envanterleme ve sergileme ilk 15 yılda en önemli faaliyetlerden biri olmuştur. Üçüncü olarak, eski ve zarar gören mimari eserlerin ve anıtların restore edilmesidir. Son olarak ise milli kazıların başlatılmasıdır (Ders Notları, Müzecilik ve Müze Mimarlığı II, Burçak Madran, 2003). Böylece Cumhuriyet döneminde müzecilik üzerine oldukça sistemli ve özenli bir çalışmanın yürütülmeye başlandığı anlaşılmaktadır. Bu çalışmalar kapsamında 1921 yılında koleksiyonu toplanmaya başlayan Anadolu Medeniyetleri Müzesi önemli bir örnektir. Bu müzenin ötesinde ilk 15 yıldaki çalışmalara bağlı olarak Anadolu'nun birçok kentinde kurulan yeni ulusal müzelerden de söz etmek mümkündür.

Müzecilikte 1950'li yıllara ait en önemli gelişme ise Uluslararası Müzeler Konseyi'nin (ICOM) bir şubesinin Türkiye'de açılmış olmasıdır; fakat burada bulunan üyeler kapsamlı projeler gerçekleştirememişlerdir. Sadece bir kaç çeviri yayınlandığı kaynaklarda geçmektedir. Etnografya ve arkeoloji müzeleri dışında müzeler kurmak için ICOM üyelerinin de bir girişimi olmamış; bu

nedenle sanayi müzesi ve oyuncak müzesini görmek için 1980'lerdeki küreselleşme sürecini beklemek gerekli olmuştur. Öte yandan müzelerdeki salon sıkıntısı nedeniyle arkeolojik kazılardan çıkan tüm eserlerin hepsi birden müzelerde sergilenememiştir. Bu buluntuları korumak için ise depolar yaptırılmıştır.¹³

Özel sanat koleksiyonlarının yapılmaya başlaması ise 1950'li yıllara denk gelmektedir. 1950'lerden önce yukarıda belirtildiği üzere sergilerde yer alan yapıtlar devlet, devlete bağlı birimler ve bazı özel kurumlar tarafından satın alınmıştır. Bir kısmı ise yeni kurulan devlet sanat müzelerinin koleksiyonlarına girmiştir. Bir anlamda Cumhuriyet'in erken yıllarında oluşan ilk koleksiyonlar, kurumsal koleksiyonlar olmuştur. Fakat bu süreç içinde istisnai olarak var olan koleksiyoner aileler veya kimseler de bulunmaktadır. İbrahim Çallı ve Feyhaman Duran biriktiren Cimcoz Ailesi, İhsan Devrim, Fikret Adil, bu istisnai sivil koleksiyonerlerdir (Pelvanoğlu, 2007, s. 119). II. Dünya Savaşı sonrasında, savaş ekonomisi ve katı devletçi yaklaşımlar sonlanmış, daha esnek, özel yatırımı destekleyen bir iktisadi yönetim anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu ekonomik açılım, koleksiyon edinme alışkanlıklarını da etkilemiş, hem devlet kurumları dışındaki kurumlar, hem de ilgili, meraklı kişiler sanat koleksiyonlarını oluşturmaya başlamıştır. 1980'li yıllarda ise gelişen galericilikle¹⁴ beraber özel sanat ve arkeoloji koleksiyonerleri, özel müzelerini

¹³ 1940'lı yıllarda Türkiye'de yaklaşık 40 müze yer alırken, 1960'larda ise 58 müze ve 12 adet depo bulunmaktadır. 1973 yılında müze sayısı 87'ye, depo sayısı ise 13'e yükselmiştir. 1980'lerde ise 120 adet müzeyi ziyaret etmek mümkün olmuştur (Madran, 2000, s. 181)

¹⁴ Galerıcilik geleneği sanat piyasasının oluşması konusunda oldukça önemli bir ayrıntıdır. Çünkü galerilerin varlıkları ve faaliyetleri bireysel ve kurumsal sanatçı koleksiyonculuğu desteklemiştir. Bir anlamda sanat alıcısı el değiştirmeye başlar. Tek partili dönemde sadece 1939 yılında açılan Daimi Resim Heykel Satış Galerisi bulunurken 1950'li yıllarda hem Ankara, hem de İstanbul'da ufak çaplı galeriler yer almaktadır: Maya Galerisi (1950), Ertem Galerisi (1956), Beyoğlu Şehir Galerisi (1954) ve Ankara'daki Helikon Galerisi (1955) (Pelvanoğlu, 2007, s. 119). Bu galerilerin her biri dönemin siyasal ve ekonomik yapısı böyle bir sürece hazır olmadığı için kısa süre faaliyet göstermişlerdir. 1960'lı yılların ikinci yarısında galericilik tekrar yükselişe geçer ve 1970'ler ile beraber sanat yayınlarının sayısı da artmaya başlar (Pelvanoğlu, 2007, s. 119). 1980'li yıllarda ise bu galerilerin sayısı artarak kapsamlı bir sanat piyasası oluşur. Artık sanat yatırım yapılabilir bir alan olmuştur. Bazı galeriler,

kurmaya başlamışlardır. Fakat 1980’li ve 1990’lı yıllarda özel müzecilik girişimleri yavaş bir gelişme göstermiştir. 2000’li yıllara gelindiğinde ise daha hızlı bir ivme kazanmıştır. Avrupa’da özel sanat koleksiyonlarının oluşması, bu koleksiyonların kurumsallaşması ve toplumca benimsenmesi süreci anımsandığında 200 yıllık bir zaman dilimi takip edilirken, Türkiye’de ise benzer sanat koleksiyonlarının oluşması ve kurumsallaşması çok daha kısa bir zaman dilimini kapsar. Özellikle 20. yüzyıl dünyanın hızla değiştiği, bilginin hemen yayıldığı ve uyum sürecinin çabuklaştığı bir çağdır. Türkiye de hızlı biçimde bu değişimin bir parçası olmuştur. 1980’li yıllarda dünyayı sarmaya başlayan neo-kapitalizm ve onun sonucu olan küreselleşme süreci Türkiye’yi de içine almıştır. Ekonomi, siyaset ve kültür politikaları bu yönde biçim değiştirmeye başlamış ve 1980’ler sürecinde özel müzelerin oluşabileceği ekonomik, siyasal ve toplumsal şartlar oluşmaya başlar. Koleksiyon sahipleri kendilerini göstermek için cesaretlenmişler ve ekonomik açıdan koleksiyonlarının kurumsallaşabilmesine yönelik yatırım yapabilir hale gelmişlerdir. Buna bağlı olarak özel sanat koleksiyonları doygunluk noktasına ulaşmış ve bilimsel, görsel ve teknik açıdan altyapılar tamamlandığından kurumsallaşma sürecine girebilmek de kolaylaşmıştır. Liberal ekonominin etkisiyle devlet, bu özel girişimlerin kente uluslararası arenada daha önemli bir konum atfedeceğinin farkına vardığı zaman bu girişimler için kolaylıklar sağlayan vergi teşviklerini yasallaştırarak destek olmaya başlamıştır. Bunlarla birlikte küreselleşme, genişleyen telekomünikasyon ağı ve görsel medya ile toplum bu yeni yapıları algılar ve çabuk kabul edebilir hale gelmiştir. Kısacası ekonomik, sosyal ve siyasal anlamda her şey bu koleksiyonların kurumsallaşması için elverişlidir.

sahiplerinin koleksiyonlarına yeni parçalar ekleyebilmesi için açılmıştır. Böylece, hem özel bir sanat koleksiyonu oluşturup, hem de sanat piyasasına girerek yeni alımlar ve takaslar gerçekleştirirler. Ayrıca bu dönemde 1950 sonrası sanata da yatırım yapılmaya başlanır.

2. KÜRESEL DÜNYADA BİR KENT SAHNESİ: İSTANBUL

Tezin konusu olan özel müzeler ve sanat kurumları İstanbul'da yer almakta ve bu kentin değişiminin bir parçası olarak yükselmektedirler. Fakat nasıl özel sanat müzeleri üzerine konuşulduğu için tarihsel bir referans metni sunulduysa, bu müzelerin yer aldığı kentin değişimi ve müzelerin kurulmaları için olanak sağlayan siyasal, ekonomik ve sosyal şartların oluşumu da açıklanmalıdır. Bu kurumların yer aldığı kent onların oluşması için ne gibi referanslar sunar? Özellikle İstanbul'daki kentsel dönüşüm süreçleri özel sanat müzelerin varoluşunu nasıl besler?

2. 1. 5 Asrın Son Öyküsü: 19. Yüzyılda Bir Osmanlı Başkenti

Dünyanın en eski kentlerinden biri olan İstanbul, Roma İmparatorluğu ve Osmanlı İmparatorluğu'na başkentlik yapmıştır. İki imparatorluğun kalbi olan İstanbul çok kültürlü nüfus yapısına sahip bir Doğu kenti olarak yabancı ziyaretçileri ve seyyahları büyülemiş ve gündelik yaşamı ile Avrupalı ressamların tuvallerine konu olmuştur. İstanbul, tarihsel geçmişi ve kültürel zenginliği ile mühim bir kent, jeopolitik konumu ile de Doğu ve Batı arasında yer alan önemli bir ticaret merkezidir.

19. yüzyıla gelindiğinde ise İstanbul ticari alanda iki kıtayı birbirine bağlayan en önemli kapılardan biri olmuştur. I. Dünya Savaşı'nın son eşiğine gelindiğinde 130 bin yabancı nüfusu ile canlı bir kent haline gelmiştir. Bizans İmparatorluğu döneminde ticaret sahasında Cenevizliler ve Venedikliler öne çıkarken, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde ise Akdeniz ve Batı Avrupa'nın her yanından farklı insanlarla birlikte Türkî, Tatar ve Rusya'da yaşayan başka etnik kökenli kimseler ve Levantenler kenti ticaret yapmak için doldurmuşlardır (Keyder, 2006A, s. 11). Bu sayede, yabancı sermaye

büyümekte ve serbest ticaret yaygınlaşmaktadır. 19. yüzyılda kent farklı bir görüntü taşımakla beraber bir anlamda ön küreselleşme¹⁵ yaşamaktadır.

Ticaret ve yabancı sermayenin büyümesiyle bağlantılı olarak bu yüzyıla dair kentteki değişimlerin temel nedeni “Tanzimat Fermanı” olmuştur.¹⁶ 3 Kasım 1839 tarihinde okunan ferman, Batılılaşmanın sürecinin ilk adımlarından biridir. Tanzimat Fermanına bağlı olarak, hukuki, mali, askeri ve eğitim alanlarında yenilikler yapılmış ve sanayileşme yönünde olumlu adımlar atılmıştır. Askeri yapı yenilenmiş ve 1868’de Fransızca dilinde Batılı anlamda ilk eğitim verecek olan lise ile üniversite arasında bir kurum olan Galatasaray Mekteb-i Sultanisi açılmıştır. Normal eğitimde yabancı dil olarak Fransızca ön plana çıkarken askeri eğitimde Almanca önemsenmiştir. Yurtdışından subaylar getirilmiş ve askeri eğitimde yenilikçi yöntemler izlenmiştir.

Tanzimat Fermanı, bir anlamda Osmanlı Devleti’nin Batılılaşma sürecindeki en önemli resmi adımı olmuştur. Bu fermanın getirilmesi ile sosyal, ekonomik, siyasi ve kültürel anlamda Batı’ya dönük bir politika izlenmiştir. Bu politika sayesinde gündelik hayatta değişmeye başlar. 1840 yılından sonra günlük gazeteler çıkarılmaya başlanmış ve bu günlük gazetelerle beraber kimi yayınlarda Fransızca yayınlanmıştır. 1860’tan sonra da müze katalogları ve tanıtım kitapçıkları da Fransız ve Osmanlıca olmak üzere iki dilde basılır. Ayrıca İstanbul’daki Türkçe basına sanatla ilgili yazılar konusunda, “Levant Herald” ve “La Turquie” gibi yabancı yayınlar öncülük etmişlerdir (Tansuğ,

¹⁵ Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyılda özellikle 1846 tarihli Tanzimat Fermanı’ndan sonraki ekonomik sürecini, Zafer Toprak bir “ön küreselleşme” dönemi olarak ifade etmektedir (Toprak, 2003). Metnin ilerleyen kısımlarında Tanzimat Fermanı ve dönemin ekonomik gelişmelerine dair ayrıntılı bilgilerle “ön küreselleşme” ifadesi somutlaştırılacaktır.

¹⁶ Tanzimat Fermanı ve Batılılaşma hareketleri elbette birdenbire ortaya çıkmamıştır. Bu süreci tetikleyen bir takım dinamikler bulunmaktadır. Bunlardan ilki 1718 yılında Avusturya ile imzalanan Pasarofça Antlaşması’dır. Bu antlaşma sonrasında Osmanlı Devleti Batı dünyasının üstünlüğünü ilk kez kabul etmiş ve Batılı tarzda ıslahatların yapıldığı Lale Devri’ne girmiştir. Bir diğer tetikleyici unsur ise 1820 tarihi ile beraber Avrupa’da ticaretin hızlı bir şekilde büyümeye başlamış olması ve Osmanlı Devleti’nin de bu süreçten etkilenmiş olmasıdır.

1999, s. 92). Yine 19. yüzyılın son yarısında edebiyat alanında roman ön plana çıkmıştır. Öyle ki ilk bölümde anlatılan Osmanlı müzecilik çalışmaları da tüm bu Batılılaşma sürecinin en önemli konularından biri olmuştur. Ayrıca 1863'te Sultanahmet'te At Meydanı'nda panayır olarak açılan “Sergi-i Umumi-i Osmanî” iç turizmin başlangıcı sayılmıştır (Tamer, Milliyet, 19.12.2002).¹⁷ 1870'de İstanbul'u Paris'e bağlayan Şark demiryolu açılmıştır.

Kısacası Tanzimat önemli bir kırılma olmuştur. Modern bir döneme geçiş bir ölçüde Tanzimat ile gerçekleşmiş ve Osmanlı Devleti ekonomik ve sosyal alanda yaptığı değişikliklerle modern dünyaya uyum sağlamaya başlamıştır. Osmanlı Devleti'nin yaptığı antlaşmalar ve sözleşmeler¹⁸ de bu liberal sürecinin bir öncüsü sayılmaktadır (Toprak, 2004). Bu dönemde Avrupa'nın deniz aşırı ülkeler üzerindeki hegemonyasından ve kapitalizmin varlığından söz edilebilmesine rağmen, Osmanlı üzerinde böyle bir hegemonya söz konusu değildir. Hatta yıkılma sürecindeki yaşanan dar boğaz serbest ticaret uygulaması ile olumlu hale dönüştürmüştü ve ticaret hacmi artmıştır (Toprak, 2004). Bir diğer ifadeyle hiç bir yabancı gücün kontrolü altında olmaksızın belli bir politik bağımsızlıkla modernizasyon kararlarına yönelmiştir. Osmanlı Devleti dağılma sürecine girerken, İstanbul reformlar aracılığıyla zenginleşmeye ve modern bir kent görünümü kazanmaya başlamıştır. Fakat Levantenlerin, Katolik ve Gregoryen Ermenilerin, Rumların veya doğrudan yabancı uyruklu insanların oluşturduğu başka türlü bir nüfusun mevcut olduğu Pera ve Galata gibi semtler bu sürece cevap vermişlerdir (Belge, 2004). Batı kökenli kimselerin yoğunlukta olduğu bu alanlar hem kentteki modernizasyon

¹⁷ Avrupa'dan önce 142, sonra 450 kişilik iki turist kafilesi gelmiş olması da bu fikri desteklemektedir (Tamer, Milliyet, 19.12.2002). Ayrıca o günün gazeteleri Marmara'ya civar yörelerden sergiyi görmeye gelenlere geniş yer vermiş, Anadolu demiryolunun İzmit ve yöresinden sergiye sürekli ziyaretçi taşıdığı da kaynaklarda yer almıştır (Toprak, 2003).

¹⁸ Bu antlaşmalardan en önemlisi 1856 yılında imzalanan Paris Antlaşması'dır; bu antlaşma kararlarının Osmanlı Devleti için kısmen Avrupa Birliği taleplerine benzediği dile getirilmektedir (Batur, 2008).

sürecini desteklemiş, hem de daha çabuk uyum sağlayabilmişlerdir.¹⁹ Ayrıca bölgenin çok kültürlü nüfus yapısının kültürel anlamda yarattığı zenginlik birçok seyyahın ve yazarın kalemine yansımıştır.²⁰ Bu metinlerden değişen gündelik hayatı izlemek ve Pera ve Galata'yı hissetmek mümkündür. Ayrıca, dönemin eklektik mimarisi ile bütünleşen ve kentin modernizasyonun bir parçası olan “art nouveau” tarzı binalar ve apartmanlar bu bölgede inşa edilmiş ve zamanla bu semtlerin çehresi değişmeye başlamıştır. Bu değişim 1870-1871'deki büyük yangınının ardından olmuştur. O tarihlerde Avrupa'da yeni bir urbanizm anlayışının ürünü olan apartman tipi yapılar ve bunların artistik üslubu, 1870 sonrası Beyoğlu'sunun yeniden şekillendirilmesinde rol oynamıştır (Belge, 2004).

Bölgede ticaret alanındaki asıl değişim ise 19. yüzyılda Haliç'in iki yakasını birbirine bağlayan köprünün yapılmasıyla başlamıştır. Galata Köprüsü, Sultanhamam ve Kapalıçarşı çevresindeki ticaret bölgesini Galata'daki elçilikler ve finans bölgesine bağlamıştır. Tarihi yarımada daha çok bir üretim ve iç üretimin toplanma merkezi olarak çalışırken, Galata ve Pera da ithalat, ihracat ve finansman işlerinin yürütüldüğü merkez konumu taşımaktadır. Bu iki yakanın birbirine bağlanmasının bölgenin gelişmesinde önemli etkileri olur; bir nevi bir ekonomi aksı oluşur. Sultanhamamı'ndan gelip köprüden geçerek

¹⁹ 19. yüzyılda İstanbul'un Pera ve Galata bölgelerindeki bu kozmopolit yapının dünyada birkaç özelliğiyle benzer birtakım yerlerde bulunabildiği Murat Belge tarafından vurgulanmaktadır (Belge, 2004).

²⁰ Ayfer Bartu, Çağlar Keyder tarafından derlenen *İstanbul Küresel ve Yerel Arasında* isimli kitapta yer alan *Eski Mahallelerin Sahibi Kim?* isimli makalesinde Frances Elliot'ın *Diary of An Idle Woman in Constantinople* isimli kitabından bir bölümü aktarmıştır; bu bölüm, kentin yazarların kalemine nasıl yansıdığına örnek gösterilebilir. Elliot şöyle yazar: “İstanbul'un tek hareketli semtleri olan Pera ve Galata hiç bir ülkeye ait değildir, ama aynı zamanda her ülkeye aittir: buralarda her ülke kendi yasalarını uygular, kendi ibadetini yapar, kendi parasını kullanır, kendi mektuplarını kendi dağıtır. Çeşitli bankalar konsolosluklar ve sefaretler, çarşılar, kiliseler ve şapeller, bu arada belirli günlerde semaya duran Mevlevi dervişleri hep buraya yerleşmiştir. Sakalar, hamallar, insanı akşam yemeğe çıktığında, Bath'daki yaşlı hanımlar misali, keyifli bir tahtrevan yolculuğuna çıkararak adamlar; Arnavutlar, Küçük Asya'dan gelmiş oduncular, acem merkep sürücüleri, Hırvatlar ve yerli Türkler, dünyada eşi görülmemiş çok dilli bir nüfus oluştururlar. Sokakta satılan şeylerin ya da konuşulan dillerin hepsini sayacak olsaydım, sayfalar boyu devam edebilirdim ama bunlar kimsenin ilgisini çekmezdi” (Bartu, 2006, s. 45).

Voyvoda Caddesi'nden yukarıya, Şişhane'ye ve oradan İstiklal Caddesi'ne uzanan ve bu aksın etrafında zenginleşmeye başlayan bir kentsel yerleşim meydana gelir. Bu aks, özellikle de Dolmabahçe Sarayı'nın ve çevresindeki kışlaların yapımıyla İstanbul'un kentsel ağırlık merkezinin değişimini başlatır (Batur, 2003). Ardı ardına yabancı yatırımların imtiyaz sözleşmeleriyle akışında bölgede yeni gelişen sınıfın ve onların ivme kazandırdığı toplumsal ve kültürel değişimin büyük rolü olur. İstanbul bir yandan tarihi yarımadanın kültür mirasıyla, bir yandan da ortaya çıkan bu yeni kentsel ve ekonomik dinamizmle yüzyıl sonunda gerçekten bir dünya kenti olur (Batur, 2003).

İstanbul hem coğrafi, hem de demografik açıdan bölünmüş bir kent özelliği taşımaktadır. Kent farklı kültürlerin bir araya geldiği bir zenginliğe sahip olmasına rağmen Tanzimat Fermanı ile de resmileştirilen yeni vatandaşlık anlayışı bu bölünmeyi desteklemiş ve hatta geleneksel değerleri sarstığı ifade edilmiştir (Keyder, 2006A, s. 11). Öte yandan kentin modernizasyonu belli bir bölgede sınırlı kalmıştır. Tarihi yarımada ve Pera bölgesindeki binalara bakıldığında bir kentsel yenileme politikası göze çarpmaktadır. Asfalt yollar, Arnavut kaldırımları, tramvaylar, posta teşkilatı gibi çalışmalar bu yenileme projesinin parçalarıdır; fakat hem belirli bir bölgede sınırlı kalması, hem de yetersiz olması kentin yenilenmesi ile ilgili bir istikrarsızlık halini olası kılmaktadır. Çağlar Keyder'e göre İstanbul için "Doğunun Paris'i" benzetmesini kullanmak öyle olanaklı değildir. Çünkü ne Saint Petersburg gibi sıfırdan başlayarak inşa edilmiş, ne de Bombay gibi anıtsal bir görkeme bürünmüştür (Keyder, 2006A, s. 13). Fakat kentteki yeni görüntüler, gündelik hayattaki değişimler ve kenti belediyelere bölmek gibi çabaların hepsi İstanbul'un dünyaya uyum sağlama çabasını ifade eder. 19. yüzyılda İstanbul'un ticari merkeze dönüşmüş ve tüm bu ekonomik gelişimler ve gündelik hayata dair değişimlerle Zafer Toprak'ın deyimiyile "ön küreselleşme"yi yaşayan bir kent olmuştur (Toprak, 2004).

Osmanlı müzeciliği de bu Batılılaşma ve dünyaya bütünleşme sürecinin bir parçası olmuştur. Bu noktada Aya İrini Kilisesi'nin ilk müze için tahsis edilen yapı olması oldukça önemlidir. Bu yapı yönetici sınıfın, sarayla ilişkili insanların ve toplumun ileri gelen eğitilmiş kişilerinin sıklıkla buldukları bir yerdedir. Müzenin bölgedeki varlığı da çoğunluğu Batılılaşma projesini destekleyen bu insanlar tarafından modernleşmenin kalesi olarak kabul edilmiş ve desteklenmiştir. *Osmanlı Müzeciliği* kitabının yazarı Wendy Shaw'ın söylediği gibi toplumun elit sınıfı Avrupa kültürüyle bağlarını bir ölçüde hemen yanı başlarındaki müze aracılığıyla sürdürmektedirler. Ayrıca müzenin yeri koleksiyonlar için güvenli bir ortam sağlamakta ve ziyaretçiye koleksiyonların sahibi olan, onları bir araya getiren ve teşhir eden Osmanlı hanedanının zevkini ve gücünün sembelleri olduğunu hatırlatmaktadır (Shaw, 2004, s. 42). Bu “ön küreselleşme” sürecinin en önemli kültürel girişimlerinden birinin müze kavramı olduğu söylenebilir. Aslında bu nokta oldukça önemlidir; çünkü benzer bir öykü 1980'li yıllarda İstanbul'un küreselleşme sürecinde bu kez farklı dinamiklerle ve biçimlerle tekrarlanacaktır.

2. 2. 1923'ten 1970'li Yıllara Bir Kent Panoraması

29 Ekim 1923 tarihinde ise Cumhuriyet'i ilan edilmesi ile Osmanlı Devleti fiilen sona ermiştir. Bu süre zarfında ise yeni devletin, Türkiye Cumhuriyeti'nin başkentinin İstanbul değil, Ankara olduğu ilan edilmiştir. Ankara'nın başkent olması ise bu kente 1950'li yıllara kadar merkez konumunu atfetmiştir. Fakat bu “merkez konumu” tartışmalı bir nokta olur. Ankara'nın milli mücadelenin yönetilmesi açısından coğrafi olarak oldukça uygun bir konumda olması ve milli mücadelenin buradan yönetilmesi gibi önemli manevi nitelikleri başkent olmasını doğal bir sonuç haline getirmiştir. Hem karmaşadan uzak, hem de yeni devletin kuruluşu için idealdir. Çağlar Keyder'e göre ise kent başkent olduktan sonra genç cumhuriyetin fiziksel ve kültürel yatırımının önemli bir bölümü Ankara'ya yöneltilmiştir. Örneğin ulusal-radyo şebekesinin merkezi yeni

başkentte kurulmuş, yarı-resmi basın da yeni başkente taşınmıştır (Keyder, 2006A, s. 19). Fakat yine de, siyasal anlamdaki merkezin değişimi kültürel anlamda gerçekleşmemiş, İstanbul kendi içinde çevrelere bölünmüşlüğüne korusa da, çevre konumuna düşmemiştir. Bir başka deyişle Ankara'nın bir "logos", İstanbul'un bir "ethos" olma durumu teoride gerçekleştiyse de pratikte gerçekleşmemiştir (Pelvanoğlu, 1999, s. 83). Öyle ki Ankara'nın merkez konumu bir temsilden öteye geçmez. Ancak yeni kurulan devletin İstanbul'a karşı olumsuz bir tutum takındığı hissedilmiştir. Bunun en önemli nedeni ise İstanbul'un nüfus yapısıdır. Kent gayrimüslimlerin çoğunlukta yer aldığı bir nüfusa sahiptir. Buna bağlı olarak, İstanbul gayrimüslim ve gayri-Türklerin merkezi sayılmıştır (Belge, 2004). Kısacası gayrimüslim vatandaşların İstanbul'da belli bir çoğunluğu oluşturmaları, yeni devletin ulusalcı fikirlerinin yükselmesi için bu kenti uygun bir mekân haline getirmez. Tek bir ulus kurgusu için gayrimüslimlere yönelik bir takım Türkleştirme politikaları uygulanmıştır. Bunlar arasında "Vatandaş Türkçe Konuş Kampanyası" ve Alliance okullarında eğitimin Türkleştirilmesi gibi uygulamalar ön plana çıkanlardır (Bali, 2001). Bu noktada özellikle bu kimselerin tek ulus fikrini kabul edebilmeleri önemlidir; fakat böyle bir olasılık oldukça zordur ve uygulamalar yalnızca kısmen başarılı olmuştur. Rıdvan Akar, *Aşkale Yolcuları* isimli kitabının ön sözünde gayrimüslimlerin Cumhuriyet tarihinde devlet politikalarının turnusol kâğıdı olduğunu ve demokrasi bilinci, çoğulcu saygı, tek tip insan yetiştirme ideolojisi ve ulus-devletin Türk Müslüman ve Sünni homojen bir toplum projesinin hep bu insanlar üzerinde denendiğini ifade etmiştir (Akar, 2000, s. 7). Sonraki yıllarda gerek 1955'teki 6/7 Eylül Olayları, gerekse 1964'te Rumların sınır dışı edilmesi kararı, Varlık Vergisi gibi kapsamlı ve sistemli bir politika içermese de birçok gayrimüslimin başta İstanbul olmak üzere ülkeyi terk etmelerine neden olmuştur. Böylece günümüze yaklaştıkça bu insanların "buharlaştığına" tanık olunmuştur (Belge, 2004). Bir anlamda İstanbul yavaş yavaş kendisine kimliğini sunan isimlerden, yüzlerden ve geleneklerden soyutlanmaya başlanmıştır. 1950'li yıllara dek ekonomi üzerinde korumacı ve

katı ulusal bir söylem etkin olması ise gayrimüslimlerin gidişlerine neden olacak sebepleri yaratarak İstanbul için bir sessizlik süreci yaratmış; fakat 1950'lerden sonra İstanbul'un görüntüsünü tamamen değiştirecek adımların da atılmasına zemin hazırlamıştır. Öyle ki "İstanbullu" tanımını da değiştirmiştir.

İstanbul'un değişimine zemin hazırlayan Türkiye'nin siyasi ve ekonomi sürecine kısaca değinilecek olursa, 1920'li yıllarda devletçi ekonominin varlığının söz konusu olduğunu söyleyenebilir. Bu dönemde devlete bağımlı, devlet kontrolünde bir ekonomi yürütülmektedir. Devlet ekonomisi denen bu politika 1929 yılında dünya kriziyle "devletçilik" adını almıştır ve devlet ekonomiye müdahale etmenin ötesinde bir fiil yatırımcı olmuş; sanayileşmenin başını çekmiştir (Toprak, 2004). Bu korumacı tutum ise 1930'lu yıllarda doruk noktasına ulaşmıştır. Oldukça kapalı ve kendi içinde ilerleyen süreç aynı zamanda sanayileşmeyi kısmen tamamlamış 1950'ler içinde olumlu bir zemin hazırlamıştır. Bu noktada bu kadar içe dönük hareket etmenin nedeni ise dönemin yeni devlet için böyle bir tutumu zorunlu kılmış olmasıdır. Böylece II. Dünya Savaşı'nın son dönemlerine dek görece istikrarlı bir politika izlenmiştir. Bu noktada savaş dönemine yönelik alınan önlemler oldukça önemlidir. Fakat Türkiye 14 Haziran 1940 tarihinde savaşa yönelik tarafsızlığını ilan etmiş olsa bile sorunlu bir sürece girer. Çünkü bu süreçte Ankara, Refik Saydam ve Şükrü Saraçoğlu hükümetleri olmak üzere ekonomi politikaları birbirinden tamamen farklı olan iki hükümet geçirmiştir.²¹ Özellikle ikinci hükümetin iktisadi politikaları İstanbul için ağır sonuçlar getirmiştir (Akar, 2000).

Refik Saydam Hükümeti'nin ekonomi politikaları mevcut bütçe imkânları ile ordunun ve kentli nüfusun beslenme ihtiyaçlarını karşılamayı öngörmüştür. Dış ticaret doğrudan devlet denetimi altında yürütülmüştür. Böylece karaborsacılık,

²¹ 11. ve 12. Hükümetlerin başbakanlığını yapan Refik Saydam'ın 7 Temmuz 1942 yılında ölümü üzerine 13. Hükümet Şükrü Saraçoğlu'nun başbakanlığında kurulmuştur (Akar, 2000, s. 25). Bu nedenle savaş döneminde iki hükümet arka arkaya kurulmuştur.

yolsuzluk ve rüşvet gibi sorunların da önleneceği düşünülmüş; fakat yeterli derecede olumlu sonuç alınamamıştır. Saydam Hükümeti'nin ardından kurulan Şükrü Saraçoğlu Hükümeti ise tam tersi bir iktisat politikası izlemiştir. Dış ticaret üzerinde denetimleri azaltmış ve köylüyü savaş döneminde dünyada ihtiyaç olan ürünlerin üretimine yöneltmiştir. Fiyatların serbest bırakılması ile artışın yaşanması ve ürünlerin yeterli bir şekilde üretilmemesi enflasyonun yükselmesine sebep olmuştur. İthalata oranla ihracatta ise olumlu gelişmeler kaydedilmiştir.²² Bu nedenle hükümet bu zor sürecin aşılması için para basma, yeni vergi tipi oluşturma ve vergilere yapılan zamlarla kaynak aktarımına gitmiştir.²³ Büyük bir bölümü kırdan yaşayan halk yoksullaşmış ve gelir seviyesi düşmüştür.

Demokrat Parti'nin başkanı Adnan Menderes'in 14 Mayıs 1950 seçimlerini kazanması ile tek partili dönemden çok partili döneme geçilmiştir. Bu dönemde serbest ticaret Türkiye için yararlı gözükmiştir (Toprak, 2004). Yurt dışına ihtiyaç söz konusu olan mallar üretilip gönderilmiştir. Fakat tarım ürünlerine çok yüksek fiyatlar verildiği için kentten kırsala doğru bir servet oluşumu göze çarpmaktadır. Dengesiz servet dağılımı ve bu servetlerin vergilendirilememesi ciddi bir bütçe açığı yaratmıştır. Ayrıca ülkede döviz darboğazı da yaşanmıştır. 1953 ve 1954 yılları ekonomik kriz olarak hissedilmiştir (Toprak, 2004). 1958 yılında "İstikrar Tedbirleri" alınmış, böylece daha planlı adımlarla devlet korumacı dönemin ilkelerine dönmüştür. 27 Mayıs 1960 tarihindeki darbeden sonra ise Devlet Planlama Teşkilatı'nın girişimleri ile karma ekonomiye geçilmiştir. 1963'ten itibaren 5 yıllık planlar uygulanmaya başlanmıştır.

²² Öte yandan savaş döneminde beklenen derecede yeterli ürünün üretilmemesi ve bazı temel gıdaların azlığı karaborsacılık ve yolsuzluk girişimlerinin artmasına sebebiyet vermiştir. Ayrıca bütçelerdeki başlangıç ödemeleri ve kesin harcamalar arasında belirgin farklar da ortaya çıkmıştır. Özellikle milli savunmaya yönelik harcamalar bütçe açıklarını doğurmaktadır. Çünkü bütçe harcamalarının neredeyse yarısını oluşturmaktadır. 1940'da %53, 1941'de %55, 1942'de %54, 1943'te %52, 1944'te ise %51 oranında harcama gerçekleşmiştir (Akar, 2000, s. 28).

²³ Bu vergiler arasında en önemlisi 1942 yılında çıkarılan "Varlık Vergisi"dir; bu süre zarfında yüklü dönüşleri ile ideal bir çözüm olarak görülmüştür. Ama aynı zamanda bahsedildiği üzere bu uygulama Türkleştirme politikasının da bir parçasıdır (Akar, 2003).

Başlangıçta devlet ağırlıklı plan modeli hâkimdir. Süleyman Demirel'in iktidara gelmesiyle birlikte plan daha çok tavsiye edici, olarak dönüşüme uğramıştır. Bu dönemle beraber 1980'li yıllara kadar sürecek İthal İkameci Sanayi Uygulaması'na geçilmiştir. 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren ülke iç istikrarın çöktüğü bir dönem yaşanmıştır.

İstanbul tüm bu dalgalı ekonomik süreçten nasıl etkilenmiştir? Öncelikle 1950'lerde devlet eliyle kalkınma sürecinde İstanbul ve çevresi yeni sanayilerin kurulması açısından hem coğrafi konumu itibariyle, hem de eski bir ticaret merkezi olması ile oldukça elverişli bir alan olarak görülmüştür. Dolayısıyla Anadolu'lu iş adamları yavaş yavaş bu yöne doğru kaymışlardır. Kent, Anadolu'nun dört bir yanından göç almaya başlamıştır. Böylece hem "İstanbul'lu olmak" deyiminin tanımı değişmiş, hem de kentin görünümü olumsuz bir biçimde başkalaşmıştır. Kısacası İstanbul kabuk değiştirmektedir. 1973 yılında 10 işçiden fazla istihdam eden kuruluşların %44'ü İstanbul'da yer almakta ve bunların özel Türk sanayinin toplam istihdam hacmi içindeki payı %55 kadar önemli bir yükü taşımaktadır. Zamanla bu büyümeye, kent merkezinde ve çevresinde çok daha büyük sayıda emek yoğun ve küçük ölçekli imalat ve ticaret firması eşlik etmektedir (Keyder, 2006A, s. 20–21). Öyle ki bu gelişme ile 1920'li yıllarla 1945 yılı arasında nüfusu sayısı sabit kalan İstanbul "marazi insan yığınları"ni içine almaya başlamıştır (Timur, 2004, s. 177). Buna bağlı olarak 1950'li yıllardan itibaren kent nüfusu hızla artmaya başlamıştır.²⁴

İstanbul'daki ayrımlar çoğalmış ve farklı renklerden oluşan bir örgü haline gelmiştir. Bu farklılıklar ne birbirlerinden ayrık, ne de birbirlerine bağıdırlar. Hem birbirlerini iterler, hem birbirlerini çekerler. Çünkü 1950'li yıllara dek

²⁴ 1950 yılında bir milyonu aşkın İstanbul nüfusu, 1970'lere ulaştığında 3 milyona, 1975 yılında 4 milyona, 1985 yılında 6 milyona, 1995 yılında 9 milyona yükselmiştir. 1945'i izleyen yarım yüzyıl boyunca yıllık artış %4 ve %5 aralığında kalan büyümenin büyük bir bölümünü köyden kente göçten ve kente yeni gelenlerin daha yüksek bir doğum oranına sahip olmasından kaynaklanıyordu (Keyder, 2006B, s. 173).

kentte tanımlanan kozmopolit hal ve bu halin işaret ettiği özellikli farklılık sadece din ayrımıdır: Müslümanlar ve gayrimüslimler (Erder, 2006, s. 192). 1950 sonrasında kent Müslümanların sayısının artması ile homojen bir yapıya sahip olmuş; fakat bu homojen yapı içindeki küçük gruplar ve gelenekler kentin görünümünü 1950 öncesine göre daha gergin hale getirmiştir. Böylece kent hem kontrolsüz bir şekilde büyümüş, hem güvensiz bir hale gelmiş, hem de kendi içinde bölünmüştür.

Kısacası değişen ekonomik ve sosyal sürecin getirileri ile İstanbul, 19. yüzyıldaki halinden çok farklı bir kimliğe bürünmüştür. İmalathanelerin ve sanayilerin özellikle Marmara bölgesine odaklanması ile kentin gecekondulardan oluşan yeni çeperleri büyümeye ve kentin sınırlarını da genişletmeye başlamıştır. Bu nedenle, 19. yüzyıldaki yenileme çalışmalarına benzer faaliyetlere 1980'lere dek İstanbul'da rastlanmaz. Ayrıca belli bir süre kentin misafirleri olarak görülen bu yeni yığınlar zamanla dayanışmadan enformel örgütlenmeye gitmiş; dernekler ve vakıflar kurarak kentteki varlıklarını temellendirmişlerdir. Bu açıdan bu yeni gruplar hem büyükşehir, hem de semt belediyeleri için biçilmez kaftan olmuşlardır. Özellikle çok partili döneme geçildikten sonra her köylü bir "oy" olmuştur (Timur, 2004, s. 177). 1950 öncesinde kendi başına bırakılmış; "merkez" konumunu yitirmiş olan İstanbul, 1950 sonrasında kendini kaotik bir gelişmenin içinde bulmuştur. Fakat kısa bir süre için yitirdiği merkez konumunu kaotik bir başlangıç süreci ile bile olsa tekrar geri kazanmıştır.

2. 3. 1980'lerden Bugüne Küresel Dünyada Bir Kent Sahnesi: İstanbul

1980'lerden 2000'li yıllara uzanan ve "İstanbul'un küreselleşmesi" olarak isimlendirilen bu dönemsel süreç, bir bakıma sadece özel sanat müzelerinin ve sanat kurumlarının değil, siyasi, sosyal ve ekonomik hayata dair birçok yeni olgunun ve yeni alışkanlıkların kent içinde temellenmesine olanak sağlamıştır.

Bu noktada tezin konusu olan özel sanat müzeleri ve kurumlar ise bu değişimin sadece bir bölümü ve özellikli bir alanı olarak yükselmiştir. Elbette bu yükseliş anlamak ve tartışabilmek için yeniden kimliklenen İstanbul, siyasi, ekonomik ve toplumsal açıdan değerlendirilmelidir. Ayrıca bu kavramlara dair gelişmelerin kent tarafından nasıl benimsendiği, kentin bu gelişmelere nasıl tepkiler verdiği ve onları nasıl deneyimlendiği ayrıntılandırılmalıdır. Çünkü bu karşılıklı etkileşim, aynı zamanda, İstanbul'a dair bir kültür endüstrisi yaratmış ve kurgulamıştır. Bu kurgu ise festivaller, fuarlar, bienaller ve özel sanat kurumlarının oluşması sağlayarak tez kapsamında tartışılan özel müzelerin oluşması için tetikleyici dinamikleri yaratmıştır. Bu süreci ise tartışma noktasına varabilmek amacı ile sistematik olarak sunabilmek ve bu sunumu anlamlı hale getirebilmek için İstanbul'un yeni siyasi politikalarından, ekonomik açılımlardan nasıl etkilendiği ve toplumsal alanda değişimlerin kenti nasıl şekillendirdiği üzerine üç başlık oluşturulacaktır.

2. 3. 1. Siyasal Açılım ve İstanbul

Türkiye, siyasi açıdan 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren kendi içinde çözümsüzlüğe giden, istikrarsız bir sürecin içine girmiştir. Elbette, böyle bir dönem, bir takım durumların ve olayların sonucu olarak gelişmiştir. Çünkü bu dönemde genel olarak dünya ekonomisi bir durgunluk evresinde olmuştur. Kıbrıs olayının da gündeme gelmesiyle Türkiye, iç politikada istikrarsızlık yaşadığı ve milliyetçi cephe hükümetlerinin yönetimine tabi olduğu bir zaman dilimine girmiştir. Bu duruma karşılık sendikal hareketler sesini yükseltmiş ve politik nitelikli grevler giderek güç kazanmıştır. Dolayısıyla iç istikrar giderek yok olmaya yüz tutmuştur (Toprak, 2004). Fakat 1970'lerde yaşanan bunalımdan sonra, daha olumlu bir şekilde, Türkiye yavaş yavaş dünya ekonomisine uyum sağlamaya başlamıştır. Bu uyum süreci ise 1980'li yıllarla beraber "küreselleşme" sürecine giriş olarak nitelendirilebilmektedir. Küreselleşme safhasına tam olarak girilmeden önce ise 1970'lerdeki

istikrarsızlık ve bunalım sürecine bir nokta getirmeyi hedefleyen 12 Eylül 1980 darbesi önem taşımaktadır. Ayrıca, darbe öncesi Süleyman Demirel hükümeti sırasında Turgut Özal tarafından hazırlanmış olan 24 Ocak Kararları da bu süreci destekleyen yeni bir ekonomik istikrar programı olarak sunulmuştur.²⁵ Bu kararlarla Türkiye, yabancı sermayeye kapılarını tamamen açmış görünmektedir.

24 Ocak Kararları'nın ardından aynı yıl içinde gelişen diğer durum ise 12 Eylül darbesi olmuştur. Bu girişim ile ülkede yaşanan istikrarsızlığın son bulmasını sağlamak amaçlanmıştır. Bu amaca bağlı olarak siyasi partiler, dernekler ve düşünce kuruluşları kapatılmış; yeniden bir başlangıç söz konusu olmuştur. Dolayısıyla 7 Kasım 1982 günü yeni anayasa kabul edilmiş ve ordu 20 Mayıs 1983 yılında siyasi partilerin kurulmasına izin vermiştir. Darbe ile beraber Bülent Ulusu önderliğinde geçici bir hükümet kurulmuş, müsteşar ve maliye bakanı, 24 Ocak Kararlarını düzenleyen Turgut Özal olmuştur. Darbeden sonra kurulan ilk parti ise emekli Orgeneral Turgut Sunalp tarafından "muhafazakâr-liberal" çizgide kurulmuş Milliyetçi Demokrasi Partisi'dir (Öymen, Radikal, 20.05.2007). 6 Kasım 1983 yılındaki seçimlerde Turgut Özal, başkanı olduğu Anavatan Partisi (ANAP) ile tek başına iktidara gelmiş ve Türkiye, bir anlamda küreselleşme sürecine resmi olarak girmiştir. Özal, küreselleşme sürecine yönelik en az 24 Ocak Kararları kadar önemli bir adım daha atmıştır. Sermaye hareketlerini tamamen özgür kılmak için 9 Ağustos 1989'da Türk Parasının Kıymetini Koruma Kanunu'nda değişiklik yapan 32 Sayılı Karar'ı çıkararak Türk parasını tamamen konvertibl hale getirmiştir. Taner Timur'a göre 32 Sayılı Karar, daha çok Özal Ekolü'nün neo-liberal ekonomisini uygulamaya koyan çeşitli önlemlerden biri olarak görülmüştür (Timur, 2004, s. 62–63).

²⁵ "24 Ocak Kararları" olarak anılan ekonomi paketi, iktisatçı Korkut Boratav'e göre, ana çizgisiyle 1988 yılının sonuna kadar iktisat politikalarına damgasını vuran ve zaman içinde yeni öğelerin eklenmesi ile zenginleşen bir bütünlük taşımaktadır. Baştan sona kadar "alternatifi yoktur" sloganıyla ve çok yoğun bir ideolojik kampanya ile halk kitlelerine ve kamuoyuna sunulan bu neo liberal model, ne Türkiye, ne de dünya bakımında orijinal bir önemler paketi olmuştur (Boratav, 2006, s. 148).

Ayrıca, bu karara “döviz alım satımını” ve “döviz taşımayı” serbest bırakan kararları da ekleyerek ekonomiyi iyileştirmeye yönelik projesini tamamladığı söylenebilir. Fakat serbest ekonomi politikaları çerçevesindeki bu yeni karar, yabancı yatırımcıların ülkeye çekilmesi ile sıcak paranın ülkeye girmesini sağladığı için hükümetin Türk iş sektörüne ve zenginlerine karşı tepkisel bir tutumu da olarak değerlendirilebilir. Çünkü böylece bütün kapılar yabancı sermayeye açılmış ve hemen hemen her sektörde yerli sermayeden daha çok söz sahibi olmuştur. Sonuç olarak ANAP Türk yatırımcılarını ekonomik olarak zor duruma soktuğu için ilk dönemlerinde kazandığı destekten yoksun kalmıştır.²⁶

1990’lı yıllar da çok farklı ideolojilere sahip partilerin koalisyonlarına ve bu koalisyonların beraberinde getirdiği karasızlıklara sahne olarak birbirine güvensiz bir biçimde alınmış kararların gölgesinde kalmıştır. Elbette, bu birbirine güvenmeyen koalisyon hükümetlerinin kırılğan halleri ve birbirlerine olan tepkili yaklaşımları yabancı yatırımcıları Türkiye’ye yatırım yapmak konusunda tedirgin hale getirmiştir. Bu durum ekonominin gidişatı açısından oldukça olumsuz bir tablo yaratmıştır. Buna bağlı olarak 1990’larda karşımıza ekonomik değişime ayak uyduramayan bir devlet yapısı ortaya çıkar. Fuat Keyman’a göre işte küreselleşmenin Türkiye’ye etkilerinin belirginleştiği nokta da 1990’lar içinde değişen ekonomik ve kültürel yapı ile siyasal yapı arasında büyük bir boşluğun ortaya çıkması, ekonomik değişime devlet yapısının, siyasal aktörlerin yanıt verememesi olmuştur (Keyman, 2003). 2000’lere girildiğinde ise Türkiye’de küreselleşme denen tarihsel bir süreç olduğu ve bunun etkilerine ayak uyduracak bir siyasal yapı olmadığı, ekonominin ve kültürün küreselleştiği, fakat ekonominin tamamen refleks şekilde kendi içine kapandığı, krize girdiği bir durum hâkimdir (Keyman, 2003).

²⁶ 32 Sayılı Karar ile ANAP hükümeti 1994 ve 2001–2002 Krizleri’nin mimarı olarak da anılmaktadır. Öyle ki 1980’li yılların karasızlıkları ve bocalamaları sonucu oluşan birtakım problemler 1990’lı yılları da çözümsüzlüğe götürmüş ve ekonomik açıdan aşılması zorlu ve engebeli bir sürece tabi tutmuştur.

