

**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

172684

**İSTANBUL MODERN'İN
RESİM KOLEKSİYONUNUN
OLUŞTURULMASINDA KARŞILAŞILAN
PROBLEMLER VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ**

Levent ÇALIKOĞLU

SBE MÜZECİLİK BÖLÜMÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı : Prof. Tomur ATAGÖK

İSTANBUL, 2006

İÇİNDEKİLER

SAYFA

ÖNSÖZ.....	I
ÖZET.....	II
ABSTRACT.....	III
1. GİRİŞ.....	1
2. BİR ÇALIŞMA VE SÖYLEM SAHASI OLARAK MODERNLİK VE MODERNİZM.....	6
3. OSMANLI VE CUMHURİYET TÜRKİYE’SİNDE MODERNLEŞME VE MODERNİZM OLGUSUNA GENEL BİR BAKIŞ.....	19
3.1 Modernlik ve Modernizm Ekseninde Sanatçı Devlet İlişkisi.....	24
3.1.1 Batılılaşma Süreci.....	25
3.1.2 Tek Partili Dönem (1923-1950).....	31
3.1.3 1950’den Günümüze.....	37
4. KOLEKSİYON YÖNETİMİ VE KOLEKSİYON YÖNETİM POLİTİKASI.....	57
4.1. Koleksiyon Yönetim Politikası Ve Tanımı.....	58
4. 2. Koleksiyon Yönetim Politikasının Ana İlkeleri.....	63
5. İSTANBUL MODERN MÜZESİ İÇİN KOLEKSİYON YÖNETİM POLİTİKASI ÖNERİSİ.....	73

6. İSTANBUL MODERN'İN RESİM KOLEKSİYONUNUN GELİŞİMİNE YÖNELİK ÖNERİLER	90
7. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	96
KAYNAKLAR.....	101
EKLER	
Ek. 1 İstanbul Modern Resim Koleksiyonundan Örnekler.....	105
ÖZGEÇMİŞ.....	144



ÖNSÖZ

Hangi alanda uzmanlaşmış olurlarsa olsunlar müzeler koleksiyonları ile anılırlar. Pek çok müze tanınırlılığını koleksiyonunda yer alan nesnelere borçludur. İmajların seyahat etme özgürlüğüne sahip olduğu günümüz dünyasında bu nesneler, sadece müzelerini tanıtmakla kalmaz aynı zamanda onların kimliklerini de temsil ederler. Özellikle de sanat müzeleri bünyelerinde barındırdıkları yapıtlarla dünyanın farklı bölgelerindeki sanat meraklıları ile iletişime geçerek, yeri geldiğinde imgelerin kurumlar ve mekanlar üstü bir güce sahip olduğunu da ortaya koymaktadır.

Müzecilik dünyasında giderek artan öneme sahip alanlardan birisi koleksiyon yönetimi ve bu konuda geliştirilebilecek politikalar. Koleksiyonculuğun henüz kişisel beğeni ve gününbirlik kararlar ile ilerlediği sanat ortamımızda, gerçek anlamda bir koleksiyon yönetim politikası geliştirebilmiş özel bir kurumdan söz etmek için henüz çok erken. Yine de son zamanlarda bir koleksiyon yönetimi ve politikasına sahip olmanın ne demek olduğunu farkına varan girişimler olduğunu görmekteyiz.

Yıllar önce farklı bir başlık etrafında gelişen ama Türkiye'deki müzecilik faaliyetlerinin son yıllarda yeni bir kimlik kazanması sonucu yepyeni bir yapı ve içerik kazanan bu tezde, koleksiyon yönetimi ve koleksiyon yönetim politikasına ilişkin temel bir çalışma oluşturulmaya çalışılmıştır. Çalışma sahası olarak 2005 yılı sonunda faaliyete geçen İstanbul Modern Müzesi hedef alınmıştır. Tez dahilinde, henüz yeni kurulan bir müzenin koleksiyon yönetim politikasını oluştururken karşılaşılan sorunlara değinilmiş ve bu sorunlara ilişkin çözüm önerileri geliştirilmeye çalışılmıştır.

Bu vesile ile aftan dönen bir öğrencisini tez yazımı konusunda yüreklendiren ve her konuda yakın ilgi ve desteğini esirgemeyen değerli hocam Sayın Prof. Tomur Atagök'e çok teşekkür ederim.

Bu çalışmaya örnek teşkil eden bir alt yapıya sahip doktora tezini benimle paylaşan Sayın Yrd. Doç. Dr. Hale Özkasım'a;

Kaynak taramalarında kişisel arşivini kullanımına açan Sayın Haşim Nur Gürel'e;

Değerli vaktini ayırarak tezin son okumalarında yorumlarda bulunan Sayın Yrd.Doç.Dr. Emine Önel Kurt'a;

Görsellerin temini ve kayda geçirilmesinde emeği geçen Sayın Pınar Üner'e

Tezimin ortaya çıkmasında kişisel desteği ile bana güven veren ve çalışmalarım için gerekli zamanı bonkörce harcamamı sağlayan eşim Ayşe Gür Çalıkoğlu'na sonsuz teşekkür ederim.

Eylül 2006



ÖZET

Kültür sanat alanına ilişkin tüm kurumsallaşma çabalarının henüz emekleme aşamasında olduğu günümüz Türkiye'sinde, son birkaç yıldır müzecilik sahasında bu eksikliği kapatmaya yönelik ciddi girişim ve faaliyetler dikkat çekmektedir. Ardarda hizmete giren ve görünen o ki gelecekte de açılmaya devam edecek olan sanat müzeleri yıllardır eksikliği hissedilen bir alanda söz sahibi olmaya başlayacaklardır. Fakat tam da bu noktada onları ciddi sorun ve riskler beklemektedir. Sanat alanındaki tanım, tarihsel bilgi ve yorum geleneğindeki belirsizlik, uzman eksikliği, geç kalmışlık, vizyon ve misyon konularındaki kafa karışıklığı, yeni bir izler kitlenin oluşturulması yönündeki ağır sorumluluk ve müzelerin günümüz dünyasındaki algılanırlığı gibi sorunlar tüm ağırlığı ile sanat müzelerinin ciddiye almak zorunda kalacakları problemlerdir. Bununla birlikte bir müzenin omurgasını oluşturan ve onun kimliğini ortaya koyan en önemli alan şüphesiz koleksiyonu ve koleksiyon yönetim politikasıdır. Bugünün çağdaş müzecilik anlayışı içerisinde vazgeçilmez bir unsur olan koleksiyon yönetimi kavramı özellikle yeni kurulan sanat müzelerinin ciddiyetle ele almak zorunda oldukları bir alan ve çalışma sahasıdır. Yönetim olgusu sadece kağıt üzerinde yer alan birkaç maddeden ibaret değildir. Önemli olan bu maddelerin uygulanabilirliği ve günümüz gerçekleri ile ilişkisidir. Daha da önemlisi, koleksiyon yönetimine ilişkin kararlar bugünün dünyasında son kertede kapitalist bir işerliğe sahip olduğundan dolayı, belirlenen politikalar akılcı ve inandırıcı temellere oturmalıdır.

Bu çalışma yakın bir tarihte açılan Türkiye'nin ilk özel sanat müzesi olan İstanbul Modern'in resim koleksiyonunun oluşturulmasında karşılaşılan sorunlara odaklanmakta ve çözüm önerisi olarak ileri sürülen birbirine bağlı birkaç adımdan oluşmaktadır. Çalışma kapsamında, uygulanabilir bir koleksiyon yönetim politikasının hangi ilkeler doğrultusunda oluşturulması gerektiği fikrinden hareket edilmiştir. Modern sanatı çalışma sahası olarak seçmiş bir müzenin resim koleksiyonunun oluşturulmasındaki en önemli sorun, bu sahaya ilişkin net ve belirgin bir tanım bulunmamasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle çalışma öncelikli olarak, Türkiye sınırları dahilinde üretilen modern sanat ve modernizm kavramlarından ne anlaşılması gerektiğine

odaklanmaktadır. İçerisinde yer aldığı coğrafyanın modern sanatını sahiplenmek isteyen bir müze, modernlik, modernleşme, modernizmden ne anladığını tam ve belirgin olarak ortaya koymak zorundadır. Bir modern sanat müzesinin koleksiyon yönetim politikasını doğru oluşturabilmesi için temeli sanat tarihi disiplinine dayanan bu tip bir çalışma vazgeçilmezlik taşımaktadır. Çalışmanın devamında koleksiyon yönetimi ve koleksiyon yönetim politikasının ana hatları tanımlanmaya çalışılmış ve İstanbul Modern için akılcı ve uygulanabilir bir koleksiyon yönetim politikası önerilmiştir. Bu önerilerin yazımında İstanbul Modern'in kurumsal kimliği, yasal düzenlemeler ve önerilerin uygulanabilirliği göz önünde bulundurulmuştur. Nihayetinde alışma, bir sanat müzesinin yazılı akdi ile içerisinde yer aldığı coğrafyanın gerçekleri arasında kurmak zorunda olduğu hassas ilişkinin bilinciyle oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Modern, Modernizm, İstanbul Modern, Koleksiyon Yönetimi, Koleksiyon Yönetim Politikası