İstanbul bu siyasi süreçten nasıl etkilenmiştir? Elbette 1980'lerin liberalizm süreci İstanbul için önemli politik sonuçlar yaratmıştı. Bunlardan en önemlisi de kentsel özerkliğe yaklaşım konusu olmuştur. Bir anlamda İstanbul yerel yönetimi daha özerk bir konuma yükselmiş ve İstanbul artık bir kent olmaktan öte bir merkez, özellikli bir bölge olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle de İstanbul, Cumhuriyet tarihinin herhangi bir aşamasında olmadığı kadar yüksek düzeyde devlet finansı elde etmiştir. Bu devlet finansı ile de sırasıyla Bedrettin Dalan, Nurettin Sözen ve Recep Tayyip Erdoğan'ın belediye başkanı olduğu dönemler boyunca kent yenilenme projelerine ve yabancıların ekonomik yatırımlara sahne olmuştur. Çünkü İstanbul, 19. yüzyıldaki ticari önemini 1980'li yıllarda tamamen geri kazanmış ve hem uluslararası ekonomi, hem de turizm açısından önemli bir bölgesel role sahip olmuştur. Başkentte ekonomiye yönelik alınan serbestleştirme politikaları önce İstanbul'da fiilen harekete geçmiştir. Bunun nedeni ise kentin jeopolitik öneminden ve eski bir ticaret merkezi olmasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca, 1980'li yıllarda kente göç oranı hızla yükselmiştir. Bu durum İstanbul ve çevresinde faaliyet gösterecek yerli yabancı fabrikalar veya kuruluşlar için istihdam, kent ve ilçe belediyeleri içinde büyük ölçüde “oy” anlamına gelmektedir.

2. 3. 2. Ekonomik Açılım ve İstanbul

İstanbul, 1980'li yıllarla beraber yabancı sermayeyi çekmeyi hedefleyen küresel bir kent olarak konumlandırılmaya başlamıştır. Çünkü bu dönemde ithal ikameden ihracata dönük sanayiye geçilmiş; serbest piyasa ekonomisi ön plana çıkmış ve Türkiye tam anlamıyla 1980'lerden başlayarak özellikle de 1990'larda küresel ekonomik yapının yaygınlaşma, hızlanma ve derinleşme sürecine uyum sağlamıştır. Bu nedenle artık içe dönük bir ekonomik yapıdan söz edilemez (Keyman, 2003). Bu durum ise öncelikle ihracatın ve ekonominin kalbi olan İstanbul'a küresel bir dünya kenti olması gereğini sunmaktadır.

Dolayısıyla küresel bir kentten beklenen her şey İstanbul'da yer almalıdır; buna bağlı olarak kent hayatı görüntüsünden gündelik yaşam pratiklerine dek her alanda etkilenmeye uğrar. Bir anlamda kendi içinde küresel dünyaya uyma ve bu sebeple yeniden biçimlenme gerekliliği yaratmıştır.

İstanbul, ekonomik açımdan bakıldığında ise dört önemli noktada ön plana çıkmaktadır: ticaret, hizmet sektörü, inşaat sektörü ve turizm. Kentin ticaret ve ona bağlı olarak ekonomik açıdan bu kadar ön plana çıkmış olmasının 1980'lerde ekonomik yaptırımların değişmesi ile ilintili olduğu açıktır. Fakat tüm bu olumlu görünüme sahip değişimlere rağmen, İstanbul'un 2000'li yıllarda tam anlamıyla küresel bir kent olduğunu dile getirmek doğru olmayabilir. İstanbul'un ekonomik açıdan bölgesel bir ticaret merkezi olduğunu söylemek daha doğru olabilir. Çünkü İstanbul, Orta Asya ülkelerinin seçkinleri için iktisadi ayrıcalıklar elde etmek isteyen Batılılar ile buluşma noktası haline gelmiştir. Ayrıca bu durum devlete de Batı ve Doğu arasında bir arabulucu rolü atfetmiştir. Özellikle diğer Türk Cumhuriyetleri için kent hem ticari, hem de politik açıdan oldukça önemlidir.

Ekonomik anlamda iki önemli sektör İstanbul'da ön plana çıkmıştır: Hizmet sektörü ve inşaat sektörü. Özellikle petrol fiyatlarının yükselmesinden sonra yatırımcılar inşaat sektörüne yönelmişlerdir. Çünkü Türkiye bu alanda oldukça açık bir bölge konumundadır. Yoğun göçlerin varlığı ve gecekondu mahallerinin kent içinde hızla çoğalması da bir çözüm önerisini gerekli kılmıştır. Öte yandan iş sektörlerinin büyümesi ve yeni iş merkezlerinin oluşması da bu süreci etkilemiştir. Bu nedenle inşaat sektörü zamanla oldukça önemli bir alan haline gelmiştir. Kentin içinde ve etrafında siteler yükselmeye ve yeni yaşam alanları oluşturulmaya başlanmıştır. Ayrıca her küreselleşmeye başlayan kent gibi İstanbul'da da imalat sektöründen hizmet sektörüne yönelik bir geçiş yaşanmıştır. Kentin ticari merkez konumunu kazanması ile yabancı yatırımların kente ve bölgeye odaklanması sonucu post-endüstriyel bir gelişme

olan hizmet sektörü de ön plana çıkmıştır. Buna bağlı olarak pazarlama, muhasebe ve yönetim, telekomünikasyon, banka ve finans, ulaştırma, sigortacılık, veri işlemleri, hukuki hizmetler, danışmanlık, reklâm, tasarım ve mühendislik alanlarında gelişen ve oldukça hareketli olan bir hizmet sektöründen bahsedilebilmektedir. Öyle ki bu alanlar oldukça mühim hale gelmiş ve özellikle belirleyici öneme sahip finans, sigortacılık, gayrimenkul hizmetlerinde istihdam edilen çalışanların sayısı artmıştır.²⁷ Ancak İstanbul'a göçlerle gelen insanların ise okuma yazma oranı oldukça düşük olduğu için bu alanlara uyum sağlayamamışlardır. Bu durum ise işsizlik problemini yaratmıştır.

Hizmet sektörünün hızla gelişmesi ve yabancı yatırımların varlığı ile oluşan yeni iş sahaları yüzünden mekânsal alanlar değişmeye ve biçimsel olarak da farklılaşmaya başlamıştır. 19. yüzyıl'da Galata Köprüsü, Pera Bölgesi ile tarihi yarımadayı birleştirmiş; tarihi yarımadadan Karaköy'e, Voyvoda Caddesi'nden Pera'ya uzanan önemli bir ekonomi aksı oluşturulmuştur. 1980'lere kadar burada yer alan finans kuruluşlarının merkezleri de 1985 yılında açılan İstanbul Menkul Kıymetler Borsası'nın (İMKB) 1995 yılının Mayıs ayında Levent bölgesine taşınması ile önce Mecidiyeköy, Esentepe, Gayrettepe hattına, sonra ise Zincirlikuyu, Levent ve Maslak hattında konumlanmışlardır. Zamanla ise 1990'larda açılan yeni bankaların genel müdürlükleri, hizmet sektörüne bağlı diğer kurumların merkez ofisleri ve uluslararası şirketlerin bölgesel merkez büroları hep bu bölgede yer almıştır. Dolayısıyla bu semtlerde iş potansiyeline yönelik yeni bir yapılaşma da ortaya çıkmıştır. Bir anlamda kentteki değişim önce mimari alanda görünür hale gelmiştir. Yakın tarzlarda mimari çizgilere sahip cam giydirme gökdelenler yeni iş merkezleri olarak yükselir. Aynı zamanda, Rıfat Bali'nin de deyimiyle serbestleşen piyasa koşulları sonucunda

²⁷ 1980 ve 1990 yılları arasında finans, sigortacılık ve gayrimenkul hizmetlerinde çalışanların sayısı 100 bin artmıştır. Bu alanların hizmet sektöründeki payı %10,3'ten %13,9'a yükselmiş, İstanbul'un toplam istihdamı içindeki payı ise %5,3'ten %7,1'e yükselmiştir (Keyder, 2006A, s. 29).

banka-finans sektörünün büyümesi ve uluslararası şirketlerin de ardı ardına Türkiye'ye yerleşmeleri çok katlı iş merkezlerine olan talebin artmasına neden olmuştur (Bali, 2007, s. 125). Levent ve Maslak hattı iş çevreleri tarafından sadece İMKB'nin bu bölgeye taşınmasından dolayı talep edilmemiştir. Çünkü şirketler 1980 ve 1990'lı yıllardaki ekonomik dinamiklerin sonunda kârlarını arttırmış ve kendilerini yüksek kira bedellerini ödeyebilir duruma getirmişlerdir. Bu durum da iş merkezlerinin çoğalmasını sağlamıştır. Zamanla da yerli ve yabancı iş adamlarının uluslararası standartlarda ve markalara ulaşabileceği alışveriş merkezleri, dünya mutfağına ait çeşitleri sunan restoranlar ve her türlü konfora sahip rezidanslar bu alana yavaş yavaş eklenmeye başlamıştır.²⁸

Hizmet sektörünün en önemli alanlarından biri olan medya sektörü de benzer bir biçimde bir dönüşüme uğramış ve merkez hattını Cağaloğlu'ndan Güneşli ve İkitelli bölgesine kaydırmıştır. Biraz kentin dışına doğru konumlanan bu bölgede de medya sektörüne ait binaların tıpkı Levent'teki iş merkezlerine benzediği görülmektedir. Medya sektöründeki bu büyümenin ve bu büyüme sonucunda kentin daha geniş alanlara kaymasının elbette en önemli nedeni de sektörün büyümesi ve kendine yeni bir merkez alan kuracak kadar ön plana çıkmış olmasıdır. Çünkü bu alan da yabancı yatırımcılardan nasibini almıştır. Yerli yabancı iş adamlarının veya yabancı basın organlarının kimi gazeteleri veya televizyon kanallarına iştirak ettikleri ya da tamamen satın aldıkları görülmektedir. Aydın Doğan bu konuda verilebilecek en ideal örnek olabilir. Özellikle yerli iş adamlarının bu girişimleri ise yeni bir ayrımın perdesini aralamaktadır. Çünkü 1980'ler ile küreselleşen kentin en belirgin karakterleri

²⁸ Bu yeni yapılar ise bölgenin kalitesini arttırmıştır. Bu nedenlerle yeni gelişen hattaki iş merkezlerini tanıtır ilanlarda veya haberlerde altı sürekli çizilen üç ana tema bulunmaktadır: Seçkinlik, bölgenin New York'un Mahnattan yarımadasına benzemesi ve bu yeni binaların Türk modernleşmesinin birer simgesi olmaları (Bali, 2007, s. 126).

olan ve yeni iş merkezlerinde yerlerini alan iş adamı portresi değişmiştir. Her alanda etkin olmaya çalışan, yazılı ve görsel basına iştirak ederek gündemde kendine yeni bir iktidar alanı yaratmaya çalışan ve halkın arasından olan modern bir birey ortaya çıkmıştır.

Tüm bu değişimlerin kenti küresel bir şehir kılıp kılmadığı tartışılabilir. Çünkü gelişmelere baktığımız zaman serbest piyasa ekonomisinin ve özelleştirme süreçlerinin kent sakinleri arasındaki ekonomik farklılıkların yükselttiği hissedilmektedir. Öte yandan sıcak para dediğimiz yabancı sermaye de doğrudan güvenilebilir bir şey değildir. Çünkü özellikle 1980'ler ve 1990'lar döneminde Türkiye'de finans alanı, borsalar sıcak para akışları için oldukça kaygan bir zemin yaratmıştır. Bu güvensiz zemin ise ülkenin yabancı yatırımcılara sunduğu politik bir güvensizlik havasından kaynaklanmaktadır. 1990'lar sürecindeki çok partili koalisyon hükümetlerinin bir takım yasa değişiklikleri sırasında veya önemli karar mekanizmaları kurmaları gerektiğinde birbirlerine karşı sürekli tepki göstermeleri ve her an dağılılabir bir yapıya sahip olmaları yabancı yatırımcılar için tedirgin edici olmuştur. Ulaşım ve telekomünikasyon sistemlerindeki yetersizlikler de yabancı yatırımcıda tedirginlik yaratan unsurlar olmuşlardır. Kısacası ekonomik açıdan İstanbul birçok gelişmeye sahne olurken, aynı zamanda başkent ve sistem kaynaklı bir takım güvensiz durumlar yüzünden bu gelişmeler zaman zaman kesintiye uğramış ya da yeni gelişmeler engellenmiştir.

İstanbul'da ticaret ve hizmet sektörünün ötesinde kentin ön plana çıkmasını sağlayan turizmden ise kentin değişen gündelik hayatı ve kendi içinde yarattığı kültür endüstrisi kapsamında bahsedilecektir.

2. 3. 3. Yeni Bir Kent Sahnesi: Kentsel Dönüşüm Projeleri ve Sosyal Hayat

1980'ler ile beraber dünyada kentlerin ve metropollerin öncelikli olarak rolleri değişmeye ve ait oldukları ülkeler ve kültürler içinde yeni konumlar almaya başlamışlardır. Kentlerin önemi beklendiğinden de büyük bir hızla artmış ve nüfus yoğunlukları da hızla yükselmiştir. Bu artan önemin en önemli sebepleri ise elbette küreselleşmenin yaygınlaşması, bilgi toplumuna geçiş ve üretimin esnek biçimler altında örgütlenmesidir. Bu etkenler kentleri geçmiştekinden çok daha geniş ve yoğun ilişki ağlarının ortasına yerleştirmiş, çoğulcuştürmüş ve önemlerini arttırmıştır. Önemli olan kentler ise ait oldukları ülkelerin vitrinleri ve hatta sözcüleri haline gelmişlerdir. Kimi kentler kendilerine atfedilen yeni rolleri ve kimlikleri ile bölgesel merkez olmayı dahi aşarak bir “dünya kenti” konumuna erişmiştir (Silier, 2007, s. 3). İstanbul da 1980’li yıllarda küreselleşme sürecine eklemlenirken, aslında Türkiye’nin ekonomik ve sosyal açıdan en önemli kenti olma konumuna yükselmiş ve bu yükselme süreci 1990’lı yıllarda başkentteki siyasi istikrarsızlıkların bir takım ekonomik gelişmeleri engellemesine karşın olgunluğa erişmiştir. Bu durumda elbet ona bugünkü konumunu sunan diğer etkenlerde tarihi ve kültürel geçmiştir. Kent, aynı zamanda Bizans ve Osmanlı İmparatorluklarının başkentliğini yapmıştır. Kentin her yerinde iki ayrı kültürün izlerine rastlamak mümkündür. Öte yandan bu imparatorlukların başkentliğini yapmış olması ile de aynı zamanda Hıristiyanlık ve İslamiyet dinlerinin de baş şehri sayılabilir. Öncelikle kentin tarihi geçmişine dair bu artıları turizm açısından oldukça önemlidir. Çünkü insanların ziyaretlerinin öncelikli nedeni kentin tarihi ve kültürel zenginlikleridir. Aynı zamanda çok kültürlü yapısı, çağlar boyunca birçok seyyahın anılarında yer almış ve Batı’nın kıyısında bir doğu kenti kimliğine sahip oluşu ise gezginleri büyülemiştir. Fakat İstanbul’un üst ve orta sınıfları, tanıdıkları, bildikleri, yaşadıkları bu kenti, küresel tüketim kültürünün merceğinden yeniden keşfetmişler, şehrin eski harap mahallerinin egzotik büyüsunü, ahşap evlerinin romantizmini, anıtsal mimarisinin “çok

kültürlülüğünü”, turist gözlükleri ile algılayıp değerlendirmeye başlamışlardır (Öncü, 1999).²⁹ Kısacası her kent geçmişinin kendisine sundukları ile birer seyirlik nesne haline gelebilir ve bunun üzerinden ekonomik gelir kanalları açabilmektedir. Bu noktada yabancı sermayesinin İstanbul’a odaklanması ve İstanbul’un bölgesel bir ticaret ve ekonomi merkezi konumuna yerleşmiş olması oldukça önemlidir.³⁰ Çünkü bu etkenler sayesinde kentin görünürlüğü önem kazanmıştır. Bu nedenle, özellikle büyükşehir belediyesi bir takım kentsel dönüşüm projelerine yönelir. Tıpkı Venedik, Londra ve Paris gibi İstanbul’da da gündelik hayatın estetik bir kavrayış ile yeniden düzenlenmesine niyetlenilmiştir (Yardımcı, 2005, s. 38). 1980’li yılların siyasi-iktisadi konjonktüründe, geçmişin görkemli İstanbul’unu geleceğe taşımak tasavvuru, geniş kapsamlı bir dizi yıkma-yenileme projesine ivme katmıştır (Öncü, 1999). Böylece 1980’li yıllarda İstanbul belediyeleri kentin belirli bölümlerine odaklanmışlardır. Bu alanlar ise kültürel mirasa dair önemli bir birikimi taşıyan alanlardır. Örneğin 26 Mart 1984 ve 28 Mart 1989 yılları arasında İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı görevini yapan Bedrettin Dalan girişimleri ile bugün hâlâ konuşulmakta ve tartışılmaktadır. “Çünkü Bedrettin Dalan, İstanbul’a özel girişimci temelde yeniden yapılandırmayı zorla benimsetmiştir.

²⁹ Bu değerlendirme edimi ise haksız bir yön taşımaz. Çünkü günümüzde genelde büyük kentlerin tarihsel geçmişi, uluslararası turizm piyasasında ‘seyirlik’ mekânlar ve yapılarda somutlaştırılıp pazarlanmakta ve tüketilmektedir. Bir kentin ne denli uzun ve zengin tarihsel geçmişi varsa, o denli kolayca fotojenik görüntülere dönüştürülüp, renkli broşürlerde, cep kitapçıklarında, dergi sayfalarında, televizyon ekranlarında satışa sunulabilir. Turizm endüstrisi müşteriye alıştığı yaşam biçimi ve konfordan uzaklaşmadan, yeni mekânlar ve insanlar görüp ‘seyretme’ fırsatını pazarlamaktadır (Öncü, 1999).

³⁰ Kentlerin dönüştürülme süreci sadece turizmin gelişmesine hizmet etmez. Aynı zamanda varolan yabancı yatırımcıyı çekmek için de önemli bir araç haline gelir. Sibel Yardımcı, *Küreselleşen İstanbul’da Bienal* isimli kitabında kısa bir paragrafla bu mühim ayrıntıyı bize özetler. “Sermayenin küreselleşmesi ile birlikte kentlerin güzelleştirilmesi de yeni amaçlara hizmet etmeye başlar. Son yılların yoğun kentler arası rekabet ortamında ve kentsel girişimcilik ruhuna uygun olarak, gösteriye dönüştürülmüş kent merkezlerinin inşası, sermayeyi ve vasıflı iş gücünü çekmekte bir silaha dönüşür” (Yardımcı, 2005, s. 40). Bu nedenle kentin görünümü, düzeni ve yeni edindiği özellikleri oldukça önemlidir. Elbet, girişimler yalnızca var olana kültürel mirası yüceltmekte kullanılmayacak, varolana yeni müzeler eklenecek ve kentin yeni hali festivaller, bienaller ve uluslararası sergilerle canlandırılacaktır. Asıl olan sadece sıcak parayı hizmet sektörüne ait bankacılık, finans, sigortacılık gibi alanlara çekmek değildir, yeni dinamikler yaratarak kentin kültürel alanda da zenginleştirilmesini sağlayarak, bu yeni özellikleri üzerinden de para kazanabilmektir.

Öyle ki projeleri, hızla göçün yozlaştırdığı İstanbul'un, ülkenin önde gelen kenti olmaktan çıkarak yeni bir tahayyüle dayanan bir dünya kenti haline dönüşmesinin dinamiğini ve çerçevesini yaratmaktadır. Otuz yıldan uzun bir süredir rafa kaldırılmış bir dizi kentsel yenileme projesi uygulamaya konulmuştur. Kent merkezinde 19. yüzyıldan kalma kimi mahallelerde geniş ölçekli yıkımlara girişilmiş, yüzyıllardır merkeze yerleştirilmiş olan küçük imalat kuruluşları yerlerinden edilmiştir. Haliç ve Boğaz kıyılarına sahil yolları yapılmıştır” (Keyder, 2006A, s. 26). Üsküdar sahili de imara açılmış ve bugünkü halini almıştır. Özellikle Haliç ve tarihi yarımada'daki kentsel yenileme faaliyetleri, bu bölgeleri turizme açmak amacını taşıdığı gibi kente gelen yabancı konukların ve iş adamlarının uçaktan inip otellerine veya iş merkezlerine gidecekleri güzergâhı da bir vitrine dönüştürmeye tasarlamıştır.³¹ Bir anlamda, Ayşe Öncü'nün dile getirdiği gibi kentin tarihi belleği küresel turizm endüstrisine sunulmak üzere hazırlanmıştır (Öncü, 1999).

Dalan'ın diğer kentsel dönüşüm projesi kapsamındaki girişimi ise Beyoğlu bölgesi'nde gerçekleştirdiği ve günümüzde genellikle “Tarlabaşı Yıkımı” olarak anılan proje idi. Tarihi yarımada gibi Beyoğlu bölgesi de ayrıcalıklı bir konuma sahipti. Önerilen ise bir çeşit yeniden canlandırma projesi idi. Bu

³¹ İşte bu süreci Ayşe Öncü *İdeal Ev Miti* isimli makalesinden şöyle özetler: “Sur-içi ada, bir açık hava müzesi olarak tasarlanıp, gözü rahatsız edici her türlü küçük üretim faaliyeti ve çalışanlarından arındırıldı. Yüzyıllardır eski cami ve kiliselerin etrafına birikmiş olan yakışsız binalar yıkılarak, çevreleri yeşil çim alanlar ve çiçek tarhları ile donatıldı. Harap ahşap yapıların sıralandığı arka sokaklar yeniden inşa edilip, göz oğşayıcı renklere boyanmış restoran, otel ve hediyelik eşya satan butiklerle bezenmiş yürüyüş yollarına dönüştürüldü. Mavi suları dillere destan Haliç'in efsanevi güzelliğini yeniden yaratmak için, kıyılarını çevreleyen yaklaşık 30.000 bina yok edilip, sahil şeridi ağaçlandırıldı; otoyol ile erişilebilir hale getirildi. Bu hummalı çalışmalar sonucunda geçmişte hiç zaman var olmamış 'tarihi' mekânlar oluşturuldu. Bundan böyle, Haliç'in kuzeyinde yükselmekte olan beş yıldızlı oteller ve cam kaplı gökdelenler, uluslararası iş muhitine, kongrelere, turistlere ev sahipliği yapacak, havaalanına inen yolcular, yeni inşa edilen otoyol ve alt-üst geçitler sayesinde şehrin yoksul mahallelerini, fakir halkını hiç görmeden otellerine ulaşabilecek; boğaz kıyılarını gezebilecek, açık-hava müzesine dönüştürülen tarihi yarımada'yı ziyaret edebilecekti. İstanbul'u devasa bir şantiyeye dönüştüren ve kentin 19. yüzyıl dokusunda büyük çaplı yıkımlara yol açan bu “yenileştirme” faaliyetleri, beş yıl gibi kısa bir sürede tamamlandı. 1990'lar başına gelindiğinde, İstanbul kenti, dışa açılan Türk ekonomisine yaraşan bir vitrine kavuşmuş, şehrin 2000 yıllık ihtişamlı bir tarihi, küresel turizm endüstrisine sunulmak üzere yeniden dekore edilmişti” (Öncü, 1999).

projeye göre, semtin ana arteri olan İstiklal Caddesi, bir yaya bölgesi haline getirilecek, buna karşılık ona paralel bir başka arter, Tarlabası Caddesi, araç trafiği bakımından eski şehri çevrenin ana meydanı olan Taksim Meydanı'na bağlayacaktı (Bartu, 2006, s. 47). Bartu'nun da o dönem için söylediği gibi Tarlabası Caddesi'nin açılması ise 19. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin gerçekleştirdiği bir dizi kentsel yenileme projesi ile ilişkili olarak Levantenler'in Pera bölgesinde yaptığı birçok eklettik mimari yapının yıkılmasına neden olmuştu. Ayrıca gayrimüslimlerin bırakıp gitmek zorunda oldukları bu yapılara göçler sonucunda yoksul aileler yerleştirilmişti. Yıkım onların da yerlerinden edilmesi anlamına gelmişti. Tarihi eserlerin korunması açısından herhangi bir ilkenin ileri sürülmesini, kalkınmanın ve İstanbul'un bir "dünya kenti" ne dönüşmesi önünde bir engel olarak görüyordu. Ancak eski Beyoğlu'nu geri kazanabilmek için binaların yıkılması bir çare değildi. Çünkü eski Beyoğlu'nun Pera olmasını sağlayan insanları idi, fakat bu insanların yerine ise göçlerle Anadolu'nun kimi bölgelerinden gelmiş, okuma yazma oranı düşük, aralarında yasa dışı eylemlere başvurabilmeyi göze alabilecek kişilerin yer aldığı insanlar yaşıyorlardı.³² Bir anlamda yenileme çalışmalarının karşı çıkanlar ve destekleyen açısından kesin bir çözüm yaratması tartışmalı idi.

Bedrettin Dalan'ın ardından ise küreselleşmeye biraz daha şüpheli bakan Nurettin Sözen 1989 ve 1994 yılları arasında büyükşehir belediye başkanlığını yürütmüştür. Sözen de döneminde izinsiz yapılaşmaya af getirerek, gecekondulaşmanın eskiye oranla artmasına sebep olmuş ve belediyenin kaynaklarını genellikle hizmet amaçlı gecekondu bölgelerine yöneltmiştir. Dolayısıyla kentin etrafında "gecekondu mahalleleri" olarak ifade

³² Nurdan Gürbilek'in bu noktada karşılaştırmalı bir tespiti bulunmaktadır. Gürbilek Dalan ve önceki iktidarların girişimleri arasında bir kıyaslama yapar. Daha önceki belediye yönetimlerinin de benzer girişimlerde bulunarak İstanbul'u yıktığını ve yeniden kurduğunu dile getirir. Onlar da bunu kamuya açık bir törene, kamuoyundaki imajlarını pekiştiren bir gösteriye dönüştürmüşlerdir. Dalan'ın farkı ise, şehir topraklarının rant değerlerini yönetirken, bu rantları kontrol eden kesimlerin taleplerine göre şehre biçim verirken, bunu bir gösteriye dönüştürülebilmesinde, üstelik bu gösteriyle karmaşık bir metropolün sorunlarını çözüyormuş gibi görünebilmesinde, bu imajı gerçek kılabilmesi yatmaktadır (Gürbilek, 2007, s. 29).

edebileceğimiz yeni çeperler çoğalmıştır. Bu durum ise yükselen işsizlik oranı ile de birleşince kent güvensiz bir mekân haline gelmiştir. Orhan Silier'in ifade ettiği gibi kentsel yerleşimlerin ulaştığı büyüklük ve karmaşıklık, kuşkusuz birçok sorunu beraberinde getirmektedir (Silier, 2007, s. 3). Bu sorunların en önemlilerinden biri ise göçler sonucu gelen “marazi insan yığınları”nın³³ kentle uyum problemleri olmaktadır. Çünkü bu göçlerle beraber kentteki gerilim daha da artmış ve kentli ve yeni sakinler arasında birbirini dışlama veya kabullenmeme söz konusu olmuştur. Kentliler, çarpık yapılaşma ile kentin çirkin bir görüntü almasını, okuma yazma oranı düşük insanların sayısının artması ile kentin kültür seviyesinin düşmesini, gelen insanların köylü ve kentli kimliği arasında arada kalmaları ile doğan yeni söylemlerin –arabesk kültürü gibi – kenti yozlaştırmasını hep bu göçlere bağlar. Ayrıca 1980'lere kadar bu kentin yeni sakinleri kentliler tarafından kentin misafirleri olarak görülmüştür. Fakat 1983 seçimlerinden sonra gelen yerel yöneticilerin bu kimseleri oy potansiyeli olarak görmeleri sonucunda onların yer aldığı bölgelere yönelik hizmetler artmış ve artık çoğunluk olan bu grubun sorunlarının çözümüne gidilmiştir. Çünkü artık çoğunluk haline gelmişler ve dernekler kurarak enformel örgütlenme faaliyeti içine girmişlerdir. Bu edim sonucunda ve yerel yöneticilerinde onlara yönelik iyimser yaklaşımları ön plana çıkınca artık misafir olmadıkları anlaşılmıştır. Kente göç sadece köyler ve kasabalarla sınırlı olmayıp Afrika, Bangladeş, İran ve Afganistan gibi ülkelerden yasa dışı yollarla gelen birçok göçmen bulunmaktadır. Göçlerle gelen yoksul kesim ve bu yabancı kimseler ucuz iş gücüne dayalı ve iş güvenirliliği çok düşük sektörlerde çalışmak zorunda kalmışlardır. Büyük bir kısmı ise kayıt dışı ekonominin işçileri olmuşlardır. Yasal ve yasadışı ayrımı silikleşirken, gelir dağılımındaki eşitsizlikte artış sonucunda toplumsal mekânsal ayrışmalarda daha da şiddetlenmiştir (Yardımcı, 2005, s. 43). Dolayısıyla kent güvensiz bir alan haline gelir. Sibel Yardımcı'nın da dile getirdiği gibi gelişmiş ulaşım ve iletişim teknolojileri sayesinde uluslararası bir hareketlilik kazanan seçkinler, artık

³³ Timur, 2004, s. 177.

İstanbul'un toplumsal mekânlarından kopmaya başlamış ve onunla neredeyse görsel bir ilişki kurmak istemişlerdir (Yardımcı, 2005, s. 43). Kısacası üst-orta ve üst sınıflar için kent artık yaşanılacak yer olmaktan çıkmıştır. Böylece 1980'li yıllarda kentin dışına uydu kentler gibi yeni yaşam alanları kurulmaya başlanmış ve 1980'ler bir sitede yaşama kültürünü de ortaya çıkmıştır. Ayrıca 1 Mart 1984 tarihinde yürürlüğe giren Toplu Konut yasası sitelerin inşa edilmesi için gerekli alt yapıyı kurmuştur (Bali, 2007, s. 112). Bu güvenli sitelerin üst sınıflara sunacağı en büyük ayrıcalıklardan biri ise kaybedilen eski İstanbul sıcaklığına ve mahalle ilişkisine kavuşabilmek olmuştur.

1950'li yıllara kadar en gözde apartman semti Nişantaşı, Şişli gibi mekânlar olmuştur. 1950'lerden itibaren buranın sakini olan üst sınıflar Boğaz sahilindeki apartmanlara ve yalılara taşınmaya başlamışlardır. Son 20 yıl içinde ise buralarda yaşayan insanlar kent dışına çekilmeye başlamışlardır. Kent merkezleri artık şehir dışındaki güvenli sitelerinden kentsel dönüşümün bir parçası olan otobanlar sayesinde on dakikada ulaşabilecekleri mahaller haline gelmiştir. "Alkent Bahçeşehir", "Kemer Country" ve "Acarkent" bu anlamda verilebilecek ilk örneklerdendir. Üst ve orta sınıf bu yerleşim alanlarına geçiş yaparken, memurların ve orta gelirli kimselerin yaşayacakları sitelerde inşa edilmeye başlanmıştır. İnsanlar genellikle emekliliklerini rahat geçirebilmek için toplu konut kooperatiflerine girmişler ve yıllarca aylık ödemeler yaparak ev sahibi olmuşlardır. Böylece İstanbul'un alt orta ve orta sınıflarının büyük bir bölümü şehri çevreleyen otoyollar boyunca apartmanlardan oluşan sitelere yerleşmişlerdir. Öyle ki Türkiye Cumhuriyeti Toplu Konut İdaresi tarafından kredilendirilen kooperatif projelerinin sayısı 1990'lı yılların ilk yarısında 1000'e ulaşmıştır (Öncü, 1999). Öte yandan ise elbette gecekondulaşmanın da sayısı hızla artmıştır.

Belirli kitlelerin yaşam alanlarının değişmesi ile beraber kente küresel tüketime dayalı yeni alışveriş merkezleri de eklenmiştir. Bazı caddeler tamamen

değişmiş; dünyanın tanınmış restoran ve kafe zincirlerinin şubeleri belirli semtlerde yavaş yavaş açılmaya başlamıştır. Öte yandan sanatsal etkinliklerin sayısı artmakta; kentin halesine fuarlar, festivaller, bienaller ve çeşitli uluslararası sergiler de eklenmektedir. Böylece kentin belirli alanlarında ve belirli sınıflara yönelik bir değişimin varlığı hissedilmiştir. Çünkü tüm bu hikâyenin orta yerinde Rıfat Bali'nin tabiri ile “yeni elitler” veya “yeni Türk insanı” diyebileceğimiz gruplar oluşmaya başlamıştır.³⁴ Tüm bu değişim eksenine ise bu grupların etrafında değişmektedir.

1980'li yıllarda küreselleşme ile ekonomik, sosyal ve politik durumların oturmaya başladığı, 1990'lı yılların ise İstanbul'un bu yeni gelişmeleri içine sindirmeyi hızlandırdığı bir dönem olmuştur. Bahsi geçen değişimler öncelikle yabancı sermayenin yatırımcılarına yönelik, Turgut Özal döneminde hızla zengin olan, kendini gösterebilen gruplar ve yerel yönetim arasındaki ilişkiler içinde doğmuştur. Yerel yönetim kente ne kadar özenli davranıp; kenti ne kadar seyirlik hale getirebilir ve ne kadar iyi pazarlayabilirse kente o kadar çok turist gelecek ve yabancı yatırım yapılacaktır. Ama diğer yandan yaratılan vitrinin ardında çoğalan bir başka insan grubu bulunmaktadır. Bu iki grup arasındaki boşluk ise hızla büyümektedir. Rıfat Bali'nin ifade ettiği gibi örneğin 1980 öncesinde karaborsacılık, kaçakçılık ve bavul ticareti yapanlardan temin edilebilen yabancı sigara, içki, Nescafe, Levi's bluejean gibi o dönemler için lüks sayılabilecek ithal ürünler serbest piyasa ekonomisine geçilmesi ile vitrinleri süslemiştir (Bali, 2007, s. 19). Fakat özellikle giyim eşyalarını uzun bir süre daha sadece belli gruplar satın alabilecek, belli gruplar ise alamayacaktır. Dolayısıyla 1990'ların başında kentin içinde ve etrafında birbirinden kopuk çeperlerin varlığı söz konusu olmuştur. Bedrettin Dalan ve

³⁴ Rıfat Bali'nin “yeni elitler” olarak tanımladığı bu sınıf küresel moda ve eğilimleri yakından izleyen, hizmet sektöründe ön plana çıkan ve kısmen yurtdışında olmak üzere ileri düzeyde eğitim görmüş, varlıklı ve profesyonel bir sınıftır. Bu sınıfı bir “Türk burjuvazisi” olarak tanımlamayı düşünmek yanlıştır. Bu grup sadece 1980'lerde servetlerini artık gösterebilen, iyi eğitim almış ve belirli sektörel alanlarda isim yapmış kimselerden oluşmaktadır.

Nurettin Sözen'in yönetimlerinin ardından, 1994 yılında sağ görüşlü bir parti kentin belediye yönetimine geçmiştir. Böylece sağ görüşlü gruplar da ön plana çıkmaya başlamışlardır. Özelleştirilmenin de hızlanması ile özel sağlık kurumlarının, ilköğretim, lise ve üniversite seviyesinde özel eğitim kurumlarının kurulması da bu ayrımları göstermiştir. Bu nedenle Asu Aksoy bugünden geçmişe baktığımızda oldukça parçalı bulutlu bir hava ile karşılaşıldığını vurgulamaktadır. Asu Aksoy kentin küreselleşme sürecinin ayrımlarla beraber bir "dual city", yani ikili bir şehir yarattığını söylemektedir. Çünkü 1980'li ve 1990'lı yıllarda kentin çeşitli stratejik alanlarına yapılmış, diğer alanlarını çok fazla etkilemeyen kendi içine kapalı bir süreç olduğunu görülmektedir. İki ayrı alan da kendi içindeki denetim mekanizması ve dinamikleriyle yaşamaktadır. Her iki yapı kendi kendini üretecek iç dinamiklere sahip olmuştur. (Söyleşi, Asu Aksoy, santralistanbul, 20.10.2008). Dernek ve vakıf gibi kendi içindeki enformel örgütlenmeler de bunu desteklemiştir.

2000'li yıllara gelindiğinde İstanbul, her semtten mekânın, tüm yaşam alanlarının yeniden üretimini kucaklayan, kenti temelden üreten bir küreselleşme açılımına ve açılımın akabinde gelen bir takım dinamiklerin yaşandığı bir evreye girmiştir. Belirli alanlarda gerçekleştirilen kentsel yenileme projeleri artık her yerdedir. Bu açıdan Haydarpaşa, Zeytinburnu, Kartal ve Küçükçekmece gibi semtlerdeki kentsel yenileme projeleri 2000'li yıllar kapsamında örnek verilebilir. Öte yandan Toplu Konut İdaresi'nin gerçekleştirdiği konut projeleri artmakta ve sadece otoyol kenarlarında değil, belirli gecekondu alanlarında da artmaya başlamıştır. Parklar ve bahçeler yeniden düzenlenmekte, kentin her bölgesinde bir çeşit güzelleştirme projesi uygulanmaktadır. İlk örneği Galleria olan büyük alışveriş merkezlerinin Avrupa yakasında sayıları çoğalmaya, aynı biçimde benzer örnekleri de Anadolu yakasında oluşmaya başlamıştır. Bu örneklerle söylenmek istenen 2000'li yıllarda artık kentin sadece belirli kısımlarının değil, her yerinin değişimden

etkilendiğidir. Dolayısıyla 1990'larda belirginleşen ikili şehir arasındaki şeffaf duvar da erimeye başlamıştır.

2. 3. 4. Yeni bir Ekonomi Yapısı: Kültür Endüstrileri

Bu başlığa kadar çalışma kapsamındaki kurumların yer aldıkları şehrin son 20 yılına odaklanılmıştır. Çünkü bu kurumları değerlendirebilmek için kentin 1980'li yıllarla beraber içine girdiği küreselleşme sürecinin de sunulması önemlidir. Ayrıca bu kurumlar kentin küreselleşme sürecinin günümüzdeki ürünleri ve ikonları olmuşlardır. Ancak İstanbul'un değişim sürecini değerlendirdikten sonra birden çalışmanın ana tartışmasına geçmek hatalı olabilir. Çünkü bu kurumların her biri küreselleşme sürecinin ürettiği kültür endüstrisinin parçalarıdır. Kültür endüstrisi içinde ise özel sanat müzelerinin 2000'li yıllarda yükselişini sağlayan bir takım tetikleyici dinamikler oluşmuştur. Bu dinamiklerin İstanbul'da yükselen festivalizm kavramı ve özel sanat kurumları olduğunu söylenebilir.

Sanat festivalleri, sanat fuarları ve bienaller uluslararası sanat ortamına cevap verebilen ve güncel sanatı destekleyen organizasyonlar olmuşlardır; varlıkları ise İstanbul'da sanat müzelerinin yokluğunun sorgulanmasını sağlamıştır. Yerli ve yabancı basın, küratörlerin, sanatçıların, eleştirmenlerin ve sanatseverlerin bir çatı altında bulunduğu sanat etkinliklerin yer aldığı bir kentte bir sanat müzesinin gerekliliği hissedilir hale gelmiştir. Bu nedenle festivalizm kavramı tetikleyici bir unsur oluşturur. Diğer tetikleyici neden ise özel sanat kurumlarıdır. Benzer bir biçimde Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, Aksanat gibi kurumların faaliyetlerini sürdürdüğü bir kentte bir sanat müzesinin veya sanatla ilgili bir müzenin olmaması önemli bir yokluktur. Bu girişimler ise özel kurumlar tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu kurumlar bu tür girişimlerde bulunarak neler elde etmişlerdir? Öncelikle kendi şirketlerinin sponsorluk yapmasını sağlayarak hem vergi indirimlerinden yararlanmışlar, hem de sanata

yatırım yaptıklarını göstererek toplumda ve uluslararası alanda saygınlık kazanmışlardır. Böylece diğer özel kurumlar için teşvik edici bir rol üstlenmişlerdir. Öncelikle İstanbul’da bu dinamikleri oluşturan “kültür endüstrisi”nin varlığına değinilmelidir.

1980’li yıllarda Türkiye’nin serbest piyasa ekonomisine girmesi sadece hizmet sektörünü ön plana çıkaran ve kenti bölgesel bir ticaret merkezine dönüştüren bir durum değildir; küreselleşme kavramı da sadece kentin uluslararası alanda bir yer edinmesi anlamına gelmemektedir. Serbest piyasa ekonomisine giriş, küreselleşme ve neo-liberal politikalar aynı zamanda tüketim kültürü ve kültür endüstrisi gibi bambaşka olguların varlığını sağlamıştır. Daha önce ulaşılamayan veya sadece elitlerin yurtdışı seyahatleri sırasında edinebildikleri ürünlerin hepsi artık ulaşılabilir olmuştur. Ayrıca 1980’li yıllarda renkli televizyonun evlere yavaş yavaş girmeye başlamasıyla televizyon reklâmları kitlelerin tüketime olan zaaflarını ortaya çıkarmıştır. Bu nedenle “tüketim kültürü”nün 1980’li yıllarda tam anlamıyla doğmuş olduğunu söylenilebilir. Tüketilen ise sadece günlük hayata dair yabancı marka sigara veya kıyafet değildir; tüketilen aynı zamanda kentin de markalaşmasını sağlayan kültür endüstrisinin ürünleri, fuarlar, konserler, sergiler, sanat kurumları ve eğlence mekânlarıdır. Medya sektörü de zenginleşmiş; günlük gazetelerin ötesinde ekonomi, magazin, sektörel gazete ve dergiler yayınlanmaya başlamıştır. Bazı köşe yazarlarının ise popülerleştiği görülmüştür. Fakat basın sektöründeki sermaye birikimi artarken, denetim ve baskı da artmaya başlamıştır. Bu nedenle basın özel hayata yönelik haberler yapmaya yönelmiştir. Genel olarak “3. sayfa haberleri” olarak tabir edilen ve aile içi problemler nedeni ile oluşan olumsuz haberler ön plana çıkarken, iş adamlarından, bürokratlara ve eğlence dünyasına mensup tüm kişilerin özel hayatları da haber olmuştur. Nürdan Gürbilek ise bu durumu “özel hayat endüstrileşmesi” olarak ifade eder (Gürbilek, 2007, s. 55). Artık her şey gibi insanlar da sıradanlaşmıştır; içerisi ve dışarısı arasındaki duvarlar erimiş; özel hayat kavramı kamusallaşmıştır. Bir anlamda para

ekonomisinin egemenliği altına girmiş tüm metropollerde olduğu gibi İstanbul'da da her şey tüketime sunulur hale gelmiş, tüketim kültürünün yapı taşları olmuşlardır (Simmel, 2003, s. 30). Bunlarla beraber müzik piyasası da İstanbul'un küreselleşme sürecine eklenmiştir. Özellikle 1990'lı yıllarda özel televizyon kanallarının yayına girmesi ile sürekli olarak video kliplerin döndüğu özel müzik kanalları açılmaya başlanmıştır. Yine bu dönemde pop, caz, klasik batı müziği, Türk halk müziği ve arabesk gibi farklı müzik türlerinde yayın yapan birçok radyo istasyonu kurulmuştur. Bunlardan başka tüketim nesnesine dönüşmüş daha birçok örnek sayılabilir. Kültürün endüstrileşmesi açısından Ayfer Bartu'nun *Eski Mahallelerin Sahibi Kim?* isimli makalesinde verdiği örnek önemli bir ayrıntı olarak sunulabilir. Bartu, Pera'daki kentsel dönüşüm çalışmaları üzerine yazdığı makalede Beyoğlu'nun 1980'li yıllarda kültür endüstrisinin bir parçası haline geldiğine dikkat çekmiştir. Sement geçmişinin yüceltilmesi ve nostaljik versiyonun bu süre zarfında popüler hale gelmesi ile hakkındaki yayınlar artmış ve çok satar bolluğu yaşanmıştır (Bartu, 2006, s. 50). Kısacası Pera da kültür endüstrisinin bir parçası olmuştur. Öte yandan kentin sakinleri olan Çingenele de eğlence kültürünün vazgeçilmez öğesi hale gelmişlerdir. İstanbul'a göçlerin artması ile kentte Anadolu'nun farklı yörelerine ait eğlenceler dikkat çekmiştir; eğlence sektörü de bu çeşitlilikten beslenmiştir. Bir anlamda çok kültürlü yapı metalaşarak sermayeye dönüşmeye başlamıştır. Tüm metropoller gibi İstanbul da kültürün nesneleştirildiği ve sıradanlaştığı bir yer haline gelmiştir. Bu nedenle Georg Simmel, metropolü kişisel olarak her şeyi yutarak büyüyen kültürün bütün çıplaklığıyla sergilendiği bir sahneye benzetir. Binalarda, eğitim kurumlarında, tüm mekânlara hâkim olan teknolojinin yarattığı harikalarda, sunduğu nimetlerde, topluluk hayatı oluşumlarında, gözle görülür devlet kurumlarında, dayanılmaz ölçüde billurlaşmış ve gayri resmileşmiş bir tinin söz konusu olduğunu ve metropol insanın bunun altında kendini idam ettiremeyeceğini de eklemektedir (Simmel, 2003, s. 30). Bu yeni sistem zarfında hem kent insanı bir örnekleşmiş, hem de her biri müşteri olarak aynı payede yer almaya başlamıştır.

Çünkü küreselleşme metropole dönüşmeye başlayan İstanbul herkesi benzer bir zemine taşımıştır. Özellikle 1990'lardaki ikili şehir kavramı çözülmeye ve her şey herkesin ulaşabileceği hale geldiği zaman kent de değişimlere kolay uyum sayılabılır hale gelmiştir. Kısacası Adorno'nun söylemiyle birey endüstrileşen kültürün nesnesi ve müşterisi olmuştur (Adorno, 2007). İnsan da şeyleşmiştir.

İnsanın şeyleşmesi ve müşteri olma hali üzerine Frankfurt Okulu düşünürleri olan Theodor Adorno ve Max Horkheimer'in eleştirisine değinilmelidir. Kültür endüstrisi sürecini kurgulayan piyasadır. Simgesel biçimler, bütün içinde, pazara yönelik olarak üretilir. Bu nedenle modalar ve eğilimler oldukça önemlidir. Her şey metalaşır ve piyasanın beklentilerine göre biçimlenir. Bu nedenle kültür endüstrisi gerçek bir kültür değil, kendiliğindenliği olmayan, şeyleşmiş bir sözde kültür üretmektedir. Toplum ise buna uymakta, karşı çıkabilen ise azınlıkta kalmaktadır. Yüksek kültür ve alt kültür diye iki ayrı kültür de kalmamıştır; herkes bir örneleşmiştir. Modern birey de bu yapının bir parçası haline gelmiştir. Birey aynı zamanda eğlenmekten zevk alan ve eğlenceye teslim olan bir kimlik haline gelmiştir. Öyle ki kültür endüstrisi ahyonludur. Adorno ve Horkheimer'a göre kültür endüstrisi çağında düzen, bedenleri serbest bırakır ve ruhlara saldırır. Teknolojinin toplum üzerinde uyguladığı gücün temelinde, toplum üzerindeki ekonomik denetimi olanların bulunduğu da pek dile getirilmemektedir. Teknolojik aksaklık, aynı zamanda egemenliğin aksaklığıdır. Modern insan kendi ürettiklerinin kölesi durumundadır. Dolayısıyla kültür endüstrisi, kendi tüketicisi olan modern bireyi kendisi üretmektedir (Dellaloğlu, 2001 s. 103). Fakat insanların dünyayı bu halinden dolayı olumsuzlaması gerekir; ama olumsuzlamazlar. Çünkü geçici keyifte olumsuzlamayı sahteleştirir (Keskin, 2003, s. 56). Aslında her şey sahteleşir. Walter Benjamin'in deyiimiyle sanatın halesini kaybettiği gibi, bir bakıma insan da halesini yitirmiştir (Dellaloğlu, 2001 s. 103).