ABSTRACT

Over the past few years, it has been noticed that significant attempts and activities have been demonstrated to compensate for the deficiency in the field of museum management in contemporary Turkey, where the practice of institutionalization in the domain of culture and arts are still at an elementary level. The art museums which are coming into service consecutively, together with the prospective ones, will become of authority in the aforementioned field. However, at this very point, they will be confronting with severe problems and risks. Among these are the ambiguity concerning the definitions, historical information and the tradition of interpretation within the field of art, lack of expertise, having fallen behind, the confusion about vision and mission, the high responsibility of establishing new viewers and the perception of museums in the world today. Nevertheless, the most significant field that constitutes the backbone and the identity of a museum is, doubtlessly, its collection and collection management policy. The concept of collection management, an inevitable element of the contemporary museum management approach, is a field of study that should be paid severe attention by the newly-established art museums. The fact of management is not merely made up of a few points taken down on paper. What matters is their applicability and relation with present facts. More importantly, since the decisions concerning collection management has a capitalist operability in today's world, the policies that would be determined should be set on a rationalist and plausible foundation.

This study focuses on the problems encountered in developing the collection of Istanbul Modern, the first private museum of Turkey that was opened recently, and suggests a solution made up of a few interconnected steps. Within the scope of the study, the principles, in accordance with which a collection policy should be established, constitutes the basic point. The major problem that a contemporary art museum faces is caused by the fact that a clear and evident definition of the field does not exist. Therefore, the study primarily focuses on how the concepts of modernism and modern art produced within the limits of Turkey should be perceived. A museum that aims to own the modern art of the geography it belongs to, has to express clearly its

interpretation of modernity, modernization and modernism. Such a study based on the discipline of art history becomes inevitable for a museum to establish a proper collection management policy. In the following chapters of the study, collection management and collection management policy are outlined leading to a rationalist and applicable collection management policy proposal for Istanbul Modern. Before the proposal is written, the corporate identity of Istanbul Modern, legal arrangements and the applicability of the proposal are considered. Finally, the study has been developed with the consciousness of the subtle relation it has to establish between the written contract of an art museum and the facts of the geography it occupies.

Keywords: Modern, Modernism, Istanbul Modern, Collection Management, Collection Management Policy



1.GİRİŞ

Bugün için müzeler kitle kültürünün gözde iletişim araçlarından biri konumundadır. Uyguladıkları sergileme ve seyretme politikaları, geçmişe ait hazine ve nesnelerin sabık bekçileri olma isteklerinin artık gerilerde kaldığını gösteriyor. Yayıdıkları enformasyon sadece bir grup uzman ve seçkin bir kitlenin meraklı ve bilgiç bakışlarıyla sınırlı değil. Bulundukları bölgenin havaalanına veya kentin en işlek caddesine astıkları afiş, pankart ve panolardan, kapılarının önlerinde sergiledikleri çok renkli gösterilere, envai çeşit ürünün satıldığı alışveriş dükkanlarından bilginin depolandığı kütüphanelerine, sergi salonlarındaki dokunulabilir nesnelerinden beş duyuya hitap eden sunum tekniklerine kadar müzeler, gündelik yaşantı ile kültürün buluştuğu sosyal platformlar olma özelliğine kavuştular. Sanat ve özellikle de Doğa ve Bilim Tarihi müzelerinin çocuklar ve aileleriyle kurmuş olduğu ilişki biçimi, müzelik nesnenin sadece seyirlik bir nesne olmadığını kanıtlamakla kalmadı, müze pedagojisi denilen bir alanın da varlığını ortaya çıkardı. Esin perilerinin tapınağı olmaktan kurtulan bu mekanlarda, yüksek kültürün kendinden menkul yapıtlarının dili çözülüyor, görmenin ve öğrenmenin temel yolları sorgulanıyor, adına sanat ya da bilgi dediğimiz olgunun sınırları aralanmaya çalışılıyor. Geri dönülmez bir etkileşim içerisinde müzeler kültürü, kültürde müzeyi geniş çaplı bir hacimle kuşatıyor.

Şüphesiz kültür endüstrisinin bu parıltılı mekanlarının kabuk değişiminde yeni işletme politikalarının etkisi büyüktür. Güçlü yerel yönetimler, köklü vakıflar veya bizzat devletin desteklediği özel birimlerle yönetilen bu mekanlar, arkalarına uluslararası sponsor desteği alarak, müzeyi ve onun yayılabileceği tüm alanları, işletilebilecek bir enstrüman olarak görüyorlar. Müze vitrinleri kitle önünde görünür olmanın en etkin yollarından biri olduğundan, bir müze mütevelli heyetinde görev almanın veya bir mesen olarak destek vermenin sağladığı prestij, kurumların yeni işletim mekanizmalarıyla hareket etmelerine olanak tanıyor. Hal böyle olunca geleneksel müzecilik anlayışının yeni baştan şekillendiği bu mekanların en önemli hedefi, potansiyel izleyici sayısını arttırmak oluyor. Bugün Batı müzelerinin izler kitleyi çoğaltma konusunda gösterdikleri çaba ve harcadıkları bütçeler, işletme giderlerinin

önemli bir kalemini oluşturuyor. Etki alanları, içerisine yerleştikleri mekanın sınırlarını aşan bu tip müzelerin bir kitle iletişim istasyonuna dönüşmüş olması, yeri geldiğinde küresel çapta bayilikler dağıtmalarına ve büyük bir pazarın baş aktörleri olarak anılmalarına sebebiyet veriyor.

Batı'daki kültürel, politik ve ekonomik seyrine karşılık biz de müzeciliğin şu ana kadar iyi niyetli birkaç girişimle sınırlı kaldığı ortadadır. Halkın sevdiği ve ilgi gösterdiği tarih ve etnografya müzelerinin dahi, kadrosuzluktan ve bakımsızlıktan dolayı kapılarını izleyiciye kapattığını hepimiz biliyoruz. Öte yandan iyi niyetle etkinlikler düzenlemeye çalışan Resim ve Heykel Müzelerinin sergileme, yerel ortamla diyalog, izleyici sayısı ve koleksiyon yapısı olarak içerisine düştükleri çaresizliği de görmekteyiz. Bu müzeler, ne belleğimizi sergilemeye sunabiliyorlar ne kültürel meşruluğun ana planını belgeliyorlar ne de seçkin ve tasnifçi bir müze anlayışını tam olarak temsil edebiliyorlar. Ayrıca Türk resim ve heykeline ait örgensel bir bütünlük sergileyemedikleri gibi, kimliğimizi tanımlayan sentezleri, etkileşimleri, üslupların kırılma noktalarını veya safıklarını da tam olarak yansıtmıyorlar. Kültürün en önemli işaretlerinden olan bu imgeler, çağdaş bir sergileme anlayışı içerisinde izleyici ile buluşacağı günü bekliyor.

Yaklaşık son iki yıldır açılan müzeler ve onlara eklenen müzecilik faaliyetleri konusunda yoğun bir süreç yaşıyoruz. Bugün için müzeler hiç olmadığı kadar popüler. 11 Aralık 2004 günü açılan İstanbul Modern'in hemen ardından faaliyete geçen Pera Müzesi ve düzenlediği Picasso sergisi ile geniş bir izleyici kitlesini çeken Sakıp Sabancı Müzesi ile birlikte, Türkiye'nin uzun bir süredir beklediği müzecilik alanında yepyeni bir canlılık yaşanmaya başlandı. Bu kurumlar, vizyonları, çalışma yöntemleri, sergileme politikaları, eğitim çalışmaları, kamuoyu ile kurdukları ilişki biçimleri, koleksiyon yönetimleri, işletme programları vb. gibi başlıklar altında incelenebilecek pek çok yön sunuyorlar.