İstanbul'da ise kültür endüstrisinin yaratıcıları serbest ekonomi piyasasının ve küreselleşme sürecinin ürettiği yeni elitlerdir. Kentin üst sınıfına mensup, varlıklı bu kimseler siyasal, ekonomik ve toplumsal konjunktürlerin oturması ile kültür endüstrisinin en önemli araçlarını da yaratmaya koyulmuşlardır. Özel televizyon kanallarını ve radyo istasyonlarını kurmuşlardır. Onlar sayesinde basın yayın organları büyümüş ve kültürü endüstrileştiren yeni sektörel alanlar ortaya çıkmıştır. Bir iş adamı için bir medya grubuna sahip olmak oldukça önemli bir saygınlık unsuru olmuştur. Ayrıca yabancı yatırımcıların katkıları da unutulmamalıdır. Sermaye sahipleri sayesinde büyük alışveriş merkezleri, ünlü markaların şubeleri ve dünya mutfağını sunan restoranlar açılmış; caz kulüpleri, barlar ve beş yıldızlı oteller kent hayatına katılmıştır. Bir anlamda, Pierre Bourdieu'nün sembolik sermaye olarak ifade ettiği, kişinin belirli bir toplumsal alana katılımını ve bu alan içinde rekabetin getirdiği özel kazançlara ulaşmasını mümkün kılan birikimi görünür hale gelmiştir. Kentin bu sembolik sermaye etrafında yeniden biçimlenmiş olduğunu söylemek yanlış olmayabilir. Bourdieu'nün sosyolojisine göre ekonomik, sosyal ve kültürel alanda üç sembolik sermaye bulunmaktadır. Elit ve varlıklı kimseler için ise sembolik sermayenin görünür olması o birikimi sağlamak kadar önemli bir saygınlık sağlayabilir. Kent, diğer metropoller gibi bu birikimin veçhesinde yeniden şekillenir duruma gelmiştir. Bu nedenle David Harvey metropollerde post modernizmin kentsel tasarımlar sayesinde görünür hale gelmesini sembolik sermaye ile ilişkilendirmektedir (Harvey, 1997, s. 101). Harvey'in *Postmodernliğin Durumu* isimli kitabında yer alan şu cümleler bu nedenle önemlidir: "Zenginlerin tüketime ayırdığı dolarların peşine düştüğünden kent tasarımında ürün farklılaşması çok büyük önem kazanmıştır. Farklılaşmış zevkler ve estetik tercihler alanına yönelmekle mimarlar ve kent tasarımcıları sermaye birikiminin çok etkili bir veçhesini yeniden vurgulamış oluyorlar: Bu Bourdieu'nün 'sembolik sermaye' adını verdiği şeyin yeniden üretim ve tüketimidir. Bu sermaye, 'sahibinin zevkinin ve toplumda ne derece sivri olduğunun kanıtı olabilecek lüks mallar koleksiyonu' olarak tanımlanabilir. Bu

sermaye elbette ‘kendi özgül etkisini, sermayenin ‘maddi’ biçimlerinden kaynaklandığını gizleyebildiği ölçüde, yaratılabilen’ dönüşmüş para sermayedir. Ortada açıkça fetişizm vardır; ama burada fetişizm doğrudan doğruya kültür ve zevk alanlarının dolayımı ile ekonomik farklılıkların gerçek temelini gözden saklamak için kullanılmaktadır” (Harvey, 1997, s. 101). Bu nedenle İstanbul’da yeni elitlerle beraber görünür hale gelen sembolik sermaye önemlidir. Çünkü bu yeni sermaye İstanbul’daki kültür endüstrisini de kurgulamıştır. Kültür endüstrisi yeni elitlerin girişimi ile aynı zamanla sanata yönelmiştir. Unutulmaması gereken diğer bir nokta ise Ayşe Öncü’nün *İdeal Ev Miti* isimli makalesinde belirttiği üzere yeni elitlerin ve iş adamlarının kentin geçmişini keşfetmiş olmaları ve bunu bir kâr politikasına çevirmiş oldukları ayrıntısıdır (Öncü, 1999). Sibel Yardımcı’nın deyimiyile de sanatsal yaratıcılık sadece kültür ürünlerinin yaratılmasında değil, kentin paketlenip pazarlanması ve başarılı bir gösteriye dönüştürülmesinde de kullanılmaktadır (Yardımcı, 2005, s. 40). Bu nedenle kentin geçmişi de oldukça önemli bir kaynaktır.

Kültürün endüstrileşmesi ve yeni elitlerin sanata yönelik girişimleri kentin dönüşüm sürecinden ayrılmamaktadır. Öyle ki İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Anonim Şirketi Genel Müdürü Nevzat Bayhan’ın deyimiyile kentsel dönüşüm donanım ise kültürel değişim de yazılım anlamını taşımaktadır. Yazılımsız donanım işlevsiz, donanımsız yazılım ise faydasız ve atıldır (Bayhan, Zaman, 07.07.2008). Sibel Yardımcı’ya göre sermayenin küreselleşmesi ile birlikte kentlerin güzelleştirilmesi yeni amaçlara hizmet etmeye başlamıştır. Son yılların yoğun kentler arası rekabet ortamında kentsel girişimcilik ruhuna uygun olarak gösteriye dönüştürülmüş kent merkezlerinin inşası, sermayeyi ve vasıflı işgücünü çekmekte kullanılan bir silaha dönüştürülmüştür. Güzelleştirme çalışmaları ile kent “teatral” bir alan haline gelmiştir. Göz alıcı müzeler, devasa sergiler, bienal ve festivaller son 20 ve 30 yılda hızla artmış ve kentsel dönüşüm süreçlerinden bağımsız olmamışlardır (Yardımcı, 2005, s. 40). İşte bu sebeple yeni elitler, İstanbul’u bir dünya kenti

yapmak ve uluslararası alanda daha iyi pazarlanabilmesini sağlamak için kültür endüstrisine hizmet edecek festivalleri, fuarları, bienalleri ve özel sanat kurumlarını kente eklemeyi ve İstanbul'u bu dinamiklerle tanıtmayı başarmışlardır.

2. 3. 4. 1. İstanbul'da Festivalizm: Fuarlar ve Uluslararası İstanbul Bienali

Kültür, hem siyaset, hem de sermaye tarafından tam anlamıyla araçsallaştırılmıştır. İstanbullular festival, fuar ve bienallerin kenti uluslararası alanda tanıtılabilmek ve kente turist çekmek açısından oldukça önemli etkinlikler olduğunun farkında olmuşlar ve girişimlerde bulunmuşlardır. Ayrıca bu yeni dinamikler kent ekonomisine katkıda bulunacak etkinlikler olmuştur. Peter Schjeldahl'ın festivalizm olarak adlandırdığı sergileme biçimi radikal bir tavır almaktan kaçınan siyasi bir söylemle eğlencenin mükemmel karışımını sunan, kafa yormayı ve tefekkürü gerektirmeyen bir modeldir. İzleyiciyi bir yandan ilgi çekici, ama aynı zamanda gereğinden fazla ilgi çekici olmayan gösterileri tüketmeye davet etmektedir. Kültürün profesyonelleşen bir sponsorluk sistemi üzerinden özelleşmesi ve kentin tanıtımında araçsallaşması, festivallerin eleştirel, aykırı konular yaratmalarına engel oldukça, festivalizm olarak adlandırılan bu sergileme biçimi de yaygınlaşmaktadır (Yardımcı, 2005, s. 14).

Bu nedenle bu sergiler buldukları kentin uluslararası alanda tanınmasını sağlayarak sadece temsil alanları yaratmaktadırlar; varlıkları İstanbul'un bir dünya kenti olmasının gereği olarak düşünülebilir. Fakat tefekkür, yani düşünmeyi gerektirmeme hali festivalizm kavramının yararsız, içi kof bir etkinlikler silsilesi olduğunu da düşündürmemelidir. Kenti seyirlik bir mekân haline getirerek küresel dünyaya pazarlama kaygısı taşıyor olsa da kentli ve kent için sağladığı katkılar unutulmamalıdır. Bu etkinlikler ürün tanımına yönelik ise sektörel pazarı canlandırmakta ve böylece üreticiye olumlu bir geri dönüş sağlamaktadır. Sanata yönelik ise kent halkına belki de bir daha

göremeyecekleri sanat yapıtları ile karşılaşma fırsatını sunmaktadır. Durumu içi kof ve sermayesel hale getiren ise kentin bu etkinliklerin olduğu dönemlerde tamamen bir vitrine dönüştürülerek kente sahte bir mutluluk hali yayılması ve kentin sorunlu alanlarının üzerini örtmesi olabilir.

Sanatsal etkinlikler ise bir kent için önemli bir saygınlık kaynağıdır. Çünkü sanatsal etkinliklerin varlığı o kentin kültür düzeyinin ne kadar yüksek olup olmadığını göstergesidir. Bu sadece plastik sanatlara yönelik sergilere özel değildir, sanat sergileri gibi film festivalleri, konserler ve kitap fuarları da bir kentin kültürel açıdan gelişmişlik düzeyini göstermektedir. Sadece olumsuz eleştirilerin ardına sığınılmamalıdır. Bu nedenle Rıfat Bali 1980'li yıllarda küreselleşen İstanbul'un kent kültürü kavramıyla sıkı sıkıya bağlı elitlerinin hem İstanbul'u bir Avrupa kültür başkentiyle, hem de kendilerini Avrupai kültür başkentlerinin seçkinleri ile özdeşirme konusunda birbirleri ile yarışa girdiklerini söylemektedir. Buna bağlı olarak Paris, Londra, New York veya Salzburg gibi müzik veya sinema festivalleri ile ünlü kentleri kendilerine örnek alan İstanbullu seçkinlerin, uygarca yaşamının bir göstergesi olarak festivalleri öne çıkartmış olduklarını eklemektedir (Bali, 2007, s. 172).³⁵ Dolayısıyla yeni elitlerin ortaya çıkması ve bu festivallerin ve etkinliklerin aynı döneme denk gelmesi tesadüf değildir. Ayrıca araçsallaşan festivaller bu yeni sınıflara hitap edecek bir biçimde dönüşmektedir. Müzik, tiyatro, sinema festivallerine ve büyük organizasyonlu sanat sergilerinin izleyici profiline bakıldığında ağırlıklı olarak ilgili kişilerle beraber yeni elitleri ve kentin yabancı ziyaretçilerini görmek mümkündür. Bu noktada festivalizm kavramının ve sanatsal etkinliklerin kente sağladığı katkılara değindikten sonra Uluslararası İstanbul Bienali ve sanat fuarlarını ayrıntılanarak 2000'li yıllarda özel müzelerin yükselişi için nasıl tetikleyici dinamiklere dönüştüklerini açıklanmalıdır.

³⁵ Rıfat Bali'nin *Tarz-ı Hayattan Life Style'a* isimli çalışmasında yer verdiği Hasan Cemal'in bu konudaki fikri önemlidir. Cemal, İstanbul'un bir dünya başkenti olmak için azmini festivaller düzenleyerek ifade ettiğini vurgulamıştır (Bali, 2007, s. 172).

Uluslararası İstanbul Bienali

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, Türkiye’de festival kültürünü kurgulayan, bu kurguyu çeşitlendirerek uluslararası alana taşıyabilen ilk ve en profesyonel kurum olarak anılmaktadır. Vakfın kurucusu sanatsever bir iş adamı olan Nejat F. Eczacıbaşı’dır. Diğer Avrupa kentlerindeki gibi benzeyen bir sanat festivalini İstanbul’da düzenlenmek amacıyla 1968 yılında Müzik Festivalleri Federasyonu’na başvurmuştur. Bu festivali düzenlemesi planlanan vakıf ise 1973 yılında Nejat F. Eczacıbaşı önderliğinde 14 iş adamı tarafından kurulmuştur. Vakfın birincil hedefi kültür ve sanat çalışmalarının en seçkin örneklerini sunmak ve aynı zamanda sanat yoluyla uluslararası bir platform oluşturarak Türkiye’nin ulusal, kültürel ve sanatsal değerlerini tanıtmaktır. Vakfın ilk festivali olan İstanbul Festivali (müzik festivali) ise Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşunun 50. yıldönümü olan 1973 yılında düzenlemiş ve programında çoğunlukla klasik müziğe yer verilerek bir buçuk aylık bir döneme yayılmıştır. Bir süre sonra festival kapsamında diğer sanat dallarına da yer vermeye başlanmıştır. Film gösterimleri, tiyatro, caz, bale performansları ve tarihi mekânlarda gerçekleştirilen sergiler de programda yer almıştır. (5. Uluslararası İstanbul Bienali Katoloğu, 1997). İzleyicilerin giderek artan ilgisi sonucu farklı sanat disiplinlerine ait etkinlikler, zaman içinde gelişerek ayrı festivaller olarak yapılandırılmışlardır.³⁶

³⁶ İstanbul Festivali 1980’li yıllara kadar opera, bale, tiyatro, konser, halk oyunları gösterileri ve plastik sanat sergileri gibi farklı tarzlarda etkinlikler sunmuştur. 1982’den itibaren sinema, festivalde sunulan bir Film haftası kapsamında programa dahil edilmiştir. Film Haftası, 1983’te Film Günleri’ne, 1989 yılında ise Uluslararası Film Festivali’ne dönüştürülmüştür. Yine 1989 yılında yapılan İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali de ayrı bir etkinlik olarak düzenlenmeye başlar ve o tarihten bu yana klasik tiyatrodan deneysel oyunlara kadar pek çok farklı tür sahnelenir. İstanbul Festivali yerini 1994’te iki farklı etkinliğe bırakır. İstanbul Uluslararası Caz Festivali ve İstanbul Uluslararası Müzik Festivali bu tarihten sonra ayrı etkinlikler olarak düzenlenir. Son zamanlarda bu repertuara, Film Ekimi, Elektronik Müzik Festivali, Compact Caz Günleri, Rock’n Coke, çocuklar için Minifest ve Avrupa’da düzenlenen Bazar ve Şimdi/Now festivalleri eklenmiştir (Yardımcı, 2005, s. 15).

Bu etkinliklerin arasında İstanbul'da düzenlenen ilk bienal olan Uluslararası İstanbul Bienali vakıf için farklı bir anlam taşımaktadır.³⁷ Küresel dünyadaki tüm bienaller gibi 1987 yılından beri İKSV'nin düzenlemiş olduğu bienal yıllardır yerli ve yabancı birçok sanatçıyı kentte toplamaktadır.

İlk bienal, I. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri başlığında “Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat” konsepti, 1989'daki 2. İstanbul Bienali ise “Tarihsel Çevrede Çağdaş Sanat” konsepti üzerine kurulmuştur. Beral Madra'nın küratörlüğünü yaptığı her iki bienal deneysel bir yaklaşım sunmuştur. Ayrıca her ikisi de tarihi yarımadadaki en önemli turistik mekânlarda – Aya İrini ve Yerebatan Sarnıcı gibi – çağdaş sanat eserleri sergileyerek “Doğu ve Batı sentezi” söylemine işaret etmiştir. İstanbul Bienali, kentin de konumu ve kimliği nedeniyle uluslararası sanat piyasasında oldukça merak uyandıran ve yabancı basınla beraber yabancı küratörlerin, galericilerin, sanatçıların, eleştirmenlerin ve öğrencilerin ziyaret ettiği önemli bir organizasyon olmuştur. Bu nedenle ziyaretçileri ağırlamak ve kentin tarihi dokusunu tanıtabilmek için bu bölge ideal alan olmuştur. 3. İstanbul Bienali'nin küratörü Vasıf Kortun ise kent belediyesi ve vakıf arasındaki problemler nedeniyle ilk iki bienalden farklı olarak sergi mekânınının 19. yüzyıl yapısı Feshane'de olmasına karar vermiştir.³⁸

³⁷ Uluslararası İstanbul Bienali, Türkiye'de düzenlenen ilk bienal değildir. Türkiye'de ilk bienal 1986 yılında Kültür Bakanlığı tarafından I. Uluslararası Asya-Avrupa Bienali adı altında Ankara'da yapılmıştır (Pelvanoğlu, 1999, s. 85). 1986 ve 1992 yılları arasında tam dört kez yapılan bienal fuarımı bir depo sergisi gibi olduğu için çok fazla dikkat çekmemiştir. Burcu Pelvanoğlu bienalin uluslararası düzeyde olmadığı konusunda hem sanatçılar hem de dönemin sanat yazarları hemfikir olduğunu belirtmektedir. Bir çağdaşlaşma projesi olarak yer almıştır (Pelvanoğlu, 1999, s. 85). Yine de İKSV'nin gerçekleştirdiği bienaller kadar olmasa bile dönemi için önemsizmesi gereken bir girişimdir.

³⁸ Feshane'de yer alan ilk sanatsal etkinlik bienal değildir. Bienalden önce Arhan Kayar tarafından 1989 yılında “Art Festival of Fashion” başlıklı I. Serotonin de burada yapılmıştır. II. Serotonin ise “Independent of Art” başlığı ile 1992'de son olarak Gazhane'de gerçekleştirilmiştir (Kadir Has Üniversitesi, “Orient-Orientation: Communication” Etkinlik İlanı, İstanbul, 2005). Böylece sadece bienalin değil, onun dışında diğer uluslararası sanat organizasyonlarının da tarihi mekânlarda gerçekleştirildiği anlaşılır. Ayrıca Eczacıbaşı Ailesi'nin ilk müze girişimi yine Feshane'de gerçekleşmiştir. 3. İstanbul Bienali öncesinde bina İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nden 49 yıllığına kiralanmış ve yenileme nedeniyle bir yıl kapalı tutulmuştur. Restorasyon projesi ise Musée d'Orsay ve Centre Pompidou'daki Modern Sanat Müzesi'nin mimarı olan Gae Aulenti tarafından gerçekleştirilmiştir (Cumhuriyet,

3. İstanbul Bienali de “Kültürel Farklılığın Üretimini” sorgulayarak ilk bienallerdeki söylemi üstlenir.

4. İstanbul Bienali, René Block’un küratörlüğünde “ORIENT/ATION, Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü”; 5. İstanbul Bienali, Rosa Martinez’in küratörlüğünde “Yaşam, Güzellik, Çeviriler, Aktarımlar”; 6. İstanbul Bienali, Paolo Colombo’nun küratörlüğünde “Tutku ve Dalga”; 7. İstanbul Bienali, Yuko Hasegawa küratörlüğünde “Egokaç”; 8. İstanbul Bienali, Dan Cameron küratörlüğünde “Şiirsel Adalet” kavram başlıklarıyla düzenlenmiştir. Charles Esche ve Vasıf Kortun’un küratörlüklerini yaptıkları 9. İstanbul Bienali ise “İstanbul”a odaklanmıştır. 10. İstanbul Bienali’nin küratörü Hou Hanru ise "İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik" konsepti ile 9. İstanbul Bienali gibi tarihi mekânların dışına – Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul Müzikçiler Çarşısı gibi – çıkmıştır.

Bienal üzerine kısa bir analiz yapılırsa oldukça önemli sonuçlara ulaşılabilir ve öncelikle bir kent için ne kadar önemli olduğu anlaşılabilir. Tarihteki ilk bienal Dünya Sergileri’nin başladığı 1885 yılında gerçekleştirilen Venedik Bienali’dir. 1955 yılından bu yana Almanya’nın Kassel kentinde beş yılda bir gerçekleştirilen Documenta da en az Venedik Bienali kadar önemlidir. Fakat bu etkinliklerin dışında gerçekleştirilen bienaller ise “çevre bienaller”, “üçüncü dünya bienalleri” ve “micro bienaller” olarak sınıflandırılmıştır (Yardımcı, 2005, s. 73). Gelişmiş kentlerde yapılan bienallere benzeyen bu bienallerin sayısının 1990’lı yıllarda artmış olması ve bir kısmının da 2000’li yıllarda devamlılığını sürdürmüş önemli bir ayrıntıdır. 2002 yılında tüm bienalleri görmek isteyen bir kişi 15 ülkeye giderek 17 bienal izleyebilir durumda

15.11.1992). Sergi tasarımı ise ABD’de yaşayan Mehmet Doğu tarafından yapılmıştır. 3. İstanbul Bienali ile Feshane Büyükşehir Belediyesi Nejat F. Eczacıbaşı Müzesi olarak açılmış, fakat dönemin belediye başkanı Nurettin Sözen ve İKSV arasındaki problemler yüzünden bienalle de beraber kapanmıştır (Hızlan, Hürriyet, 29.12.04).

olmuştur (Aksoy, 2002, s. 64). Bu sayılar ise büyüyen ve gelişen kentler için bienallerin ne kadar önemli bir etkinlik olduğunu göstermektedir. Bir kentin bir bienale sahip olması, diğer bir ifade ile önemli küratörlerin yönetimi altında yerli ve yabancı sanatçıları bir araya getirerek uluslararası bir sanat alanı yaratabilecek ortamı sağlaması ve bunu göstermesi, o kente dünyada oldukça prestijli bir konum sunmaktadır. Uluslararası İstanbul Bienali de zamanla büyümüş ve bugün kentin ismi ile Avrupa'nın en önemli bienallerinden biri haline gelmiştir.

İstanbul Sanat Fuarı/Artist

Bienal dışında 2000'li yıllarda özel müzelerin varlığını tetikleyen diğer dinamikler ise sanat fuarlarıdır. İstanbul Sanat Fuarı (Artist Tüyap Sanat Fuarı) ve Contemporary İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı kapsamı ve konumları nedeniyle bienal kadar önemli etkinliklerdir. Türk sanatçıların uluslararası sanat ortamında tanınması, özel sanat kurumları, galeriler ve sanatçılar arasındaki ilişkinin pekişmesi ve sanat piyasasının gelişmesi açısından ikisi de oldukça önemli bir buluşma noktası yaratmaktadırlar.

28 Haziran 1979 tarihinde kurulan TÜYAP Tüm Fuarcılık Yapım Anonim Şirketi, farklı alanlarda yaptığı fuarlara 1991 yılından itibaren Tüyap Sanat Fuarı'nı da eklemiştir. Bu yıl 18'incisi düzenlenen fuar 323 bin sanatseveri ağırlayarak sona ermiştir (Sabah, 10.11.2008). Her yıl onlarca galeri, sanat kurumu ve sanatçılar bu fuar için bir araya gelmektedir. Aynı zamanda fuar kapsamında onur sanatçısı, sanatsever kurum gibi farklı kategorilerde ödüller verilmektedir. Ayrıca yerli galerilerin ve sanatçıların sergilerine yer verildiği gibi yabancı sanatçılara da yer verilerek uluslararası bir düzeye erişilmiştir. Özellikle son fuara dünyanın birçok yerinden katılım sağlamıştır. Japonya, İngiltere, Amerika ve Güney Kore'den gelen plastik sanatçılar ve performans sanatçıları 150.000 metrekarede gerçekleştirilen fuar alanını daha önemli

kılmıştır (İnceoğlu, Hürriyet, 01.11.2008). Fakat fuarı yapan kurum sadece edebiyat ve sanata yönelik fuarlar düzenlememektedir; tekstilden gıdaya dek birçok alanda ulusal ve uluslararası kapsamda fuarlar düzenlemektedir. Bu nedenle İstanbul, Adana, Konya ve Bursa fuar alanları kurmuşlardır. Yurtiçi ve yurtdışı ofislerle uluslararası alanda hizmet etmektedirler.

Contemporary İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı

Contemporary İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı ise 2005 yılından itibaren düzenlenmektedir. Ağırlıklı olarak çağdaş sanata ağırlık veren fuar üç sene boyunca yapılan tanıtım, iletişim çalışmalarını, yurtdışı gezileri, yerli ve yabancı galerilerle kurduğu ilişkiler sonucunda uluslararası çaplı geniş bir katılımcı kitesine sahip olmayı başarmış bir organizasyon olmuştur. Artist'e oranla yurtdışı bağlantıları daha yoğun bir organizasyondur. Benzer organizasyonlara odaklı çalışmalar yapmakta ve Batılı bir fuar olma yolunda çaba sarf ettiği düşünülebilir. Bu yıl Art Cologne, Art Atina, Art Brussels, ARCO, CIGE, Art Basel ve Basel'de gerçekleşen diğer sanat fuarlarına ekipleri ile katılmış ve buradaki sanat kurumları ile sıkı ilişkiler kurmuştur.³⁹ Güncel sanat adına kendi içinde iyi bir denetim mekanizması kuran başarılı bir fuar olarak değerlendirilebilir. Fuarda galeriler kadar özel müzeler de standlarını kurmaktadır. Akbank'ın ana sponsorluğunu yaptığı, Emin Mahir Balcıoğlu koordinatörlüğünde düzenlenen fuarın bugüne kadar Türkiye'de yapılan en kapsamlı güncel sanat etkinliği olduğunu iddia edilmektedir. Ayrıca Contemporary İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı herkesin ulaşabileceği bir yerde gerçekleştirilmektedir. Artist şehrin dışında sayılabilecek TÜYAP Fuar Alanı'nda düzenlenirken, Contemporary İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı kentin oldukça merkezi bir noktasında, Lütfi Kırdar Kongre ve Sergi Sarayı'nda gerçekleştirilmektedir. Bu açıdan Contemporary İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı, Artist'e göre daha avantajlı bir konuma sahiptir. Bu bölümü sonlandırırken fuar

³⁹ Contemporary İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı 2008 Tanıtım Broşürü, İstanbul, 2008.

katalogunda yer alan şu cümlelere yer vererek sanat fuarlarının ve İstanbul'un değişim süreci ile ilişkileri kendi açılarından sunulabilir. Bu cümleler hem fuar kültürünün nasıl ortaya çıktığını anlatmakta, hem de yeni elitlerin İstanbul'u bir dünya kenti yapmayı amaçladıklarını ifade etmektedir:

“Çağımız artık çok yönlü kültür geçirgenliklerinin güç kazandığı bir dönemdir. Bu bağlamda İstanbul'un konumunu tarihsel, ekonomik ve kültürel açıdan ele aldığımızda, bu değişim sürecinde bu kentin ve insanların ne denli belirleyici bir rol üstlendikleri ortaya çıkmaktadır. Giderek ekonomik açıdan ivme kazanan bu kent her ne kadar geleneksel kozmopolitliğini yitirmişse de, bu yitirdiği değerlerin temelleri ve tarihsel deneyimleri üzerine, yeni dünya düzenin kültürel çoğunluğunu ve farkındalığını, verimli ve yaratıcı bir konumda bünyesinde yaşatmayı başarmaktadır. İstanbul dünyamızın yeni sanat odaklarından biri olarak algılanmaktadır; bu sürece güç katan ve içinde barındırdığı zengin tarih birikimini üzerine oturan çoğunluğunun her milliyete, ırka, dine ve ifade biçimine açık olması vazgeçilmez bir çekim merkezi olarak algılanmasına katkı sağlamaktadır. Giderek güç kazanan bu yeni kimliği ile İstanbul, özellikle çağdaş sanat açısından bakıldığında dünyanın belli başlı merkezlerinden biri olmaya adaydır.”⁴⁰

2. 3. 4. 2. Kentin Yeni Dinamikleri: Özel Sanat Kurumları

Özel sanat kurumları, 1990'lı yıllardan itibaren Beyoğlu ve çevresinde kentin sanat hayatına katılmışlardır. Her biri Türkiye'nin önemli finans kuruluşlarının kurumsal sosyal sorumluluk projeleri olarak topluma sunulmuşlardır. Sanatın farklı dallarının bir arada icra edildiği interaktif yapılar olarak organize edilmişlerdir. Bu tür özel sanat kurumları ve özel müzelerin açılmasına zemin hazırlayan sebepler aynıdır. Türkiye'de küreselleşme süreci ile sanat

⁴⁰ Contemporary İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı 2008 Tanıtım Broşürü, İstanbul, 2008.

kurumların da açılabilmesi için ekonomik, sosyal ve siyasi konjonktürler oturmuş olması gereklidir. Kurumsal sosyal sorumluluk projeleri kapsamında sanata yönelmeleri ise önemlidir. Kurumlar için sanata yatırım yapmak onlara sadece toplumda bir saygınlık kazandırmayacak; uluslararası alanda da bir prestij sağlayacaktır. Bu yolla İstanbul'un tıpkı New York, Londra veya Basel gibi bir kent olması için önemli bir adım da atılmış olacaktır. Bu tip sosyal sorumluluk projeleri aynı zamanda girişimcisi için kâr da sağlamaktadır. Bu kârı organize edilen konser veya dinleti gibi etkinliklere kesilen biletler ile elde etmezler. Toplumun saygısını kazanarak, topluma duyarlı bir kurum olarak kabul edilerek müşteri oranlarını da paralel bir biçimde arttıracaklardır.

Joel Bakan *Şirket* isimli kitabında, Milton Friedman'ın bu tür sosyal sorumluluk projelerinin amaçları üzerine ağır eleştirisine yer vermektedir: “Friedman, şirket yöneticileri için sadece tek bir ‘sosyal sorumluluk’ olduğuna inanıyor: Hissedarları için mümkün olduğu kadar çok para kazanmaları gerekiyor. Bu bir ahlâki zorunluluktur. Kâr yerine sosyal ve çevresel hedefleri tercih eden – ahlâki olarak davranmaya çalışan – yöneticiler aslında ahlâksızdır” (Bakan, 2007, s. 50). Özel şirketlerin “tüzel kişiliği”⁴¹ açısından bakıldığında ise burada ahlâki olmadığı düşünülen durumun olumsuz eleştirilmesi haksızlık olabilir. Friedman'a göre, sosyal sorumluluk projelerinin hissedarlarının servetlerini maksimize etme aracı olarak görülüyor olması bu konuda hoş karşılanabilecek tek durumdur (Bakan, 2007, s. 50). Böylece sosyal sorumluluk projeleri markayı daha çok satmayı amaçlayan reklâm yöntemlerinden herhangi birine indirgenmiştir. Bu iletişim yöntemi ile aynı zamanda “Bunu siz de yapın, siz de

⁴¹ Burada şirket bir tüzel kişilik olarak betimlenmiştir. Şirketin neden bir tüzel kişilik olarak betimlenmek istenmesi önemli bir ayrıntıdır. Şirketler 19. yüzyıl sonunda tüzel kişilikler olarak tanımlanmıştır. Yüzyıl sonunda İngiltere mahkemeleri, şirketleri, malikleri ve yöneticileri olan kanlı canlı, insanlardan ayrı, kendi kimliğine sahip bir “kişi”ye dönüştürmüş ve tıpkı gerçek bir kişi gibi kendi adına iş ilişkilerini yürütmek, servet elde etmek, işçi çalıştırmak, vergi ödemek ve haklarını savunmak üzere mahkemeye gitme yetkileriyle donatmışlardır. 1911’de tanımlandığı gibi artık “hayali veya kurmaca değil, gerçek; yapay değil, doğal” bir mevcudiyet olarak görülen “şirket” özgür ve bağımsız bir varlık olarak yeniden tasarlanmıştır (Bakan, 2007, s. 28).

benzer sonuçları elde edin” mesajı verilmektedir. Bu nedenle bu kurumlar ve bağılı oldukları şirketler ve vakıflar olumsuz bir biçimde eleştirilmemelidir. Sadece özel sektöre ait doğal bir tepki sunulur. İstanbul’da da bu şekilde kurulan kurumlar 2000’li yıllarda özel müzelerin yükselişi için de tetikleyici etkenler olmuşlardır.

Yapı ve Kredi Bankası Kültür ve Sanat

1944 yılında kurulan Yapı ve Kredi Bankası Anonim Şirketi resim ve tarih koleksiyonları, galerisi, müzesi ve yayıncılık birimi ile Galatasaray’da kentin sanat hayatına katılmıştır. Türkiye’nin en önemli koleksiyoner kurumlarından biridir. 1992 yılında Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş. kuruluşunun temel hedefi ülkenin edebiyat ve sanat yaşamını zenginleştirmek ve daha geniş bir kitleye ulaşabilmek olmuştur. Kurumun bünyesinde yer alan Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi Türkiye’de açılan ikinci özel müzedir. 1977 yılına kadar Yapı Kredi’nin sanatsal etkinliklerini yürüten müze 1992 yılında kurulmuştur (Şentürk, 2007, s. 79). Vedat Nedim Tör Müzesi, sikke, madalya, işleme, kumaş, yazma, tombak, tespah ve Karagöz oyunu koleksiyonlarına sahiptir. 55 bin parçadan oluşan sikke koleksiyonu ise dünyanın üçüncü büyük sikke koleksiyonu olarak bilinmektedir (Şentürk, 2007, s. 79). Vedat Nedim Tör Müzesi yılda üç kere düzenlenen tarihsel sergileri ile toplumla buluşmaktadır.

Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi ise 16 Ekim 1964 yılında açılmıştır (Özsezgin, 2004, s. 9). İlk dönemlerinde Türk folklorunu tanıtan çalışmalara ve amatör sanatçıların yapıtlarına yer veren galeri, 1992’den başlayarak hem klasik ve çağdaş sanatçıların sergilerini sunmakta, hem de tematik projelere yer vermektedir. George Baselitz’den Andy Warhol ve Joseph Beuys’a kadar birçok önemli sanatçının ve İlhan Koman’dan Mehmet Gülerüz’e dek birçok yerli ustanın sergilerine ev sahipliği yapmış önemli bir galeridir. Çok amaçlı

Sermet Çifter Salonu ise toplumsal belleği canlı tutan ve sanatseverlerin büyük beğenisini kazanan sergilere ev sahipliği yapmıştır. Ara Güler, Robert Capa, Sebastiao Salgado gibi evrensel fotoğrafçıların eserleri; Sevim Burak, Abidin Dino, Sait Faik, Behçet Necatigil, İlhan Berk gibi edebiyat ustalarının eserleri “Bir Usta Bir Dünya” başlığı ile yine bu salonda sergilenmiştir. Sermet Çifter Salonu, aynı zamanda aylık etkinliklerle sanatseverleri bir araya getirmektedir. Bu etkinlikler sinemadan tiyatroya, plastik sanatlardan grafik sanatlara, müzikten edebiyata zengin bir içeriğe sahiptir. Ayrıca Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi de önemli bir arşiv niteliğindedir.

Aksanat

Aksanat, Akbank yöneticilerinden Hamit Belli ve Sabancı Ailesi'nin çalışmaları ile 1993 yılında kurulmuştur (Yıldırım, Akşam, 03.04.2003). Temel misyonu sanatı ticari bir amaç gütmekten desteklemek, sanatçılara katkıda bulunmak ve nitelikli sanat eserlerini izleyicilerle buluşturmak. Aksanat kurumsal olarak farklı disiplinleri bir araya getiren interaktif bir yapıya sahiptir. Bünyesinde sanat galerisinden, dans atölyesine ve oda orkestrasına dek bir çeşitlilik yer almaktadır. Aksanat, 2001 Kasım'ında iç ve dış bünyeleri tamamen yenilenmiş bir yapıya kavuşmuş olarak 2002 Ekim'inde yeniden kent ile buluşmuştur. Bu yenilenme dönemi sanat ortamında oldukça önemsenen ve konuşulan bir konu olmuştur. Aksanat'ın neden böyle bir değişime ihtiyaç duyduğu ise önemlidir. Yenileme çalışmasını yürüten mimar Eren Talu post-modern bir yaklaşımın varlığından ve bu durumun biraz dönemin modasından kaynaklandığını belirtmektedir. Aksanat bu nedenle böyle bir değişim talep etmiştir. Bu talep doğrultusunda ise Talu, Akbank'ın seçimlerini izleyerek sanat yapıtı ile yarışa girmeyen bir mekânı karşılayacak fonksiyonlara uygun bir konsept hazırladığını belirtmektedir.⁴² Bu nedenle Beyoğlu'na uyan bir dış

⁴² Binanın yenileme çalışmasını yürüten mimarı Eren Talu, kurumun amacının sanatçıyı ön plana çıkaran bir mekân hazırlamak olduğunu söylemekte ve bu nedenle de yalın, içinde teşhir

cephe hayata geçirilmiş ve sanata çağırması ve dikkat çekmesi için de gece ışıklandırması düşünülmüştür (Yücel, Radikal, 11.11.2002).

Aksanat binasının ilk katında ulusal ve uluslararası sergiler sunulmuştur. Levent Çalıkoglu, Hasan Bülent Kahraman ve Ali Akay'dan oluşan bir danışma kurulu bulunmaktadır. “Kar ve Yol”, “Sınır Deneyimleri”, “Kopya Katil” gibi sergiler örnek gösterilebilir. Kimi sergileri de yurtdışındaki galerilere taşınmıştır. İkinci katındaki çok amaçlı salonda ise tiyatro, canlı konser, panel, söyleşi, dia gösterileri, konferanslar ve DVD gösterimleri yapılmaktadır. Üçüncü katındaki Çağdaş Sanat Atölyesi'nde serigrafî ve litografî atölyeleri bulunmaktadır. Dördüncü katında müzik dinleme odası, kütüphane ve kafe hizmet vermektedir. Son katında ise dans stüdyosu yer almaktadır. Aksanat, kendi bünyesinde, plastik sanatlardan müziğe ve dansa kadar farklı etkinlik ve organizasyonlara yer vermektedir.⁴³

Akbank'ın ana sponsorluğunda düzenlenen festivaller de kentin sanat hayatı için oldukça önemlidir. 1991 yılından günümüze kadar devam eden Akbank Caz Festivali ve 2004 yılından bu yana Selim Evcî'nin koordinatörlüğünde düzenlenen Kısa Film Festivali⁴⁴ kentin en önemli etkinliklerinden biridir. Aksanat kapsamında kendi arasında çeşitlendirilen bir diğer sanat dalı tiyatro olmuştur. Yeni Kuşak Tiyatro, Akbank Çocuk Tiyatrosu⁴⁵ ve Akbank Karagöz ve Kukla Tiyatrosu olmak üzere üç ayrı etkinliği sürekli kılmıştır. Aksanat'ın diğer önemli yapı taşları ise Akbank Oda Orkestrası ve Zeynep Tanbay Dans

edilenlerle yarışmayan bir “boşluk” yarattıklarını ifade etmektedir (Yücel, Radikal, 11.11.2002).

⁴³ <http://www.akbanksanat.com/>

⁴⁴ Kısa film son yıllarda Türkiye'de ilgi çekmekte ve profesyonel ve amatör birçok sinemacı tarafından yapılmaktadır. Bir anlamda Türkiye'de sinema sektörünün önemseydiği yeni bir alan haline gelmiştir. Akbank'ın ise böylesi yeni bir alanı destekliyor olması oldukça önemlidir.

⁴⁵ Akbank'ın ilk topluluklarından olan Çocuk Tiyatrosu ise Akbank'ın ana sponsorluğunu yaptığı organizasyonların belki de en eskisidir. 1972 yılında Hamit Belli'nin önerisi ve desteği ile Erol Günaydın yönetiminde kurulmuştur (Başaran, 2007, s. 100–101).

Atölyesi'dir. Türkiye'de özel sektörün müziğe desteğinin ilk örneğini oluşturan Akbank Oda Orkestrası, 1992 yılında kurulmuştur. İlk yıllarda değişik şef ve solistlerle birçok salonda faaliyet gösteren orkestra, 1996 yılında ülkenin en iyi genç profesyonel müzisyenleriyle yeniden yapılanmış ve bugün program içeriği, dinamik kişiliği ve icra kalitesi açısından özel bir konuma sahip olmuştur (Başaran, 2007, s. 100–101). Zeynep Tanbay Dans Projesi ise Akbank Sanat'ın desteği ile Türkiye'de 2000 senesinden beri sürekliliğini koruyarak, dünyanın en önemli koreograf ve dansçıları projelerinde bir araya getiren, ülkemizde dans alanındaki boşluğu doldurma misyonu ile kurulmuş profesyonel bir modern dans topluluğudur (Maro, 2006, s. 20). Akbank, bu etkinliklerin dışında kentteki diğer etkinliklere de destek vermektedir. Akbank, Sabancı Holding'in en önemli kuruluşlarından biri olduğu için SSM'de kimi sergiler için ana sponsor olarak yer alır. Kurumun ana sponsorlukları arasında "İstanbul'da Bir Sürrealist: Salvador Dali" sergisi, İKSV tarafından organize edilen 27. Uluslararası İstanbul Film Festivali, 2007 Sonbahar Albert Long Hall Klasik Müzik Konserleri yer almaktadır.

Borusan Kültür ve Sanat Merkezi

Borusan Kültür ve Sanat Merkezi (BKS), 1997 yılında 63 yıllık bir kuruluş olan Borusan Holding tarafından kurulmuştur (Aktuğ, Radikal, 20.10.2004). Müzik üzerine kurgulanmış uluslararası bir yapıdır. Uluslararası Çağdaş Müzik Birliği ve Avrupa Müzik Konseyi üyesidir. Bu nedenle Daimi Şef Gürer Aykal'ın yönetimindeki Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası (BİFO), BKS'nin de belkemiği olarak tarif edilmektedir. İstiklal Caddesi'ndeki BKS binasında oldukça önemli bir müzik kütüphanesi de bulunmaktadır. Giriş katında ise yakın zamana kadar açık olan Borusan Sanat Galerisi, Borusan'ın müzik alanındaki yeni hedefleri doğrultusunda 2006 Nisan'ında faaliyetini sonlandırmıştır. Galeri, 54 sergiye ev sahipliği yapmış, kentin güncel sanatın izlenmesi açısından en önemli mekânlardan biri olmuştur. Carolee Schneeman,

Jenny Saville, Louise Bourgeois ve Rebecca Horn gibi önemli isimlerin yapıtlarını ağırlamıştır. Aynı zamanda galeri, bu coğrafyada üretilen sanatla ilgilenerek Akdeniz Metaforları, Lübnan'dan Çağdaş Sanat gibi sergiler açmış; yurt dışında yaşayan Türk sanatçıların üretimlerini gözler önüne sermeye yönelik “İstanbul Gidiş-Dönüş” sergi dizilerini düzenlemiştir. En önemli etkinliği ise Türkiye'nin dört bir yanından gençlerin her yıl artan bir ilgiyle katıldıkları “Yeni Öneriler-Yeni Önergeler” sergileri olmuştur.⁴⁶ İki yıllık bir aradan sonra Borusan, 2010 yılında İstanbul'un Avrupa Kültür Başkenti olması nedeniyle genç sanatçılara atölye alanları sunmayı amaçlayan Beyoğlu Ayhan Işık Sokak'ta ArtCenter/İstanbul isimli bir mekân yaratmıştır.

Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası ile ilgili gelecek dönemdeki en önemli hedef ise Avrupa'nın en iyi orkestraları arasında yer almak olmuştur. Borusan Holding Yönetim Kurulu Başkanı A.Ahmet Kocabıyık bu amaca hizmet etmek ve orkestranın gelişimini sürdürülebilir kılmak için bir konservatuar kurma fikri üzerinde çalışıldığını belirtmektedir (Aygündüz, Milliyet, 21.06.2006). Borusan Holding'in müzik odaklı çalışmalarını aynı zamanda Uluslararası İstanbul Müzik Festivali'nin on yıllık ana sponsorluğu ve Borusan Oda Orkestrası'nın yeniden faaliyete geçmesi ile pekiştirmiştir. BİFO, hâlihazırda 2003 yılından bu yana Festival'in resmi orkestrası görevini de üstlenmektedir. Filarmoni Orkestrası ve Oda Orkestrası'nını dışında Borusan Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, Borusan Çocuk Korosu da bulunmaktadır.

⁴⁶ Galerinin 2006 yılındaki kapanışı üzerine Ahu Antmen Türkiye sanat ortamının, önemli bir “yapıyı” kaybediyor olduğunu dile getirmiştir. Beral Madra'nın deyişiyle “Borusan Sanat Galerisi, Türkiye'de kurumsal galericilik alanında devrim yapmış bir galeridir; yerel izleyicinin içedönük taleplerini değiştirmeyi başarmış, kapıyı tam zamanında dış dünyaya ardına kadar açmıştır. Sergi listesi sağlam ve kararlı bir programın göstergesidir”. Ayrıca Madra bu sergilerde gösterilen yapıtların Borusan ve İstanbul koleksiyoncuları tarafından satın alınmamış olmasının çok büyük bir kayıp olduğunu dile getirmektedir. Çünkü sergilenen yapıtların çoğu bugün uluslararası koleksiyonlara girmiştir. Madra, bu noktada sözlerine şöyle devam eder: “Borusan Holding büyük bir hizmet yaptı; ancak yaptığı hizmetin boyutu konusunda çok bilinçli değildir. Hatta çağdaş sanatın gücünü ve etkisini kavramamıştır” (Yazıcı, Radikal, 21.02.2006).

Garanti Bankası: Garanti Galeri/Garanti Platform/Osmanlı Bankası Müzesi

2000’li yıllarda İstanbul’un sanat ortamına katkıda bulunan bir diğer kurum Garanti Bankası’nın kurmuş olduğu Garanti Galeri ve Galata Platform olmuştur. Garanti Bankası’nın sanata yaptığı katkılar oldukça önemlidir. 2002 yılında kurulan Beyoğlu’nda yer alan Garanti Galeri (GG), insan-yapı-çevre-nesne ilişkilerini, şehri, şehrin tasarımını, mimariyi, estetik ve teknik bilginin ışığında tasarım süreçlerini sorgulayan sergiler yapmaktadır.

2001 yılında açılan Garanti Platform ise sanatçı dosyaları, arşivi ve kadrosu ile 2000’li yılların en önemli çağdaş sanat mekânlarından biri olmuştur. Kütüphanesinin geniş kapsamlı bir araştırma merkezi olduğu söylenebilir. Platform’un 2003’ten bu yana yürüttüğü “İstanbul Misafirleri Programı” ise güncel sanatla ilgilenen uluslararası sanatçı, sanat eleştirmeni ve küratörlere, İstanbul’da kalarak, işlerini üretme ve araştırma yapma olanağı tanımaktadır. 2004 yılında yerel ve bölgesel kültürün gelişmesine yaptığı katkılardan dolayı, Avrupa Kültür Vakfı’nın 50. yıl ödülüne layık görülmüştür (Radikal, 28.04.2004)

1997’de kurulan Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi ise 16 Aralık 2001 tarihinde Osmanlı Bankası’nın Garanti Bankası ile birleşmesi sonucu faaliyetlerini Garanti Bankası çatısı altında sürdürmeye devam etmiştir. Bu tarihten itibaren vizyonu ve etkinliklerinin kapsamını genişletmeye başlayan Merkez, Osmanlı Bankası’nın muhafaza ettiği değerli emanetleri korumayı amaçlayan ilk projesini başlatmış, 9 ay gibi kısa bir sürede Osmanlı Bankası Müzesi’ni kurmuştur. Garanti Bankası İKSV’nin de kurucu üyesidir. Uluslararası İstanbul Caz Festivali’nin ana sponsorudur; bundan başka Babylon’da gerçekleştirilen “Garanti Caz Yeşili” konserlerini desteklemektedir. Ayrıca Açık Radyo’daki Caz Standartları ve Radio Contact’deki Garanti Caz

Yeşili programlarına destek vermektedir. 2002 yılından itibaren, dönem dönem konserler ile destek olduğu Ankara Müzik Festivali'nin gösteri sponsoru olmuştur. Garanti Bankası, Sakıp Sabancı Müzesi'nde 7 Aralık 2006 ve 8 Nisan 2007 tarihleri arasında gerçekleştirilen “Cengiz Han ve Mirasçıları: Büyük Moğol İmparatorluğu” sergisinin sponsorluğunu üstlenmiştir (Sabah, 07.12.2006). 22 Ocak 2005 ve 12 Nisan 2005 tarihleri arasında ise Londra Royal Academy of Arts'da düzenlenen “Türkler: 1000 Yılın Yolculuğu, 600–1600” sergisinin ana sponsorlarından biri olmuştur (Başaran, Hürriyet, 30.01.2005). Uluslararası sergilerin dışında İstanbul Modern Sanat Müzesi, Eğitim ve Sosyal Projeler Birimi'nin sponsorluğunu üstlenmiştir (Zaman, 26.05.2007).⁴⁷

Sonuç olarak, Yapı Kredi Bankası A.Ş., Garanti Bankası, Akbank ve Borusan Holding'in kendi bünyelerinde oluşturduğu bu kurumlar oldukça kısa bir süre içinde yerel olmaktan çıkıp uluslararası sanat kuruluşları haline gelmişlerdir. Garanti Platform'un yabancı sanatçılara için sanat atölyeleri kurması, Borusan'ın güncel sanata yer veren galerisinin varlığı, Aksanat'ın birçok disiplini bir arada barındıran bir interaktif yapısı ve Yapı Kredi Bankası'nın ise 1992 yılından bu yana birçok ustayı ağırlayan galerisi, hem bu kurumların en önemli adımları hem de duruşları olmuştur. Bu kurumlar uluslararası alanda da sanata destek veren toplumun duyarlı yüzleridir. Ayrıca her biri özel sektörün sanat odaklı müzesi girişimleri için teşvik edici rol üstlenmiştir. Özellikle Aksanat ve Borusan Kültür ve Sanat Merkezi'nin 1990'lı yıllardaki varlıkları ve kısa sürede gelişmeleri oldukça önemlidir.

⁴⁷ Garanti Bankası kapsamında yer alan Garanti Galeri, Garanti Platform ve Osmanlı Bankası Müzesi, Garanti Kültür Anonim Şirketi çatısı altında bir araya gelmektedir. Han Tümertekin'in yürüteceği proje ile Garanti Platform ve Osmanlı Bankası binaları yenilenerek kentin sanat hayatına katılması planlanmaktadır. Garanti Bankası böyle bir yenileme projesi ile uzmanlık alanlarını derinleştirip, faaliyetlerini çeşitlendirerek uluslararası ortamda varlıklarını güçlendirmeyi istemiştir.

3. İSTANBUL'DA SANATSAL ALANIN YENİ İKONLARI

3. 1. İstanbul'da Sanatsal Alanın Yeni İkonları: Sanat Odaklı Özel Müzeler

Bu başlık, birinci ve ikinci bölümlerin sağladığı veriler sonucunda ana tartışmaya varılan son bölüme bir giriş olarak sunulmaktadır. Bu amaçla İstanbul'daki özel müzecilik süreci değerlendirilecektir. 2000'li yıllarda yükselen sanat odaklı özel müzeciliğin yükselişi, edinilen veriler ile İstanbul Modern Sanat Müzesi, Pera Müzesi, Sakıp Sabancı Müzesi, Proje 4L Çağdaş Sanat Müzesi ve santralistanbul üzerinden değerlendirilerek, bu kurumların kentle ilişkileri üzerinden müzeolojik bir okuma yapılacaktır.

Özel müzeler, koleksiyonlarının yönetimi ve diğer herşeylerinin yönetimi özel kişi ya da kurumlara bağlı müzelerdir. Müze yöneticileri, müze kurucusuna veya yönetim kurullarına sorumludurlar. Çeşitli kuruluşlar, vakıflar, gerçek ve tüzel kişilerle, bilimsel enstitülerin araştırma birimleri, çeşitli iş yerleri ve kişilerce kurulabilirler. Özel müzeler koleksiyonlarını denetleyen kişi ya da kuruluşların yapısına bağlı olarak çok çeşitli biçimdeki eserleri, çalışmalarını kapsar (Erbay, 1999, s. 29). Özel girişimler olsalar bile devletin izni ile açılabilir ve devlet tarafından denetlenirler.

Türkiye'de ise özel müzecilik ile ilgili düzenlemenin yakın tarihte oluşturulmuş olması ise bu bölümün ana sorularından biridir. Dünyadaki özel müzecilik çalışmalarına bakıldığında zaman oldukça erken tarihlerle karşılaşmaktadır. Birinci bölümdeki Avrupa ve Amerika müzeciliği ile ilgili makalelere baktığımızda özel müzecilik çalışmalarının oldukça erken bir tarihte başladığı okunmaktadır. Amerika'da kurulan ilk müzelerin devlet eliyle değil, maden ve toprak zengini olan kimselerin bağışları ve girişimleri ile kuruldukları bilinmektedir. Ülkemizdeki müzeler ise bağlı oldukları idari birimlere göre

gruplandırılmak istenildiğinde Kültür Bakanlığı'na bağlı müzeler, Milli Parklar'a bağlı müzeler, Milli Saraylar İdaresi'ne bağlı müzeler, üniversitelere bağlı müzeler, Savunma Bakanlığı'na bağlı müzeler, Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı müzeler, yerel yönetimlere bağlı müzeler (belediye, valilikler vb.), çeşitli devlet kurumlarına bağlı müzeler –  zel müzeler kapsamındadırlar – (Tekel, Meteoroloji, MTA vb.), vakıf müzeleri ve özel müzeler bulunmaktadır (Madran, 1999, s. 17). Fakat  zel müzelerle ilgili mevzuat belirtildiği gibi en yeni olandır. Yasa maddesinin neden bu kadar geç düzenlendiğinin cevabı ise müzecilik çalışmaları ile ilgili gelişmelerden  te Türkiye'nin 1980'li yıllarla beraber girdiği küreselleşme evresini hazır kılan süreçte aranmalıdır.

Bu açıdan 1980 yılındaki askeri darbe önemli bir dönüm noktası olmuştur.  nk  Türkiye'nin 1980 öncesindeki durumu müzecilik çalışmalarında böyle bir gelişmeye izin vermeyecek kadar istikrarsız ve karmaşıktır. 1950'li yıllardaki çok partili döneme kadar “devletçilik” ön planda olan bir kavram olmuştur. Bu nedenle sanat hayatına ait birçok kurumun isminin başında “devlet” sözcüğünün bir  n kelime olması tesadüf değildir. İlk bölümde değinildiği gibi buna birçok örnek verebilir: İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara Devlet Opera ve Balesi, Devlet Tiyatrosu gibi... Çok partili süreç ile girilen liberal dönemde ise II. Dünya Savaşı'nın dünyada yaşattığı ekonomik buhran, ülkenin 1953 ve 1954 yıllarındaki kriz ortamı, 27 Mayıs 1960 tarihindeki askeri darbenin etkileri, 1973 yılında dünyada yaşanan petrol kirizinin olumsuz sonuçları ve 1970'li yıllarda ülkenin içine girdiği istikrarsız ve gergin süreç 1980 yılında tekrar gerçekleştirilen askeri darbeye kadar ülke çapında zor bir dönemin yaşanmasına neden olmuştur. 1980 yılındaki darbeden sonra küresel dünyaya uyumlu olabilmek için dışa açılımın gelişmesi ve neo-liberal bir evreye girilmesi bir takım durumların ve gerçeklerin değişmesini sağlamıştır. Ekonomik açılım ile beraber birçok alanda değişimler özellikle 1983 yılından sonra devam etmiştir. Ülkede siyasal, sosyal ve ekonomik açıdan hızlı bir  oz lme ve gelişme yaşanmıştır. Toplum da bu hızlı değişime gelişen

iletişim araçlarının yardımı ile daha kolay ve çabuk ayak uydurabilir olmuştur.

1980 öncesinde servetlerini gösteremeyen koleksiyonerler ve koleksiyoner kurumlar birikimlerini toplumla paylaşabilmek için cesaretlenmişler ve koleksiyonlarının kurumsallaşabilmesine yönelik girişimlerde bulunabilecek düzeye gelmişlerdir. Ayrıca özel koleksiyonları doygunluk noktasına geldiği için ve bilimsel ve görsel açıdan teknik yapılar tamamlandığı için kurumsallaşma sürecine girebilmek de kolaylaşmıştır. Bir anlamda 1980’li yıllara gelindiğinde bir koleksiyonerin koleksiyonunu sergileyebileceği bir müze açabilmesi için gerekli olan toplumsal, siyasal ve ekonomik şartlar oluşmuştur. 26. Madde ise gerekli konjunktürlerin oturması ile özel müze açma talebinin somutlaştırılması için devletin attığı bir adım olmuştur. Ayrıca devlet sadece özel müzelerin açılmasına dair yasal bir adım atmamış; daha sonra vergi indirimlerine dayanan teşvik edici yaptırımlar ile de destekte bulunmuştur.⁴⁸ Özel kurumların toplumsal sorumluluklarını gerçekleştirdiği bu girişimler devletin üzerinden büyük bir yükü de almaktadır. Bir özel müze kurmak veya bir özel bir sanat mekânı oluşturmak maddi ve kültürel birikim açısından oldukça zorlu ve yüklü bir sorumluluktur. Devlet ise bu sorumluluğu özel sektörün taleplerine yasal destekle cevap vererek daha kapsamlı sanat kurumları

⁴⁸ Devlet özel girişimler için bir takım teşvik edici yasal düzenlemeler yapmıştır. 2000’li yıllarda devlet tarafından atılan bu adımlar önemlidir. *5225 Sayılı Kültür Yatırımları ve Girişimlerini Teşvik Kanunu* 2004 yılında yürürlüğe girmiştir. Kanun amacı ise “bireyin ve toplumun kültürel gereksinimlerinin karşılanmasını; kültür varlıkları ile somut olmayan kültürel mirasın korunmasını ve sürdürülebilir kültürün birer ögesi haline getirilmesini; kültürel iletişim ve etkileşim ortamının etkinleştirilmesini; sanatsal ve kültürel değerlerin üretilmesi, toplumun bu değerlere ulaşım olanaklarının yaratılması ve geliştirilmesini; ülkemizin kültür varlıklarının yaşatılması ve ülke ekonomisine katkı yaratan bir unsur olarak değerlendirilmesi, kullanılması ile kültür merkezlerinin yapımı ve işletilmesine yönelik kültür yatırımı ve kültür girişimlerinin teşvik edilmesini sağlamaktır” diye geçmektedir. Kanunun ikinci bölümünün 4. Maddesinin (a) bendinde bu teşviklerden müzelerde yararlanmaktadır (Resmi Gazete, 21.7.2004 Sayı: 25529). Diğer bir girişim ise 2005 yılında *kültürel alandaki destek (sponsor) faaliyetlerinin teşvik edilmesi* hakkındaki genelgedir. Bu genelgenin (j) bendi müzeleri de kapsamaktadır (Atilla Koç, Genelge 2005/13 – T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı). Oysa özel müzelerin bu mevzuatlardan ne kadar yararlandıkları ise bambaşka bir tartışma konusudur. Vergi indirimlerinden yararlanmak söz konusu iken, teşvik desteği almak konusu tartışmalıdır. Bütün özel müzelerin teşvik destek aldığını söylemek doğru olmayabilir.

oluşması için destekte bulunmuştur. Böylece İstanbul'da bazı holdingler ve varlıklı aileler tarafından kurulan özel sanat kurumları ve özel müzeler, İstanbul'un küreselleşmesi ile ortaya çıkan kültür endüstrisinin bir parçası olarak açılmaya başlamıştır.

Türkiye'de açılan ilk özel müze 1980 yılında açılan Sadberk Hanım Müzesi olmuştur. İkinci özel müze girişimi ise açıldıktan kısa bir süre sonra kapanan Büyükşehir Belediyesi Nejat F. Eczacıbaşı Müzesi'dir. 1992 yılında ise Yapı ve Kredi Bankası A.Ş. tarafından Vedat Nedim Tör Müzesi açılmıştır. Resmi olarak Türkiye'deki ikinci özel müzenin Vedat Nedim Tör Müzesi olduğu düşünülebilir. 1996 yılında ise Rahmi M. Koç Müzesi sanayi müzesi olarak açılmıştır. Bakırköy'de açılan Hilmi Nakipoğlu Fotoğraf Makineleri Müzesi ise 1997 yılında açılmıştır. Kavacık'ta bulunan Türker İnanoğlu Vakfı'na bağlı TÜRVAK Sinema Televizyon Müzesi ve TÜRVAK Tiyatro Müzesi de 1999 yılında İstanbul'un sanat hayatına katılmışlardır. 1990'lı yılların sonunda kurulduğu bilinen bir diğer müze ise Eminönü'nde açılan Özel Mehmet Yaldız Müzesi (Çağlarboyu Aydınlatma ve Isıtma Araçları Müzesi) olmuştur.⁴⁹ Bu müzelerin dışında Osmanlı Bankası Müzesi, Türkiye İş Bankası Müzesi, Oyuncak Müzesi ve İstanbul Grafik Sanatları Müzesi gibi farklı alanlardaki müzeler de sanat odaklı özel müzeler ile beraber 2000'li yıllarda açılmışlardır.

Tüm bu noktaya kadar Türkiye'de özel müzelerin nasıl ve hangi gelişmeler sonucunda açılmış olduğuna dikkat çekilmiştir. 1980'ler ve 1990'lar sürecinde yeni açılan özel müzelerin varlıkları açısından sakin bir dönem yaşanmıştır. Bu müzeler kentte gürültüsüz bir şekilde eklenmişlerdir. Fakat 2000 yıllardan itibaren geçmişe baktığımızda özel müzecilik açısından en az 10 yıllık bir

⁴⁹ Fotoğraf Makineleri Müzesi ve TÜRVAK'a bağlı müzelerle ilgili kuruluş tarihi bilgileri kurumlarla görüşülerek öğrenilmiştir. Bu müzeler halen açıktır. Fakat Özel Mehmet Yaldız Müzesi ile ilgili görüşmelerde kuruluş tarihine ilişkin bilgiye ulaşılamamıştır. Sadece açıldığı yıl kapandığı bilgisine ulaşılabilmektedir.

zaman dilimi arasında oldukça büyük farklar görülmektedir. 2000 yılından sonra açılan müzelerin kente eklenme hali 1990'lı yıllarda açılan müzeler gibi sessiz olmamıştır. Örneğin, 2004 yılından bugüne kadar İstanbul Modern Sanat Müzesi ile ilgili günlük gazeteler tarandığında büyük küçük yüzlerce habere rastlanılabilir. Fakat 1990'lı yıllarda açılan özel müzelerle ilgili böyle bir durum söz konusu değildir. Çünkü büyük sergi organizasyonları ve iletişim faaliyetleri ile kendilerini göstermiş değillerdir. Diğer önemli bir ayrıntı ise modern sanat veya çağdaş sanat için yapılmış bir özel müze söz konusu da değildir. Bu noktada karşımıza farklı bir soru daha çıkmaktadır. 1990'lı yıllardaki bu sessiz gidişat yeni açılan özel müzelerin sanat odaklı yapısı nedeniyle bozulmuş olabilir mi?

“Yeni bir Ekonomi Yapısı: Kültür Endüstrileri” isimli başlık altında tam da bu soruya yanıt vermektedir. 1980'li ve 1990'lı yıllarda var olan bir takım dinamikler özel sanat müzelerini veya sanat odaklı müzelerin kurulması için tetikleyici bir etkide bulunmuştur. Özel sanat kurumları ile beraber İstanbul Sanat Fuarı, Uluslararası İstanbul Bienali ve 2000'li yıllarda yapılmaya başlanan Contemporary İstanbul Çağdaş Sanatlar Fuarı yerli ve yabancı birçok galerici, sanatçı, küratör ve ilgili kişileri İstanbul'da buluşturmayı başarmış etkinliklerdir. Böylesi etkinliklerin olduğu bir kentte ise İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi dışında bir sanat müzesi 2000'li yıllara dek söz konusu değildir. Beklenti ise sanat müzelerinin açılması ve bu fuarlar ve bienal sayesinde burada sergilenen eserlerin satın alınarak müze koleksiyonlarına yerleşmesi ve gelecek nesiller için birikim yapılabilir olmasıdır. Bu açıdan sanat müzeleri ciddi bir ihtiyaç haline gelmiştir. Bu dinamiklerin tetikleyici etkisi ve İstanbul'un bir dünya kenti olma yolunda verdiği kendini gösterme çabası halesini kaybetmiş olan sanatı da araçsallaştırmıştır.

Önemsenen diğer etken ise ikili şehir kavramının artık çözülmüş olmasıdır. Asu Aksoy ile gerçekleştirilen görüşme esnasında üzerinde durduğu “dual city”

kavramının çözümlenmesi 2000’li yıllarda özel müzelerin nasıl yükseldiği ve kent ikonları haline gelmelerini anlayabilmek adına küçük ama önemli bir pencere aralamıştır. Çünkü 1990’lı yılların başında İstanbul’da iki farklı kent görüntüsü ile karşılaşılır. Kentsel dönüşüm projelerinin yapıldığı alanlar genel olarak kentin turizm bölgeleri ve üst ve üst–orta sınıfın yaşadığı yerlerdir. Bir anlamda kentin belirli bölgelerinde bir yenilenme söz konusudur. İki taraf ise kendi denetim mekanizmalarını kurmuş haldelerdir. Fakat 2000’li yıllara geldiğimizde ve İstanbul uluslararası etkinlikler ile bir dünya kenti olmaya aday hale gelince – Avrupa Birliği süreci burada önemli bir etkidir – kentsel dönüşüm projeleri artmaya ve sadece belirli alanları değil her yeri etkilemeye başlamıştır. Kent nasıl böyle bir dönüşümden her yanı ile nasibini alıyorsa, kent insanı da aynı etkiye maruz kalmaktadır. Aradaki şeffaf duvarlar erimiştir. Asu Aksoy’un dediği üzere 1990’lı yıllardaki parçalı bulutlu manzara kaybolmaya başlamıştır. “Tüketim kültürünün yerleşmediği, devlet sınıfları pratikleri ile sınırlı olduğu ve kitle iletişiminin pazarlama stratejilerinin sınırlı kaldığı bir alanda 2000’li yıllara geldiğinde bu durum tamamen değişmiştir. Artık “lifestyle”⁵⁰ dergilerinin yaygınlaştığı, çoklaştığı ve bu hayat tarzının paylaşılması gerektiğinin artık normalleştiği, alışveriş mekânları meselesinin çok içselleştirildiği, bunun sirayet ettiği yaşam tarzının normal karşılandığı bir kültür doğmuştur (Söyleşi, Asu Aksoy, santralistanbul, 20.10.2008)”.

Günlük gazeteler kent insanına nasıl yaşaması gerektiğini, bir anlamda “tüketmek” filini nasıl kullanmaları gerektiğini öğretmektedir. İkili şehrin çözümlenmesi ise 2000’li yıllarda açılan sanat odaklı müzeler kapsamlı iletişim faaliyetleri ile herkese ulaşabilir olmuştur. Gözler, kenti saran imgelere daha alışkın ve daha kolay adapte olabilir hale gelmiştir. Ayrıca tüm dünya kentleri müzeleri ile anılmaktadır. Bu kadar hızlı bir değişimin içinde nefes alan kent insanı bu gerekçeyi de kolaylıkla benimsemiştir. Müzeler belirli bir zümre için değil, herkes içindir. Bu sayede sanat kent insanını çekmek için araçsallaşmaya

⁵⁰ Yaşam biçimi, yaşam tarzı.

başlamıştır. Bir müzenin reklâmları ile kentin her yerde kendini göstermesi abartılı bir durum değildir. Kurumsal olarak müze de her kurum ve marka gibi reklâmını yapmaktadır. Kent özel müzecilikle ilgili doğal bir evreyi geçiyor bile olsa, bu doğal süreç hızlı değişimi ile bir fantasmagoria'yı⁵¹ anımsatan kent için ani bir değişim gibi görünmüştür. Nasıl bir değişme olduğunu gösteren kurumlar ise İstanbul Modern Sanat Müzesi (İstanbul Modern), Pera Müzesi, Sakıp Sabancı Müzesi (SSM), Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi (Proje 4L) ve yeni bir sanat mekânı olan santralistanbul'dur.

Bu kurumların her biri yönetimleri, binaları ve koleksiyonları ile çeşitli kuruluşlara ait vakıflara ve üniversitelere bağlı olarak kurulmuşlardır. Her biri tıpkı Borusan Kültür Sanat Merkezi ve Aksanat gibi kurumsal sosyal sorumluluk projeleridir. 2000'li yıllardan sonra özel müzeciliğin yükselişini, sanatın araçsallaşması ile beraber kurumların kurumsal sosyal sorumluluk çalışmaları da tetiklemiştir. Sadece bu kültür kurumlarının kurucularının sermayesi ön plana çıkmaz; aynı zamanda başka kurumlar ve kişiler de destekte bulunarak, bağış yaparak katkı sağlarlar. Böylece sanata yaptıkları yatırımlarla toplumun saygısını ve güvenini kazanırlar. Fakat kurucu ve destekleyici ilişkisi başlı başına değerlendirilmesi gereken bir konudur. Bu konuya değinmeden önce şu soruları sormak gerekir: Kurumsal sosyal sorumluluk nedir ve bu kültür kurumlarının sermaye politikalarında nasıl ön plana çıkmışlardır?

Avrupa Komisyonu'nun yaptığı tanımlamaya göre kurumsal sosyal sorumluluk, işletmelerin, gönüllülük esasına dayalı olarak sosyal ve çevresel meselelerini, örgütsel faaliyetleriyle ve sosyal paydaşlarıyla olan etkileşimleriyle bütünleştirebildiği bir kavramdır. Sosyal sorumluluk sahibi olmak sadece resmi

⁵¹ Fantasmagoria, hızla değişen ve birbirine karışan optik yanılsamalara dayanan bir büyü fener gösterisidir. Marx bu terimi metalardan fetiş olarak aldatıcı karakteri vurgulamak için kullanırken, Walter Benjamin için modern kentin tümü bir fantasmagoria, bir gösteri, seyrine doluyamayan bir rüya âlemidir (Yardımcı, 2005, s. 139).

beklentileri yerine getirmek değil, gönüllülükten ileriye giderek, insan sermayesine, çevreye ve hissedarlarla ilişkilere daha çok yatırım yapmaktır. Kurumsal sosyal sorumluluk kavramını herhangi bir organizasyonun hem iç, hem de dış çevresindeki tüm paydaşlara karşı “etik” ve “sorumlu” davranması, bu yönde kararlar alması ve uygulaması şeklinde tanımlamak mümkündür (Aktan, 2006).

Kurumsal sosyal sorumluluk konusunu ciddiye alan şirketler ise kazanımlar sağlamaktadırlar. Öncelikle şirketlerin marka değerleri ve dolayısıyla piyasa değerleri artmaktadır. Günümüzde tüketiciler bir ürünü sadece kalitesi ve maddi değeri ile değil, bu ürünü üreten işletmelerin sosyal sorumluluk faaliyetleri ile birlikte değerlendirerek de tercih etmektedirler (Aktan, 2006). Çünkü sosyal sorumluluk faaliyetleri sadece o güne yönelik bir yatırım değildir, aynı zamanda toplumun geleceğine dair de bir yatırımdır. Her ne kadar kurumun tanıtımını iyi yönde sağlamak amacı ile yapılmış olsa da, toplumun gelişimine ve ilerlemesine de yönelik bir girişimdir. Bu nedenle 2000’li yıllardan sonra özel müzelerin sanat odaklı projeler yapması oldukça önemlidir. Çünkü sanat müzesi ve sanat odaklı bir kurumsallaşma hem kentin küresel dünyadaki konumu, hem de toplumun geleceği açısından oldukça önemli girişimlerdir. Başka kuruluşlar da bu kurumlara yatırım yaparak hem geleceğe katkıda bulunmuş olurlar, hem de isimleri ile kültür kurumlarının içinde anılarak hedef kitlelerinin itibarını kazanabilirler. Bu nedenle bir sanat kurumuna, bir müzeye veya bir sanat etkinliğine destekleyici olmak önemli hale gelmiş ve popüler bir eyleme dönüşmüştür. Buna bağlı olarak son yıllarda açılan müzelerin 1980 ve 1990’lı yıllarda açılan müzelere oranla daha ön planda olduğu söylenebilir. Çünkü sponsorluk anlayışı da bir rekabet ortamı yaratmaktadır. Türk Telekom’un özelleşmesinden sonra önce İstanbul Modern’in ana sponsoru olması, sonra ise Sabancı Müzesi’nde sergi sponsoru olarak anlaşmaya girişmesi böyle bir duruma örnek verilebilir.

Bugün İstanbul Modern'den içeri girildiğinde karşımızda duran duvarda birçok özel firmanın ve kuruluşun logoları bulunmaktadır. Orada yer almak, o duvarda olmak önemlidir. Bu, sponsor kuruma toplumda meşruiyet kazandırmaktadır. Öyle ki kültür kurumu ve sponsor şirket arasındaki anlaşmaların basına yansımaları veya sergi afişinde sponsor kurumun logosunun yer alınması sponsor şirket için oldukça önemli bir iletişim faaliyetidir. Bu nedenle 2000'li yıllarda özel müzelerin sergilerine dair tanıtımlarını ön plana çıkarmış olmasının kentle iletişim kurma endişesinden öte sponsor kuruluşların tanıtım kaygılarından da ileri geldiği söylenebilir.

Özel müzelerin ve kültür kurumlarının sermaye politikaları ve sponsorluk faaliyetleri arasında ise sıkı bir ilişki bulunmaktadır. Özel müzeler genellikle sınırlı finansal kaynaklar ile güvenilen statüye sahip şirketlerin yönetimindedirler. Şirketler gibi müzeler ortaklık sözleşmeleri ile tayin edilen yöneticiler ile yönetilirler (Erbay, 1999, s. 29). Kurumsal sosyal sorumluluk kapsamına kurulan bu müzeler, bağlı oldukları kurucu vakıflar ve şirket misyonları ile uyumlu olmak zorundadırlar. Çünkü bu kurumlar kurucu kurumların topluma dönen bir yüzleri, duruşlarıdır. Bir özel müzeye bakıldığında, onu kuran kuruluşun veya vakfın kimliğini ve politikasını izlemek mümkündür. Bu nedenle şirketler kendi müzelerinde söz sahibi olabilmek ve kendi şirketinin politikasını etkin hale getirmek için destek almak konusunda çekinceli davranmaktadırlar. Çünkü bir sponsorun özel bir müzede herhangi bir sergiye ana sponsor olması demek, o sergi üzerinde söz hakkı sahibi olması demektir. Dolayısıyla sponsor olacağı bir sergide istemediği bir eseri kendi kurumsal politikası ve değer yargıları ile çeliştiği için çıkarmak isteyebilir. Bu sebepler ile şirketler ve vakıflar kendi kültür kurumlarında söz sahibi olmak ve sergilerin seçimlerine kendi danışma kurulları ile karar verebilmek için kendi öz kaynaklarını kullanma yoluna gitmeyi tercih ederler, yıllık bütçelerini oluştururlar. Bu bütçeler ile yılda ne kadar sergi yapabileceklerini, ne kadar personel çalıştırabileceklerini, ne kadar etkinlik gerçekleştireceklerini ve

benzeri durumları belirlerler (Söyleşi, Deniz Aytokmak, Türkiye İş Bankası Müzesi, 20.11.2008).

Bazı özel müzeler ise kendi öz kaynakları ile hareket etmekten öte sponsor desteği almayı tercih ederler. Fakat bu sponsor seçimleri sırasında dikkat edilmesi gereken en önemli husus sponsor olmak isteyen şirketlerin ve politikalarının kendi kurumsal misyonları ile ne kadar ilişkili olduğudur. Kurumsal misyonların ve politikaların benzerliği oldukça önemli ayrıntılardır. Bu nedenle, kurucu kuruluşlara bağlı şirketlerin kendi müzelerinde veya kültür kurumlarında sponsor olmalarını sağlamak daha tercih edilir bir durumdur (Söyleşi, Deniz Aytokmak, Türkiye İş Bankası Müzesi, 20.11.2008). Akbank'ın, Sakıp Sabancı Müzesi'nin süreli sergilerinin ana sponsorlarından biri olması bu duruma örnek olabilir. Elbette her özel müzenin koleksiyonunu geliştirmek, daha iyi şartlarda sergileme yapabilmek, etkinlikler ile desteklemek ve daha çok profesyonel kişiden yardım alabilmek için maddi desteğe ihtiyacı vardır. Fakat bazı kurumlar kendi misyonlarından ayrılmamak için böyle bir girişimi kabul etmez; öz kaynaklarını kendi yaratır veya belirli şartlar doğrultusunda sponsor kabul eder. Kimi kurumlar ise tamamen sponsor desteğine açık olarak toplumun her kesimini kucaklayabilmeyi tercih edebilirler. Bu nedenlerle özel bir müzenin sermaye politikası ve sponsorluk faaliyetleri arasındaki ilişkisi oldukça önemlidir. Bu ilişkiler özel müzeciliğin yükselmesine önemli katkılarda bulunmuştur. Sponsorların reklâm kaygısı da bu katkılardan en önemlisidir.

Bu nokta da tezin başlığına ilişkin başka bir soru daha ortaya çıkmaktadır. O soru ise bu kurumların neden hem kültürel temsil alanının, hem de kentin yeni ikonları olarak tanımlandığıdır. “İkona” Doğu Hıristiyan kiliselerini süsleyen sabit ya da kutsal resim anlamına gelmektedir. Ansiklopedik açıklama ise ikonanın ayin düzeninin bütünleyici bir parçasını olduğunu ifade etmektedir.

Simgeciliğe dayanır ve tinsel bir din görüşünü yansıtan kutsal sanata bağlanır.⁵² İkonoloji eski resim, heykel ve anıtların açıklamasıdır. Mimarlıkta anıt niteliğine ulaşan binalar için ikon sözcüğü kullanılmaktadır (Lökçe, 2003). Bir anlamda kentin kendisi ile anılabileceği yapılardır. Dünyada yer alan birçok müze de bulunduğu kentin işareti, göstergesi ya da onu simgeleyen – o bölge için kutsal sayılabilecek kadar önemsenen – yapılar olmuşlardır. İspanya'nın Bilbao kentinde yer alan Guggenheim Müzesi, Londra'da yer alan Tate Modern Müzesi ve Paris'teki Centre Pompidou bu konuda örnek verilebilirler. İstanbul açısından bakıldığında ise böyle bir gereksinimi seçilen yapılar arasında kentin ilk sanayi yapılarından biri olan ve daha sonra dönüşümü ile kentin en önemli mimari yapılarından biri haline gelen – müze olmayan, Ana Galeri binası ile bir sanat mekânı olan – santralistanbul karşılayabilir. Kent ikonları olarak örnek verilebilen bu yapılar kenti tanımlayan, varlığı düşünüldüğünde kişinin aklına gelebilecek ilk imgelerdir. Aidiyet taşır. Eski veya yeni olması, klasik veya modern olması önemli değildir. Önemli olan kente dair bir aidiyet taşıyabiliyor olmalarıdır. Sevgi Lökçe'nin *İki Şehir İkonu: Sagrada Familia ve Sydney Opera Binası* isimli makalesinde bu iki mimari öğeyi anlatarak aidiyet fikrini ifade etmiştir (Lökçe, 2003). Bu tez de “ikon” ile bu kurumlara atfedilen anlam ise yine burada belirttiğim iki ikon tanımından kaynaklı olarak biçimlenir. Belirtilen kurumlardan özellikle bir kaç 2000'li yıllarda sanat odaklı özel müzeciliğin yükselişinin işaretleri olmuşlardır. Örneğin İstanbul Modern kendini yavaş yavaş değil, birden görünür hale getirmiştir; SSM ise 2004 yılından itibaren sanatın herkes tarafından tanınabilecek ustalarının sergilerini düzenleyerek ön plana çıkmıştır. Büyük sergi organizasyonlarının ışığında kentin her yerinde bu müzelerin isimlerine rastlamak mümkündür. Pera Müzesi ve İstanbul Modern'in kentin en eski yapıları olan Bristol Oteli ve Türkiye Deniz İşletmelerine bağlı 4 nolu antreponun dönüştürülmesi ile kurulmaları bu açıdan önemli ayrıntılardır. Kentsel dönüşüm amaçlı projeler olarak

⁵² Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1996, Cilt No.11, s. 5614

tanımlanamazlar; fakat kentin dönüşümüne katkı sağladıkları doğrudur. Ayrıca kentin bir dünya kenti olması yolundaki en önemli sembolleri olmuşlardır. Yurtdışından gelen ziyaretçiler artık sadece Dolmabahçe Sarayı, Topkapı Sarayı Müzesi'ni veya Beylerbeyi Sarayı'nı ziyaret etmezler; İstanbul Modern, santralistanbul ve Pera Müzesi de ziyaret edilen mekânlardır. Özellikle ziyaretçilerin buldukları süre zarfında usta bir isme dair sergi var ise bu kurumlar öncelikli gezi mekânlarına dönüşürler.

Bu kurumlar, İstanbul'u müzeleri ile anılan bir dünya kenti konumuna taşımaktadır. İletişim faaliyetleri ve düzenlenen önemli sergilerle kent ile sıkı bir diyalog içine girerler. Bu nedenlerle birer kent ikonu olarak tanımlanmaları önerilebilirler. Kente kutsiyetini veren ikonlar sadece tarihi öğeler ve yapılar değildir; tarihi yapıların arasına bu kurumlar da girmiştir. Kısaca kentin yeni göstergeleri olmuşlardır.

3. 2. İstanbul Modern Sanat Müzesi

Başlangıç ve Sermaye Politikası

İstanbul Modern Sanat Müzesi, 2004 yılında Türkiye'nin tanınmış ailelerinden Eczacıbaşı ailesinin girişimleri ile kurulmuştur. Dr. Nejat F. Eczacıbaşı tarafından kurulan Eczacıbaşı Holding ise Türkiye'nin en büyük kuruluşlarından biridir. Vitra ve Selpak gibi birçok marka ile beraber kentin en önemli alışveriş merkezlerinden biri olan Kanyon da bu kuruma aittir. Eczacıbaşı Holding'in 1950'lerden 1990'lara kadar ilaç, yapı gereçleri, temizlik kâğıtları ve sağlık bakım ürünlerinden sermaye piyasası, dışsatımlar ya da bilgi iletimine kadar uzanan geniş bir dizi alandaki atılımları yarım yüzyıl boyunca birbirini izlemiştir. Bu başlangıç ise İzmir'in diplomalı ilk Türk eczacılarından olan Dr. Nejat F. Eczacıbaşı'nın babası Süleyman Ferit Eczacıbaşı'nın girişimleri ile olmuştur. Eczacıbaşı ailesi Türkiye'de sanata yatırımları ile de ön

plana çıkmıştır. Bu anlamda ilk girişimleri 1973 yılında kurulan İKSV'dir. Vakfın sanatın çeşitli dalları üzerine düzenlediği uluslararası festivaller, İstanbul'a bir dünya kenti olma yolunda önemli katkılar sağlamıştır.

İstanbul Modern Sanat Müzesi ise uzun bir hazırlık süreci ile gerçekleştirilen ikinci adımdır. Özel bir kurumdur. Eczacıbaşı Holding kurucu kurum ve finansman sponsorudur. Ayrıca müze İstanbul Modern Sanat Vakfı'na bağlıdır. Bu iki kuruluş, müzeyi finansal açıdan desteklemekte, müzenin işletme giderlerini aşağı yukarı karşılamaktadır. Müze binası oldukça özel bir konuma sahiptir ve devlet tarafından sağlanmıştır. Ancak yürütülen farklı programlar için ticari sponsorluklara bağımlılık söz konusudur. Yapılan her iş için sponsorlara ihtiyaç vardır. Bu ihtiyaç da fonlarla karşılanmaktadır (Elliott, 2007, s. 92). Ana sponsorlar ise Türk Telekom ve Hedef Alliance'dır. Bundan başka proje sponsorları, eğitim sponsorları, müze geliştirme sponsorları ve medya sponsorları olmak üzere çok uzun bir sponsor listesi bulunmaktadır. Bu durumu sermaye politikası üzerinden değerlendirilirse, kurucu kurumun müzenin yıllık bütçesini tamamen üstlenmediği anlaşılmaktadır. Sergiler, etkinlikler, reklâmlar sponsorların desteği ile yürütülmektedir. Sponsor ve kurucu kurum arasındaki ilişkilerde ise katı bir duruş söz konusu değildir. Medya sponsorları arasında farklı ideolojilere sahip yayınların bir arada bulunuyor olması bu duruma örnek olarak verilebilir. Sponsorlar ve kurucu kurum arasında ilişkilerde katı bir duruş olmamasına rağmen dikkat söz konusudur. Ana sponsorlardan Hedef Alliance, Türkiye'nin en büyük ilaç dağıtım firmasıdır ve 25 yıldır Eczacıbaşı Holding ile çalışan bir kurumdur. Eczacıbaşı Holding'in ürettiği ilaçların yarısının dağıtımını Hedef Alliance'a aittir. Kurumun ana sponsorlarından biri olmak ise Nejat ve Oya Eczacıbaşı'nın Hedef Alliance Yönetim Kurulu Başkanı Ethem Sancak'a teklifi sonucunda gelişmiştir. Sancak ise bunu bir görev olarak kabul ettiğini dile getirmiştir (Vahapoğlu, Akşam, 30.01.06). Ayrıca Ethem Sancak bu antlaşmadan sonra müzenin yönetim kurulu üyesi olmuştur.

Türk Telekom'un ana sponsorluğu ise 2008 Temmuz'unda Türk Telekom İcra Kurulu Başkanı ve Genel Müdürü Dr. Paul Doany ile İstanbul Modern Yönetim Kurulu Başkanı Oya Eczacıbaşı arasında yapılan bir antlaşma ile gerçekleşmiştir. Türk Telekom'dan önceki ana sponsor ise yine Türk Telekom ile ilişkili bir kurum olan AVEA olmuştur. Türk Telekom, ana sponsor olmadan önce ise İstanbul Modern'de sergilenen "Venedik-İstanbul" sergisi ile "Cihat Burak Retrospektifi" ve Sürekli Sergiler Bölümü'nün sponsorluğunu üstlenmişti (Zaman, 19.07.08). Türk Telekom'un bu denli sanata destek vermesinin sebebi olarak kurumun 2006 yılında gerçekleştirdiği yeniden yapılanma gösterilebilir. Çünkü aynı düşünce ile Sakıp Sabancı Müzesi'ne de destek olmuşlardır.

Eczacıbaşı Holding'in İstanbul Modern için bu kadar önemli ve seçkin kurumlardan destek alması kendi profili için de oldukça önemlidir. Kurum sermaye politikalarının yönetilmesi üzerinde bu durumu önemsemektedir. Destek olan ve katkı sağlayan kurumlar arasında Eczacıbaşı Holding'e bağlı Vitra, Artema, Kanyon ve Eczacıbaşı Bilişim gibi kurumları görmek mümkündür.

Koleksiyon

Eczacıbaşı Koleksiyonu ise yaklaşık 50 yıl önce Eczacıbaşı İlaç Anonim Şirketi'ne alınan resimler ile oluşmaya başlamıştır. 1978 yılında Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı'nın kurulması ile de yapıt alımları çoğunlukla vakıf adına yapılmıştır. Ayrıca Bülent-Oya Eczacıbaşı ve Füsun-Faruk Eczacıbaşı koleksiyonlarındaki yapıtlar da Eczacıbaşı Koleksiyonu kapsamına dâhil edilmiştir (Söyleşi, Haşim Nur Gürel, sanalmüze, 12.12.2007). Birikimin ilk yıllarında Eczacıbaşı ailesi tıbbi yayınlarda kullanılabilecek imgeler için sipariş resim alımları yapmıştır. 1970'li yıllarda ise İstanbul ve Ankara'da yeni açılan

galerilerden dönemin güncel sanatçılara ait eserler alınmıştır. 1970 ve 1985 yılları arasında koleksiyona eklenen yeni resimler Eczacıbaşı Holding'e ait şirketlerde dekoratif amaçlarla sergilenmiştir (Söyleşi, Haşim Nur Gürel, sanalmüze, 12.12.2007). Diğer bir ifadeyle New York ve Londra'daki sanat koleksiyoneri şirketler gibi eserleri kullanarak mekânlarını sergileme alanları haline getirmişlerdir.

1987 yılında İKSV'nin düzenlediği ilk Uluslararası İstanbul Sergileri'nin (1. İstanbul Bienali) hazırlık aşamalarıyla bir “modern sanat müzesi” düşüncesi Eczacıbaşı üst yönetiminin uzun vadeli planlarının içerisinde yer almaya başlamıştır. Dolayısıyla ileride bir müze idealine yönelik yeni alımlar da artık daha özenli seçimlerle yapılmakta ve müzenin bir 19. yüzyıl yapısı olan Feshane'de kurulması planlanmıştır. 2. İstanbul Bienali sonrasında, “Feshane Projesi” için Adnan Çoker, Turan Erol ve Ferit Edgü'den oluşan bir komisyon kurulmuştur. Bu komisyonun önerileriyle, 1990 ve 1993 yılları arasında Ankaralı ve İstanbullu sanatçılardan çok sayıda yapıt satın alınmış; 1993'den sonra ise galericiler aracılığı ile koleksiyonerlerden, sanatçılardan ve müzayedelerden yapılan alımlar dönemine girilmiştir. Fakat Feshane Projesi olarak bilinen Büyükşehir Belediyesi Nejat F. Eczacıbaşı Müzesi projesi gerçekleşmemiştir. 3. İstanbul Bienali ile açılmış ve bienalin bitmesi ile kapanmıştır. İKSV'nin 1980'li yıllardan beri üzerinde çalıştığı proje sadece müze projesi değildir. Eczacıbaşı ailesinin bir diğer girişimi ise Ayazağa Kültür ve Kongre Merkezi olmuştur.⁵³ 1990'da devletle ilk protokolün imzalandığı ve

⁵³ Bakanlık 66.460 metrekarelik araziye 23 Mart 1990 günü İstanbul Defterdarlığı ile İKSV arasında yapılan protokol uyarınca, mevcut tarihi binaların (Ayazağa Kasrı, Suvari Alay Birliği Köşkü, Çinili Köşk) restore edilmesi ve yeni Kongre ve Kültür Merkezinin yapılması için kırk dokuz yıllığına İKSV'ye irtifak hakkı vermiştir. 5 Ocak 1993 günü Vakıf ve Kültür Bakanlığı arasında yapılan bir ek protokol uyarınca, alan içindeki 2.827 metrekarelik bölüm ve üzerinde bulunan Suvari Alay Birliği Köşkü Vakıfça restore ettirilip Bakanlığa teslim edilecektir. Köşkün yanı sıra, arazi üzerinde kalan boş alanda Bakanlıkça verilen ihtiyaç programına göre giderleri Vakıfça karşılanarak bir bina daha yapılacak ve bu bina da yine Bakanlığa verilecektir. Kültür Bakanlığı ile Vakıf arasında yapılmış protokollerde, “Devletin bu işler için ödenek tahsis etmesi” konusunda hiçbir hüküm ve taahhüt bulunmamaktadır. Buna karşın, devletçe çeşitli fonlardan 30 milyon ABD dolarlık bir ödeme desteği sağlanmıştır. Bakanlık, projelerin onay

1995'te temeli atılan proje, 2000 yılında parasızlık gerekçesiyle durdurulmuştur; İKSV'nin kontrolünden çıkmış atıl bir alan olmuştur (Radikal, 26.02.2007). 2000'li yılların özellikle son beş senelik döneminde ise koleksiyona fuarlardan yapılan alımlar da eklenmiştir. Kapsamlı koleksiyona rağmen, İstanbul Modern'in açılışını da kapsayan gerçek müze mekânı arayışları paralelinde 1998–2007 döneminde yapılan alımlar da koleksiyondaki dönem ve isim eksiklerini olabildiğince giderilmesine yönelik yapılmıştır (Söyleşi, Haşim Nur Gürel, sanalmüze, 12.12.2007). Eczacıbaşı ailesinin sanat müzesi kurma girişimi konusunda en istekli davranan üyesi Oya Eczacıbaşı olmuş ve İstanbul Modern'in kurulabilmesi için çaba göstermiştir. Çünkü yalnızca Nejat Eczacıbaşı Vakfı'na ait binden fazla yapıt bulunmaktadır. Oya Eczacıbaşı ise kapılar ardında duran bu birikimi açığa çıkarmak ve insanlarla buluşturmak için bir modern sanat müzesi açılmasını amaçlamıştır.

Kuruluş Öyküsü

Salıpazarı'daki Türkiye Deniz İşletmeleri'ne bağlı dört nolu antrepo İstanbul Modern Sanat Müzesi olmak üzere Tabanlıoğlu Mimarlık'ın yönettiği yenileme çalışmasından sonra müzeye dönüştürülmüştür. 11 Aralık 2004 tarihinde Başbakan Recep Tayyip Erdoğan ve 5000 kişinin katıldığı büyük bir törenle açılmıştır (Kılıç, 2005, s. 14). Böylece İstanbul Modern Türkiye'de özel

prosedürü, uygulamaya, proje yüzölçümüne ilişkin yerine getirilmemiş bazı teknik konuları ve inşaatın pahalıya mal edilmekte olduğunu anlaşılmayı fesih gerekçeleri arasında belirtmektedir. İKSV; Ayazağa Kasrı, Suvari Alay Birliği Köşkü ve Çinili Köşk'ün yenilemesi için İstanbul Menkul Kıymetler Borsası (İMKB)'nden aldığı bağış karşılığında, Bakanlığa verilmesi gereken binanın ücretsiz kullanım hakkını da İMKB'ye vermiştir. Protokoldeki, “Bakanlığın onayından sonra 12 ay içinde inşaat ruhsatı alınarak 44 ay içinde inşaat ve yenileme işleri bitirilecektir” hükmü İKSV tarafından ihlâl edilmiştir. Sonuç olarak, İKSV gerek Kültür Bakanlığı ile gerekse Hazine (İstanbul Defterdarlığı) ile yapmış olduğu sözleşmelerin birçok maddesini ihlal etmiş bulunmaktadır. Bu durumda Kültür ve Maliye Bakanlıkları açısından fesih hükümlerini hemen uygulayabilmek hakkı doğmuştur (Hasol, 2000). 2007 yılında ise Ayazağa Kültür ve Kongre Merkezi, 87,5 milyon dolarlık yatırımı yapacak kuruma 49 yıllığına kiralanmak üzere ihaleye çıkarılmıştır. 2500 kişilik konser, 950 kişilik çok amaçlı, 450 kişilik oda müziği, toplantı, sinema ve sergi salonlarıyla devasa bir kültür kompleksi olarak tasarlanan yapı, çevresindeki üç tarihi köşkle birlikte yeni sahibine devredilecektir (Radikal, 26.02.2007).

destekle kurulan ilk modern sanat müzesi olmuştur. Ayrıca müzenin açılış tarihi ile ilgili polemikler nedeni ile Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne giriş sürecinde oldukça önemli bir adım olarak değerlendirilir.⁵⁴

İstanbul Modern Sanat Müzesi, giriş katındaki süreli sergi alanları, idari birimler, kütüphane, sinema salonu ve ikinci katındaki sürekli sergi alanları, eğitim birimi ofisi, toplantı alanı, restoranı ve kafesi ile modern bir müze binasıdır. Kuruluşuna katkıda bulunanlar arasında Egemen Bağış, R. Paul McMillen, Cahit Paksoy, Melkan Gürsel Tabanlıoğlu, Arzuhan Yalçındağ ve İKSV bulunmaktadır.⁵⁵ Oya ve Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonları'nın bir kısmı ile beraber Ethem Sancak ve Nejat F. Eczacıbaşı Koleksiyonu tamamen müzeye bağışlanmıştır. Ayrıca ilk sergi için yirmi kadar eser İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nden ödünç alınmış; yine bu ilk sergiye İş Bankası Koleksiyonu'ndan da katkılar olmuştur (Akay, 2005, s. 16). Müze sürekli sergi alanındaki uzun süreli sergiler için dönem dönem koleksiyonerlerden ve koleksiyon sahibi kurumlardan ödünç eser alarak destek görmüştür. Ayrıca müze eser bağışı da kabul etmektedir.