Konusu; "İstanbul Modern Resim Koleksiyonunun Oluşturulmasında Karşılaşılan Problemler ve Çözüm Önerileri" olarak belirlenen tezin amacı; yerel tarihi kendisine çalışma sahası olarak gören bir modern sanat müzesinin resim koleksiyonunun oluşumuna

yönelik sorunları tespit etmek ve uygulayabileceği koleksiyon yönetiminin önemine dikkat çekerek çözüm önerileri getirmektir. Fakat tam da bu noktada, özelde İstanbul Modern'i genelde de modern sanat üzerine konsantre olan ve olacak olan diğer modern sanat müzelerini bekleyen temel bir sorun belirlemektedir. Çalışmanın önemli bir bölümü bu sorun üzerine odaklanmaktadır. Osmanlı'nın Batılılaşma süreci ile başlayan ve Cumhuriyet'in kurulması ile kesin ilkelerle belirlenen modernleşme serüveni ile eş zamanlı bir yönelim sergileyen modern resim sanatımızın başlangıç noktasına ilişkin kesin bir uzlaşa bulunmamaktadır. Bugüne kadar farklı kaynaklar ve yazarlar tarafından farklı tezler ileri sürülerek modern sanatın bu coğrafyadaki seyrinin işaretleri belirlenmeye çalışsa da bu gelişimin ana hatları ayrıntılı bir şekilde açıklanmamış, yazılanlar dergi ve kitap sayfalarının arasında kalarak, yapıtların yan yana getirildiği gerçek bir müze mekanındaki olası sergileme disiplini içerisine yerleştirilmemiştir. Şüphesiz modernlik ve modernleşmeye ilişkin tek ve tekil bir söylem üretmek mümkün değil. Bugün dahi Batı'nın akademik dünyasında, modernlik ve modernleşmenin serüveni üzerine sayısız kitap yayınlanmakta ve farklı okuma biçimleri ile yeni söylemler önerilmektedir. Bu çalışma da benzer bir nedenle kendi modernleşme önerilerini ortaya koyacaktır. Bu nedenle tezin öncelikli amaçlarından biri, araştırma ve çalışma yöntemi olarak bir modern müzenin uzmanlık sahasını belirlemek ve bu konuda bir temel oluşturmaktır.

Tezin ikinci aşamasını ise, belirlenen çalışma sahası etrafında şekillenen bir koleksiyon yönetimi ve koleksiyon yönetim politikası oluşturmaktadır. Koleksiyonsuz müze fikrinin savunulduğu veya müze koleksiyonlarına yapılacak yeni katılımlar için depolarda bekletilen yapıtların satılabildiği günümüz müzecilik dünyasında koleksiyon yönetimi giderek artan bir önem kazanmaktadır. Bir müzeyi temsil eden tüm uzuvlar, özünde müzenin koleksiyonuna işaret etmekte ve bu uzuvlar koleksiyonunun varlığı ile şekillenmekte ve hareket kabiliyeti kazanmaktadır. Bu nedenle bir müzenin koleksiyon oluşumunda iyi bir planlama ve edinim stratejisi geliştirmesi zorunludur. Bunun da ilk şartı müzenin vizyonunu, misyonunu ve kendini tanımlayış biçimini netleştirmesidir. Tezin ikinci aşaması, bir koleksiyon yönetim politikası hazırlanırken dikkat edilmesi

gereken adımları sorunsallaştırarak İstanbul Modern'in koleksiyon yönetim politikasının oluşumuna yönelik izlenmesi gereken başlıklara işaret etmektedir.

Bu ana gelişime göre, tezin ilk bölümünde modernlik ve modernizm arasındaki ilişki açıklanmakta, Batı kültüründe her iki kelimenin geçirdiği süreç teorik olarak irdelenmektedir.

İkinci bölümde ise, Osmanlı ve Cumhuriyet Türkiye'sinde modernlik ve modernizmin nasıl bir gelişim izlediği açıklanmaya çalışılmaktadır. Tarihsel bir bağlam içinde modernlik ile modernizm, Türk sanatında nasıl bir yönelim sergiler ve her iki kavramsal ve pratik süreç hangi tarihten itibaren ortaya çıkar gibi soruların cevapları bu bölümde ele alınmaktadır.

Üçüncü bölüm ise, koleksiyon yönetim politikasının tanımı, önemi ve bir koleksiyon yönetim politikası oluştururken takip edilmesi gereken adımların neler olduğuna işaret etmektedir. Bu bölüm, ideal bir koleksiyon yönetim politikası hazırlanırken faydalanılabilecek bir tutarlılıktadır.