Yönetim Yapısı

Müzenin başkanlığını Oya Eczacıbaşı'nın yaptığı Ethem Sancak, Kadir Topbaş, Egemen Bağış, Nuri Çolakoğlu, Münir Ekonomi, Hilal Özince, Cahit Paksoy,

⁵⁴ Oya Eczacıbaşı, İstanbul Modern'in inşaat aşamasındayken Başbakan Erdoğan tarafından ziyaret edildiğini ifade etmektedir. Söylediği üzere Başbakan müzeye önemli derecede destek olmuştur. Müze inşaat sırasında iken ziyaret etmiş ve projeyi ilgi ile karşılamıştır. Müzeye giriş için yol yapımı ile ilgili talebe ise olumlu bir yanıt vermiştir. Fakat bir şart koymuştur. O da İstanbul Modern'in açılışının 17 Aralık 2004 tarihli Avrupa Birliği zirvesine yetişmesi gerekliliğidir. Bu nedenle 2005 Nisan'ında açılması planlanan müze 11 Aralık 2004 yılında tarihi zirveden önce açılmıştır. Böylece müze zirveden dört gün önce açılmış olur. Bu nedenle İstanbul Modern'in açılışında, Avrupalı liderlerin gönderdikleri mesajlardan, Başbakan Erdoğan'ın konuşmasına kadar, hep aynı nokta vurgulanmaktadır: "İstanbul Modern, Türkiye'nin kültürel, sanatsal birikimini evrensele açması ve İstanbul'un Avrupalılığını göstermesi açısından çok önemli bir proje" (Dünya, 11.01.05).

⁵⁵ Buluşma/Rendez-vous, İstanbul Modern, 2005, s. 79.

Okşan Atilla Sanön, Görgün Taner, Cüneyt Türktan ve Arzuhan Yalçındağ'dan oluşan bir yönetim kurulu bulunmaktadır. Müzenin ulusal sergilerden sorumlusu şef küratörü Levent Çalikoğlu, fotoğraf sergilerinin küratörü ise Engin Özendes ve tasarım küratörü R. Paul McMillen'dir. Plastik Sanatlar Danışma Kurulu ise Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Rektörü Rahmi Aksungur, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Yönetimi Program Yürütücüsü Levent Çalikoğlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi üyesi Zeynep İnankur, Okan Üniversitesi üyesi ve Baksı Müzesi Yönetim Kurulu Başkanı Hüsamettin Koçan ve Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nden Kaya Özsezgin'in bir araya gelmesinden oluşmaktadır.⁵⁶ Sergilere karar verme süreci ise belirli bir kurulun yönetimi altında gelişmemektedir. Küratörler ve yardımcı küratörlerin sergi önerileri değerlendirilmektedir. Bu önerilerin değerlendirilmesi esası ise İstanbul Modern'in misyonu ve sergi politikasına uygunluğudur. Müzenin konsepti ile ne kadar bütünleşeceği, estetik yönü, bütçe ve zamanlaması önemli değerlendirme kriterleridir. Öneriler, danışma kurulu, küratörler ve kurum içindeki ilgili kişilerin katıldığı toplantılarda tartışılmakta ve bir karar varılmaktadır. Bu tartışmalar sırasında ise sergiye eklemeler veya çıkarmalar olabilmektedir. Kısacası karar verme süreci araştırma, teklif ve tartışma olarak üç adımı kapsamaktadır.

Sanat Politikası ve Sergiler

İstanbul Modern'in Türk resmi üzerine odaklandığı sürekli sergi alanı 2004 yılından günümüze kadar küratörlerin de belirttiği üzere Türk sanat tarihine yönelik okuma önerileri getiren sergilere ev sahipliği yapmaktadır (Ders Notları, Teorik Metin Analizi I, Levent Çalikoğlu, 2004). Bu sergilere baktığımızda Levent Çalikoğlu, Ali Akay ve Haşim Nur Gürel tarafından bir öneri olarak sunulmuş "Gözlem, Yorum, Çeşitlilik" isimli sergi (11.12.04–04.01.05), 20. yüzyılda Türk resmindeki etkileşimleri, ilişkileri ve

⁵⁶ Bellek ve Ölçek, İstanbul Modern, 2006, s. 314.

karşılaştırmaları analiz etmektedir. “Kesişen Zamanlar” (11.12.05–15.01.07) isimli sergi ise Türk sanat tarihi üzerine yeniden düşünülen bir başka okuma önerisi getirmiştir.⁵⁷ Bugün sürekli sergi alanında duran “Modern Deneyimler” isimli sergi ise üç ayrı kavramla, üç ayrı sergiden oluşmaktadır. Bu sergi kapsamındaki “İmparatorluktan Cumhuriyet’e” sergisi David Elliott’ın küratörlüğünde Osmanlı’nın son yıllarından 1950’lere kadar kronolojik bir Türk resim seçkisi olarak kurulmuştur. “Soyutlama ve Yorum” ve “Bireysel İzlenimler” isimli sergiler de Levent Çalıkoğlu, Ali Akay ve Haşim Nur Gürel’in küratörlüğünde düzenlenmiştir. “Modern Deneyimler” kapsamındaki bu sergilerin hepsi bir öncekiler gibi benzer öneriler sunmuştur. Bu öneriler ise Türk resim sanatının Avrupa modernizmi ile eş zamanlı ve karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesi üzerinedir. Fakat bu sergiler kapsamı ve bakış açılarını nedeniye eleştirilebilir olsalar bile sadece birer öneridirler.

Müzenin süreli sergi alanı olan giriş katı sürekli sergi alanından farklı bir görünüme sahiptir. Süreli sergiler, fotoğraf sergileri bu alanda organize edilmektedir. Ayrıca kendi başına süreli sergi olarak video yerleştirmeleri ve video sanatı gösterimleri yer almaktadır. Kısacası bu bölümde ağırlıklı olarak çağdaş sanat sergileri düzenlenmektedir. Örneğin, bu alanda Rosa Martinez’in küratörlüğünü yaptığı “Çekim Merkezi” sergisi dünyanın tanınmış çağdaş sanatçılarının bir araya geldiği oldukça önemli bir sergi olmuştur. David Elliott ve yine Rosa Martinez’in küratörlüğünü yaptığı “Şimdiki Zaman Geçmiş Zaman” isimli sergi ise 20 yıllık İstanbul Bienali’ne ait seçme yapıtların bir araya geldiği bir çağdaş sanat sergisi konumundadır. Bu bölümde dönem dönem retrospektif sergileri de görmek mümkündür. Levent Çalıkoğlu’nun küratörlüğünü yaptığı Cihat Burak Retrospektif Sergisi bu anlamda örnek verilebilir. Engin Özendes’in küratörlüğünü üstlendiği fotoğraf sergilerinde ise ağırlıklı olarak güncel sanatçılara yer verilmektedir. “İğne Deliği Fotoğrafları”, “Köprü” gibi sergiler bu konuda örnek verilebilir. 2004 yılından bu yana

⁵⁷ http://www.istanbulmodern.org/tr/f_index.html

sürekli sergi salonunda üç koleksiyon sergisi, süreli sergi alanında 3 retrospektif sergisi ve 5 önemli uluslararası sergi ile Türk heykel geleneğini konu alan bir büyük serginin de aralarında bulunduğu 15 sergiye ev sahipliği yapılmıştır. Türk ve dünyaca ünlü fotoğraf sanatçılarının yapıtlarından oluşan 14 fotoğraf sergisi ve 8 video sergisi izleyici ile buluşmuştur. Toplam 29 sergi gerçekleşmiştir.⁵⁸

Verilerden yola çıkılarak müzenin sanat politikasına değinilirse, İstanbul Modern isminden anlaşılacağı üzere kendini bir modern sanat müzesi olarak tanımlamaktadır. Türkiye’de 1937 yılında açılmış İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi’nden bu yana açılmış en büyük sanat müzesidir. Böyle bir girişim uluslararası sanat etkinlikleri ile birçok yerli ve yabancı sanatçı, küratör ve ilgili kişinin bir araya geldiği bir kent için önem taşır. Bu önem kentte bir modern sanat müzesi olmadığı için değil, çağdaş sanat sergilerine yer veren bir müze ihtiyacına cevap vermesinden ileri gelmektedir. İstanbul Modern ne kadar kendini Türkiye’nin ilk modern sanat müzesi olarak tanımlasa dahi Türkiye’nin ilk modern sanat müzesi Cumhuriyet döneminde açılan ve o dönemin – Türkiye’nin modernleşmeye başladığı süreç – güncel sanat eserlerinin sergilendiği İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi’dir. Bu nedenle çağdaş sanat sergilerinin de yer aldığı İstanbul Modern tam anlamıyla modern sanat müzesi olarak tanımlanamaz. Çünkü müzenin sanat politikası böyle bir tanımlamaya işaret etmez. Örneklerle sunulduğu üzere müze ikili bir yapıya sahiptir. Süreli sergiler ve sürekli sergiler birbirinden bağımsızdır. Müzeye üst katından giren bir izleyici modern bir koleksiyonu izledikten sonra, alt kata indiğinde videodan fotoğrafa, resimden yerleştirmeye dek farklı başlıklar altında ayrılmış bir çeşit çağdaş sanat sergileri panoraması ile karşı karşıya gelmektedir.

⁵⁸ http://www.istanbulmodern.org/tr/f_index.html

İstanbul Modern'in böylesi ikili bir sanat politikası izlemesinin bir takım gerekçeleri bulunmaktadır. Bunlardan en önemlisi modern sanat müzesi olmasına rağmen güncel sanata duyarsız kalmamak istemesinden ileri gelebilir. Çünkü güncel sanat eserlerinin büyük sergi organizasyonları kapsamında izleyici ile buluşturulabileceği çok fazla alan bulunmamaktadır. İzleyicinin aynı çatı altında güncel sanatı takip edebilmesi istenmiş olabilir. Bu noktada Eczacıbaşı ailesinin Uluslararası İstanbul Bienali'nin yaratıcısı ve sürdürücüsü konumunda olduğu unutulmamalıdır. İstanbul Bienali, klasik veya modern sanattan öte, güncel sanatın takip edilebileceği bir alan yaratmış ve izleyicilerin belki de bir daha hiç göremeyecekleri yapıtlarla karşı karşıya gelmesini sağlamıştır. Böylesi öncü bir görevin ise müze kapsamında da sürdürülmek istenmesi diğer bir olasılıktır. İstanbul Bienali ile ilgili yapılan tüm sergiler bu anlamda örnek gösterilebilir. Ayrıca müzenin resmi web sitesinde yer alan "Türkiye'nin sanatsal yaratıcılığını kitlelere ulaştırmayı ve kültürel kimliği uluslararası sanat ortamıyla paylaşmayı amaçlayarak, disiplinler arası etkinliklere ev sahipliği yapan bir müzedir. Modern ve çağdaş sanat alanlarındaki üretimleri uluslararası bir yönelimle koleksiyonunda toplar, sergiler ve belgeleyerek sanatseverlerin erişimine sunar" ifadesi böylesi bir misyon edindiklerini de göstermektedir. Bu misyonun başka bir nedeni ise İstanbul Modern'in Batı ve Doğu arasındaki önemli bir durak noktası olmasından ileri gelir. Oya Eczacıbaşı da bu konumunu yine müzenin web sitesinde topluma duyurmak için şu şekilde özetlemiştir: "Müzenin toplumla bağları güçlendikçe ülke sınırları dışında da tanımlanıyor ve dünyanın çeşitli ülkelerinden İstanbul'u ziyarete gelenler için vazgeçilmez bir ziyaret hedefi oluyor. İstanbul Modern açıldığı günden bu yana eksilmeyen, yoğun bir ilgiye, Avrupa Birliği sürecinde ülkemize gelen yabancı basın uğrak yeri haline geldi. Yapılan yorumlarda modern sanat birikimimizin çok eskiye dayandığı belirtilerek, İstanbul Modern'in İstanbul'un bir kültürel başkent olduğunu kanıtladığı vurgulandı. New York Times'ta İstanbul Modern Türkiye'nin değişen yüzü olarak gösterildi. Böylece İstanbul Modern, Türkiye'nin çağdaş

sanat yaşamını ifade eden bir dünya markası olma yolunda hızla ilerliyor”. Bir dünya markası olma durumu ise onu uluslararası bir mekân olarak konumlamaktadır. Amaçlanan da budur; bu nedenle güncel sanata yer verilmeli ve uluslararası sanat ortamının konuştuğu bir dile ortak olunması gereklidir. Bu amaçla müze tanınmış yabancı küratör ve ilgili kişilerden destek almaktadır. Rosa Martinez ve David Elliott bu konuda müzenin danıştığı önemli isimlerdir. Örneğin Martinez’in küratörlüğünü üstlendiği “Çekim Merkezi” sergisi (18.09.05–15.01.06) ile Pilar Albarracín, Monica Bonvicini, Louise Bourgeois, Anish Kapoor, Jeff Koons, Santiago Sierra, Richard Wentworth, Haluk Akakçe, Gülsün Karamustafa ve Kemal Önsoy gibi oldukça tanınmış yerli ve yabancı 13 güncel sanatçı bu sergi için bir araya gelmiştir (Pelvanoğlu, 2005, s. 34). Serginin amacı, İstanbul’un dünya sanat platformunda tıpkı New York, Paris ve Amsterdam gibi önemli bir merkez olma yolunda ilerlediği göstermek ve bu merkeze dikkat çekmek olmuştur. Bu nedenle serginin isminin “Çekim Merkezi” olmasına karar verilmiştir. Bu sergiyle beraber Martinez, İstanbul Modern’in üç misyonunu ön plana çıkartmıştır: Birincisi modern sanatın kurumsallaşmasını sağlamak, ikincisi, dünyada modern sanatı Türkiye’ye getirmek, üçüncüsü de Türk çağdaş sanatının dünyayla ilişkisini geliştirmektir. Ayrıca bu noktada İstanbul bienalinin de rolü çok önemlidir (Aktuğ, Radikal, 10.09.2005). Kısacası İstanbul Modern, tanınmış küratörlerin desteği ile uluslararası çağdaş sanat sergileri düzenleyerek dünya kentlerinde yer alan sanat müzeleri gibi olmak için çaba vermektedir.

Rosa Martinez’den başka İstanbul Modern’in ağırladığı diğer isim ise 2007 yılında 10 ay kadar müzenin yöneticiliğini üstlenen David Elliott’tır.⁵⁹ Rosa

⁵⁹ David Elliott 1976’dan 1996’ya dek Oxford’ta Modern Sanat Müzesi’nin, daha sonra 1999’dan 2001’e dek Stockholm’da Moderna Museet’in yöneticiliğini yapmıştır. İstanbul’a gelmeden önce ise Tokyo’da Mori Sanat Müzesi’ni yönetmiştir (Milliyet, 15.03.07). Bu nedenle İstanbul Modern, Elliott’un Doğu’daki ilk deneyimi değildir. İstanbul Modern içinse yenilikçi sergi projeleri ile beraber gelmişti. Çünkü Mori Art Museum’da kaldığı süredeki deneyimleri önemli idi. Çünkü Tokyo’da çağdaş sanattan öte geleneksel sanat ön planda idi. Mori Art’ı canlandırmak için çevresindeki dinamikleri kullanmıştır. Japonya, Kore, Çin ve Tayvan’da ki

Martinez İstanbul'u Avrupa'nın yeni sanat merkezlerinden biri olmak üzere olduğunu düşünürken, Elliott kentin küresel bir sanat merkezi olmak için daha yolun başında olduğunu dile getirmiştir. Buna bağlı olarak ise İstanbul'u dünyaya tanıtmak için daha çekici ve dikkatli projeler üretilmeli ve kesinlikle genç sanatçılarla iletişime geçilip onlarla çalışılmalıdır. Bugüne ve sadece Türkiye'de değil, eski Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde kalan ülkelerdeki sanatçılara da odaklanılmalıdır. Türkiye, bir anlamda kendi sanat potansiyelini ve çevresini keşfetmeli ve genişletmelidir. Bu konu Elliott'ın İstanbul Modern'e yönelik iki hedefinden birinin kapsamındaydı. Bu hedef ise müzenin ana politikasının İstanbul merkezli olmasını sağlamaktı. Böylece merkez çevre ilişkileriyle genç sanatçılara yönelik çalışmalar yürüterek, müzenin önemli bir keşfin öncüsü olmasına sebep olmaktı. İkincisi ise kente çok yüksek kalitede sergiler sağlamak gereği idi. Modern ve çağdaş sanatın gelişiminde anahtar rol oynamış şaheserleri getirmeliydi. Bir sergiden fazlasını organize etmek zor olabilirdi; fakat düzenlenen çok özel ve bize ait büyük bir sergi olmalıydı. Bunların yanı sıra Elliott yabancı bir göz olarak müze koleksiyonunda bir takım eksikliklere dikkat çekmekte idi. Ona göre koleksiyon bazı alanlarda güçlü, bazı alanlarda ise çok zayıftı, akılcılaştırılması şarttı. Fakat David Elliott'ın 16 Ekim 2007 günü müzeden ayrılması ile bu projeler ortada kalmış olmasına rağmen danışmanlığı ile müzeye destek vermektedir (Erciyes, Radikal, 15.03.2007).

Toplumsal İletişimin Çağdaş Bir Yorumu: Eğitim Etkinlikleri

İstanbul Modern, çocuklara, gençlere ve yetişkinlere yönelik eğitim programları ile aynı zamanda müzenin eğitim işlevini de hayata geçirmektedir. İstanbul Modern Eğitim ve Sosyal Projeler Birimi görsel sanatlar alanında eğitimin sağlanması amacıyla müze içinde ve dışında programlar yürütmeye başlamıştır. Bu programlar kapsamında ise katılımcılar ve müzedeki yapıtlar arasında etkin

genç sanatçılara yönelmiştir. Oldukça başarılı olmuştur. Elliott, sadece kentin müze ilgili taleplerini değerlendirmiş ve bu talepleri karşılayacak yaratıcı çözümler üretmişti. Onun çalışmaları sonucunda, bugün Mori Sanat Müzesi kalabalıkları ağırlamaktadır.

bir arabuluculuk sunulmaktadır. Öğrenci gruplarına rehberli turlar, seminerler, özel ihtiyaçları olan çocuklara ve her yaştan müze ziyaretçisine özel eğitim programları hazırlanmıştır; bu sayede onları sıradan bir ziyaretçi olmanın ötesine taşıyarak müze koleksiyonuyla etkin bir biçimde karşılaşma yolları sağlanmak istenmiştir. Müzenin eğitimlerini uygulanabilmesi için ise müze binası içinde bir Eğitim Odası bulunmaktadır. Öncelikle eğitim odasında yer alan sergiler ve sunumlar, daimi koleksiyonlara koşut olarak tasarlanmış ve ziyaretçilerin müze deneyimi pekiştirmek amaçlı yapmıştır.

İstanbul Modern Okul Programı ise Türkiye'nin farklı bölgelerinden okulları ağırlamaktadır. Kış dönemi yaygın ve örgün eğitim kurumlarından ilköğretim ve lise okullarına ve yaz dönemi yaz okullarına yönelik ayrı ayrı programlar hazırlanmakta ve sunulmaktadır. Çalışmaların içeriği ise çocukların ders programlarıyla paralel olarak planlanmaktadır. Ana okul programları ise oyun yolu ile sanat eğitimi çalışmalarını içermektedir. Özel eğitim gruplarına yönelik çalışmalar ise sosyal, zihinsel ve bedensel engelliler için çalışan engel tanımayan kurumlarla iş birliğinde, eğitim hizmeti verilecek grup niteliğine yönelik planlanan eğitim programlarıdır. Çocuklar için ise yalnız başına geldiklerinde katılabilecekleri eğitim faaliyetleri ve aileleri ile gelen çocuklar için aileleri ile beraber katılabilecekleri iki ayrı program olarak yer almaktadır. Müze içindeki eğitim faaliyetlerine ek olarak "Gezici Eğitim" kapsamında ise gönüllü üniversite öğrencilerinin yer aldığı gezici eğitim aracı ile İstanbul Modern'i ziyarete gelemeyen lise öğrencilerine yönelik sergiler düzenlenmektedir.

İstanbul Modern Sanat Müzesi, Paris Centre Georges Pompidou ile gerçekleştirdiği üç yıllık iş birliği ile Genç İstanbul Modern başlıklı bir eğitim programı dizisini daha hayata geçirmiştir. 2007 Mayıs ayında başlayan bu eğitimin üç yıl sürmesi planlanmıştır. Genç İstanbul Modern'de genç ziyaretçiler ve aileleri, üç yıl boyunca Brancusi, Matisse, Picasso gibi modern

sanatın en önemli isimlerinin dünyalarını ve sanatlarını yaratıcı öğrenme yoluyla keşfedecekleri bir eğitim programı katılmaktadırlar (Atmaca, Radikal, 26.05.2007). Bu etkinlik kapsamında müze bahçesine bir mekân inşa edilmiştir; etkinlikler bu özel mekânda sürmektedir. Bu programlardan ise müzenin açılışından bu yana 400 bin çocuk ve genç yararlanmıştır.⁶⁰

“İstanbul Modern Sanat Müzesi” projesi toplum için yaratıcı bir sosyal alan kurmak amacı ile planlanmıştır. Bu noktada ise Oya Eczacıbaşı, müzenin tüm etkinliklerinin ötesinde özel sektör, kamu ve devletin destekleri ile güçlenen bir kurum olduğunu vurgulamaktadır (Milliyet, 06.05.2008). Müze kurucu kuruluşuna veya kişilerine kâr sağlamak amaçlı bir oluşum değildir. Buna bağlı olarak pazarlama, sunum ve tanıtım faaliyetleri için destek almaktadır. Devletin en önemli desteği Avrupa Birliği süreci ile ilgili olarak müzenin kuruluş aşamasında olmuştur. Yerel yönetim ise müzeye gelen öğrenci gruplarının taşınmasına destek vermektedir. Fakat özel sektör için böylesi önemli görülen bir müzeye destek olmak oldukça önemlidir. Toplumsal sorumluluk taşıyan kuruluşlar İstanbul Modern’de gerçekleşen değişik etkinlik ve sergileri desteklemektedir. Bu kuruluşların arasında Türkiye’nin en önde gelen kuruluşları yer almaktadır.⁶¹ Metnin başında dile getirildiği gibi müzenin sergi, tanıtım, medya ve eğitim alanında yapılan destekler bu kuruluşlar için toplumda da saygınlık kazanmalarını sağlamaktadır. Ayrıca şu ayrıntı önemlidir. Dikkat edilir ise yapılan destektir, bağış değildir. İkisinin arasında ise önemli bir fark bulunmaktadır ve bu fark destek veren kuruluşlar için bir takım avantajlar

⁶⁰ http://www.istanbulmodern.org/tr/f_index.html

⁶¹ İstanbul Modern Sanat Müzesi’nin ana sponsorlarını Türk Telekom ve Hedef Alliance, proje sponsorları Calyon – Credit Agricole Grup, Fortis, Nokia N serisi, Marshall Boya ve İpek Kâğıt, eğitim sponsoru Garanti Bankası, müze geliştirme sponsoru Şerife Gül Babaoğlu idi. Ayrıca 14 gazete, 12 televizyon kanalı, 3 radyo kanalı ve 3 dergi grubundan oluşan medya sponsorları bulunmaktadır. Bunlar ile beraber, Vitra’dan Aviva Sigorta’ya kadar farklı alanlarda 13 şirket daha katkılarda bulunmuşlardır (Bellek ve Ölçek, İstanbul Modern, 2006, s. 315). Aynı zamanda çok önemli sergilerin arkasında çok büyük kuruluşlar tek başına yer alabilmektedir. “Çekim Merkezi” gibi büyük bütçeli bir serginin arkasında Türkiye Ekonomi Bankası varken, “Fikret Mualla Retrospektifi”nin ardında ETİ Anonim Şirketi yer almıştır. Dolayısıyla bu şirketlerin logolarına sergi afişlerini, televizyon reklâmlarında yer ayrılmıştır.

sağlayan bir farktır. Bağış, taşınır veya taşınmaz bir malı bir kuruma karşılıksız olarak vermektir, bırakmaktır. Sponsorluk ise bir kuruluşun belirlemiş olduğu tanıtma ve tanınma hedeflerine ulaşmak için proje, sanat, spor ve sosyal olaylara çeşitli kişi, kuruluş ve olayları nakdi veya başka türlü desteklerle yapılan tüm faaliyetlerin planlanması, uygulanması ve kontrol edilmesi süreçlerini kapsayan taraflar arasında karşılıklı olarak birbirlerine fayda sağlamaya yönelik yapılan yazılı iş antlaşmalarıdır. Sosyal sorumluluk, halkla ilişkilerin en etkili uygulamasıdır. İşletmenin kendi temel işlevleri dışında toplumsal sorunlarla ilgilenmesidir. Bu tip sponsorluklar kurumsal kimliğin güçlendirilmesine katkı sağlar. Kurumları sponsorluğa iten sebepler ise medya reklâmından daha ucuz olması, sponsorluğu yapılan etkinliğin daha fazla kitle iletişim aracında yer alması, hedef kitlenin medyadaki reklâmlara daha az ilgi göstermesinden başka kitle ile daha güçlü bağ kurulmasının sağlanması ve sosyal sorumluluk kampanyalarını desteklemektir.

Sanatsal Alanın Yeni İkonu: İstanbul Modern

Tüm bu anlatılanlar referans olarak alındığı zaman İstanbul Modern Sanat Müzesi kentte nasıl bir konum elde etmekte ve kent ile nasıl bir ilişki kurmaktadır?

İstanbul Modern toplumun her kesimine açık bir müze ve eğitim kurumudur. Oya Eczacıbaşı müzenin toplum açısından konumunu İstanbul Modern'in web sitesinde topluma şu şekilde anlatmaktadır: "İstanbul Modern, etkinlikler ile toplumun birçok kesimine ulaşıyor ve kuruluşunda gerçekleştirmeyi vaat ettiği işlevini giderek etkin bir biçimde yerine getiriyor. Müzenin ziyaretçi sayısı hızla artıyor ve üç yılda iki milyon kişiye ulaşmış bulunuyor. İstanbul Modern kamuoyunun gözünde, gün geçtikçe, sanatla toplumun buluşmasını simgeleyen

bir marka niteliğini kazanıyor”.⁶² Bu noktada müzenin her kesime hitap edebilen bir yapı olduğunu ifade edilmiş olsa da müzenin içinde toplumun her kesiminden insan görmek olası değildir. Ağırlıklı olarak yerli ve yabancı ilgili kişiler müzeyi ziyaret etmektedir. Oya Eczacıbaşı'nın sunduğu ziyaretçi rakamının büyük bir kısmını ise öğretmenleri tarafından getirilen öğrenci grupları oluşturmaktadır. Bu öğrenci gruplarının anaokulundan lise öğrencisine kadar birçok çocuk ve gençten oluştuğu düşünülürse hepsinin kendi istekleri doğrultusunda müzeye geldiklerini söylemek doğru olmayabilir. Bu nedenle müzenin ilgili izleyicisinin ağırlıklı olarak ilgili kesim olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca müze üyelik sistemi⁶³ ile izleyicisi ile müze arasında bir bağ kurulmakta ve izleyicisinin müze ailesinin bir parçası haline getirilmektedir. Kent halkı için ise yanlış bir izlenimle olsa bile Türkiye'nin ilk modern sanat müzesi olarak kabul görmektedir. Bu nedenle merak edilen ve görülmek istenen bir mekân olmuştur.

⁶² http://www.istanbulmodern.org/tr/f_index.html

⁶³ *Öğrenci, bireysel, aile, gümüş ve altın* olmak üzere beş kategoride üyelik paketleri bedeline göre kişiye ayrıcalıklar sunmaktadır. *Öğrenci Üyelik Paketi*'nde kişiye özel üyelik kartı, bir yıl boyunca müzeye ücretsiz giriş, tüm ziyaretler için bir misafire indirimli giriş, sergi, söyleşi, gösterim, dinleti ve sinema programları hakkında öncelikli ilgilendirme ve İstanbul Modern mağazalarında üyelere özel indirim günlerinden yararlanma fırsatlarını kapsamaktadır. *Bireysel Üye Paketi*'nin farkı ise önceden yer ayırma koşuluyla, yılda bir kez olmak üzere iki kişilik ücretsiz rehberli tur ve İstanbul Modern mağaza ürünlerine %5 indirim kapsamaktadır. *Aile Üyelik Paketi*'nin bir öncekilere göre farkı iki kişiye özel üyelik kartı, üyelerin 18 yaş ve altı çocukları için isme özel kart, İstanbul Modern mağazalarında üyelere özel indirim günlerinden yararlanma, önceden yer ayartmak koşuluyla yılda bir kez olmak üzere üyelik kartı olan aile mensuplarına ücretsiz rehberli tur, sergi açılışlarına e-davetiye, İstanbul Modern mağaza ürünlerine %5 indirim fırsatı sunmaktadır. *Gümüş Üyelik Paket*'nin diğerlerinden farkı ise iki kişiye özel üyelik kartı, üyelerin 18 yaş ve altındaki çocukları için isme özel kart, sergi açılışlarına davetiye, her serginin bir adet kataloğu, tüm sergilere ücretsiz girmenin ötesinde 10 adet ücretsiz müze giriş bileti, ücretsiz işitsel tur, ücretsiz müze otoparkı, İstanbul Modern mağaza ürünlerinde %10 indirim ve kişisel davetiyelerde müze mekân kiralari üzerinden %10 indirim uygulanmaktadır. *Altın Üyelik Paketi*'nin ise gümüş üyelikten farkı önceden yer ayırma koşuluyla, yılda iki kez olmak üzere 15 kişiye kadar gruplar için ücretsiz rehberli tur, yılda bir kez olmak üzere, yönetim kurulu başkanı ile öğle yemeği ve ulusal şef küratör eşliğinde özel müze gezisi, her ulusal ve uluslararası süreli sergi için, açılışta takip edilen ilk gün, sergi küratörü eşliğinde özel sergi gezisi, her fotoğraf sergisi için, açılış takip eden ilk gün, fotoğraf sergisi küratörü eşliğinde özel fotoğraf sergisi gezisi, her serginin iki adet kataloğu, 50 adet ücretsiz müze giriş bileti, İstanbul Modern mağaza ürünlerinde %15 indirim, İstanbul Modern Kafe'de %10 indirim fırsatlarından yararlanılmaktadır (Kurumun resmi web sitesinde yer almaktadır. Özel müzelerdeki üyelik sistemlerine yönelik bir veri olarak sunulmuştur).

İstanbul Modern, eski bir antreponun dönüşümü ile gerçekleştirildiği için bir kentsel dönüşüm projesi olarak algılanabilir. Fakat kentsel dönüşüm amaçlı bir proje değildir. Bu mekân, özel bir girişimcinin ihtiyaç üzerine uzun süreli araştırmaları sonucunda tespit edilen bir mekândır. Müze olması amacıyla restore edilmiştir. Ama kentin değişimine katkıda bulunduğu için de önemlidir. Dönüşüm, Karaköy bölgesine hareketlilik kazandırmıştır. Çünkü müze, Boğaz'ın kıyısında, Karaköy deniz ulaşım ofislerinin, finans kurumlarının, Türkiye Deniz İşletmeleri'nin ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin olduğu bir alanda bulunmaktadır. Kentin neredeyse en görünür noktalarından birinde yer almaktadır. Müzenin varlığı ile bu bölge daha canlı hale gelmiştir. Müze bölgedeki ofislerde çalışanlar için de geç saate kadar açık kalabilen kafesi ile alternatif bir mekân haline gelmiştir. Ayrıca müze sadece olduğu alanla sınırlı bir yapı değildir. Müzedeki sergiler için yapılan iletişim çalışmaları ile kentin her yerindedir. İstanbul Modern'in açılması ile kent halkı ana caddelerdeki reklâm panolarında, gazetelerdeki büyük ilanlar ve televizyon ekranlarında sergi reklâmları ile karşılaşmaktadır. Hem kentin “Türkiye'nin ilk modern sanat müzesi” sloganıyla merak edilen bir alanı olmuş, hem de iletişim faaliyetleri ile kentle diyalog içine girmiştir. Kent insanı müzedeki sergilerden ister istemez haberdardır. Avrupa Birliği süreci sırasındaki konumu ile anımsanan, büyük sergilere ev sahipliği yapan, kentteki izleyiciyi belki de bir daha hiç göremeyeceği çağdaş sanat eserleri ile buluşturan, yeni elitlerin bir araya geldiği, Boğaz'ın kıyısındaki büyük “İstanbul Modern” yazısı ile kendini İstanbul'a dair bir marka olarak tanımlayarak kentin yeni ve önemli ikonlarından biri olmuştur.

İstanbul Modern, küreselleşen İstanbul'un 2000'li yıllarda görünür hale gelen işaretlerinden biri olduğu için olumsuz eleştirileri de üzerine toplayabilir. Çünkü müze herkese hitap eden, herkesi içeri davet eden kamusal bir alan olmasına rağmen, aynı zamanda hem Eczacıbaşı Holding'in, hem de müzeye

destekte bulunan kuruluşların uluslararası alanda oldukça prestijli bir dil olan sanat üzerinden reklâmını yapmaktadır. Müze yeni elitlerin bir araya geldiği bir mekândır. Kentin sanatsal alanın yeni ikonalarından birini, diğer ifade ile İstanbul'un dünyaya bakan yüzlerinden birini belli bir kurumun gerçekleştirmiş olması ve sponsor kuruluşların isimlerinin müze girişinde sıralanması ve gazetelerdeki sergi haberleri ile isimlerinin müze ile anılır olması oldukça önemlidir. Artık Eczacıbaşı ailesi girişimleri ile bir Rockefeller ailesine benzetilebilir konuma yerleşmiştir. Bu nedenle müze varlığın, prestijli bir koleksiyonun göstergesi olarak eleştirilebilir; bir ismin kendine dair gösteri alanı olarak bile değerlendirilebilir. Oysa kent ve topluma önemli yararlar sağladığı da göz ardı edilmemeli, müze olumsuz eleştirilerin altında ezilmemelidir. Çünkü İstanbul Modern, müze ve toplum ilişkisini rehberli turlar, eğitim çalışmaları, üyelik sistemi ve düzenlenen çeşitli etkinlikler ile aracılığı ile kurmuştur. "Müze" kavramı artık sadece nesnelere uzaktan görülebileceği bir yer değil, kütüphanesinde araştırma yapılabilecek, sinemasından yararlanılabilecek, müze kafesinde vakit geçirilebilecek bir mekân olarak algılanabilir hale gelmiştir. Örneğin bir aile Pazar gününü çeşitli etkinlikler ile İstanbul Modern çatısı altında geçirebilir. Ayrıca müzecilik eğitimi alan birçok kişiye iş olanağı sağladığı için önemlidir. Müze ve müzecilik kavramını daha toplumla bütünleşen bir yapı olarak tanımlayarak bu kavramlar üzerine eğitimi de çekici hale getirmiştir.

3. 3. Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi (SSM)

Başlangıç ve Sermaye Politikası

SSM, Sabancı ailesinin Emirgan'da yaşam alanı olarak kullandığı Atlı Köşk'ün müzeye dönüştürülmesi ile oluşturulmuş ve 11 Haziran 2002 tarihinde halka açılmış bir özel müzedir. Sabancı ailesi anılarını ve koleksiyonlarını bu çatı altında toplum ile paylaşmak istemiştir. Müzenin kurucusu olan Sakıp Sabancı

ise Türkiye'nin en önemli sanayicilerinden biri ve Hacı Ömer Sabancı Holding'in eski yönetim kurulu başkanıdır. Hacı Ömer Sabancı Holding Anonim Şirketi ise Türkiye'nin en büyük sanayi ve finans topluluklarından biri olan Sabancı Topluluğu'na bağlı şirketleri temsil eden ana şirkettir.

Sabancı Üniversitesi'ne bağlı olarak açılan müzenin ana sermayedarı Sabancı Holding'dir. Sergilerin çoğunluğunda sponsor olarak Sabancı Holding ve Sabancı Holding'e bağlı olan kuruluşlar görülmektedir. Akbank ve Yünsa bu kuruluşlar arasında sayılabilir. Kapsamlı ve büyük bütçeli sergilerde ise Sabancı Holding ve bağlı kuruluşlarının yanı sıra Akbank, Garanti Bankası ve Türk Telekom gibi kuruluşlar görülmektedir. Diğer sponsorlar arasında Bankeuropa, Beymen, Credit Suisse gibi kurumlar bulunmaktadır. Ağırlıklı olarak Sabancı Holding'in kurucu olarak ana destek olduğunu söylemek mümkündür. Bu nedenle müzenin resmi web sayfasında sponsorla başlığı altında veriler bulunmamaktadır. Sadece "katkılarıyla" ifadesi geçmektedir. Bu noktada SSM'nin ailenin kendi hatıralarının ve koleksiyonunu sergilendiği bir müze olduğunu unutulmamalıdır. Fakat sanat odaklı sergiler dışındaki süreli sergiler de ailenin sanat politikasından uzak değildirler. Temalı sergilerdir. Sanat sergilerinin ise belirli bir çizgisi bulunmaktadır. Genellikle yerli ve yabancı ustaların retrospektif sergi niteliğinde sergileri sunulmaktadır. Bu nedenle destekte bulunan kurumların Sabancı bütünü ile uyumlu olması gereklidir.

Koleksiyon

Sabancı ailesinin müze fikri ise 1980'li yıllardan itibaren oluşmaya başlamıştır. Sakıp Sabancı Koleksiyonunun oluşmasında Raffi Portakal'ın rolü çok önemlidir. Sabancı'nın danışmanı ve sanat yapıtı alımlarında aracı kişi olmuştur. Katkılarından dolayı SSM kurulduğu zaman Raffi Portakal, Sakıp Sabancı, Güler Sabancı, Tosun Terzioğlu ve ilk müze müdürü Emin Mahir Balcıoğlu'dan oluşan yönetim kurulu üyelerinden biri olmuştur. Raffi

Portakal'ın bu konuda nasıl bir katkısı olmuştur? İlk karşılaşma 1974 yılında Portakal Sanat Galerisi'nde yaşanmıştır. O dönemde Sakıp Sabancı Türk resimleri ile ilgilenmemektedir. Dönemin koleksiyonerleri ise genel olarak Avrupa resmine ilgi duymaktadır. 1970'li yılların ortalarından itibaren Raffi Portakal'ın önerisi ile Sakıp Sabancı müzayedelerden Türk resmi satın almaya başlamıştır.⁶⁴ Dönemin sanat piyasası oldukça sakin olduğu için bugün servet değerinde olan resimler o dönemde daha uygun fiyatlara bulunabilmektedir. Sabancı, Türk resmine yöneldiği zaman birçok koleksiyoner de yatırım seçimini değiştirmiş; Türk resmine yönelmiştir. Bu anlamda öncü bir koleksiyoner olduğunu söylemek doğru olabilir (Şahinoğlu, Akademist, 2004). Sakıp Sabancı, Raffi Portakal ile tanışmasının ardından Türk ressamlarına yatırım yaptığı gibi Osmanlılara ait tombak ve gümüşler gibi nesnelere de koleksiyonuna eklemeye başlamıştır. Kısa bir süre içinde Osmanlı hat sanatı tutkusu haline gelmiş ve zamanla 500 yıllık bir geçmişi olan Hat Koleksiyonu oluşturmuştur. Bugün Sakıp Sabancı'nın 450 parçadan oluşan kaligrafi koleksiyonu ve 318 parçadan oluşan resim koleksiyonu hem çok zengin, hem de çok değerlidir.

Sakıp Sabancı özel koleksiyonu 1989 yılında Rus Kültür Bakanlığı'nın daveti üzerine Moskova'da sergilenmiştir. Bu sergi bir Türk iş adamının Rusya'da açtığı ilk sergi olması açısından da önem taşımaktadır. Sakıp Sabancı Osmanlı

⁶⁴ Raffi Portakal 1975 veya 1976 yılında – tam hatırlayamamaktadır – Sakıp Sabancı tarafından evine davet edilmiştir. Sakıp Bey, kendisinden evindeki antika eşyaların ekspertizini yapmasını rica eder. Raffi Portakal ise Atlı Köşk'te beklediğinden daha farklı bir manzara ile karşılaşır. Çünkü evde ağırlıklı olarak Avrupa salon takımları, porselenler, avizeler ve dekoratif tablolar bulunmaktadır. Raffi Portakal bunun üzerine Sakıp Bey'e şöyle söyler “Sakıp Bey, gazetelerdeki ropörtajlarınızı okuyorum, Türk ruhundan, Türk evinden söz ediyorsunuz, ama bu evin bir Türk evini çağrıştıran hiçbir tarafı yok (...) Elbette aralarında güzelleri de var, şahaserleri de var. Ama hiç Türk sanat eseri yok. Evinize Batılılar gidip geliyor, okuyorum gazetelerde. Sizin onlara Türk sanatını takdim edecek eseriniz yok. Onlar sizin bu eşyalarınızı gayet iyi tanıyorlar, onların ülkelerinde çok daha iyileri var; bunların kalitesi onların gözünden kaçmaz, hemen fark ederler”. Raffi Portakal'ın bu sözleri üzerine Sakıp Sabancı Türk sanat eseri olarak neler satın alabileceğini sorduğu zaman, Raffi Portakal ona tablo, tophane, gümüş ve hat örneklerinin olabileceğini söylemiştir (Portakal, 2007, s. 212–213). Bu anıdan yola çıkıldığında Sakıp Sabancı Hat Koleksiyonu'nun oluşmasında Raffi Portakal'ın önemli bir katkısı olduğu anlaşılabilir.

Hat ve Resim Sanatı Koleksiyonu 11 Eylül – 13 Aralık 1998 tarihleri arasında Amerika’da Metropolitan Müzesi’nde sergilenmiştir. Aynı koleksiyon 25 Şubat – 17 Mayıs 1999 tarihleri arasında Los Angeles’da ve 7 Ekim 1999 – 2 Ocak 2000 tarihleri arasında Harvard Üniversitesi Arthur M. Sackler Müzesi’nde izleyicilerle buluşmuştur. Serginin içeriği bir dönem boyunca Harvard Üniversitesi’nde ders olarak okutulmuştur. 17 Mart – 29 Mayıs 2000 tarihleri arasında ise bu değerli koleksiyon Louvre Müzesi’nde sergilenmiştir. Koleksiyondan seçme eserler “Osmanlı Kaligrafisinin Gizemi” adı altında 2 Şubat – 8 Nisan 2001 tarihleri arasında Deutsche Guggenheim Berlin Müzesi’nde ve 16 Mayıs – 8 Nisan 2001 tarihleri arasında Frankfurt Musuems für Angewandte Kunst’da sergilenmiştir.⁶⁵ Yurtdışındaki bu sergileri New York’da 4500 kişi, Los Angeles’ta 1500 ve Paris’te 4500 kişi izlemiştir (Portakal, 2007, s. 219). Bugün ise hat sanatı, arkeolojik objeler, mobilya ve dekoratif nesnelere ve resim olmak üzere dört koleksiyon Atlı Köşk’te sergilenmektedir.

Kuruluş Öyküsü

SSM, Sabancı Üniversitesi’ne bağlı olarak kurulmuş özel bir müzedir. Sanat müzesi değildir. Sabancı ailesine ait koleksiyonların sergilendiği bir müzedir. Süreli sergi alanlarında ise sanat odaklı sergiler düzenleyen ve kentle sanat üzerinden ilişki kurmayı tercih eden bir kurumdur. SSM, Sabancı ailesinin uzun yıllarını geçirdiği Emirgan’daki Atlı Köşk’ün müzeleştirilmesi ile oluşmuştur. Çünkü Türkiye’nin en ünlü sanayicilerinden biri olan Sakıp Sabancı hat ve resim koleksiyonunu uzun yıllar boyunca burada biriktirmiştir. 1966 yılından bu yana ailenin ikamet ettiği köşk, 1998 yılında müze olmak üzere tüm eşyaları ve koleksiyonlar ile beraber Sabancı Üniversitesi’ne devredilmiştir. 2002 yılında köşke süreli sergilerin de yapılabileceği modern bir galeri eklenmiştir; galerinin tamamlanması ile 11 Haziran 2002 tarihinde müze olarak halka

⁶⁵ Özel Dosya, “Tüm Yaşamı ile Sakıp Ağa”, Sabah, 2003–2004.

açılmıştır. 2005 yılında sergi salonlarının genişletilmesi ve yeniden düzenlenmesi ile müze uluslararası standartlara uygun olarak İstanbul'un sanat hayatı içinde yerini almıştır.

Müze, Atlı Köşk ve modern galeri olmak üzere iki ayrı bölümden oluşmaktadır. Atlı Köşk ailenin ayrılmasından sonra bırakıldığı halde durmaktadır. Bu binada Sakıp Sabancı'nın özel tarih odası, mavi ve kırmızı odalar oldukça önemli alanlardır. Ailenin tüm hatıraları bu yapının içindedir. Müze koleksiyonunda yer alan hat, mobilya ve dekoratif nesnelere ve resim koleksiyonunun – iç mekân duvarlarında – bir bölümü köşkte yer almaktadır. Hat koleksiyonunun sergilenmesi için köşkün en alt katında özel bir sergi alanı tasarlanmıştır. Süreli sergiler ise ek bina olarak inşa edilen modern galeride yer almaktadır. Ayrıca müze kapsamında kafe, müze mağazası, eğitim bölümü ve eğitim ve idari birimler yer almaktadır; dünya standartlarına göre hazırlanmış bir müze yapısıdır.

Yönetim Yapısı

Süreli sergilerin karar verme sürecinde ise müze yerli ve yabancı uzmanlardan oluşan iki ayrı danışma kurulundan destek almaktadır. Müze yönetiminde Nazan Ölçer bulunmaktadır. Yerli danışma kurulunda Filiz Çağman, Gülru Necipoğlu Kafadar, Hayri Çulhac, Metin Kunt, Ferit Edgü, Uğur Derman ve Zeynep İnankur'un isimlerini görmek mümkündür. Yabancı danışma kurulunda ise Hermitage Müzesi ve MoMA gibi birçok tanınmış müze ve enstitüden uzmanlar yer almaktadır.⁶⁶ Böylesi bir kadro ise aynı zamanda müzenin uluslararası ilişkilerinin ne kadar kuvvetli olduğunu göstermektedir.⁶⁷

⁶⁶ Ayrıntılı olarak incelenmek istenirse uluslararası danışma kurulu ise Institute for Advanced Study, Princeton'dan Prof. Dr. Oleg Grabar; The State Hermitage Museum, St. Petersburg'dan Prof. Dr. Mikhail Piotrovsky; Zaha Hadid Architects, Londra'dan Prof. Mim. Zaha Hadid; Londra Kraliyet Akademi'sinden Sir Norman Rosenthal; Musée Guimet, Paris'ten Prof. Dr. Jean François Jarrige; Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris'ten Prof. Dr. Henry-

Sanat Politikası ve Sergiler

Modern galeride yer alan sergiler farklı konular içermektedir. Bir anlamda müzenin süreli sergilerinde istikrarlı bir yol takip etmez. Tarihi konulardan, modern ve çağdaş sanata dek sergi örneklerini ardı ardına görmek mümkündür. Bu verilerden yola çıktığımızda ise müzenin ikili bir sanat politikası olduğu anlaşılır. Hem tarihsel sergilere ağırlık vererek koleksiyonlarına ilgisiz kalmak istemezler, hem de sanat odaklı sergiler ile toplumla daha sıkı ilişki kurma yoluna gitmek isterler. Bu iki anlayış ise örneklerle desteklenerek açıklanacaktır.