Dördüncü bölümde ise, İstanbul Modern için bir koleksiyon yönetim politikası modeli hazırlanmıştır. Amaç mektubu, koleksiyonun edinilmesi, ödünç alma/verme, elden çıkarma, erişim gibi temel başlıklar üzerinden İstanbul Modern'in kurum kimliği ile uyum sağlayabilecek bir koleksiyon yönetim politikası anlayışı bu bölümün üzerinde durduğu noktadır.

Beşinci bölümde ise, Türkiye'nin ilk özel sanat müzesi olarak kurulan İstanbul Modern'in resim koleksiyonunun nasıl bir gelişim sergilemesi gerektiğine dair önerilerde bulunulmuştur.. Bu öneriler sanatçı bazında değil müzenin üstlendiği misyon çerçevesinde şekillendirilmiştir. Bir sanat müzesine hangi sanatçının hangi koşullar altında girebileceği ucu açık bir tartışmadır. Dördüncü bölümde ileri sürüldüğü gibi koleksiyona dahil edilecek resim örnekleri için belirli kriterler ileri sürülebilir. Fakat sanatçıların seçiminde rol oynayabilecek yaş, sergi ve ödül sayısı, sanat tarihine yapmış

olduğu özgün katkı, toplum tarafından kabul görme vb. kriterler bugünün sanat dünyasında sanatçıdan sanatçıya ve ülke gerçeklerine göre farklılık göstermektedir. Dolayısıyla resim koleksiyonun gelişimine ilişkin getirilen öneriler, sanatçı isimlerine odaklanmadan daha bütüncül ve kapsayıcı bir yönelimin temellerini atma yönünde olacaktır. Tartışmanın sanatçılar düzeyinde değil, yapısal bir gereklilik içerisinde kurulmaya ve oluşturulmaya çalışılması, henüz emekleme aşamasındaki bir sanat müzeciliği için sağlıklı bir yol olarak kabul edilmelidir. Ayrıca gecikmiş bir koleksiyon oluşturma yöneliminden dolayı, önerilecek yapıtların çoğunun, bugün veya kısa vadede elden çıkartılması mümkün olmayan özel kurum ve şahıs koleksiyonlarında yer aldığı da unutulmamalıdır. Dolayısıyla koleksiyona hangi yapıtların katılması gerektiğine dair birebir bir öneri de bulunmaktansa, ideal bir yönelimin temellerini oluşturmak ve gelecekteki adımların neler olması gerektiğine dair öneriler getirmek çok daha akıllıca bir yöntem olacaktır.

Teorik metinlerin pratik bir sonuca ulaştırılması ve kişisel deneyimlerin müzecilik disiplininin temel savunuları ile buluşturulması ekseninde geliştirilen bu çalışmanın öncelikli amacı, akılcı ve uygulanabilir bir koleksiyon yönetim politikasının ana hatlarını belirginleştirmektir.

2. BİR ÇALIŞMA VE SÖYLEM SAHASI OLARAK MODERNLİK VE MODERNİZM

Bir modern sanat müzesinin öncelikli işlevlerinden biri, çalıştığı sahanın tanımını yapmaktır. Modern imgenin ortaya çıkış nedenlerini araştırmak, değişen kültürel ve sosyal oluşumların sanat yapıtı üzerindeki etkilerini gözlemlemek, sanatçının modern dünya içerisindeki karışık ve belirsiz yerini tespit etmek ve elde ettiği bilgileri düzenli yayınlarla kamuoyu ile paylaşmak, müzelerin bir bilgi üretim ve araştırma merkezi olduğu gerçeği ile örtüşür. Müzeler, bünyelerinde çalıştırdıkları araştırmacı, sanat tarihçisi ve küratörler aracılığıyla bu işlevi yerine getirme sorumluluğundadır. Bu çalışma, müzenin varoluşu için bir gerekçe oluşturabileceği gibi elde edilecek koleksiyonun niteliğinden sergi mekanına, izleyiciye ve sanat kamuoyuna aktarılabilecek bilgiden, ortaya çıkacak yayınlara kadar müzenin tüm temel görevlerine aynı ölçüde yansır.

Bu tezin öncelikli amaçlarından biri, sanat müzeciliği konusunda henüz emekleme aşamasında olan bir coğrafyada kurulan bir modern sanat müzesinin resim koleksiyonunu oluşturmak için çözüm önerileri getirmektir. Bu noktada modernliğin tanımı ve ne olduğu önem kazanmaktadır. Böyle bir tanımlama yapılmadan bir modern resim koleksiyonu oluşumuna gidilmesi, uzun vadede geri dönüşü zor sonuçlar doğuracaktır.

Şüphesiz modern sanatın tanımlanmasına yönelik her türlü çaba kendi içinde ilginç tartışmalara gebe. İlgi çekici ve merak edilen bir araştırma sahası olarak modern sanata ilişkin her gün farklı tezler ileri süren pek çok kitap yayınlanmakta, geçen yüzyılın başından bu yana, modernliğin ve modernizmin ne olduğuna dair farklı görüşler ileri sürülmektedir. Yine de üzerinde uzlaşılan temel bir durum söz konusudur. Bu da, modernlik ve modernizm kelime ve kavramları arasındaki farktır.

Bu coğrafyada gündelik ve pek çok kuramsal kullanımda genellikle tek bir kelime olarak işlev gören “modernlik” ve “modernizm” terimleri, esasen birbirinden farklı iki

ayrı duruma işaret eder. Bir modern sanat müzesi koleksiyonu oluşturmada önce bu iki kavram arasındaki ayrımı görünür kılmak gerekir.

Pek çok kuramcıya göre modernlik terimi çok çeşitli ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel dönüşümlere gönderme yapar:

“Karl Marx ve Max Weber tarafından teorileştirildiği haliyle modernlik, “Orta Çağlar”ı ya da feodalizmi izleyen çağa gönderme yapan tarihsel bir dönemleştirme terimidir. Marshall Berman’a göre ise modernlik, geleneksel toplumların karşıtıdır ve ıslahat, yenilik ve dinamizmle karakterize olur. Descartes’la başlayıp Aydınlanma’ya ve bunların izleyicisine uzanan teorik modernlik söylemleri, aklı hem bilgi ve toplumdaki ilerlemenin kaynağı olarak hem de hakikatin imtiyazlı mevkisi ve sistematik bilginin temeli olarak görüp alkışladı. Aklın, düşünce ve eylem sistemlerinin üzerine bina edilebilecekleri ve toplumun yeniden yapılandırılabilmesi için uygun teorik ve pratik normların keşfedilmesine ehil olduğu varsayıldı. Bu, Aydınlanma projesi feodal dünyayı devirmeye ve akıl ile toplumsal ilerlemeyi cisimleştirecek adil ve eşitlikçi bir toplum kurmaya girişen Amerikan, Fransız devrimlerinde ve öbür demokratik devrimlerde de işbaşında olmuştur.” (Best ve Kellner, 1998, 15)

Bu durumda modern kelimesi, modern dünyayı doğuran değişimlerin hepsini -düşünsel, toplumsal ve politik- tarif eder. Buna karşılık modernizm ise 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkan ve modernliğe karşı geliştirilen eleştirel ve kültürel harekete verilen addır. (Kumar, 1999, 88, Lash, 1993, 47) Batı dünyasında Aydınlanma süreci ile birlikte harekete geçen tüm bilimsel ve sosyal değişimler modern kelimesi ile açıklanmaktadır. Modernizm ise, modern çağın sanat hareketlerini (izlenimcilik, post-izlenimcilik, kübizm, dışavurumculuk, dadaizm, gerçeküstücülük ve öbür avangard hareketler) betimlemek için kullanılan bir terimdir. (Best ve Kellner, 1998, 17)

Kelime kökeni olarak baktığımızda ise modernin “*Modo*”dan (“son zamanlar”, “tam şimdi”) gelen *modernus*, *hodiernus* (*hodie*’den, “bugün”) modelinden hareketle

Latince’de yaratılmış” bir sözcük olduğunu görürüz. Kelime ilk olarak İsa’dan sonra 5. yüzyılın sonunda *antiquus*’un karşıt anlamı olarak kullanılmaya başlanır. Daha sonraları ise, bilhassa 10. yüzyıldan sonra *modernitas* (“modern zamanlar”) ve *moderni* (“bugünün insanları”) terimleri de yaygınlık kazanır. (Kumar, 1999, 88)