Hat koleksiyonu ve resim alımlarındaki seçimler sonucunda SSM'nin Osmanlı geleneğine ve yaşam göreneklerine, genel olarak Osmanlı kültüre yönelik sempatisi hissedilir. “Medicilerden Savoylara Floransa Saraylarında Osmanlı Görkemi” ve “17. yüzyıl Avrupa'sında Türk İmajı” sergileri bu yaklaşımına örneklerdir. Aynı zamanda bazı sergileri ile müzenin Türk tarihi ve Anadolu gelenekleri ile de yakından ilgili olduğu anlaşılır. “Tanrı'ya Adanmış Halılar, Transilvanya Kiliselerinde Anadolu Halıları, 1500–1750”, “Louvre Koleksiyonlarından Başyapıtlarla İslam Sanatının Üç Başkenti: İstanbul, İsfahan, Delhi” ve “Cengiz Han ve Mirasçıları - Büyük Moğol İmparatorluğu” sergileri de bu konuya örnekler gösterilebilir. Tarihsel konuların ağırlıklı olduğu bu sergiler bellektekilerin tazelenmesi ve tarihe yönelik yeni bilgilerin edinilmesi açısından oldukça önemli, öğretici sergilerdir. Uzun süreli çalışmaların sonucunda titizlikle hazırlanmış bu sergiler tarihin kapısını aralayarak izleyicisini görsel açıdan zengin bir sergi alanına da davet etmiştir.

Claude Cousseau; Courtauld Institute of Art, Londra'dan Dr. Deborah Swallow; Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin'den Prof. Dr. Claus Peter-Haas; International Affairs, The Metropolitan Museum of Art, New York'tan Dr. Mahroukh Tarapor; MoMA, The Museum of Modern Art, New York'tan Dr. Glenn Lowry'den oluşmaktadır.

⁶⁷ Sergilerin karar verme süreci ile ilgili bilgi alma başvurusuna SSM'den yanıt verilmemiştir.

Tarihsel sergilerin ötesinde kentle ilişki kurabilmek için sanat odaklı sergiler yapmayı tercih etmişler ve yerli ve yabancı tanınmış ustalara yönelmişlerdir. “Picasso İstanbul’da” (24.11.05–24.03.06)⁶⁸, “Usta Heykeltıraş Rodin İstanbul’da” (13.06.06–03.09.06)⁶⁹ sergilerine ev sahipliği yapmıştır. Bugünlerde ise müze “İstanbul’da Bir Sürrealist: Salvador Dali” (20.09.08–20.01.09)⁷⁰ sergisini ağırlamaktadır. Yerli ustalardan Abidin Dino için 24 Kasım 2007 – 27 Ocak 2008 tarihleri arasında düzenlenen retrospektif sergi⁷¹ ise İstanbul Modern’de düzenlenen Cihat Burak Retrospektif Sergi ile aynı döneme denk gelmiştir. Bu noktada şöyle bir soru sormak gerekir: SSM 2004 yılından itibaren neden böylesi önemli ustalara yer verilen sanat odaklı sergilere yönelmiştir? Bu seçimin bir takım anlaşılır nedenleri bulunmaktadır. Öncelikle Nazan Ölçer’in 2004 yılında müzenin yöneticiliğine gelmesi çok önemlidir. Çünkü Nazan Ölçer SSM’ye gelmeden önce görev yaptığı Türk İslam Eserleri Müzesi içinde yoğun çalışmalarda bulunmuş ve yeterli durumda olmayan müzeye gerekli standartları kazandırmıştır. Bu noktada Nazan Ölçer’in böyle bir adım atılmasına katkısı olmuş olması olasıdır. İkinci neden ise sanat odaklı sergiler müzeler için daha saygın bir konum yaratmaktadır. Tezin ilk bölümde değinildiği üzere koleksiyon sahibi olmak kişiye bir önem atfetmektedir. Sanat koleksiyonu sahibi olmak ise daha saygın bir konum atfetmektedir. Öte yandan Picasso sergisinin yapıldığı dönemden bir yıl kadar önce İstanbul Modern Sanat Müzesi’nin açılmış olduğuna dikkat edilmelidir. İstanbul Modern, kendisini Türkiye’nin ilk modern sanat müzesi olarak tanıtmının ötesinde yer verdiği çağdaş sanat sergileri ve fotoğraf sergileri ile kısa sürede insanların merak ettiği ve ziyaret ettiği bir alan haline gelmiştir. Kaynaklara göre ilk dört ayda – ücretsiz giriş imkânının sunulduğu ilk dönem – 150 bin kişi tarafından ziyaret edilmiş ve bu ilk dört aydan sonra ziyaretçi ortalamasında bir düşüş olmamıştır

⁶⁸ Akşam, 22.10.2005.

⁶⁹ Hürriyet, 12.06.2006.

⁷⁰ Sabah, 08.09.2008.

⁷¹ Evrensel, 20.11.2007.

(Milliyet, 12.04.2005). İstanbul Modern'in sanat ile edindiği imaj onu daha popüler kılmış ve İstanbul'un ihtiyacı olan bir sanat müzesini karşıladığı içinde oldukça takdir toplamıştır. SSM de kentte toplum için aynı konumu elde edebilmek için böyle bir sanat politikasına yönelmeyi tercih etmiş olabilir. Bu noktada daha önemli bir adım atılması gerektiği düşünerek belki de toplumun büyük bir kısmının daha önce hiç görmediği ve belki de bir daha da hiç göremeyecekleri isimleri getirmeye yönelmişlerdir. İlk adım Picasso eserlerinin getirilmesi ile atılmıştır. Onların deyimiyle Türkiye ilk kez Picasso'yu ağırlamaktadır. SSM çok büyük ve önemli bir ilki gerçekleştirilmiştir.⁷² Böyle bir seçim ve çalışma sonucunda ise SSM kentteki herkesin artık yerini bildiği ve kapısında Picasso eserleri görmek için insanların uzun kuyruklarda saatlerce beklediği bir mekân haline gelmiştir. Elbette bu noktada SSM'nin iletişim faaliyetleri oldukça önemlidir. Kentin üzeri sergi süresi boyunca âdeta Picasso'nun sergi afişleri ile örtülür. Billboardlardan reklâm panolarına, otobüsler ve deniz otobüslerinin dış cephelerinden otobandaki bayrak direklerine dek her yer Picasso'nun rengine bürünmüştür. Sonuç olarak %25'i öğrenci olmak üzere 253.999 kişi tarafından ziyaret edilmiştir (Hızlan, Hürriyet, 03.04.2006). Öyle ki şehir dışından otobüslerce kişinin de müzeye geldiği bir ayrıntı olarak belirtilmelidir. Bu durumda iletişim faaliyetlerinin büyük bir payı bulunmaktadır. Picasso sergisinden sonra ise müze "Usta Heykeltıraş Rodin İstanbul'da" sergisine ev sahipliği yapmıştır. Elbette bu sergi için de büyük bütçeli bir reklâm kampanyası yapılmıştır; fakat Picasso sergisi sırasında olduğu gibi değildir. Hem halkın Rodin'i Picasso kadar tanımıyor olması, hem yeterli reklâm yapılmadığı için insanların gelmeye ikna edilmemesi, hem de mevsimin insanların İstanbul'dan uzaklaştığı yaza denk gelmesi usta heykeltıraşın yeterli ilgi görememesine neden olmuştur. Bu sergi ise 77.072 kişi tarafından ziyaret edilmiştir (Radikal, 08.09.2006). Diğer önemli

⁷² Pablo Picasso eserleri Türkiye'ye ilk kez sergilenmemektedir. Raffi Portakal, 19 Aralık 2003 -12 Ocak 2004 tarihleri arasında Picasso, Salvador Dali, Rodin, hatta aralarında Monet'in de bulunduğu sanat tarihinin 14 kült isminin yapıtlarını Portakal Sanat Galerisi'nde sergilemiştir. Bu eserlerin hepsi satılacağı güne dek ziyaretçiye açık bırakılmıştır (Radikal, 04.12.2004).

bir sanat sergisi ise Sabancı hat sanatı koleksiyonunun bir kısmı ve Deutsche Bank koleksiyonundan seçme eserlerin bir araya gelmesi ile oluşturulan “Habersiz Buluşma”dır (08.09.07–01.12.07). Deutsche Bank Koleksiyonu’nun İstanbul’a gelmesi en az Picasso eserlerinin getirilmesi kadar önemlidir. Kentte yeteri kadar reklâm afişi görmemek bu sergiye de ayrılan reklâm bütçesinin Salvador Dali veya Picasso sergilerine ayrıldığı kadar olmadığını göstermektedir.

SSM, kısacası büyük tanıtım kampanyalarını büyük ustaların sergileri çerçevesinde yapmaktadır. Bugünlerde de Salvador Dali sergisi nedeniyle kentin her yerinde Dali ile ilgili ilan görmek mümkündür. Bu büyük iletişim kampanyaları olumsuz eleştirilebilir. Sabancı Holding’in zenginliğini sunmaya çalışması ve böylesi sanatçıları sadece kendi getirebilir izlenimi yaratmak istemesi şeklinde değerlendirilebilir. Fakat bir de şu açıdan bakılmalıdır; bu ustaların eserleri oldukça kıymetli ve sigorta bedelleri bile küçük bir servet değerindedir. Böyle bir sergi için Avrupa veya Amerika’daki ünlü müzelerden yapıt ödünç alabilmek ve bunun bedellerini ödeyebilmek oldukça zorlu bir iştir. Sabancı Holding bu sayede reklâmını yapıyor bile olsa, bu sergilerin İstanbul’da gerçekleştirilebilmesi ve bir kurumun buna aracı olması çok önemlidir. Çünkü bu sergiler Sabancı Holding, Akbank ve diğer sergi sponsorlarına uluslararası alanda itibar kazandırmakta, bir o kadar da toplumun yararına işlev görmektedir. Bu nedenle bu kadar büyük bütçeler ayrılmış bir serginin görülmesi için gerekli reklâm kampanyasını yapmak zorundadır. Burada söylenmek istenen yanlış veya anlamsız bir durum olmadığıdır. Elbette bu durumun organizasyonu yapan kuruluşa bir geri dönüşü olacaktır. Çünkü bu sergiler sadece toplum yararına yapılmazlar. Toplum yararına yapıldığı kadar kurumun çıkarlarını da gözetmek durumundadırlar. Tanıtımını itibarlı ve olumlu bir alan üzerinden yapıyor olması bir kazanımdır. Sabancı Holding Yönetim Kurulu Başkanı Güler Sabancı’nın Picasso sergisi ile ilgili demeci bu nedenle çok önemlidir. Sabancı, sergi sayesinde holdingin piyasa fiyatının

%100 arttığını basına açıklamış, Picasso sergisine olan sponsorluklarının SA markasının değerini de arttırdığını eklemiştir (Radikal, 13.05.2006). Aynı şey Rodin ve Dali sergisinin sponsorluğunu üstlenen Akbank⁷³ için de geçerli olabilir. Yalnız burada açıklanması gereken diğer bir nokta ise Güler Sabancı'nın sözleri olmuştur. Güler Sabancı bu açıklaması ile olumsuz bir ifadeye bulunmuş olarak değerlendirilebilir. Fakat sadece durumun markasına sağladığı katkıyı ifade etmiş ve böyle bir sonuca ulaştıklarını açıklamıştır. Bu açıklama olumsuz değerlendirilebilir olsa da, müze açabilecek maddi güce ve koleksiyona sahip kurumlar için teşvik edici de olduğu düşünülmelidir.

Yine sergilere döndüğümüzde SSM'in usta sanatçıların sergilerine yönelik yaklaşımı oldukça önemlidir. Sanatçıya dair özellikli sergiler oluşturmaktadırlar. Bu sergiler bütünlüğü açısından sanatçıya ait veya sanatçı ile ilgili sergilerden farklı bir özellik taşımaktadır. Örneğin Picasso sergisi Bernard Ruiz, Musée d'art Moderne Lille Metropole ve Fundacion Alminey Bernard Ruiz-Picasso para el Arte'deki aile koleksiyonlarından olup daha önce hiç sergilenmeyen eserlerin bir araya gelmesi ile oluşturulmuş bir sergidir. Diğer bir ifade ile Picasso'nun ölümünden sonra ilk defa sergilenecek eserlerin Bernard Ruiz Picasso ve Marily McColly küratörlüğünde bir araya geldiği bir keşif sergisidir (Sabah, 12.10.2005). Bir örnek daha verilecek olunursa bugünlerde SSM'nin modern galerisinde sergilenen Dali sergisi ise Gala-Salvador Dali Vakfı koleksiyonuna ait eserlerle, vakıf dışında gerçekleştirilen en büyük geçici sergi olma özelliğini taşımaktadır. Böylece sanat odaklı sergiler ile halkla iletişim kurmakla kalmayıp, aynı zamanda böylesi ayrıcalıklı sergiler ile toplumun da itibarını kazanabilirler.

⁷³ Akbank, Sabancı Topluluğu'nun en önemli şirketlerinden biridir. Bankanın yönetim kurulu başkanlığı koltuğunda Suzan Sabancı Dinçer bulunmaktadır. SSM'nin ise Sabancı Holding'ten sonra en önemli sponsoru Akbank'tır. Burada sponsor kurum olarak neden Akbank'ın olduğu önemlidir. Çünkü Sabancı Holding kendi kapsamında bir kurumu sponsor olarak kullanarak vergi indirimlerinden yararlanabilmektedir. Böylece hem kendi kapsamında bir kurumun sanata yatırım yaparak toplum içinde saygınlık kazanmasını, hem de reklâmını yapmasını sağlamaktadır.

SSM ile Louvre Müzesi arasında gerçekleştirilen beş yıllık kültürel ve bilimsel iş birliği anlaşmasının, Güler Sabancı ve Louvre Müzesi Başkanı ve Genel Müdürü Henri Loyrette tarafından, Paris'teki Louvre Müzesi'nde 20 Mart 2007 tarihinde imzalanmış olması da oldukça önemli bir girişim olmuştur. İki müze arasında, 2000 yılında, Louvre Müzesi'nde Sakıp Sabancı Koleksiyonu'ndan hat ve levhaların sergilenmesiyle başlayan ilişkiler, yeni imzalanan ve karşılıklı deneyimlerin paylaşılması esasına dayanan anlaşmayla farklı bir boyut kazanmıştır. İşbirliği kapsamında SSM, 19 Şubat – 1 Haziran 2008 tarihleri arasında “İstanbul, İsfahan, Delhi / XV. Yüzyıldan XVIII. Yüzyıla İslam İmparatorlukları” sergisini ağırlamıştır. Bu serginin sponsorluğunu ise Türk Telekom üstlenmiştir. Louvre Müzesi ile SSM bünyesinde 2007 sonunda açılacak “Müze Etüdüleri Merkezi” arasında, bilimsel, mesleki ve eğitsel alanlardaki birikimlerin, 2008 yılından itibaren düzenli olarak paylaşılması planlanmıştır. İşbirliği uyarınca, SSM'ye “Louvre Müzesi İslam Sanatları Departmanı Partneri” statüsü verilmiştir.⁷⁴ Böylesi bir buluşma oldukça önemli bir adım olarak değerlendirilebilir. Buna benzer bir buluşma yine bir yıl öncesinde Sabancı Topluluğu çatısı altında gerçekleştirmiştir. 2006 yılında Akbank'ın %20'si Citigroup'a satılmıştır. Böylece Türkiye'nin en önemli kurumlarından biri ile dünyanın en önemli kurumlarından biri ortak olmuştur. Bu iş birliği de oldukça önemlidir. Çünkü Sabancı grubunun en önemli yapısı uluslararası bir ortaklığa imza atmıştır. Unutulmaması gereken ortaklığın SSM'nin en önemli sponsorlarından biri tarafından sağlanmış olmasıdır. Böylece bu iki iş birliği hem müzenin, hem de müzenin en önemli sponsoru olan kurumun uluslararası alanda saygınlığını arttıracak ve fayda sağlayacaktır (Milliyet, 18.10.2006).

⁷⁴ Ece&Obdan, Basın Bülteni, A&B İletişim, basın bülteni, 21.03.2007.

Toplumsal İletişimin Çağdaş Bir Yorumu: Eğitim Etkinlikleri

SSM ve Louvre Müzesi arasındaki iş birliğine tekrar dönersek iş birliği kapsamında eğitim, mesleki ve bilimsel alanda bir takım faaliyetler gerçekleştirilmesi planlanmıştır.⁷⁵ Açıkçası bu çalışmalar müzenin eğitim programına da destek sağlayacaktır. SSM aynı zamanda eğitim bölümü ve etkinlikleri ile de müzenin eğitim kurumu işlevini de sürdürmektedir. Müzenin eğitim bölümü “Çocuk ve Yetişkinlere Atölye Çalışmaları” ve “Öğrenci Programları” olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Paris’te, Louvre Müzesi’nde uzun yıllar çocuk ve yetişkinlerle atölye çalışmaları yürüten sanatçı Cengiz Özer, Sakıp Sabancı Müzesi’nde çocuk ve yetişkinlerle, ücretli atölye çalışmalarına başlamıştır. Müze bahçesinde ve atölyelerinde yapılan bu etkinlikler, mevcut sergiye ve müzenin daimi koleksiyonuna paralel olarak resim ve grupların tercihinine göre üç boyutlu çalışmalar olarak gerçekleştirilmektedir. Öğrenci Programları kapsamında ise her yıl eğitim öğretim yılının başlamasıyla birlikte; genç izleyicilerin, müzenin kültürel yaşamına daha aktif katılımını sağlamak amacıyla, eğitim programları ve etkinlikler hazırlanmıştır. Ayrıca müze 2003, 2004, 2005 ve 2007 yıllarında çocuklar için resim yarışmaları da düzenlemiştir.

⁷⁵ Bu faaliyetler eğitim, mesleki ve bilimsel olmak üzere üç alan üzerinden gerçekleştirilecektir. *Eğitim*: Ziyaretçiler için konferanslar gerçekleştirilmesi, audio-guide’ların hazırlanması, yayınlar çıkarılması. Okullar, şirket çalışanları, ilgili dernekler, sanatçılar gibi farklı hedef kitleler için eğitsel ve pedagojik faaliyetler düzenlenmesi. Ücret politikaları, üyelikler, ziyaretçi inceleme ve analiz yöntemleri gibi alanlarda deneyimlerin paylaşılması. *Mesleki*: Yapıt konservasyonu, analiz ve yenileme teknikleri, müze işletim ve yönetimi gibi konularda eğitim programları, seminer ve konferanslar gerçekleştirilmesi, staj ve mesleki formasyon eğitimi olanaklarının sağlanması. *Bilimsel*: SSM uzmanları ve Sabancı Üniversitesi’nde bu alanda öğrenim gören uzmanlara, Louvre’un koleksiyonlarında bulunan İslam sanatları bölümlerinin yanı sıra eski çağ kültürleri, doğu antikaları, Yunan, Etrüsk ve Roma antikaları bölümlerinde, belli bir bilimsel proje üzerinde çalışma imkanı sağlanması (Ece&Obdan, Basın Bülteni, A&B İletişim, basın bülteni, 21.03.2007).

Sanatsal Alanın Yeni İkonu: SSM

Bu verilerden yola çıkarak SSM'nin kentle ilişkisi ve kenti temsil etme hali nasıl tarif edilebilir?

SSM, 2004 yılından bu yana sanat odaklı sergiler aracılığı ile kentle iletişim kurmayı tercih eden bir özel müzedir. Bu konuda ise oldukça başarılı olmuştur. Çünkü kentte SSM düşünülduğünde zihinlerde ve Türk sanayisinde önemli bir yeri olan Sakıp Sabancı kadar bu sergilere ait reklâmlar da akıllara gelmektedir. Aslına bakılırsa müze, güzergâhı nedeniyle kentin merkezine oldukça uzakta bulunmaktadır. Sanata odaklı sergiler yapılmadan önce, belki de bu kadar çok insan SSM'in yerini bilmiyordu denilebilir. Bu sergiler sayesinde hem insanları müzeye çekmeyi başarmışlar, hem de topluma belki de hiç karşılaşamayacakları sanatçıların yapıtlarını görme şansını sunmuşlardır. “Şans” olarak ifade edilmesinin sebebi, böylesi etkinliklerle kendi tanıtımını yaparken aynı zamanda toplumu da ne kadar önemsediklerini göstermesidir. Çünkü bu sergiler oldukça maliyetli ve özenli çalışmalar sonucunda halk ile buluşmaktadır. Kısacası SSM artık kentteki birçok insanın müze gezme alışkanlığını, diğer bir ifade ile sergi takip etme alışkanlığını kazandırmış kurumlardan biri olmuştur. Sadece tanınmış kişilerin sergileri değil, konulu sergiler de daha çok izleyici ile buluşabilir hale gelebilir. Eğitim çalışmaları ile çocuklara ve gençlere müze gezme alışkanlığı kazandırılmış ve sevdirilmiştir. Ayrıca İstanbul Modern'in uyguladığı üyelik sistemlerine benzer “SSM Dostları” adı altında bir üyelik sistemi bulunmaktadır.

SSM özellikle sanat odaklı sergileri ile kentin kültürel alanının yeni ikonlarından biri haline gelmiştir. Sergilerden öte müzenin Sabancı ailesinin yaşam alanı kullanılmış olması müze yapısını çekici hale getirmiş olabilir. SSM, konulu sergileri ve sanat odaklı sergileri ile kentin Batı'ya dönen yüzü ve bir dünya kenti olmasına katkıda bulunan önemli bir yapı olmuştur. Ayrıca Picasso sergisi

Financial Times gazetesi tarafından SSM'nin Avrupa Birliği müzakereleri yolunda bir adımı olarak değerlendirilmiştir (Radikal, 28.11.2005).

Bu alanda Sabancı Üniversitesi'nin tek girişimi SSM değildir. Üniversiteye bağlı olan Kasa Galeri 1998 yılından itibaren fotoğraf, desen ve tasarım sergileri ile kentin sanat hayatında yerini almıştır. Üniversitenin kapsamında sanat ile ilişkili olarak bir Sanat ve Sosyal Bilimler Fakóltesi kurulmuştur. Bu fakólteye bağlı olarak SSBF Sanat Galeri ise lisans ve lisansüstü düzeydeki öğrencilerin geleneksel sergilerini, video-projektör sunumlarını ve yerleştirme çalışmalarını oluşturma, sunma ve düzenleme konularında verilen eğitime destek amacıyla kullanılmaktadır. İkinci bölümde ayrıntılandırılan Aksanat da bir Akbank kuruluğu olup, 1990'lı yıllardan bu yana kentin sanat hayatına sanatın farklı dallarından seslenerek faaliyetlerini sürdürmektedir. Tüm bu öykü ise ancak Sakıp Sabancı'nın şu sözleri ile anlamlı kılınabilir: "Tüm bu gelişmeler süresince, gördüm ki, bir kuruluşun başarısı ve kalıcılığı yalnızca ekonomik değerlerle ölçülemez. Gördüm ki aslında sanat, kültür ve eğitim alanlarına sağladığınız katkı kadar büyüyorsunuz" (Bir Kuruluşun Öyküsü, 2002, s. 6).

3. 4. Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi

Başlangıç ve Sermaye Politikası

Pera Müzesi 8 Haziran 2005 tarihinde bir vakıf müzesi olarak açılmıştır. Suna ve İnan Kıraç Vakfı'nın, İstanbul'da çeşitli düzeylerde kültür hizmeti vermek amacı ile hayata geçirmeye başladığı geniş kapsamlı kültür girişimlerinin ilk adımıdır; Suna ve İnan Kıraç'ın müzecilik çalışmalarının da ikinci adımıdır. İlk girişim Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü'ne bağlı Antalya Kaleiçi Müzesi'dir.

Müzenin kurucularından Vehbi Koç'un kızı ve Rahmi M. Koç'un kız kardeşi Suna Kıraç⁷⁶, Koç Holding yönetim kurulu başkan yardımcısıdır. Eşi İnan Kıraç⁷⁷ ise Koç Holding'de üst düzey yöneticiliklerde bulunmuş; Türkiye'nin en önemli iş adamlarından ve sanayicilerinden biridir. Pera Müzesi'nin en önemli sermaye desteği Suna ve İnan Kıraç Vakfı'dır. Pera Müzesi bir vakıf müzesi olduğu için sermaye politikası da bu vakfa bağlıdır. Vakıf misyonları gereği dışarıdan destek almamaktadır. Bütçe ve sermaye politikalarını kendi yürütmektedir. Müzenin resmi web sitesinde kimi sergilerde geçen destek firma isimleri sadece katkı sağlamıştır. Farklı bir kurumdan ana sponsor olarak destek almak söz konusu değildir (Söyleşi, Begüm Akkoyunlu, Pera Müzesi, 04.12.2008).

Koleksiyon

Kıraçlar, bugün Pera Müzesi'nin salonlarını dolduran koleksiyonlarını ise 1980'li yıllarda toparlamaya başlamışlardır. Bu birikimin sonucunda “Kütahya Çini ve Seramikleri”, “Anadolu Ölçü ve Ağırlıkları” ve “Oryantalist Resimler” olmak üzere üç ayrı koleksiyonları bulunmaktadır. Bunlardan başka müzede sergilenmeyen bir de “İstanbul Fotoğrafları Koleksiyonu” vardır. Anadolu Ağırlıkları ve Ölçüleri Koleksiyonu tarih öncesinden günümüze dek birçok parçayı içermesi nedeni ile oldukça önemlidir. Vakıf, her yıl koleksiyona yeni

⁷⁶ Suna Kıraç Türkiye'de eğitim, sağlık gibi sosyal alanlarda yaptığı katkılardan dolayı Bakanlar Kurulu kararı ile 1997 yılında dönemin Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'in elinden üstün hizmetler ödülünü almıştır. 1999 yılında Koç Holding'e, iş dünyasına ve Türk çocuklarının eğitimine katkılarından dolayı London Business School'un onur üyesi olmuştur. Ayrıca, Türkiye Eğitim Gönüllüleri Vakfı (TEGV), TEMA Vakfı, Darülaeze, Yeditepe Üniversitesi ve Coşkunöz Eğitim Vakfı gibi kurumların mütevelli heyeti üyesidir (Bu bilgi, Vehbi Koç Vakfı resmi web sitesinden alınmıştır).

⁷⁷ İnan Kıraç, aynı zamanda Galatasaray Eğitim Vakfı'nın kurucusu ve başkanıdır. O da tıpkı eşi gibi Koç Holding yönetim kurulu üyesidir. Vehbi Koç Vakfı ve Suna ve İnan Kıraç Vakfı ve Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü'nün (AKMED) kurucusudur. Ayrıca Antalya'da AKMED'in bünyesinde etnografik ev olarak düzenlenen Antalya Kaleiçi Müzesi Suna ve İnan Kıraç Vakfı'nın ilk müze deneyimidir. İnan Kıraç, tüm bu çalışmalarının yanı sıra, TEGV, Koç Üniversitesi, Türk Eğitim Vakfı ve Robert Koleji'nin mütevelli heyetinde, Türkiye Aile Sağlığı ve Planlaması Vakfı'nın ise yönetim kadrosunda yer almaktadır (Bu bilgi, Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü resmi web sitesinden alınmıştır).

alımlar eklemektedir. Bu sayede koleksiyonun kısa bir sürede 1000 üzerinde parçaya ulaşarak bu alandaki en kapsamlı koleksiyonlardan biri olması beklenmektedir. Aynı şekilde Kütahya Çini ve Seramikleri Koleksiyonu için de yeni alımlar yapılmaktadır. Bu sayede 18. yüzyıldan 20. yüzyıla dek çeşitli dönemlere ait farklı tiplerde 400 parçaya ulaşılmıştır. Oryantalist Resim Koleksiyonu da 17. yüzyıldan 19. yüzyıla dek 300'e aşkın tabloyu içerir. Ayrıca koleksiyon, bir süre önce hayattan ayrılan Sevgi ve Erdoğan Gönül çiftinin özel koleksiyonlarından birçok tabloyu da kapsamaktadır (Küçük, 2005, s. 73).

Kuruluş Öyküsü

Kıraç ailesi, “Kütahya Çini ve Seramikleri”, “Anadolu Ölçü ve Ağırlıkları” ve “Oryantalist Resimler” koleksiyonlarının kendi adlarına kurulacak bir vakfa bağışlayarak dünya standartlarına uygun olarak hazırlanmış nitelikli bir müzede sunulmasını istemişlerdir. Müze fikri Suna Kıraç’a aittir. Bu çerçevede, İnan Kıraç yönetiminde deneyimli profesyonellerden oluşan bir ekiple projenin ana stratejisi hazırlanarak bir vakıf kurulmuş; uygun bir bina satın alınarak müzenin inşaatına başlanmıştır (Yücel&Uçar Gösteri, 2005, s. 84). 2005 yılının Haziran ayında vakfın öncelikli projesi olarak Pera Müzesi ismi ile açılmıştır. Böylece Pera Müzesi bir vakıf müzesi olmuş ve Suna ve İnan Kıraç Koleksiyonu da müzede sergilenmek üzere vakfa bağışlanmıştır. Müzenin en büyük desteği vakıftır.

Müze Tepebaşı’nda 1893 yılında Achille Manoussos’un inşa ettiği Bristol Oteli’nde yer almaktadır. Bristol Oteli 1896 yılında hizmete girmiş; otelin işletmesi 1918 yılında Yani Ciras ve Yorgo Haçaro’ya geçmiştir. Daha sonra Ömer Lütfü Bengü tarafından alınan bina, Ömer Lütfü Bengü’nün vefatından sonra Esbank’a satılmıştır. Bu dönemde orijinal cephesi muhafaza edilerek otel olarak kullanılan bölümü ise Esbank Genel Müdürlüğü’nün yer aldığı yeni bir

bina inşa edilmiştir. Bina 2002 yılında Kıraç ailesi tarafından satın alınmıştır. Bristol Oteli'nden kalan orijinal cephesi korunan binanın statik sorunlarından dolayı arka bölümü tamamen yıkılmıştır (Yücel&Uçar Gösteri, 2005, s. 84). Bina, mimar Sinan Genim yönetimindeki bir ekip tarafından yeniden inşa edilmiş ve beş ayrı sergi salonuna yer verecek şekilde tasarlanmıştır. Binada vakıf koleksiyonun sergilendiği birinci ve ikinci müze katları (ikinci kat: Sevgi ve Erdoğan Gönül Galerisi⁷⁸); üç, dört ve beşinci katlarda çok amaçlı sergi salonları, bodrum katında oditoryum/fuaye ve giriş katında yer alan resepsiyon, müze dükkanı, Peracafé gibi mekânlar yer almaktadır.

Yönetim Yapısı

Müze yönetiminde Özalp Birol bulunmaktadır. Suna ve İnan Kıraç çiftinin danışmanlıkları altında Begüm Akkoyunlu, Barış Kıbrıs ve Edine Süleymanoğlu'dan oluşan üç kişilik bir sanat danışma kurulu ve sergi ekibi bulunmaktadır.⁷⁹ Aynı zamanda bu ekip sergilerin küratörlük görevlerini de üstlenmektedirler. Sergilerin konularına göre uzmanlardan ve akademisyenlerden destek almaktadırlar. Pera Müzesi'nde sergilere karar verme süreci ise şöyle gelişmektedir. Müzenin belirli bir danışma kurulu bulunmaktadır ve bu kurulun dışında müzede üretilen sergilerle ilgili danışılan yerli ve yabancı uzmanlardan oluşan bir danışma kurulu bulunmaktadır. Örneğin sürekli sergilerden biri olan ve dönem dönem değişen Oryantalist

⁷⁸ Vakfın Oryantalist Resim Koleksiyonu bir süre önce hayattan ayrılan Sevgi ve Erdoğan Gönül çiftinin özel koleksiyonlarından birçok tabloyu da kapsamaktadır. Ayrıca kısa bir süre önce hayattan ayrıldıkları için ikinci katta yer alan ve Oryantalist Resim Koleksiyonu kaynaklı sürekli sergilerin yer aldığı sergi salonun ismi onlara atfedilmiştir. Yine Suna Kıraç'ın ağabeyi Rahmi M. Koç tarafından açılan Rahmi M. Koç Müzesi'nde de (Sanayi Müzesi) katkılarından dolayı Erdoğan Gönül'e ithaf edilmiş bir sergi salonu bulunmaktadır.

⁷⁹ Pera Müzesi'ne ait resmi web sitesinde danışma kurulu ile ilgili bir bilgiye yer verilmemiştir. Bu sebeple Pera Müzesi'nden bu konuda bilgi alınmış ve bu bilgi doğrultusunda sergilerin karar verme sürecinde sergi sorumlularının yer aldığı ve danışma kurulu kapsamında isimlerinin belirtilebileceği ifade edilmiştir. Aynı zamanda müze ekibi gerçekleştirilen sergiler farklı konular üzerine çeşitlendiği için dışarıdan uzamın desteği almaktadırlar. Sergi sorumluları – küratörler – ayrıca Pera Müzesi'nin yayınladığı sergi katalogları metinlerinin bir bölümünü yazmakta ve hazırlamaktadırlar.

Resim Koleksiyonu'nun danışma kurulunu Prof. Dr. Günsel Renda, Prof. Dr. Zeynep İnankur oluşturmaktadır. Bu kişilerin ve müze küratörlerinin eşliğinde bir karar verme süreci gelişmekte ve müzenin çekirdek yürütme kurulunda karara bağlanmaktadır (Söyleşi, Begüm Akkoyunlu, Pera Müzesi, 04.12.2008). Elbette bu sergiler kurumun misyonları ve sanat politikası ile ilişkili olmak durumundadır.

Sanat Politikası ve Sergiler

Pera Müzesi'ni bir sanat müzesi olarak tanımlamak doğru olmayabilir. Fakat, kentle ilişkisini ağırlıklı olarak sanat odaklı sergiler üzerinden kurmaktadır. Bu nedenle ikili bir sanat politikasına sahiptir. Müzenin ilk iki katı vakfın koleksiyonuna ayrılmıştır. İlk katta yer alan sergi salonunda “Kütahya Çini ve Seramikleri” ve “Anadolu Ölçü ve Ağırlıkları” koleksiyonları sergilenmekte, ikinci katta – Sevgi ve Erdoğan Gönül Galerisi – ise “Oryantalist Resimler” koleksiyonu kaynaklı sürekli sergiler düzenlenmektedir. Tüm koleksiyon Pera Müzesi'nin sergi mekânlarında sergilenemeyecek kadar geniş kapsamlıdır. Ayrıca Pera Müzesi kentle diyalogunu sadece koleksiyonu üzerinden değil, gerçekleştirdiği süreli sergiler üzerinden de kurmak istemektedir. Süreli sergilerin varlığı müzeyi daha dinamik kılacak ve takip edilen bir mekân haline getirecektir. Aynı zamanda oryantalist resim koleksiyonu kaynaklı sergiler oluşturularak hem sürekli sergi salonunu daha dinamik ve değişken hale getirmiş, hem de koleksiyon belirli temalar altında anlaşılır ve açıklayıcı bir biçimde sunulmuştur. Örneğin, bu anlamda ilk koleksiyon sergisi “İmparatorluktan Portreler ” isimli sergi olmuştur. Ardından ise 17. yüzyıldan 20. yüzyıl başlarına Osmanlı'da gündelik yaşam ve İstanbul manzaralarını konu edinen tabloların bir araya geldiği “Düşlerin Kenti İstanbul” isimli ikinci koleksiyon sergisi izleyici ile buluşmuştur. Koleksiyon kaynaklı sergilerde değişmeyen tek resmin Osman Hamdi Bey'in “Kaplumbağa Terbiyecisi” olduğu belirtilmelidir. Çünkü bu resmin koleksiyona dâhil edilmesi için vakıf

Tasarruf Mevduatı Sigorta Fonu'nun düzenlediği müzayede de oldukça büyük bir mücadele vermiş ve 2004 yılında çok büyük bir meblağ karşılığında tabloya sahip olmuştur. Ayrıca bu resim için müzayede de İstanbul Modern ile karşı karşıya gelmiştir; bu karşılaşma ise uzun süre basında konu edilmiştir. Türk sanat tarihinin en değerli parçalarından biri olan “Kaplumbağa Terbiyecisi” müzenin değişmez bir parçası olmuştur.⁸⁰

Pera Müzesi, süreli sergi alanında ise ikili sanat politikasını daha da belirgin olarak göstermektedir. Bu alanda zaman zaman konulu tarih odaklı sergiler izlenirken, zaman zaman sanat odaklı sergiler yapılmaktadır. Sanat odaklı sergilerin daha ağırlıklı olduğu söylenilebilir. Pera Müzesi'nin sanat odaklı sergilerine baktığımızda ise belirli bir döneme sıkışmadıkları görülür. Klasik sanattan modern sanata ve hatta çağdaş sanata dek çeşitli dönemlere dair sanat sergilerini izlemek mümkündür. Kısacası Pera Müzesi bir çeşitlilik sunmaktadır ve süreli sergiler üzerine misyonları Türkiye’de sanat platformu için önemle anılacak ve daha kente gelmemiş olan sanatçılara ve koleksiyonlara yönelik sergiler düzenlemektir.

“Avcı Mehmed’in Alay-ı Hümayunu” (01.06.06–29.10.06) sergisi, “Osmanlı Mimarı D’Aronco” (18.09.06–15.12.06) sergisi, “Konstantiniyye’den İstanbul’a/XIX. Yüzyıl Ortalarından XX. Yüzyıla Boğaziçi'nin Rumeli Yakası Fotoğrafları” (20.10.06–07.01.07) sergisi⁸¹, “Ali Emîrî Efendi ve Dünyası” (24.01.07–01.07.07) sergisi konulu tarihsel sergilere örnek gösterilebilir.

⁸⁰ Tasarruf Mevduatı Sigorta Fonu (TMSF), İktisat Bankası'nın eski sahibi Erol Aksoy ile banka ve şirketlerine ait, aralarında Osman Hamdi Bey'in “Kaplumbağa Terbiyecisi”nin de bulunduğu ve muhammen bedeli toplam 10,3 milyar YTL'yi bulan yüzlerce tabloyu, 2004 yılının Eylül ayında düzenlenecek müzayede ile satacağını açıklamıştır. Bu eserler arasında ise en önemli parça “Kaplumbağa Terbiyecisi” olmuştur. Müzayede salonunda İstanbul Modern ve Pera Müzesi arasında bu resim için oldukça büyük bir çekişme yaşanmıştır. Çekişmenin galibi resim için 5 milyar YTL ödeyen Pera Müzesi olmuştur. Hem Eczacıbaşı ve Kıracı aileleri arasındaki bu çekişme, hem de tablonun yüksek fiyatı yazılı ve görsel basına günlerce konu olmuştur. Bir bakıma bu çekişme medya tarafından da büyük sermayelerin büyük kapışması olarak değerlendirilmiştir (Sabah, 27.08.2004).

⁸¹ Suna ve İnan Kıracı Eski İstanbul Fotoğrafları Koleksiyonu'ndan derlenmiştir.

“Doğu’nun Cazibesi – Britanya Oryantalist Resmi” sergisi de (26.09.08–11.01.09) müzenin koleksiyonu ile ilişkili bir süreli sergidir (Söyleşi, Begüm Akkoyunlu, Pera Müzesi, 04.12.2008). Ayrıca bu sergi Tate Britain ve British Council iş birliğiyle hazırlandığı ve Britanya oryantalist resminin dünyadaki en önemli örneklerini sunduğu için oldukça önemli bir sergi olarak kabul edilmektedir. Pera Müzesi toplam değeri 150 milyon dolardan fazla olduğu belirtilen ve özel güvenlik şartlarıyla sergilenen resimlerin Amerika ve İngiltere’den sonra üçüncü durağı olmuştur. Bu nedenle 27 – 28 Kasım 2008 tarihlerinde sergiye odaklı “Osmanlı İstanbul’u ve Britanya Oryantalizmi” isimli bir sempozyum düzenlenerek Amerika, Avustralya, Avrupa, Britanya ve Türkiye’den katılan ve Osmanlı ve Oryantalist sanatı ve kültürü ile Osmanlı ve Britanya tarihi konularında uzman akademisyenler ve küratörler bir araya getirilmiştir. Bu nokta böyle bir serginin gerçekleştirilmesi, bu serginin müzede var olan koleksiyon sergisi ile birbirini destekler halde sunulması ve konuya yönelik uluslararası düzeyde bir sempozyum düzenlenmiş olması oldukça önemli bir girişim olarak görülmelidir.

“Rembrandt ve Çevresi/Desenler” (20.10.06–07.01.07) sergisi, “Naif Sanatta Bir Efsane: Pirosmeni” resim sergisi (02.08.07–07.10.07), aynı tarihlerde düzenlenen “20. Yüzyıl Ustalarından Baskı, Desen ve Suluboyalar” sergisi, “Collected Visions/JPMorgan Chase Sanat Koleksiyonu’ndan Modern ve Çağdaş Eserler” sergisi (27.10.07–06.01.08), ve “Miró, Maeght Koleksiyonu’ndan Baskılar, Resimler ve Heykeller” sergisi (03.05.08–31.08.08) sanat odaklı sergilerine örnek verilebilir. Bu sergiler arasından iki tanesi oldukça önemlidir (Söyleşi, Begüm Akkoyunlu, Pera Müzesi, 04.12.2008).

“Collected Visions/JPMorgan Chase Sanat Koleksiyonu’ndan Modern ve Çağdaş Eserler” sergisi The Chase Manhattan Bank’ın kurumsal koleksiyonundan seçme eserlerin biraraya getirilmesi ile kurulmuştur.

Küratörlüğünü Sanat Koleksiyonu yöneticisi Lisa K. Erf'in yaptığı sergi, 20. yüzyılın pek çok önde gelen sanatçısının yanı sıra koleksiyona son yıllarda katılmış 21. yüzyıl sanatçılarına ait yetmiş eserden oluşuyor. Bu sergi kapsamında ise Jean-Michel Basquiat, Joseph Beuys, Jean Dubuffet, Keith Haring, Jasper Johns, Donald Judd, Jeff Koons, Bruce Nauman, Cindy Sherman ve Andy Warhol'a ait eserleri görmek mümkün olmuştur. Önemli bir kurumsal koleksiyon sergisidir. Aynı tarihlerde SSM'de ise "Habersiz Buluşma, Blind Date İstanbul" (08.09.07–01.11.07)⁸² isimli Deutsche Bank Koleksiyonu, Topkapı Sarayı ve Türk ve İslam Eserleri Müzesi ve Sakıp Sabancı Koleksiyonları'ndan seçme eserlerin bir araya geldiği bir seçki sergilenmektedir. Bir anlamda yakın zamanlarda kent iki önemli koleksiyonu ağırlamıştır. "Collected Visions" sergisinden başka müze "Miró, Maeght Koleksiyonu'ndan Baskılar, Resimler ve Heykeller" sergisi ile de Joan Miró gibi büyük bir ustanın eserlerini izleyicilerle buluşturarak yine önemli bir adım atmıştır. Ayrıca serginin küratörlüğünü de koleksiyonun sahibi olan Maeght Ailesi'nin üçüncü kuşak temsilcisi Yoyo Maeght'ın yapmıştır. Pera Müzesi sanat odaklı sergilerinin kapsamında Josef Koudelka ve Henri Cartier Bresson gibi tanınmış usta fotoğraf sanatçılarının retrospektif sergilerine de yer vermiştir. Sanat odaklı sergilerinin arasında en önemlisi genç sanatçıların yapıtlarına yer vererek gençleri sanat izleyicisi ile buluşturma girişimi olmaktadır.

"Günümüz Türk Sanatında Genç Açılımlar" isimli ilk sergi otuz beş yaşının altında atmış bir genç sanatçıyı bir araya getirerek bu alandaki ilk güncel sanat sergisi olmuştur. Bu serginin ardından Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 2005–2006 mezuniyet projeleri ve onun ardından ise Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi'nin 2006–2007 öğrenci projeleri sergilenmiştir. Begüm Akkoyunlu özellikle Anadolu'daki üniversitelerden de projeler beklediklerini ve vakfın genç Türk sanatçılara ve Türkiye'deki çağdaş

⁸² Radikal, 08.09.2007.

sanat ortamına destek olmak istediğini vurgulamıştır. Birçok müze buna benzer bir desteği sunmadığı için, Pera ailesi genç sanatçıları yeni projeler için davet eder. Ayrıca en önemlisi bu girişim onların misyonlarından biridir (Söyleşi, Begüm Akkoyunlu, Pera Müzesi, 04.12.2008).

Genel olarak sergilere baktığımızda tarih ve sanat olmak üzere ikili bir yapı altında zengin bir çeşitliliğin varlığı göze çarpmaktadır. Bu çeşitliliğin nedeni ise yönetimin müzeyi koleksiyonu dışında bir konu kısıtlamasına sokmak istemeyişinden ileri gelmektedir. Çok sesli bir alan kurulmak istenmiştir. Begüm Akkoyunlu, müzede sergiler kurmaya başladığı dönemde, bu konular arasındaki dönemseller geçişleri hissetmiş, sorgulamış; fakat bir süre sonra bu çeşitliliğin istikrarsız bir yapı sergilemeyen ve rahatsız etmeyen bir zenginlik getirdiğini farkettiğini dile getirmiştir (Söyleşi, Begüm Akkoyunlu, Pera Müzesi, 04.12.2008). Müzenin giriş katında çinileri ve arkeolojik ağırlık aletlerini gören, ikinci katta oryantalist resimler izleyen, diğer katlarda modern ya da çağdaş sanat eserleri ile karşılaşan bir izleyici için müze bir anlamda eklektik bir yapıya sahiptir; fakat bu çok çeşitlilik eleştirisinin altında ise oldukça önemli ve öğretici sergiler bulunmaktadır.

Pera Müzesi'nin kentle sanat odaklı sergiler üzerinden iletişim kurmak konusunda SSM kadar kendini ön plana çıkaran bir konumda olduğunu söylemek doğru olmayabilir. Çünkü bu düşünce Begüm Akkoyunlu'nun söylediği bir ifade ile de desteklenmiştir. Pera Müzesi'nin sanat odaklı sergilere yönelmesi bir tercihten öte konu çeşitliliği yaratarak daha zengin bir alan oluşturma isteğidir. Bu nedenle her sergiye konusu ne olursa olsun aynı reklâm bütçesi ayrıldığı ifade etmektedir. Bir vakıf müzesi oldukları için bu konuda çok istikrarlı bir tutum izlemek durumunda kaldıklarını belirtir. Bu nedenle reklâma büyük bütçeler ayırmak yerine bu parayı sergi projelerinin araştırma ve organizasyon süreçlerine ayırmanın daha anlamlı bir seçim olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca artık belirli ve hemen hemen her sergiyi takip eden,

ilgili bir izleyici kitlelerinin oluştuğunu eklemektedir (Söyleşi, Begüm Akkoyunlu, Pera Müzesi, 04.12.2008). Bu noktada sanat odaklı sergilerin ağırlıklı olarak düzenleniyor olması bir soru işareti olarak kalabilir. Kanımca sanat odaklı sergiler yapmak bir seçim olabilir. Çünkü diğer müzelerde böyle bir yol izlemekte ve böylece müze sürekli takip edilen ve içinde bir izleyici sirkülâsyonunu barındıran bir mekân haline gelmektedir. Pera Müzesi'nin tek farkı sergi reklâmları konusunda olabildiğince eşit davranmaya ve istikrarlı bir yol takip etme ısrarı olabilir.

Toplumsal İletişimin Çağdaş Bir Yorumu: Eğitim Etkinlikleri

Pera Müzesi sergileri ile kendi içinde çoksesli bir yapı kurarken eğitim misyonunu da unutmamaktadır. Bu nedenle çocuklara yönelik eğitim programları yürütmekte ve bu konuda profesyonel bir merkezden PACE Çocuk Sanat Merkezi'nden destek almaktadır. Böylece hem çocuklara ve gençlere müze gezme bilinci kazandırılmakta, hem de müzede geçirilen vaktin daha eğlenceli hale gelmesi sağlanmaktadır. Her süreli sergiye paralel ayrı bir eğitim programı düzenlemektedir. Bu nedenle müze kendi içinde PERAtölye isimli bir alan oluşturmuştur.

Sanatsal Alanın Yeni İkonu: Pera Müzesi

Pera Müzesi 1980'li yıllardan itibaren değişen ve bir dünya kenti olmaya çalışan İstanbul için nasıl bir kent ikonu olmaktadır?

Pera Müzesi bir dönüştürme projesi sonucunda oluştuğu için bir kentsel dönüşüm projesi olarak algılanmamalıdır. Bina sadece müze projesinin gerçekleştirilebilmesi için vakfın araştırıp bulduğu ve müze standartlarına göre restore ettirdiği bir yapıdır. Kentsel dönüşüm projesi değildir; fakat bulunduğu bölgeye kazanımları önemlidir. Öncelikle her gün bir milyon kadar insanın

geçtiği bir bölgede bir müzenin konumlanmasını sağlamaları açısından önemli bir adımdır. Sergi sorumluları izleyici sayısının olağan sayılarda kaldığını belirtse de böyle bir alanda olmasının elbette müzeye de katkıları olduğunu belirtmektedirler. Pera gibi bir bölgede sanat odaklı sergiler yapabilen geniş çaplı bir müzenin varlığı tamamlayıcı bir rol üstlenmiştir. Kentle iletişimi daha kalabalık bir noktadan sağlamaktadır.

Diğer müzeler gibi büyük iletişim faaliyetleri ile kentin ilgisini üzerlerine çekmek gibi bir kaygıları yok gibidir. Kentteki etkinliklerden haberdar olarak paralel bir program izlemeye yönelerek kentten ilgisiz olmayan bir yaklaşıma sahip olduklarını ifade etmektedirler. Buradan kasıt tamamen kentte var olan etkinliklere bağlı hareket etmek değildir; sadece farkındalık haline sahip olmaktır. Begüm Akkoyunlu bu söylemi bir örnekle açıklamaktadır. Örneğin, 2004 yılında SSM'deki Picasso sergisi ile Pera Müzesi'ndeki Henri Cartier Bresson sergilerinin aynı zaman dilimlerine denk gelmesi bir birlerini destekler gibi algılanabilir. Çünkü SSM'de Picasso Sergisi'ni ve Henri Cartier Bresson'un çektiği fotoğralları görüp, daha sonra Pera Müzesi'nde Bresson sergisi olduğunu duyarak gelen izleyiciler olmuştur. Bu durum Pera Müzesi'nin ziyaretçi defterine de yasınıştır. İki sanatçının aynı dönemlerde yaşamış olmasının ötesinde, Henri Cartier Bresson'un Picasso'nun fotoğrafını çekmiş bir fotoğraf sanatçı olması ve o fotoğrafın Pera Müzesi'nde SSM'de Picasso sergisi varken sergileniyor olması ufak, ama önemli ayrıntı olmuştur. Pera Müzesi'de de tıpkı diğer müzeler gibi önemli ustaların sergilerini gerçekleştirmektedir. Diğer müzeler gibi kentle iletişim kurmaktadır. SSM'de nasıl Rodin'i veya Dali'yi görebilmek bir izleyici için önemli bir şans ise, aynı şekilde Pera Müzesi'nde de Miró'yu izlemek oldukça önemli bir fırsattır. Farklı bir dili konuşmaz; benzer bir ifade ile kentin değişimine karışır. Pera Müzesi sadece koleksiyonunun tamamını sergileyen veya yalnızca oryantalist resim koleksiyonu sergileyen bir müze olabilirdi. Böyle bir tercihte bulunmamış olması, sanat odaklı sergilerle kent hayatının yönelmesi, bulunduğu Pera

bölgesinin kalabalık yüzü müzeye önemli bir konum atfetmektedir. Pera Müzesi bir dünya kenti olma yolunda ilerleyen İstanbul'un Bresson, Miró veya Koudelka gibi sanatçıları ağırlayan ve kentli ile buluşturabilen, koleksiyonuna ilişkin sergiler ile ilgili uluslararası sempozyumlar düzenleyebilen kentin kültürel alanındaki yeni ikonlarından biridir. Suna ve İnan Kırarç Vakfı ise bu temsiliyetini müzeye çok yakın bir noktada kurduğu İstanbul Araştırmaları Enstitüsü'nü kurarak güçlendirmiştir. Vakıf, bulunduğu bölgeye TRT binasının yerine yaptırmayı düşündüğü kültür merkezi ile tıpkı Bilbao Guggenheim Müzesi veya Sydney'deki Opera Binası gibi mimari bir kent ikonu eklemeyi planlamaktadırlar. Vakıf içinde tiyatro sahneleri, konser ve konferans salonları olması planlanan bu projeyi Frank Gehry'ye yaptırmayı planlamaktadır. Büyükşehir Belediyesi ile görüşmelerin tamamlanmış ve hazırlık sürecine girildiği ise basına yansımıştır. Bu proje gerçekleşir ise kültür merkezinin müze ve enstitüye yeraltında da bağlanacağı belirtilmiştir. Belki de böylece 2010 yılında İstanbul Frank Gehry gibi bir mimarın imzayı taşıyan dünya kentlerinden biri olabilir (Benmayor, Hürriyet, 05.03.2007). Yine de Pera Müzesi'nin Tepebaşı bölgesinde sanatla ilintili bir kurum olarak tek başına kente dair önemli bir ikonu olduğu söylenebilir.

3. 5. Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi

Başlangıç ve Sermaye Politikası

2001 yılında açılan "Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi" Türkiye'deki güncel sanatı ve sanatçıları desteklemek amacıyla Levent'te kurulmuştur. Can ve Sevda Elgiz çiftinin çağdaş sanat koleksiyonunu sergilemek amacı ile tasarlanan yapı, uzun bir süre boyunca Türkiye'deki genç sanatçıların dünya çağdaş sanat ortamında tanınmalarına destek olmuştur. Müze yapısı aynı zamanda bir atölye ve sergileme alanı olarak kullanılmıştır. Fakat 2005 yılından itibaren, Elgiz Koleksiyonu'nun kalıcı olarak sergilendiği "özel koleksiyon

müzesi”ne dönüşmüştür. Proje 4L, Türkiye’deki diğer sanat odaklı özel müzelere oranla uluslararası alanda daha önce tanınmış önemli bir kurumdur. Dr. Mimar Can Elgiz ise 1981 yılında GİZ Proje ve İnşaat Anonim Şirketi’nin ve 1996 yılında GİZ İnşaat Yatırımları Ticaret Anonim Şirketi’ni kurucusudur. Proje 4L’nin kurulduğu Harmancı Giz Plaza ve taşınacağı Beybi Giz Plaza da Can Elgiz’in müteahhitliğini yaptığı mekânlardır. Tüm sermayesi ve maddi yürütücülüğü Can ve Sevdâ Elgiz çiftine aittir. Kurumsal yapı için destek almaktadırlar.⁸³ Aynı zamanda belirli süreli sergiler için de sponsor desteği almaktadırlar. Sermaye politikası ise ağırlıklı olarak koleksiyonu genişletmeye yöneliktir. Koleksiyon kaynaklı sergiler yapmaktadırlar. Varolan süreli sergilerde koleksiyon ile ilişkilidir. Çekirdek bir kadroya sahiptir.

Koleksiyon

Müze açma fikri ise Can Elgiz ve eşi Sevdâ Elgiz ile beraber yıllardır biriktirdikleri koleksiyonlarını bir müze çatısı altında sergilemek ve toplumla paylaşmak amacı ile ortaya çıkmıştır. Her yıl yeni alımlar ile koleksiyonları hem evlerine, hem de depolarına sığamaz hale gelmiştir. Bu durumda müze açmaları açısından önemli bir etkidir. 1980’li yıllardan itibaren birikimlerini sürdüren Can ve Sevdâ Elgiz çifti uluslararası sanat fuarlarını ve sergileri de sıkı bir şekilde takip etmişlerdir. Ağırlıklı olarak 1980 sonrası sanat eserlerine yatırım yapmışlar, belirli bir çizgiyi takip etmişlerdir. Böylece koleksiyonları 1980 sonrası çağdaş sanata yönelik özel bir koleksiyon olmuştur. Ayrıca koleksiyonlarında sadece yabancı sanatçılara yer vermemişler, yerli ve yabancı birçok sanatçının özenle seçilmiş çalışmalarını bir araya getirmişlerdir. Öyle ki koleksiyon 1980 sonrası çağdaş sanata odaklanacak bir müze kurabilmek için

⁸³ Kurumsal Sponsorlar: Web, masaüstü ve basılı yayın tasarım ve uygulama sponsoru: Akinon Design Studio, Konferans teknik donanım ve uygulama sponsoru: Armega İletişim Sistemleri, Yiyecek, içecek ve hizmet sponsoru: Boom Art Cafe, İnternet Hosting Sponsoru: Netone. Kurumun belirli özel sergi sponsoru yoktur. Her serginin sponsor grubu farklıdır. (Söyleşi, Işın Önel, Proje 4L, 07.02.2008).

zamanla ideal bir hale gelmiştir. Elgiz Koleksiyonu'nda Tracey Emin'den Jan Fabre, David Salle, Eric Fish, Julian Schnabel, Andy Warhol ve David Tremletti'ye kadar birçok tanınmış çağdaş sanatçının eserlerini görmek mümkündür. Ayrıca Can Elgiz'in 1980 sonrası yapıt birikiminden başka "Uluslararası Sanat Yapıtları Koleksiyonu"nda 50 civarında farklı ülke sanatçılarından sanat yapıtı olduğu bilinmektedir. Ayrıca farklı kuşaklardan Türk sanatçılarının 350 civarında farklı türlerde sanat yapıtlarından oluşan, son dönemlerde daha çok soyut sanat yapıtlarına yoğunlaşan bir "Türk Sanatçıları Koleksiyonu" olduğu da bilinmektedir (Gürel, sanalmüze, 2002).

Kuruluş Öyküsü

GİZ Proje ve İnşaat Anonim Şirketi'nin 1999 – 2001 yıllarında tamamlanan Harmancı – Giz Plaza'nın inşası sırasında Sevda ve Can Elgiz Koleksiyonu'nu sergileyebilmek için binanın toplam 2000 metrekarelik ilk iki katının müze olmasına karar verilmiştir. Bu amaçla bir müzede olması gereken aydınlatmadan iklimlendirmeye dek tüm standartlar sağlanmıştır. Müzenin kuruluşu sırasında ise bienalin, uluslararası sergilerin ön plana çıkması, galeri sayısının artması ve bağımsız sanatçı inisiyatiflerinin oluşması ile İstanbul'un güncel sanat piyasasında hissedilir bir hareketlenme yaşanmaktadır. Bu çalışmanın ikinci bölümünde yer alan "Yeni Bir Ekonomi Yapısı: Kültür Endüstrileri" isimli başlıkta 1990'lı yıllardaki kıpırdamaların zamanla ne çeşit dinamikler oluşturduğuna ve özel sanat merkezleri ve "festivalizm" kapsamı altında nasıl bir etkinlik çeşitliliği yarattığına değinilmiştir. İşte 2000'li yıllarda sanat üretiminin artması, genç sanatçıların kendini göstermesi ve sanat piyasasındaki hareketlenme de bu sürecin sonucu olarak düşünülebilir. Özellikle Uluslararası İstanbul Bienali'nin zamanla uluslararası sanat ortamında önemli bir yer edinmesi ve yabancı sanatçıları kentte bir araya getirmesi ile yerli sanatçıların da üretimini tetiklediği söylenebilir. 2000'li yılların başları kentte güncel sanat etkinliklerinin çoğalması ve çeşitlenmesi sonucunda güncel

sanata yönelik bir müzenin yokluğunun tartışıldığı ve bir ihtiyaç olarak dile getirildiği bir evre olmuştur. Ayrıca Türkiye'deki güncel sanat ortamının uluslararası alanda nerede konumlandığı veya nasıl konumlanması gerektiğinin de sorgulanır olduğu bir dönem yaşanmıştır. Genç sanatçılar destek görmeyi talep etmektedirler.

Tam da bu konuşmaların yükseldiği bir dönemde Can Elgiz'in müze girişimi duyulmuştur. Dönemin genç sanatçıları da Can Elgiz'in çağdaş sanata olan ilgisi ve desteğinin farkındadırlar. Sanatçıların Can Elgiz'den sergiler ve etkinlikler için mekân talepleri sonucunda Elgiz Koleksiyonu'nu sergilemeye hazırlanan müze, genç sanatçıların sergilerinin ve performanslarının gerçekleştirildiği, sanat konuşmalarının ve panellerin yapıldığı bağımsız bir mekâna dönüşmüştür. Bu süreçte kurumun danışmanları olan Vasıf Kortun ve Fulya Erdemci de kurumun misyonlarının ve kimliğini oluşmasında önemli katkılarda bulunmuştur. Proje 4L, 2001 yılından 2004 yılına kadar çağdaş sanat örneklerinin sunulduğu ve etkinliklerin düzenlendiği uluslararası bir sanat mekânı olmuştur. 2005 yılından sonra ise "özel koleksiyon müzesi" olarak yapısını değiştirmiştir.⁸⁴ Bu nedenle ara döneme değindikten sonra asıl müze yapısına geçmek istiyorum. Bu ara dönem ise kurumun sanat politikasında belirleyici bir rol almaktadır.

Ara Dönem: Proje 4L

Bu dönemin en önemli etkinliklerinden biri "Hüseyin Çağlayan" sergisi (27.05.04–05.06.04) olmuştur. Küratörlüğünü Ali Akay'ın yaptığı "Arada" sergisi (26.05.03–14.06.03) ise Fransa'nın çeşitli yerlerinden farklı dillerde ve

⁸⁴ Sevda Elgiz Proje 4L'nin kuruluşunun aynı zamanda bir ihtiyaçtan doğduğunu belirtir: "Türk çağdaş sanatının öncelikle farklı bir modele ihtiyacı olduğunu saptatık ve Proje 4L Güncel Sanat Müzesi kurumunu hayata geçirdik. İstanbul'a yakışan bir çağdaş sanat müzesi kimliği ile değerli küratörlerin iradesinde, birçok sanatçının güncel eser üretmelerine destek olduk ve Türk sanatının dünya trendlerinin gerisinde kalmamasını sağladık" (Açıkgöz, Milliyet Sanat, 2007, s. 82).

kökenlerden gelen sanatçıları bir araya getirmiştir. Fulya Erdemci'nin küratörlüğünü yaptığı "Organize İhtilaf" isimli sergi (20.09.03–22.11.03) ise dönemin önemli sergilerinden biri olmuştur. Ayrıca yabancı küratörlerin yönetiminde de sergiler düzenlenmiştir. Mikla Hannula ve Kari Immonen'in küratörlüklerini üstlendiği "Dur Bir Dakika: Anlatı Olarak Resim" isimli sergi (05.05.02–15.06.02) Nordic Institute for Contemporary Art iş birliği ile gerçekleştirilmiştir. Vasıf Kortun ve Haldun Dostoğlu'nun küratörlüklerini yaptıkları sergiler de izlenmiştir. Aynı zamanda varolan sergilerin bazılarının sergi katalogları da yayımlanabilmiştir (Söyleşi, Işın Önol, Proje 4L, 07.02.2008).

Bu sergilere paralel olarak düzenlenen konferanslar ise oldukça önemlidir. İstanbul'un o dönemde sanat ortamında belki de en önemli konferanslarının bu mekânda düzenlenmiş olduğu söylenebilir. Ayrıca bu konferanslar sayesinde 2000'li yılların başında Türkiye'de daha sık bir biçimde duyulmaya başlanan "küratör" kavramı da tartışılmış, konuşulmuş ve birçok yerli ve yabancı küratör de bir araya gelmiştir. Konferanslar, sadece belirli temalar üzerine değil, sergiler üzerine de yapılmıştır. Örneğin 22 Eylül 2003 tarihinde gerçekleştirilen "Yeni Ülkeler/Yeni Kimlik/Yeni Sanat" isimli konferansa Nigora Akhmetove, Muattarhon Bashirova, Valeria Ibraeva, Muratbek Djumâliev ve Sabine Vogel gibi isimlerin katılımları sağlanmıştır. Ayrıca Erden Kosova, Aydan Murtezaoğlu, Harald Szeemann, Ayşe Erkmen ve Dan Cameron gibi önemli isimler de Proje 4L'de konferanslar vermişlerdir (Söyleşi, Işın Önol, Proje 4L, 07.02.2008).

Zamanla sponsorların desteklerinin azalması sonucunda bu sergilerin ve etkinliklerin bedellerini karşılamak Can Elgiz için bir yük haline gelmiştir. Sergiler sırasında eserlerin satılmasını sağlayarak sergiler için bütçe oluşturmayı ise etik bulmaz. Aynı zamanda bu projelere destek verildiği için koleksiyonu genişletemez hale gelmiştir. Yeni alımlar eskisi gibi sık

yapılamamaktadır. Bu nedenle mekândaki süreli sergilere son vermiş ve müze ilk açılma nedenine geri dönmüştür. Projelere kapanışı ise sanat ortamında çokça tartışılmış ve destek verilmesi için sanatçılar tarafından azımsanmayacak bir mücadele verilmiştir. Bu çaba projelere kapanmasını engelleyememiştir. “Proje 4L” ismi de müzenin bu 4 yıllık döneminin bir hatırasıdır.

Yeniden Özel Koleksiyon Müzesi: Proje 4L

Yönetim Yapısı

2005 yılından itibaren müze artık özel bir koleksiyon müzesi olarak İstanbul’un sanat hayatına başka bir kimlik ile katılmıştır. Müzenin yapısal değişiminden sonra yeni danışma kurulu Can Elgiz, Sevda Elgiz ve Işın Önel’den oluşmaktadır. Sergi önerileri aynı zamanda müzenin yöneticiliğini üstlenen Işın Önel tarafından getirilmektedir. Işın Önel’un koleksiyon seçkisi ile ilgili önerisi ve Sevda ve Can Elgiz’in seçki üzerindeki değerlendirmeleri sonucunda bir karar varılmaktadır. Bu karar aşamasında elbette Sevda ve Can Elgiz’in koleksiyonlarından sergiye eklemek istedikleri veya çıkarmak istedikleri yapıtlar bulunmaktadır. Karar doğrultusunda sergiler Işın Önel’un küratörlüğünde kurulmaktadır. Ayrıca Necmi Sönmez gibi başka küratörlerin de desteği zaman zaman alınmaktadır.

Sanat Politikası ve Sergiler

Müzedeki sergilenen Elgizler’in 1980 sonrası çağdaş sanat örneklerini içeren ve yerli ve yabancı sanatçıların eserlerinden oluşan koleksiyonudur. Koleksiyonun hepsi birden sergilenmemektedir. Bir seçki sunulmaktadır. Temalı koleksiyon sergileri yapılmaktadır. Her altı ayda bir ya da üç ayda bir değiştirilmektedir. Çünkü Can ve Sevda Elgiz çiftinin koleksiyonlarına yeni alımları devam etmektedir. Koleksiyon genişledikçe de koleksiyon kaynaklı sergiler

kurulmakta ve bu seçkiler müzede bir çeşit hareketliliği sağlamaktadır. Ayrıca dönem dönem koleksiyon kaynaklı sergiler ile beraber süreli sergilerde sunulmaktadır. Elgiz Koleksiyonu'nda yer alan Alman ve Türk sanatçıların eserlerinin Necmi Sözmez'in küratörlüğünde bir araya getirilmesi ile oluşan "Meltem of İstanbul" sergisi (18.10.2006–05.03.2007), yine Necmi Sönmez'in küratörlüğünü üstlendiği "Mekânın Şiirselliği: Öztoprak ve Jenerasyonu" isimli sergisi (12.12.2007–15.03.2008) örnek olarak verilebilir (Söyleşi, Işın Önel, Proje 4L, 07.02.2008).

Ayrıca Can Elgiz böyle bir koleksiyonu sergilerken İstanbul'daki genç sanatçılardan uzak kalmak ve desteksiz bırakmak istememiştir. Çünkü en nihayetinde müze mekânı 4 yıl boyunca İstanbul'un en önemli çağdaş sanat mekânı olmuş ve uluslararası bir kimlik kazanmıştır. Bu amaçla müze içinde "Artvarium" isimli küçük bir süreli sergi alanına yer vermiştir. Artvarium'a bağlı olarak bir de video sergilenebilecek bir bölüm yer almaktadır. Bu mekânda zaman içinde Şükran Moral'dan Ömer Emre Yavuz'a kadar birçok sanatçının projeleri ve sergileri yer almıştır. Bunlara ek olarak artık müzenin yeni çerçevesi içinde "koleksiyon" ve "koleksiyonculuk" üzerine konuşmalar ve paneller düzenlenmektedir. Böylece müzenin ekibi de gelen yabancı koleksiyonerler ve uzmanlar sayesinde bir koleksiyon müzesinin nasıl işlemesi gerektiği gibi konular ve alt başlıkları üzerine kendilerini geliştirmişlerdir. Ayrıca sanat odaklı konular üzerine de konferanslar devam etmektedir.

Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi'nde yapılan tüm etkinlikler ile ilgili verileri topladıktan sonra müzenin sanat politikasına ve sergilerinde ön plana çıkan unsurlara değinilirse, 2001 ve 2004 aralığı ve 2005 ve günümüz aralığı olmak üzere iki dönem ile karşılaşılır. Genel olarak gözlemlendiğinde Elgiz çiftinin koleksiyonlarını oluştururken yaptıkları tercihleri ve müze kurulduktan itibaren izlenen süreç müzenin sanat politikasını göstermektedir. Proje 4L, çağdaş sanat koleksiyonu üzerine kurulu bir sanat politikası izlemektedir.

Ayrıca destekleyici ve interaktif bir alan yaratma amacını üstlenmiştir. İlk döneme baktığımızda koleksiyon sergisinden öte yerli ve yabancı küratörlerin ve sanatçıların bir araya geldiği, sergilerin yapıldığı, sergilere paralel konferansların düzenlendiği ve dönemin sanat ortamına yönelik bir takım konuların konuşulduğu ve tartışıldığı oldukça etkin ve bağımsız bir sanat mekânı ile karşılaşılır. 2005 yılında müze proje sergilerine son verip, koleksiyon sergilerine yöneldiğinde bir önceki dönemden tamamen kopmuş bir tavır göstermez. Çünkü Elgiz Koleksiyonu bir çağdaş sanat koleksiyonudur ve bu koleksiyon her gün yeni alımlar ile genişlemektedir. Can ve Sevda Elgiz sadece yabancı sanatçılardan yapıt almaz; aynı zamanda yerli sanatçılardan da yapıt alarak onları destekler. Ayrıca “Artvarium” süreli sergi ve proje mekânının varlığı oldukça önemlidir. Çünkü bu mekân 2001 ve 2004 aralığındaki dönemde müzenin gösterdiği duyarlılıktan aslında hiçbir şey kaybetmediğini göstermektedir. Aynı zamanda farklı süreli sergilere yer vererek; örneğin daha çok ziyaretçi çekebilecek sanatçılara yer vererek; politikasından vazgeçmez. Bir müze yapısı olarak hem koleksiyonunu genişleterek, hem de koleksiyonu ile ilişkili süreli sergiler düzenleyerek istikrarlı bir yol takip eder.

Sanatsal Alanın Yeni İkonu: Proje 4L

Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanatlar Müzesi’nin 1980’li yıllarla beraber bir dünya kenti olmaya çalışan İstanbul’daki konumu nedir ve bu değişimin neresinde durmaktadır?

Proje 4L, İstanbul’daki tüm özel sanat kurumları arasında değerlendirildiğinde, kent sakinleri tarafından ismi çokça bilinmeyen bir mekân olduğunu söylemek yanlış olmaz. Çünkü diğer müzeler gibi yüksek bütçeli iletişim çalışmaları içine girmemektedir. Kendi içinde yürüttüğü istikrarlı yapı ve bütçelerini ağırlıklı olarak bu istikrarlı yapıyı sürdürürebilmek için harcıyor olması böyle bir faaliyete izin vermez. Fakat Proje 4L’nin bir takım farklılıkları ona kent içinde önemli

bir konum atfeder. Çünkü Proje 4L'nin, bugün, Türkiye'de Barbara Kruger, Cindy Sherman, Fabian Marcaccio, Gilbert & George, Peter Halley ve Tracey Emin gibi tanınmış sanatçıların yapıtlarının görülebileceği tek yer olduğu düşünülebilir. 2001 yılından beri yerli sanat ortamında sunduğu uluslararası çaplı faaliyetleri ve etkinlikleri ile yerli sanatçıların tanınması ve güncel sanatın görülebilir olacağı bir mekân üretmesi açısından oldukça ayrıcalıklıdır. Can Elgiz'in bu açıdan *Milliyet Sanat*'a verdiği bir röportajda yer alan cümleleri önemlidir: "Proje 4L Müzesi'nin ana fikri de, misyonu da çağdaş Türk sanatının, çağdaş Batı sanatından geri kalmadığını, Avrupa'ya girmeye hazırlanan bir süreçte bir kez daha gösterebilmektir" (Sönmez, *Milliyet Sanat*, 2005, s. 38). Bu nedenle Proje 4L sanat politikası ile İstanbul'da Sanatsal Alanın Yeni İkonu olarak tanımlanabilir bir mekândır. Müze yöneticisi Işın Önel'un dile getirdiği gibi bu müze ziyaretçi sayısı veya tanınma kaygısı taşıyan bir müze değildir. Proje 4L, böyle bir kaygıya düşer ise misyonlarından vazgeçmek zorunda kalacaklarını eklemektedir (Söyleşi, Işın Önel, Proje 4L, 07.02.2008). Burası sanatla ilgili uzmanların, sanatçıların, galericilerin ve sanatla ilgili kişilerin bir araya gelecekleri bir paylaşım alanıdır. Bir toplumsal sorumluluk projesi olmasına rağmen, belirli bir hedef kitlesine sahiptir. Önel'un ifadelerine göre, Proje 4L kendini diğer müzelerle karşılaştırmamakta ve diğer müzelerin varlığı da Proje 4L için bir dezavantaj değil, bilakis avantajdır (Söyleşi, Işın Önel, Proje 4L, 07.02.2008). Ayrıca müze içinde yer aldığı mekân ile diğer müzelerden ayrılmaktadır. Levent'te yer alan iş merkezlerinin arasında yine bir iş merkezinde yer almaktadır. İstanbul'un değişiminde önemli bir rolü olan alandaki belki de tek müzedir. Bu özelliği ile Londra ve New York gibi kentlerdeki iş merkezlerinde yer alan müzelere benzemektedir. Ayrıca müze Ocak 2009'dan itibaren Maslak'ta yer alan Beybi Giz Plaza'da yer alacaktır. Yine bulunduğu bölgeden başka bir bölgeye yerleşmemektedir. Kısacası Proje 4L hem sanat politikası, etkinlikleri, istikrarlı yapısı ve mekânı ile 2000'li yıllarda yükselen sanat odaklı özel müzeciliğin en önemli örneklerinden biri ve bu farklı yapısı ile özellikli bir kent ikonu olarak

tanımlanabilmektedir.

3. 6. santralistanbul*

Bir Bütün Olarak santralistanbul

santralistanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi'nin Kuştepe ve Dolapdere'de bulunan kampüslerinden sonra Alibeyköy Silahtarağa mahallesinde oluşturduğu son yerleşkesidir. İstanbul Bilgi Üniversitesi'nin kurucu vakfı olan Bilgi Eğitim ve Kültür Vakfı tarafından 1996 yılında her derece ve nitelikte, yabancı dil, sosyal bilimler, fen bilimleri ve teknoloji ağırlıklı, eğitim kurumları, vakıf yüksek öğretim kurumları, kurmak ve işletmek; bilimsel ve kültürel araştırmalar yapmak; kültür mirasımızın korunması için müzeler kurup işletmek, ülke kültür hayatının geliştirilmesi için seminer, brifing, konferans ve benzeri toplantılar düzenlemek, kültürel faaliyetlerde bulunan gerçek ve tüzel kişilere aynı veya nakdi destek sağlamak amaçları ile kurulmuştur.⁸⁵ Bu yeni yerleşke boş bir alana inşa edilmiş bir proje değildir. santralistanbul, Osmanlı Devleti'nin ilk kent ölçekli elektrik santrali olan ve 1914 –1983 yılları arasında İstanbul'a elektrik sağlayan Silahtarağa Elektrik Santrali'nin 2006 – 2007 yıllarında yenilenmesi ile gerçekleştirilmiş projedir. Üniversitenin daha önce inşa edilen kampüsleri de benzer dönüşüm projeleri ile inşa edilmiştir. Kuştepe Yerleşkesi, 1996 ve 1997 yıllarında 12.500 metrekarelik kapalı alana kurulu atıl durumdaki betonarme karkas yapının tümüyle elden geçirilerek dönüştürülmesi

* santralistanbul, çalışmada geçen kurumlar gibi bir müze olmadığı ve kendi içinde bir bütün olduğu için farklı bir biçimde değerlendirilecektir. Çünkü bu bütünü doğru bir biçimde verebilmek için diğer müzelerin anlatımı için seçilen yolun – anlatım şeması/sıralama – konuyu okuyucu açısından verimli bir hale getirememesi olasıdır. Bu nedenle santralistanbul benzer, ama biraz farklı bir değerlendirme biçimi ile sunulacaktır.

⁸⁵ <http://www.bilgi.edu.tr/pages/statics.asp?o=-1&oo=-1&key=&id=3&lid=tr&mmi=3&stbl=sub1&smmi=0&fid=0&did=0&sid=0&r=12%2F23%2F2008+3%3A53%3A03+AM>

sonucunda ortaya çıkmıştır.⁸⁶ 2000 yılında ise Dolapdere Yerleşkesi 12.500 metrekarelik kapalı alanda, eski bir kamyon montaj fabrikası içine derslikler, amfiler, iki tane çok amaçlı salon, kütüphane, kafeterya ve ofisler yerleştirilerek oluşturulmuştur. Binanın sağır cephesi üniversitenin dışa açık yüzü olarak değerlendirilirken içerde verili olanaklardan faydalanılarak yeni bir yapılanmaya gidilmiştir.⁸⁷

Silahtarağa Elektrik Santrali ise 2004 yılı Mayıs ayında Enerji ve Tabii Kaynaklar Bakanlığı tarafından İstanbul Bilgi Üniversitesi'ne tahsis edilmiştir. Elektrik santralinin yerleşkeye dönüşüm projesi stratejik kurcu ortaklar İstanbul Bilgi Üniversitesi, Ciner ve Doğuş Grubu ile birlikte Kale Grubu ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin ana sponsorluğunda gerçekleşmiştir. 2004 ve 2006 yılları arasında projelendirilmiştir. Proje, Emre Arolat Architects ve TRafo-mimarlar Mimarlık tarafından yürütülmüştür. Mimari koordinasyonunu İstanbul Bilgi Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Dekanı Mimar İhsan Bilgin sağlamıştır. Master plan, Emre Arolat, Nevzat Sayın ve İhsan Bilgin tarafından hazırlanmıştır. Han Tümertekin çalışmaya Enerji Müzesi ile dâhil olmuştur.

Silahtarağa Elektrik Santrali, Osmanlı Devleti'nin kent ölçekli ilk santralidir. Haliç'in bittiği Kâğıthane ve Alibeyköy derelerinin ağzında kurulan santral, 1914'ten 1952 yılına kadar İstanbul'a tek başına elektrik sağlamıştır. 1956 yılında kurulu gücü 120 bin kilovata ulaşan santralin üretim kapasitesi ilerleyen yıllarda giderek azalmış ve santral 18 Mart 1983 tarihinde elektrik üretimine son vermiştir. Alanda türbin-jeneratör gruplarının bulunduğu makine daireleri, idari binalar, işçi lojmanları ve kömürün indirildiği geniş sahalarıyla 118 bin metrekarelik bir alana yayılan santral Türkiye'nin önemli endüstriyel miras

⁸⁶ İstanbul Bilgi Üniversitesi Kuştepe Yerleşkesi, Nejati İnceoğlu, Mine İnceoğlu, Elif Özdemir ve Ahmet Yılmaz'dan oluşan tasarım ekibi yönetiminde Data İnşaat tarafından dönüştürülmüştür (Dostoğlu, 1998).

⁸⁷ İstanbul Bilgi Üniversitesi Dolapdere Yerleşkesi, Elif Özdemir ve Ahmet Yılmaz'dan oluşan tasarım ekibi yönetiminde Data İnşaat tarafından dönüştürülmüştür. (Yılmaz&Özdemir, 2001, s. 67).

örneklerinden biridir (Harmancı, Vatan, 29.07.2007). Bugün bu alanda Emre Arolat tarafından tasarlanmış olan bir Ana Galeri bulunmaktadır. Silahtarağa Elektrik Santrali'nin üretim faaliyetinin son bulmasının ardından yıkılan iki kazan dairesi yerine inşa edilmiştir. 7 bin metrekarelik yapıda eski binaların formu korunmuştur. Eski elektrik santralinin 1 ve 2 no'lu makine dairelerinin tesisin çalıştığı dönemdeki haliyle korunarak dönüştürülmesi sonucunda ise Enerji Müzesi oluşturulmuştur. Binanın dönüşümüne yönelik mimari proje Han Tümertekin tarafından tasarlanmıştır. Ana Galeri ve Enerji Müzesi'nden başka santralin eski kazan daireleri kütüphane ve bilgi merkezlerine dönüştürülmüştür. Lojmanları, uluslararası rezidanslara dönüştürülmüştür. İstanbul Bilgi Üniversitesi'nin çeşitli lisans ve yüksek lisans programlarının yer alması için eğitim yapıları oluşturulmuştur. Santralistanbul'da ziyaretçilerin dinlenme ve eğlence ihtiyaçlarına cevap veren bahçe ve kafeterya ve benzeri alanları kapsayan rekreasyon alanları da eklenmiştir.

santralistanbul üniversitenin diğer kampüslerinden hangi farkları ile ayrılır ve bu çalışmaya nasıl bir yanıt sunar?

Öncelikle santralistanbul'un resmi web sitesinde belirtildiği üzere bu alan İstanbul Bilgi Üniversitesi'nin eğitim, bilim ve sanat alanlarında öncü bir kurum olma misyonuyla gerçekleştirdiği ilerici bir girişim olarak değerlendirilmektedir. Sanatsal etkinliklerin yanı sıra kültürler arası diyalog ve tartışma ortamı ile kentsel canlanmaya katkıda bulunmayı hedefleyen kapsamlı, eleştirel ve disiplinler arası nitelikte uluslararası bir alan olmayı kendisine amaç edindiği de eklenmiştir. Serhan Ada'nın 29 Temmuz 2007 yılında Vatan Gazetesi'nde yar alan cümleleri santralistanbul'un kuruluşu sırasında nasıl bir alan planlandığını daha da netleştirmektedir: "santralistanbul'la çağdaş sanatların sadece sergileme değil, aynı zamanda ortaklaşa üretim ve araştırma yoluyla geniş kitlelere ulaşarak paylaşıldığı ve tartışıldığı bir ortam hazırlamaya çalışıyoruz. Burada UNESCO Dünya Mirası olarak ilan edilen Haliç ve

çevresinde gerçekleştirilecek sürdürülebilir ve geniş toplum kesimlerini katılımına açık kültür-sanat projelerini de hayata geçireceğiz. İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul'un kentsel ve toplumsal yönden gelişmeye muhtaç semtlerinde Kuştepe ve Dolapdere'de bulunan kampüsleriyle zaten sosyal sorumluluk misyonunu üstlenmişti. santralistanbul, kentsel canlanmaya sağlayacağı katkıyla Bilgi'nin bu misyonunda yeni bir atılımdır (Harmancı, Vatan, 29.07.2007)".

Serhan Ada'nın santralistanbul ile ilgili ifadeleri oldukça önemlidir ve santralistanbul'un tez kapsamında neden değerlendirildiğini de açıklamaktadır. Çünkü santralistanbul sadece bir üniversite yerleşkesi değil, aynı zamanda sanat üretiminin gerçekleştiği, sergilendiği ve disiplinler arası bir yaklaşımla daha interaktif hale gelen uluslararası bir alandır. santralistanbul'un projelendirilme safhasında ise Ana Galeri binası basında bir çağdaş sanat müzesi olarak geçmiştir. Bu durum ise kentte bir müze beklentisi yaratmıştır. Bu nedenle santralistanbul insanların zihninde bir müze imgesi yaratmaktadır. Fakat Emre Arolat'ın tasarladığı Ana Galeri binası bir müze değil, sadece bir sergileme alanıdır; bu sergileme alanı üniversiteden kopuk, farklı sesler üreten bir alan değildir. Müze olarak tasarlanan, restore edilen ve izleyiciye sunulan sadece Enerji Müzesi'dir. 1 ve 2 no'lu makine dairelerinin ise müzeye çevrilmesi gerekli olmuştur. Çünkü bu alan bir endüstri mirasıdır. Kente yıllarca elektrik sağlayan ve kentin belleğine yerleşen bir yapıdır. Kentle santral arasında bir aidiyet ilişkisi bulunmaktadır. Bu nedenle bu yapının müzeleştirilmiş olması oldukça önemli bir adımdır. Fakat yıllarca kentten soyutlanmış halde kapalı ve bakımsız kalmıştır.

İstanbul Bilgi Üniversitesi VCD Bölümü Araştırma Görevlisi Başak Doğa Temür ile yapılan söyleşide ise santralistanbul'u bir bütün olarak değerlendirmenin daha anlamlı olacağını vurgulanmıştır. Müze olarak anılmak istenilmemektedir. Çünkü müze kurmanın bir takım ölçütleri bulunmaktadır.

Müze bir koleksiyon gerektirir. Süreli sergiler ve sürekli sergiler (koleksiyon sergisi) olmak üzere bir sınırlama ve düzeni gerekli kılmaktadır. Oysa santralistanbul varolan küçük koleksiyonuna rağmen Ana Galerî'yi bir koleksiyonla sınırlandırmak istememektedir. Temür bu durumu şöyle açıklar: “santralistanbul onaylanmış, tasdik edilmiş bir sanatı sergilemek taraftarı değildir. Çünkü İstanbul'da bu işlevi sürdüren müzeler bulunmaktadır. Bu nedenle santralistanbul Picasso, Rodin veya Dali gibi büyük ustalara ait kapsamlı sergiler yapmayı planlamaz.⁸⁸ Bağımsız ve tüm parçaları ile beraber bir alan olmayı amaçlar. Bir izleyici, santralistanbuldan içeri girdiğinde Ana Galerî'deki sergi ile kalmamalı; atölyelere, etkinliklere katılabilmeli ve akşam Otto'da gerçekleştirilecek bir müzik performansını izleyebilmelidir (Söyleşi, Başak Doğa Temür, santralistanbul, 17.11.2008.)”.

21 Temmuz 2007 tarihli Radikal Gazetesi'nde ise İstanbul Bilgi Üniversitesi Mütevelli Heyeti Başkanı Oğuz Özerden'in santralistanbul ile ilgili ifade ettikleri oldukça önemli ayrıntılardır. Özerden'in ifadelerine göre Silahtarağa Elektrik Santrali'nin yerleşkeye dönüştürülme fikri üniversitesinin kent merkezinde üçüncü bir kampüs alanı araması sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu arayış sırasında Sıraselviler'de okula bağlı olarak “Atölye 111” isimli bir galeri açılmıştır. Galerîye olan ilginin dikkat çekmesi sonucunda yeni kampüste bir çağdaş sanat müzesine yer verilebileceği fikri doğmuştur. santralistanbul projesine başlandığında ise İhsan Bilgin, Ali Artun, Haluk Pamir, Emre Arolat ve Nevzat Sayın ile yapılar toplantılar sonucunda İhsan Bilgin ve Oğuz Özerden, Ana Galerî alanını bir müze olarak yorumlamaktan önce bir platform⁸⁹ olarak yorumlamak istediklerini dile getirmişlerdir. Çünkü müze

⁸⁸ Bu konuda kesin ifadelerin yer aldığı bir söyleme yer verilmiştir. Fakat böyle bir söylemi doğrudan kabul etmek doğru olmayabilir. Çünkü santralistanbul'un ilgili alanları ile ilişkili büyük ustaların sergilerine yer vermesi bir olasılık olarak düşünülebilir.

⁸⁹ “Platform” kelimesinin sözlük anlamı yüksekçe yer olarak geçmektedir. Mecaz anlamı ise bir siyaset programında dayanan düşünce veya düşüncelerin tümü olarak ifade edilir. Buradaki yorum ise şöyle açıklanabilir; santralistanbul bir bütün olarak değerlendirilmelidir. Bu bütünün içinde ise sadece sanat sergilerinin yapıldığı bir Ana Galerî yer almamaktadır. Başak Doğa

tanımı içine girilirse, sergilemeleri gereken bir koleksiyon zorunluluğu ortaya çıkar. Varolan küçük koleksiyon ise böyle bir alan için planlanmış bir koleksiyon değildir. Özerden ifadelerini şu sözlerle noktalandırır: “Koleksiyon bu çapta bir işe ayak bağı olacaktı. Bu koleksiyona para verdik; bunu göstermek zorundayız kaygısı buranın dinamizmini yok edecekti. Bundan kurtulduk. Koleksiyonerlik bizim için arkaik bir tavır, ben dâhil burada kendini burjuvazi olarak gören bir topluluk yok. Tam tersine daha gelişmeci, devrimci olmaya çalışıyoruz. ‘Müze’ sözünün koleksiyonu çağrıştırmaması nedeniyle biz buraya müze demekten vazgeçtik, santralistanbul diyoruz” (Erciyes, Radikal, 21.07.2007). Böylece hem Oğuz Özerden’in, hem de Başak Doğa Temür’ün santralistanbul ile ilgili ifadeleri Ana Galeri’de sınırlandırılmayan, belli söylemlerin arasına sıkıştırılmayan bir sanat politikası izlenmekte olduğunu ve izleneceğini anlatmaktadır. Ana Galeri, santralistanbul ile bir bütündür. Sanat politikası, duruşu ve sermaye yapısı ile İstanbul Bilgi Üniversitesi’nden bağımsız değildir.

Yönetim Yapısı

santralistanbul’un İhsan Derman’ın başkanlığını yaptığı, Oğuz Özerden, İhsan Bilgin, Serhan Ada ve Asu Aksoy gibi önemli isimlerden oluşan bir yönetim kurulu bulunmaktadır.⁹⁰ Ayrıca İhsan Derman santralistanbul’un müdürüdür. Sergilere karar verme süreci yöneticinin inisiyatifinde, bu yönetim kurulunun onayı ile sonuçlanmaktadır.

Temür ifade ettiği gibi burası eğitim birimleri, sosyal tesisleri, Enerji Müzesi ve kütüphaneleri ile bir bütündür. Bu bütün ise sanat ürettiği gibi düşünce de üretmekte ve bilim de yapmaktadır. Bu nedenle burası sanatın ve bilim bir araya geleceği, paylaşılabilceği ve yayılabileceği bir düzlem, bir alandır. Bu nedenle Oğuz Özerden’in santralistanbul’u bir platform olarak yorumlamayı uygun görmüş olması olasıdır.

⁹⁰ Bu bilgi İhsan Bilgin’e ulaşılarak edinilmiştir.

Sanat Politikası ve Sergiler

Ana Galeri’de ağırlıklı olarak güncel sanat sergilerine yer verilmektedir. Ana Galeri’nin Ön Açılış Sergileri’nde Fransa’dan Centre Pompidou, Almanya’dan ZKM (Sanat ve Medya Merkezi) ve İspanya’dan MUSAC (Çağdaş Sanat Müzesi) gibi üç önemli kuruluş bir araya gelmiştir.⁹¹ 9 Eylül 2007 ve 15 Haziran 2008 tarihleri arasında neredeyse bir yıl kadar uzun bir süre Ana Galeri’de yer alan “Modern ve Ötesi” sergisi ise Fulya Erdemci, Semra Germaner, Zeynep Rona ve Orhan Koçak’tan oluşan bir küratör ekibinin koordinatörlüğünde 1950 sonrası Türk sanatına yönelmiştir. 100 sanatçının 450 yapıtının bir araya gelmesi ile kurulan sergi açtığı tartışmalar ile oldukça önemlidir ⁹². Çok uzun bir dönem boyunca basında konu olmuş ve olumlu ve olumsuz bir biçimde eleştirilmiştir. Eleştirilerin iki odak noktası bulunmaktadır: İlki 1950 öncesi Türk resimlerinin sergiye neden dâhil edilmediği; ikincisi ise 1950 sonrası sanat üreten bazı sanatçıların neden sergide yer almayıp göz ardı edildiğidir. Kanımca bu serginin tartışılabilir hale gelmesi oldukça önemlidir ve aslında küratörlerin de istediği yerine gelmiştir. Çünkü onlar sadece bir öneride bulunmuşlar ve tartışılması gerek bir konuyu Türkiye’nin sanat ortamına sunmuşlardır.

Santralistanbul son dönemde ise Ana Galeri’de yeni medya alanına yönelik sergiler gerçekleştirmektedir. Bu süreçte gerçekleştirilen fotoğraf ağırlıklı sergiler de yeni medya alanına odaklı sergilere bir geçiş sürecini sağlamaktadır. “Martin Parr/Asserted Cocktail” sergisi (17.07.08–30.10.08), küratörlüğünü Magnum fotoğrafçısı Nikos Economopoulos’un yaptığı “Kent Sokakları” sergisi (24.09.08–11.11.08), 9 Ekim 2008 tarihinde başlayıp 4 Ocak 2009’a kadar sürecek ve küratörlüğünü Trisha Ziff’in yaptığı “Korda’nın Objektifinden Che: Bir Portrenin Devrimle Başlayıp İkonla Biten Öyküsü”

⁹¹ <http://www.santralistanbul.org/>

⁹² <http://www.santralistanbul.org/>

sergisi bu fotoğraf sergilerine örnek verilebilir.⁹³ Lisans programları ile Ana Galeri arasındaki diyalogu daha sıkı bir biçimde kurabilmek için yeni medya alanına yönelme söz konusu olmuştur. Böyle bir yönelim gerçekleştirilmektedir (Söyleşi, Başak Doğa Temür, santralistanbul, 17.11.2008.). Enerji Müzesi'nde 18 ve 29 Haziran 2008 tarihleri arasında yapılan “20. Yüzyılda Kristal Elma/Türk Toplumuna Reklâmlardan Bakmak” isimli sergi bu geçişe yönelik bir destekleyici sergi olarak düşünülebilir. Eğitim ve Ana Galeri arasında anlamlı bir bağ kurabilmek için akademisyenler öğrencilerine sergilerle bağlantılı ödevler vermektedir. Ana Galeri bu üniversitede verilen her şeyi desteklemektedir. Temür'e göre ise öğrenciler de bunu şekillendirecektir. Bir anlamda üniversitenin eğitim yapısından kopuk bir sanat politikası düşünülemez. Santralistanbul bir bütündür (Söyleşi, Başak Doğa Temür, santralistanbul, 17.11.2008).

santralistanbul, Ana Galeri ve Enerji Müzesi'nde gerçekleştirdiği sergilerin dışında eğitim, kamusal alan, müzecilik ve sanat odaklı konferanslar, paneller ve söyleşiler de düzenlemektedir. Özellikle 17 Ekim ve 14 Kasım 2008 tarihlerinde düzenlenen “Müze ve İletişim Konuşmaları 1-2” yeni bir müzecilik sürecini deneyimleyen İstanbul'da gerçekleştirilmesi açısından oldukça önemlidir. Bu konuşmalar kapsamında müzelerin, sanatsal ve tarihsel nesnelere toplama, koruma ve sergileme işlevlerinin yanı sıra ziyaretçilerin, kentlilerin ve kentin yaşamında önemli bir rol oynadığı konusuna dikkat çekmek üzere gerçekleştirilmektedir.⁹⁴ santralistanbul'un, bu konuşmaların yapıldığı süreçte Getty Müzesi'nin sağladığı bir fon neticesinde müze ile iş birliği içinde müze koleksiyonunun topluma nasıl sunulacağı ve nasıl paylaşılacağı üzerine personele yönelik bir programa başlamayı planlamakta olması da konu ile ilgili önemli bir ayrıntı olarak sunulabilir. santralistanbul sadece belirli konularla sınırlı söyleşiler yapmamaktadır. Sergilerle paralel giden bir program takip edildiği

⁹³ <http://www.santralistanbul.org/>

⁹⁴ <http://www.santralistanbul.org/>

göze çarpar. Örneğin “Modern ve Ötesi” sergisi sırasında sergi üzerine dönemsel konuşmalar yapılmıştır. “1950 – 1990 Modern Türk Sanatı Üzerine” ve “1970 – 1990 Türk Modern ve Çağdaş Sanatı” üzerine gibi...⁹⁵ Özellikle bu sergi kapsamında paralel olarak yapılan bu konuşma dizilerinin varlığı önemlidir. Çünkü tartışılması ve değerlendirilmesi gereken bir konuyu Türk sanat ortamına sunmuştur. Fakat bunu sunarken de tartışma ortamını yaratarak amaca yönelik bir yaklaşım sunulmuştur. Kısacası bu sergi küratörlerin bir önerisi, bir sunumudur; fakat tartışılmalı ve karşılıklı olarak fikirler paylaşılmalıdır.

santralistanbul, bu süreç içinde sanat, bilim ve kültür alanlarında da farklı projeler gerçekleştirmiştir. Bu projeler sanat kurumları ve kültür kurumlarının ortaklıkları ile yapılmaktadır. Örneğin “Kamusal Alan ve Güncel Sanat” (Kasım 2006 – Kasım 2007) santralistanbul’un ilk Avrupa Birliği projesi olarak değerlendirilebilir. Kamusal sanat alanında ürün veren pek çok uluslararası sanat kurumunu ve sanatçıları bir araya getiren proje, Türkiye’nin Avrupa Birliği’ne uyum sürecine kültür alanında önemli katkılarda bulunmuştur. Bir başka örnek ise 12 ve 14 Eylül 2007 tarihleri arasında gerçekleştirilmiş olan “ArtExperience 2007: Yerel Moderlik/Küresel Beklentiler” teması altında yapılan bir atölye çalışmasıdır. 10. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında düzenlenen çalışmanın küratörlüğünü Maurizio Bortolotti yapmıştır. Etkinlik boyunca ise sanat ve mimarlıkta modernizmin farklı anlamları hem küresel, hem de yerel yaklaşımlar ile ele alınmıştır.

Toplumsal İletişimin Çağdaş Bir Yorumu: Eğitim Etkinlikleri

Projelerin ve atölye çalışmalarının ötesinde santralistanbul’un Ana Galerisi ve Enerji müzesi çocuklara yönelik eğitim faaliyetleri de yürütmektedir. Bu durum aslında Enerji Müzesi’ne ilişkin bir misyon olarak değerlendirilebilir. Fakat

⁹⁵ <http://www.santralistanbul.org/>

Ana Galeri binası da bu konuda tıpkı bir müze gibi davranarak eğitim programları oluşturmaktadır. Bu programları ise “santralistanbul Eğitim Birimi” tarafından hazırlanmakta ve pedagojik eğitim almış rehberler tarafından okul öncesi dönemden lise dönemine kadar farklı yaş gruplarına yönelik olarak yürütmektedir. Özellikle Ana Galeri’de düzenlenen sergiler kapsamında farklı yaş grupları için sanata dair şekil, doku, resim, heykel, yerleştirme, küratör, sergi, rehber gibi kavramların öğretilmesine yönelik çeşitli aktiviteler, oyunlar ve grup çalışmaları gerçekleştirilmektedir. Enerji Müzesi kapsamında ise elektrik ve enerji temalı eğitim programları sunulmaktadır. Bu programlar sırasında Silahtarağa Elektrik Santrali’nin tarihi, çağlar boyu enerji kaynakları, enerji tasarrufu ve elektriğin elde edilmesi yöntemleri gibi konular ele alınmaktadır. Enerji Oyun Alanı’nda yer alan ve tüm yaş gruplarının ilgisini çeken elektrik ve enerji temalı oyun üniteleri ile programlar tamamlanmaktadır.⁹⁶

Kısa bir değerlendirmede yapılacak olursa santralistanbul’da yer alan eğitim faaliyetlerinde tez kapsamında yer alan müzelerdeki eğitim faaliyetlerinden ayrılan önemli bir fark gözlemlenmektedir. Bu fark, sadece varolan sergi üzerine eğitici bir etkinliği kapsamaması, bu etkinliği sağlayan küratör ve rehber gibi galeri veya müzelerde yer alan sorumlu kişilerin de tanıtılmasıdır. Bu şekilde gelen küçük izleyiciler ziyaret ettikleri galeri ve müzelerde yer alan sergilerin kimler tarafından düzenlendiğini ve nasıl oluştuğunu öğrenebilmektedirler. Ayrıca bu durum çocuklarda alandaki mesleklere yönelik bir özendiricilik de sağlayabilir.

santralistanbul ile ilgili tüm verileri edindikten sonra özellikle Ana Galeri’yi konu kapsamında odak noktası olarak bir değerlendirmede bulunulmalıdır. Ana Galeri oluşumu ve kuruluşu sırasında bir çağdaş sanatlar müzesi olarak değerlendirilmiştir; fakat sonra bu tanımdan ayrılmıştır. 2000’li yıllarda ise

⁹⁶ <http://www.santralistanbul.org/>

İstanbul Modern, SSM ve Pera Müzesi gibi kurumlardan sonra atılmış yeni bir adım olarak nitelendirilmiştir. Bu “müze” tanımından soyutlanmış olması ve bugün Oğuz Özerden’in “platform” yorumu içinde bir sanat mekânı olarak yer almasının kazanımları neler olmuştur? Bu soruya en anlaşılır cevabı Başak Doğa Temür vermiştir. “Koleksiyon”un sınırlandırmaları arasında olmamak bu alana bir bağımsızlık sunmuştur. Bu bağımsızlık ile hem üniversitenin eğitim birimleri ile ilişkili, hem uluslararası sanat kurumları ile iş birliği içinde, hem de kent içindeki diğer sanat kurumları ile iletişim içinde birçok projenin ve etkinliğin gerçekleştirilebilmesine olanak sağlamış ve Özerden’in platformunu daha interaktif kılmıştır. Bağımsız sanat politikası ile de kendi kendini şekillendirmektedir. Ayrıca üniversite kapsamında yer alan Kültür Yönetimi, Sanat Yönetimi, Sahne Sanatları Yönetimi ve Medya ve İletişim Sistemleri gibi bölümler de Ana Galeri’nin geleceğini belirlemekte ve bu bütünü anlamlı kılmaktadır.

Sanatsal Alanın Yeni İkonu: santralistanbul

santralistanbul, kentin kültürel değişiminde bu konumu ile nasıl bir kent ikonu olmuştur?

santralistanbul ve kent arasında bir aidiyet ilişkisi bulunmaktadır. Bu aidiyet ilişkisi Enerji Müzesi ile ilgili açıklamalar sırasında da değinilen nedenden ileri gelmektedir. santralistanbul her şeyden önce bir endüstri mirasıdır. İstanbul’un Osmanlı Devleti döneminde yapılmış ilk elektrik santralidir. Bir endüstri mirası olduğu kadar önemli bir kültür mirasıdır. Mimarisi açıdan değerlendirildiğinde oldukça önemli bir yapıdır. Ayrıca santral yapım dönemi nedeni ile Osmanlı Devleti’nin 19. yüzyılda başlayan Batılılaşma süreci içinde değerlendirilebilir. İkinci bölümde “5 Asrın Son Öyküsü: 19. Yüzyılda Bir Osmanlı Başkenti” isimli makaleden hatırlanacağı üzere, bu dönem Osmanlı Devleti’nin Batı’ya yüzünü dönerek İstanbul’da kentsel dönüşüm projelerinin gerçekleştiği bir

dönemdir. Silahtarağa Elektrik Santrali de bu değişimin bir parçası olarak sayılabilir. Ayrıca İstanbul'u bu endüstri mirasından ayrı düşünmek imkânsızdır. Bu miras kentin de mirasıdır. Kente aittir. Kız Kulesi veya Topkapı Sarayı gibi kenti tanımlayan unsurlardan biridir. Mimari açıdan ise Silahtarağa Elektrik Santrali'ni tam anlamıyla bir kent ikonu olarak okumak mümkündür. Ayrıca iki Alman mimar Otto Ritter ve Helmuth Conu tarafından İtalyan taş ustaları ile beraber yapılmış ve 1908 yılında hizmete girmiş olan Haydarpaşa Garı⁹⁷ ve 1930 yılında Robert Mallet-Stevens tarafından yapılan Mecidiyeköy Likör Fabrikası⁹⁸ gibi kentin 20. yüzyıla dair en önemli mimari yapılarından biridir. Nasıl Haydarpaşa Garı olmadan bir İstanbul tahayyülü zor ise, Silahtarağa Elektrik Santrali olmadan da kenti düşünmek o kadar zordur.

Silahtarağa Elektrik Santrali'nin santralistanbul'a dönüşümü ise kentsel dönüşüm projesi amaçlı bir adım değildir. Üniversite yerleşkesine dönüştürmek amaçlı bir yenileme çalışması yapılmıştır. Fakat İstanbul Bilgi Üniversitesi bu dönüşümü kendi bünyelerinde olacak bir kampüs olarak gerçekleştirirken santral ile kent arasındaki aidiyet ilişkisini göz ardı etmemiştir. Santralin emektarlarına ve kent insanına kapıları kapatmamış; Enerji Müzesi ve Ana Galeri olarak sunmuştur. Artık santral içine girilemeyen, merak edilen bir alan değil, tıpkı işlediği dönemdeki gibi kentin içinde faal bir alandır. Görülebilir ve gezilebilirdir. Fakat bu sefer cereyan üretmez. Bilim ve sanat üreterek kente tekrar eklemlenir. Bu nedenle santralistanbul tam anlamıyla bir kent ikonu olarak değerlendirilebilir. Aynı zamanda bir dünya kenti olma yolunda şekillenen İstanbul'un kentsel değişimine varlığı ile oldukça önemli bir katkı sağlamıştır. Eski bir endüstri mirası uluslararası bir kültür kurumu olarak kente geri kazandırılmıştır. Sadece kendini dönüştürmez; çevresini de yenilenmeye teşvik eden bir hal taşır.

⁹⁷ Gölçük, Radikal İki, 30.11.2008.

⁹⁸ Uluç, Sabah, 21.05.2008.

Sanat odaklı bir biçimde incelediğimizde ise Ana Galeri 2000’li yıllarda uluslararası sanat alanına yönelen en önemli kurum olarak değerlendirilebilir. Üniversite ile bağlantılı bir örgü içinde güncel sanatın sesinin duyurulabileceği ve bu seslerin santralistanbul bütünü içinde diğer etkinliklerle ilişkilenebileceği farklı bir yapı sunmaktadır. Bu yaklaşım ile kentteki sanat ortamından uzaklaşmaz. Bilakis kentteki sanat ortamına etkinlikleri ile – sergi, söyleşi, atölye çalışmaları – uluslararası sanat kurumlarını, enstitüleri, müzeleri ve en önemlisi sanatçıları çekerek oldukça önemli katkılar sağlar. Daha ileriye dönük, daha demokratik ve daha bağımsız bir alan kurar ve bu alanı disiplinlerarası etkinlikler ile hem besler, hem de destekler. Bu nedenle kentteki bütün sanat kurumlarından, sanat müzelerinden ve sanat odaklı sergiler yapan müzelerden ayrılır. Kendi tanımını kendi üreten bir kent ikonu olmaktadır.

SONUÇ

“İstanbul’da Sanatsal Alanın Yeni İkonları” isimli tez çalışması, İstanbul’un hem kentsel, hem de kültürel değişim sürecinin bir parçası olarak 2000’li yıllarda yükselen özel sanat müzeleri ve sanatla ilişkili kurumların konumlarını, kentle eklemlenmeye başlayan varlıklarını ve yine kentle kurdukları kendine has diyaloglarını müzeolojik açıdan değerlendirmek amacı taşıyarak önemli bir tartışmaya odaklanmıştır. Bu tartışmayı şekillendirmek için ise bir takım sorular üretmiş ve bu soruların ışığında tartışmayı biçimlendirmeyi önermiştir. Dolayısıyla sonuç bölümüne bu soruların ne kadar cevaplandırılabilmiş olduğu ve yanıtlarının tartışmayı kendi kurgusu içinde nasıl bir sonuca getirdiği önemli olmuştur.

İstanbul’daki özel müzecilik süreci 2000’li yıllara kadar kendi içinde gelişmiştir. 2000’li yıllarda ise özel müzeciliğin görünür bir biçimde yükselmesi ve bu yükselişin sanatın araçsallaştırılması ile gelişmiş olması bu tezin ana problemi olmuştur. Bu problem ise kentin sanatsal alanının yeni ikonları olarak sunulan İstanbul Modern Sanat Müzesi, Sakıp Sabancı Müzesi, Pera Müzesi, Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi ve santralistanbul üzerinden değerlendirilmiştir. Çünkü 2000’li yıllarda özel müzeciliğin yükselişinde öncelikli olarak kendini gösteren ve kentin ikonları haline gelen kurumlar bu kent ikonları olmuştur. Tez ise ana problemi aracılığı ile 2000’li yıllarda özel müzeciliğin kendi içinde yaşadığı dönüşümü ve bu dönüşümün kentin küreselleşme süreci ile ilişkisini aydınlatmıştır. Neden sanat odaklı bir politikanın özel müzeciliğin yükselişindeki ana etken olduğu, hem tarihsel referanslarla, hem de İstanbul’un küreselleşme sürecinin bir getirisi olan “kültür endüstrisi” kavramı ile açıklanmıştır. Tezin araştırması ve değerlendirmeleri ışığında sonuç bölümünün asıl sorusu tezin önerdiği kültür kurumları ile küreselleşen İstanbul’un kurduğu dialog ve etkileşim olmalıdır. Kanımca bu etkileşim 2000’li yıllarda yükselen “sanat odaklı özel müzecilik” kavramının

İstanbul için küresel sahnedeki önemini de açıklayacaktır. Bu kurumlar kent için ne ifade eder? Kent bu kurumları nasıl konumlandırır?

İstanbul Modern Sanat Müzesi, Sakıp Sabancı Müzesi, Pera Müzesi, Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi ve santralistanbul küreselleşen İstanbul'u tanımlayan, besleyen ve küreselleşme sürecini destekleyen yeni ikonları olmuşlardır. Bu gösterge halinin temelleri ise 1980'li yıllarla beraber başlayan bir sürecin getirisidir. Tezin ikinci bölümünde açıkladığım gibi kentin hem kentsel, hem de kültürel değişimi bu noktada çok etkili olmuştur. Bu değişimlerin tamamı, İstanbul'dan sadece ön plana çıkan bir bölgesel ticaret merkezi olmayı talep etmemektedir; aynı zamanda İstanbul'dan bir dünya kenti olmasını istemektedir. Fakat bir dünya kenti olmak için ise ekonomik gelişmelerin ötesinde kültüre yapılan yatırımların ve katkıların da önemi büyüktür. Çünkü bir kentin kültür kurumları ve sanatsal etkinliklerinin varlığı o kentin hem gelişmişlik düzeyinin göstergesi, hem de uluslararası alandaki konumunun belirleyicisidir. Bu nedenle bugün üçüncü dünya kentlerinde bile uluslararası bienallere ve çağdaş sanat müzelerine rastlamak bir tesadüf değildir. Çünkü sanata yapılan yatırımlar ve uluslararası düzeydeki sanatsal etkinlikler aynı zamanda o kenti merak edilen, görülmek ve deneyimlenmek istenen kentler haline getirmiştir. Kısacası sanatın araçsallaşması ve etkili bir biçimde kullanılması kentin küresel alanda hem prestijini, hem de ziyaretçi sayısını arttırmaktadır. Bu nedenle her kentin kültür kurumları, müzeleri, bienaller ve festivalleri o kentin uluslararası alandaki sembolleri, tanımlayıcıları olmaktadır. Bugün Bilbao, Guggenheim Müzesi ile anılırken Londra, Tate Modern Müzesi ile anılmakta; Paris, Centre Pompidou ile anılırken New York, Metropolitan Müzesi ile anılmaktadır.

Bu açıdan baktığımızda ise aslında İstanbul'da bu unsurlar küreselleşme sürecinde kültür endüstrisinin bir parçası olarak üretmiştir. Yeni elitlerin öncülüğünü üstlendiği sanat festivalleri, İstanbul Bienali ve kurdukları özel

sanat kurumları sanat odaklı müzeler kurma ihtiyacını doğurmuştur. Çünkü uluslararası bir bienalin düzenlendiği bir İstanbul'da sanat müzelerinin yokluğu önemli bir eksiklik. Beklenen ise sanat müzelerinin, bienallerden veya sanat fuarlarından kimi eserlerin koleksiyonlarına eklenmesi, gelecek kuşaklar için korunmaları ve sergilenmeleridir. Proje 4L ve İstanbul Modern gibi kurumlar bu beklentiye cevap verir olmuşlardır. Ayrıca Aksanat ve Borusan Kültür ve Sanat Merkezi gibi özel sanat kurumların da kendi kurucularına uluslararası alanda sağladıkları prestij oldukça önemlidir. Özellikle Borusan sanat galerisi uzun yıllar boyunca yerli ve yabancı birçok sanatçının eserlerine ev sahipliği yaparak İstanbul'daki güncel sanat sergilerinin izlenebildiği en önemli kurumlardan biri olmuştur; müzeler için teşvik edici rol üstlenmişlerdir. Tezin ikinci bölümünde ifade edildiği gibi sanat, kenti küresel sahnede ön plana çıkaran ve pazarlayan bir olgu haline gelmiştir. İstanbul'un ise özellikle Avrupa Birliği sürecinde iken bir dünya kenti olabilmesi için sanat odaklı müzeciliğe yönelmesi kaçınılmaz olmuştur. Bu nedenle İstanbul Modern Sanat Müzesi'nin açılışı Başbakan tarafından 17 Aralık 2004 tarihindeki Avrupa Birliği müzakerelerinden önce bir tarihe alınmıştır. Çünkü İstanbul Modern'in kentin dünyaya bakan yeni yüzü olacağı düşünülmüştür.

Kent artık sadece Topkapı Sarayı, Yerebatan Sarnıcı ve Kız Kulesi gibi kültür mirasları ile tanımlanabilen bir şehir değildir. Bu Topkapı Sarayı Müzesi veya Dolmabahçe Sarayı'nın gözden düşmesi anlamına gelmemektedir. Böyle bir durum söz konusu değildir. Çünkü bu yapılar kültürle ilişki birer aidiyet unsurlarıdır. Kent sadece kendini uluslararası alanda tanımlayabilecek sanat odaklı yeni ikonlar üretmiştir. Fakat bu ikonlar aynı zamanda kenti uluslararası alanda pazarlayan, çekim merkezi haline getiren kurumlar olmuşlardır. Her biri Türkiye'nin ekonomisinde önde gelen ve söz sahibi olan kurumlar ve aileler tarafından kurulmuşlardır. Bu kurucu ailelerin sadece ülke içinde değil, uluslararası alanda da antlaşmaları, ortaklıkları ve ilişkileri bulunmaktadır. Bu kurumlar açısından ise yer aldıkları kentlerin küresel alandaki duruşları

zamanla oldukça önemli hale gelmektedir. Kent ne kadar iyi tanıtılırsa, bu o kadar yatırımcı ve ziyaretçi anlamına gelmektedir.

1990'lı yıllardaki sanat odaklı etkinlikler ise kurumların kentle ilişki kurma yolunda tayin eder olmuştur. İstanbul Modern'in varlığı İstanbul'un değişen yüzü olarak tanımlanırken, SSM'nin gerçekleştirdiği Picasso sergisi Avrupa Birliği sürecinde Le Figaro gazetesi tarafından önemli bir adım olarak değerlendirilmiştir. Sanat odaklı özel müzelerin sponsorluk faaliyetleri de ön plana çıkmış; zamanla "sponsorluk" popüler bir olgu haline gelmiştir. Bugün Türk Telekom, İstanbul Modern'in ana sponsoru ve SSM'nin destekçisi olmasını kurumun yeniden yapılanma sürecinin bir sonucu olarak sunmaktadır. Kısacası sponsor olmak ve sanatı desteklemek eylemi kurumların toplum karşısındaki duruşları olmuştur. Garanti Bankası da aynı biçimde kendine bağlı Garanti Platform ve Garanti Galeri gibi sanat kurumları ile kentin sanat hayatına eklemlenirken, İstanbul Modern ve SSM gibi müzelere de sponsor olarak farklı kurumlar üzerinden kurumsal sosyal sorumluluğunu gerçekleştirmektedir. Bu durum ise müzelerin kent içinde kendini daha çok gösterme çabasını arttırmaktadır. Çünkü ön planda olma isteğinin ardında sponsorların tanıtım kaygıları da yatmaktadır. Kanımca, bir çeşit rekabet ortamının varlığı da söz konusudur. İstanbul Modern ve SSM sponsorlar ile daha güçlü bir müzecilik süreci tercih ederken, Pera Müzesi bir vakıf müzesi olarak misyonları gereği sponsorluk almayı tercih etmemektedir. Bu durum ise onu daha az sergi yapar bir kurum olarak tanımlamamaktadır. Suna ve İnan Kırış Vakfı'nın büyük desteğı ile Pera Müzesi kurulduğı ilk günden itibaren kentin sanat hayatına önemli sergiler ile eklemlenmiştir. Proje 4L'de benzer bir biçimde misyonlarından uzaklaşmamak için kendi finans kaynağını kurucuları tarafından temin etmektedir. Can Elgiz'in bu girişiminin diğeri iş adamlarına örnek olması da olasıdır. 2001 ve 2004 aralığında İstanbul'un güncel sanat hayatını belirleyen ve genç sanatçıların uluslararası alanda tanınmasını sağlayan Proje 4L çağdaş sanat koleksiyonu ile bugün Türkiye'de Cindy Sherman veya

Andy Warhol'un sürekli görülebileceği tek mekândır. Kurum 2005 yılından itibaren özel koleksiyon müzeciliğine yönelerek kendine özellikli bir yol seçmiştir. santralistanbul ise kent hayatına Ana Galerisi'nden Enerji Müzesi'ne, eğitim birimlerinden sosyal alanlarına dek bir bütün olarak eklenmiştir. Bu nedenle kurumu içindeki birimlere göre ayrı ayrı değerlendirmek bütünün anlaşılmasını olumsuz kılabilir. santralistanbul, tüm bu sanat odaklı özel müzecilik karmaşasının içinde, sadece kentin dünyaya yüzünü dönen bir sanat mekânı değil, aynı zamanda akademik bir alandır. Sergileme politikası ile diğer kurumlardan ayrılır. Hem üretip, hem sergileyip, hem de uluslararası alanda paylaşmayı önerir. Önerisi ile geçmişe değil geleceğe adımlar atar. Kendi içinde kendi tanımını kendi üretmektedir; kendi kendini biçimlendirir. Ayrıca kentin en önemli endüstriyel mirasının, bugün elektrik yerine bilim ve sanat üreten bir mekân haline getirilmesi santralistanbul'un kent ikonu halini farklılaştırır.

Sonuç olarak bu kurumlar müze olsun veya olmasın İstanbul'un 1980 sonrası kentsel ve kültürel değişiminin en önemli ikonları olmuşlardır. Çünkü kentin uluslararası sanat ortamına nasıl eklendiğini bu kurumlar belirlemektedir. Ayrıca bu belirleyicilik İstanbul ve kent arasında bir aidiyet ilişkisi de yaratmaktadır. Çünkü bu kurumlar özellikle kentle kurmaya çalıştığı ilişkiler sonucunda zamanla kentin parçaları ve yapı taşları da olmaya başlamışlardır. Özel kuruluşların reklâm alanları olarak eleştirilen bu kültür kurumlarının kente sağladığı katkılar fark edilir hale gelmiştir. Sadece kentin dünyaya bakan çehresini değiştirmezler; aynı zamanda kent insanı ve müze kurumu arasındaki ilişkiyi de kurarlar. Ne kadar kendi prestijleri için büyük ve kapsamlı sergiler yapsalar da, bu etkinlikleri bir yerde toplum için yaparlar. Müzelerin çocuklara ve gençlere yönelik eğitim faaliyetleri, rehberli turlar ve üyelik sistemleri kent insanını müzenin bir parçası haline getirir. "Müzedede eğitim çalışmasına katılmak", "müzedede film izlemek", "müzedede araştırma yapmak", "müzedede kahve içmek", "müzedede alışveriş yapmak" veya "müze bahçesinde konser dinlemek" gibi yeni eylemler kentin gündelik hayatına eklenmeye

başlamıştır. Bu eylemler ise müzeler ve toplum arasındaki diyaloğu kurmasının yanı sıra bir çeşit aidiyet ilişkisini de temellendirir. Her şeyden öte müzelerin sıkıcı ve yorucu mekânlar olmadıklarını, keyifle vakit geçirilebilecek alternatif mekânlar olduklarını ifade etmeyi başarmışlardır. Müzeler alt sınıfların çekinerek girdiği mekânlar değil; bilakis hafta sonu ailesi ile vakit geçirebileceği alternatif mekânlar haline gelmişlerdir.

Bu kurumların varlığı kentin uluslararası alandaki konumunu da belirlemekte ve bunu kamuoyuna sunmaktadır. Bir kentin küresel alandaki konumu ise elbette kent insanını da ilgilendirmektedir. Öte yandan kentlerinin bu müzeler sayesinde önemli bir çekim merkezi haline gelmesini sağlayanlar ise ağırlıklı olarak yıllardır ürünlerini kullandıkları veya iş olanaklarından yararlandıkları, tanıdıkları kurumlardır. Kanımca bu kurumlar tarafından da müzecilik ve toplum arasındaki diyaloğun tekrar tanımlanabilir hale gelmesi bir anlamda aidiyet ilişkisinin daha da temellendirmektedir. Bu kurumlar sanat odaklı sergiler ile müzecilik çalışmalarını sürdürürken, aynı zamanda müze gezme bilincini kazanmış yeni nesillerin yetişmesine ve müzecilik biliminin merak edilen ve ilgi çeken bir alan haline getirmiştir. 2000’li yıllar ile beraber devlet ve vakıf üniversitelerinde sanat işletmeciliği ve sanat yönetimi üzerine eğitim programlarının kurulmuş olması hem bunun bir göstergesidir, hem de müzecilik ve sanat işletmeciliğinin tercih edilen bir meslek olduğunun da habercisidir. Sanat odaklı müzelerin 2000’li yıllardaki yükselişi sadece kentin dünyaki konumunun belirlememiş, bu konumun daha kapsamlı bir biçimde yükselmesi için çaba gösterildiğini de göstermiştir.

KAYNAKÇA

Adorno, Theodor W. “Kültür Endüstrisi – Kültür Yönetimi”: *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. Çevr. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel and Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

Akar, Rıdvan. *Aşkale Yolcuları*. İstanbul: Belge Yayınları, 2000.

Aktan, Can. *Kurumsal Sosyal Sorumluluk*. İstanbul: İGİAD Yayınları, 2006.

Akay, Ali ve Levent Çalıkoğlu, Edhem Eldem, Emre Zeytinoğlu. “Müzecilik Üzerine Bir Tartışma”. *Sanat Dünyamız*, No. 99. Aralık 2005.

Akay, Ali. “Küratörlük Üzerine”, *İstanbul Dergisi*, No. 52, Ocak 2005.

“Akbank’ın %20’si Citibank’a satıldı”. *Milliyet*. 18 Ekim 2006.

Aktar, Ayhan. Cumhuriyet Türkiye’si ve “İrkçılık-Turancılık”, *Voyvoda Toplantıları Metinleri*. Osmanlı Bankası Arşivi ve Araştırma Merkezi. (http://www.obmuze.com/2006/metin_2906.asp), 2004.

Aktuğ, Erkan. “Çekim Merkezi – Rosa Martinez”. *Radikal* (Söyleşi).10 Eylül 2005.

____ “Borusan’dan Müzik Okulu”. *Radikal*. 20 Ekim 2004.

Artun, Ali, *Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 1 Müze ve Modernlik*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

Atmaca, Efnan. “Her Buluşma Bu Kadar Süprizli Olmaz”, *Radikal*. 08 Eylül 2007.

____ “İlk ve tek olmak istemiyorum”. *Radikal*. 31 Mayıs 2006.

“Avrupa Kültür Ödülü Platform’a”. *Radikal*. 28 Nisan 2004.

“Ayazağa’ya bir kurtarıcı aranıyor”. *Radikal*. 26 Şubat 2007.

Aygündüz, Filiz. “Basketbol takımı yerine orkestra kurmayı tercih ederim”. *Milliyet*.21 Haziran 2006.

Bakan, Joel. *Şirket, Kar ve Güç Peşindeki Patolojik Kurum*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007.

Bali, Rıfat N. *Tarz-ı Hayattan Life Style’a*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

_____. *Bir Türkleştirme Serüveni*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.

Bartu, Ayfer. “Eski Mahallelerin Sahibi Kim? Küresel Bir Çağda Tarihi Yeniden Yazmak”, *İstanbul Küresel ile Yerel Arasında*, (der). Çağlar Keyder. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.

Başaran, Ezgi. “Türkleri Türklere’de tanıttacak”. *Hürriyet*. 30 Ocak 2005.

Başaran, Pelin. *The Privatization of Culture and The Development of Culture Centers in Turkey in the Post-1980s*, yüksek lisans tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2007.

Batur, Afife. “Bankalar Caddesi Gelişirken” 20. Yüzyıl Başında Bir Yeni: İstanbul'da Art Nouveau”. *Voyvoda Toplantıları Metinleri*. Osmanlı Bankası Arşivi ve Araştırma Merkezi. (<http://www.obmuze.com/volvotop01.asp>), 2004.

Bayhan, Nevzat. “Kentsel dönüşüm mü, kültürel dönüşüm mü?” *Zaman*. 7 Temmuz 2008.

Belge, Murat. “İstanbul'un Kozmopolitliği ve Ulus-Devlet Ekonomisi”. *Voyvoda Toplantıları Metinleri*, Osmanlı Bankası Arşivi ve Araştırma Merkezi. (http://www.obmuze.com/2006/metin_0806.asp), 2004.

Benmayor, Gila. “Guggenheim’in mimarı Frank Gehry son imzasını İstanbul’a atacak tabii bürokrasi elini çabuk tutarsa”. *Hürriyet*. 5 Mart 2007.

5. *Uluslararası İstanbul Bienali*. Katalog. İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 1997.

“Bienalleşen Dünyada Bir Tur”. *Milliyet Sanat*. Çevr. Zeynep Aksoy. No. 517, Nisan 2002.

“Bilbao Tepebaşı’na Taşınıyor”. *Radikal*. 30 Eylül 2007.

Boratav, Korkut. *Türkiye’de İktisat Tarihi 1908–2005*. Ankara: İmge Kitapevi, 2005.

Bourriaud, Nicolas. *Postprodüksiyon, Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyayı Nasıl Yeniden Programlıyor*. Çevr. Nermin Saybaşalı. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, Cilt No.11, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1996.

“Cengiz Han ve Mirasçıları Sabancı Müzesinde”. *Sabah*. 7 Aralık 2006.

Connor, Steven. *Post-modernist Kültür*. Çevr. Doğan Şahiner. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. 2001.

Contemporary İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı 2008 Tanıtım Broşürü. İstanbul, 2008.

“Çağdaş kültür Farklılıkları”. *Cumhuriyet*. 15 Kasım 1992.

Çalikoğlu, Levent. Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat Yönetimi Programı Dersi, “Teorik Metin Analizi I”. ders notları, Güz 2004.

Debord, Guy. *Gösteri Toplumu*. Çevr. Ayşen Ekmekçi and Okşan Taşkent. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006.

Dellaloğlu, Besim F. *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2001.

Doğan, Hızlan. “İstanbul Modern Sanatlar Müzesi'ne kavuşuyor”, *Hürriyet*, 29 Kasım 2004.

Dostoğlu, Haldun. “Bilgi Üniversitesi Gültepe Kampüsü”, *Arredamento Mimarlık*. No. 12, 1998.

Ece Yücel, “Eren Talu'un Yalın Hali”. *Radikal* (Söyleşi). 11 Kasım 2002.

Ece Özlem & Ece Obdan, “Sakıp Sabancı Müzesi ile Louvre Müzesi arasında kültürel ve bilimsel işbirliği”, *A&B İletişim*, basın bülteni. 21.03.2007

Edhem, Halil. *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyon*. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1970.

Elgiz Sevdâ & Can, Elgiz. “Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi”. *Sanat Dünyamız*. No. 103, Yaz 2007.

Elliott, David. “İstanbul Modern Sanat Müzesi”. 26. *Müzeler Haftası, Geçmişten Geleceğe Müzecilik I Sempozyumu Bildirileri*. Ankara. 21–22 Mayıs 2007.

Erbay, Fethiye. “Müzelerin Kurumsallaşmasında Yönetimsel Farklılıklar”. *Yeniden Müzeciliği Düşünmek*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, 1999.

Erciyes, Cem. “İstanbul ve Çevresine Odaklanacağız”. *Radikal* (Söyleşi). 15 Mart 2007.

_____ “Zaman Zaman Pişman Oldum”, *Radikal*. (Söyleşi) 21 Temmuz 2007.

Erder, Sema. “Nerelisin Hemşerim?”. *İstanbul Küresel ile Yerel Arasında*. (der). Çağlar Keyder. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.

Erek, Ayşe ve Ayşe Köksal. “İstanbul Güncel Sanat Mekânlarında Dönüşüm Süreci”. *İstanbul*. No. 57, 2006.

Erzen, Jale Nejdet. Önsöz, 3. *Uluslararası İstanbul Bienali*. (der). Zeynep Rona. İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 1992.

Gölçük, Rıdvan. “Obama, Özdemir, Haydarpaşa”, *Radikal İki*. 30 Kasım 2008.

Gürbilek, Nurdan. *Vitrinde Yaşamak, 1980’lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

Harman, Destan. “Bu Santralde Kültür Üretilir”. *Vatan* (Söyleşi). 29 Temmuz 2007.

Harvey David. *Post-modernliğin Durumu*. Çevr. Sungur Savran. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

Hasol, Doğan. “İstanbul Kongre ve Kültür Merkezi Kavgası”. *Yapı Dergisi*. No. 226, Eylül 2000.

Hızlan, Doğan. “Picasso İstanbul’da Sergisinin Rekoru: 103 gün açık kaldı, 253.999 kişi gezdi”. *Hürriyet*. 3 Nisan 2006.

Işık, Kenan. “Küreselleşen Sanatın Paradoksu”. *Akademist*. No 8. 2004.

İleri, Cem. (der). *Bellek ve Ölçek Modern Türk Heykelininin 15 Sanatçısı*. Katalog, İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi, 2006.

_____. *Buluşma / Rendez – vous*. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi, 2006.

“İstanbul Modern’e Rekor Ziyaretçi!”. *Milliyet*. 12 Nisan 2005.

“İstanbul Modern’de Sanat Eğitimi”. *Zaman*. 26 Mayıs 2007.

“İstanbul Modern’le daha disiplinli oldum”. *Milliyet*. 6 Mayıs 2008.

İnceoğlu, Ayça. “Koleksiyonculuk Bir Ölümsüzlük İksiridir”. *Hürriyet*. 1 Kasım 2008.

“İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi”. *Aktüel Dergisi*. No. 13, 2006.

Kadir Has Üniversitesi. *Orient-Orientalion: Communication*, etkinlik ilanı. İstanbul, 2005.

Karagülle, Yeşim. “İstanbul’un Tarihi ve Kültürel Mirası”. *Akademist*. No. 8, 2004.

Kazgan, Gülten. *Tanzimat'tan 21. Yüzyıla Türkiye Ekonomisi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2006.

Keskin, Ferda. "Adorno ve Yapıtı", Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe. *Cogito*. No. 36, 2003.

Keyder, Çağlar. "Arka Plan". *İstanbul: Kürsel ve Yerel Arasında*. (der). Çağlar Keyder. İstanbul: Metis Yayınları, 2006 (A).

_____ "Enformel Konut Piyasasından Küresel Konut Piyasasına". *İstanbul: Kürsel ve Yerel Arasında*. (der). Çağlar Keyder. İstanbul: Metis Yayınları, 2006 (B).

Keyman, Fuat. "Küreselleşme ve Türkiye'nin Kültürel Ekonomisi: Aktörler, Söylemler ve Stratejiler", *Voyvada Toplantıları Metinleri*, Osmanlı Bankası Arşivi ve Araştırma Merkezi. (<http://www.obmuze.com/volvotop37.asp>), 2003.

Kılıç, Ufuk. "İstanbul'da Yeni Bir Müze". *İstanbul Dergisi*. No. 52, Ocak 2005.
Kumar, Krishan. *Çağdaş Dünyanın Yeni Kurumları*. Çevr. Mehmet Küçük. İstanbul: Dost Yayınları, 1995.

Küçük, Mine. "Pera Müzesi". *Milliyet Sanat*. No. 556, Temmuz 2005.

Lökçe, Sevgi. "İki Şehir İkonu: Sagrada Familia ve Sydney Opera Binası". *Gazi Üniv. Müh. Mim. Fak. Der.* Cilt. 18, No. 1, 2003.

Madran, Burçak. (der). *Kent, Toplum, Müze Deneyimler-Katkılar*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1995.

_____ Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat Yönetimi Programı Dersi, "Müzecilik ve Müze Mimarlığı I", ders notları, Güz 2003.

_____ Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat Yönetimi Programı Dersi, "Müzecilik ve Müze Mimarlığı II", ders notları, Bahar 2003.

_____ "Müze Türleri, Yönetimi ve İktisadı", *Yeniden Müzeciliği Düşünmek*, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, 1999.

_____ "Yerellikten Küreselliğe Uzanan Çizgide Tarihin Çok Paylaşımli Vitrinleri: Müzeler ve Sunumları". *Müzecilikte Yeni Yaklaşımlar*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları. 2000.

Maro, Aslı. "Zeynep Tanbay'ın 10 Çocuklu Ailesi", *Milliyet Sanat*. No. 566, 2006.

"Oya Eczacıbaşı Anlattı/İstanbul modern'in ilginç hikâyesi". *Dünya*. 11 Ocak 2005.

Öncü, Ayşe. “Küreselcilik Çağında Orta Sını Olmanın Kültürel Kozmolojisi”. *İstanbul Küresel ile Yerel Arasında*. (der). Çağlar Keyder. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.

_____ “İdeal Ev Mitolojisi”. *Birikim Dergisi*. No. 123, Temmuz 1999.

Öymen, Altan. “Siyaset hayatımızda 'normalleşme'nin ilk adımları...”. *Radikal*. 20 Mayıs 2005.

Özel Dosya. “Tüm Yaşamı ile Sakıp Ağa”. *Sabah*. 2003–2004.

Özkasım, Hale. “Türkiye’de Müzeciliğin Gelişimi”. *İtüdergisi/b*, No. 1, Aralık 2005.

Özsezgin, Kaya. *Yapı Kredi Koleksiyonunda “Çağdaşlar”*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.

Pelvanoğlu, Burcu. “Eski, Yeni, Çağdaş, Güncel Sanatın merkezi: İstanbul”. *Sanat Dünyamız*. No. 99, 2005.

_____ “Koleksiyonculuk Üzerine Bir Kaç Söz/Bir Kaç Anektod”. İstanbul”. *Sanat Dünyamız*. No. 103, 2007.

_____ “Denge ve Dengesizlik Bir Arada”. *Milliyet Sanat*. No. 506, Kasım 2005.

Portakal, Raffi and Ali Akay, Levent Çalikoğlu, Veysel Uğurlu. “Koleksiyonerlik Üzerine Bir Tartışma”. *Sanat Dünyamız*. No.103, Yaz 2007.

Resmi Gazete. No. 18113. 23 Temmuz 1983.

Resmi Gazete. No. 25529. 21 Temmuz 2004.

“Rodin’i çok Sevdik”. *Radikal*. 8 Eylül 2006.

“Rodin İstanbul’da”. *Hürriyet*. 12 Haziran 2006.

“Picasso’ya 10 bin ziyaretçi”. *Radikal*. 28 Kasım 2005.

“Sabancı Bir Yılda Değerini Katladı”. *Radikal*. 13 Mayıs 2006.

Sakıp Sabancı Müzesi: Bir Kuruluşun Öyküsü. İstanbul: Sabancı Üniversitesi, 2002.

Schubert, Karsten. *Küratör’ün Yumurtası*. Çevr. Rana Smith. İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı. 2000.

Shaw, Wendy M. K. *Osmanlı Müzeciliği Müze, Arkeoloji ve Tarihin Görselleşmesi*. Çevr. Esin Soğancılar. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

Silier, Orhan. “Kentlerin ve Metropollerin Değişen Rolü”. *Kent Müzeleri ve Türkiye’de Kent Müzelerine Duyulan İhtiyaç*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 2007.

Simmel, Georg. *Modern Kültürde Çatışma*, Çevr. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

Sönmez, Ayşegül. “Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi”. (Söyleşi). *Milliyet Sanat*. No. 551, Şubat 2005.

Şentürk, Şennur. “Finans Kurumlarının Oluşturduğu Özel Müzelerin Toplumla İlişkisi ve Eğitime Katkısı”. 26. *Müzeler Haftası, Geçmişten Geleceğe Müzecilik I Sempozyumu Bildirileri*. Ankara, 21 – 22 Mayıs 2007.

Tamer, Ülkü. “İlk turistler kişi başına 2 bin 250 kuruş harcadı”. *Milliyet*. 19 Aralık 2002

Tansuğ, Sezer. *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998.

Tekcan Şahinoğlu, Elvan. Raffi Portakal ile Söyleşi. *Akademist*. No. 8, 2004.

Timur, Taner. *Türkiye Nasıl Küreselleşti?* İstanbul: İmge Kitabevi, 2004.

Toprak, Zafer. “İstanbul’da Turizm Çabaları: Eğlence Kültürü”. *Voyvada Toplantıları Metinleri*. Osmanlı Bankası Arşivi ve Araştırma Merkezi. (<http://www.obmuze.com/volvotop16.asp>), 24 Aralık 2003.

_____ “Türkiye’de Korumacılık - Serbest Ticaret Sarkacı (1820–2001)” *Voyvada Toplantıları Metinleri*. Osmanlı Bankası Arşivi ve Araştırma Merkezi. (<http://www.obmuze.com/volvotop24.asp>), 3 Mart 2004.

“Tüm yönleriyle Abidin Dino SSM’de”. *Evrensel*. 20 Kasım 2007.

“Türkiye’nin en iyi 10 Kültür Merkezi”. *Hürriyet*. 4 Ocak 2007.

Uçar, Neslihan ve Derya Yücel. “Dosya: Müzecilikte Değişim Rüzgârları: Özel Müzeler”. *Hürriyet Gösteri*. No. 272, Temmuz – Ağustos 2005.

Uluç, Hıncal. “Eskiye Rağbet Olsa”, *Sabah*. 21 Mayıs 2008.

Ural, Murat. “Türkiye’de Resim Koleksiyonerliği”. *Sanat Dünyamız*. No.103, Yaz 2007.

- Vahapoğlu, Ece. “İlaç dağıtım devi hastane yapacak ”. *Akşam*. 30 Ocak 2006.
- “Ve Picasso Sergisi Sabancı Müzesinde”. *Sabah*. 10 Aralık 2005.
- Vergo, Peter. (der). *The New Museology*. London: Reaction Books. 2000.
- Wu, Chin-Tao. *Kültürün Özelleştirilmesi: 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*. Çevr. Esin Soğancılar. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Yardımcı, Sibel. *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul’da Bienal*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Yıldızturan, Melek. “Koleksiyonculuktan Müzecilgi Geçiş ve Türk Müzeciliği”. 26. *Müzeler Haftası, Geçmişten Geleceğe Müzecilik I Sempozyumu Bildirileri*. Ankara, 21–22 Mayıs 2007.
- Yılmaz, Ahmet ve Elif Özdemir. “Bir Yeniden İşlevlendirme Örneği”. *Yapı Dergisi*. No. 11, 2001.
- “27.İstanbul Kitap Fuarı Sona Erdi”. *Sabah*. 10 Kasım 2008.
- Yazıcı, Müjde. “Borusan Kapanması”. *Radikal*. 21 Şubat 2006.
- Yıldırım, Simge. “Aksanat 10 Yaşında”. *Akşam*. 3 Nisan 2003.
- Yücel, Derya ve Neslihan Uçar. Özalp Birol ile Söyleşi. *Hürriyet Gösteri*. No. 272, Temmuz – Ağustos 2005.

Söyleşiler

- Akkoyunlu, Begüm. Söyleşi Neslihan Uçar tarafından gerçekleştirilmiştir. Pera Müzesi/İstanbul, 4 Ocak 2008.
- Aksoy, Asu. Söyleşi Neslihan Uçar tarafından gerçekleştirilmiştir. Santralistanbul/İstanbul, 20 Ekim 2008.
- Artun, Ali. Söyleşi Neslihan Uçar tarafından gerçekleştirilmiştir. İstanbul, 20 Ekim 2007.
- Temür, Başak Doğa. Söyleşi Neslihan Uçar tarafından gerçekleştirilmiştir. Santralistanbul/İstanbul, 17 Kasım 2008.
- Graf, Marcus. Söyleşi Neslihan Uçar tarafından gerçekleştirilmiştir. Yeditepe Üniversitesi/İstanbul, 15 Kasım 2007.

Gürel, Haşim Nur. Söyleşi Neslihan Uçar tarafından gerçekleştirilmiştir. Sanalmüze/İstanbul, 25 Aralık 2007.

Madra, Beral. Söyleşi Neslihan Uçar tarafından gerçekleştirilmiştir. Bm-Suma Çağdaş Sanat Merkezi /İstanbul, 20 Eylül 2007.

Önol, Işın. Söyleşi Neslihan Uçar tarafından gerçekleştirilmiştir. Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi/İstanbul, 7 Şubat 2008.

Aytokmak, Deniz. Söyleşi Neslihan Uçar tarafından gerçekleştirilmiştir. Türkiye İş Bankası Müzesi/İstanbul, 20 Kasım 2008.

Web Kaynakları

AKMED

<http://www.akmedanmed.com>

AKSANAT

www.akbanksanat.com/

BORUSAN Kültür ve Sanat Merkezi

www.borusansanat.com/

Contemporary İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı

www.contemporaryistanbul.com/

Garanti Bankası

www.garanti.com.tr

İstanbul Bilgi Üniversitesi

<http://www.bilgi.edu.tr/>

IKSV

www.iksv.org/

İstanbul Modern Sanat Müzesi

<http://www.istanbulmodern.org/>

Proje 4L Çağdaş Sanat Müzesi

<http://www.proje4l.org/>

Sabancı Üniversitesi
Sakıp Sabancı Müzesi
<http://muze.sabanciuniv.edu/main/default.php>

sanalmuze
www.sanalmuze.com/

santralistanbul
<http://www.santralistanbul.org/>

Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi
<http://www.peramuzesi.org.tr/>

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı
www.kultur.gov.tr

TÜYAP Sanat Fuarı
<http://www.istanbulsanatfuari.com/>

Vehbi Koç Vakfı
<http://www.vkv.org.tr/>

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
<http://www.ykykultur.com.tr/>