“Modernleşme, hepsi bir arada modern dünyayı oluşturan bireyselleşme, sekülerleşme, endüstrileşme, kültürel farklılaşma, metalaşma, kentleşme, bürokratikleşme ve rasyonelleşme süreçlerini anlatan bir terimdir. Buna karşılık estetik modernlik, endüstrileşme ve rasyonelleşmenin yabancılaştırıcı boyutlarına karşı ayaklanmaya geçerken kültürü dönüştürmeye ve yaratıcı özgerçekleştirimi sanatta bulmaya çalışan avangard modernist hareketlerde ve bohem alt kültürlerde ortaya çıktı. Modernlik, gündelik hayata modern sanatın, tüketim toplumunun ürünlerinin, yeni teknolojilerin ve yeni ulaşım ve iletişim tarzlarının yayılması yoluyla girdi. Modernliğin yeni bir endüstriyel ve sömürgeci dünya kurduğu dinamikler “modernleşme” olarak betimlenebilir.” (Best ve Kellner, 1998, 15)

Bu durumda “modern”, Abel Jeanniere’in belirttiği şekliyle “yeninin ya da yakın zamanın eşanlamı haline gelir. İster olumlu, isterse olumsuz değerlendirilsinler, gündelik yaşamda ve kültürde modaya uygun tutumlara “modern” denir.” (Jeanniere, 1993, 15)

Modernliğin etkili savunucularından biri olan Marshall Berman ise modernliği ortak bir deneyim tarzı olarak görür:

“Günümüzde, hayati önemi haiz olan, kadın erkek dünyada herkesin paylaştığı bir deneyim tarzı -zaman ve mekan deneyimi, kendinin ve diğerlerinin yaşantısı, hayatın olanakları ve tehlikeleri- vardır. Modern olmak, kendimizi, bize macera, güç, neşe, gelişme, kendimizin ve dünyanın dönüşümünü vaat eden bir ortamda bulmaktır ve bu ortam aynı zamanda sahip olduğumuz, bildiğimiz ve olduğumuz her şeyi tahrip etmekle tehdit eder. Modern ortamlar ve yaşantılar bütün coğrafyaları ve etnik kökenleri, sınıf ve milliyetleri, din ve ideolojileri aşar ve bu anlamda modernliğin

bütün insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Fakat bu paradoksal bir birliktir, dağınıklık içinde birliktir. Hepimizi sürekli bir parçalanma ve yenilenme, mücadele ve çelişkiler, belirsizlik ve elem girdabına atar. Modern olmak, Marx'ın ifadesiyle, “katı olan her şeyin eriyip havaya karıştığı” bir evrenin parçası olmak demektir.”(Berman, 1999, 21)

Marx'ın ileri sürdüğü şekliyle “katı olan her şeyin buharlaştığı” bir dönemin ortaya çıkış sürecine baktığımızda ise Batı toplum ve kültürünün yaklaşık 17. yüzyıldan bu yana geçirmiş olduğu devrimleri görürüz. Jeanniere, moderne geçişi belirleyen dört devrim olduğunu belirtir. Bunlar: Bilimsel, siyasal, kültürel, teknik ve endüstriyel devrimlerdir. Bu devrimlerin her biri farklı akış ve gelişimler takip eder; ve her bir alanda farklı modernlik durumları geliştirilebilir, dolayısıyla her bir alanda az ya da çok modern olunabilir. Öte yandan, diğer devrimleri içselleştirmeden, bir ya da birçok devrimi gerçekleştirmek mümkündür. Yalnızca moderniteyi yaratanın ne olduğunu anlamak söz konusu olduğunda, bu dört devrimin incelenmesi global kalabilir. Ama Jeanniere'e göre modernliğe geçişi tanımlayan asli geçerlilik, bu dört devrimin algılanmasına ilişkin mantıktır. (Jeanniere, 1993, 16)

Jeanniere'in ileri sürdüğü bu dört temel devrimi kısaca şöyle özetleyebiliriz:

1. Bilimsel Devrim: Tanrı tarafından yönetilen bir dünya görüşünden, kendi kendisini düzenleyen bir doğa fikrine geçişin izlerini taşır. Newton'un yerçekimi kanununu keşfetmesi ile tanrının varlığına ve gücüne ilişkin bir hayat tarzından kendi yasalarını belirleyen, keşfedilecek bir doğa fikrine geçilir. Böyle bir kopuş, tanrının düzenlediği bir dünya düzeninin yerine, insanın kontrol etmeyi arzuladığı bir evrene geçişi sembolize eder. Bundan böyle, fiziksel evren, mekanik olarak düzenlenmiş, determinizme boyun eğen ve insanın yasalarını keşfetmek zorunda olduğu bir evren olmaya başlar.
2. Siyasal Devrim: Modern demokrasinin ilk işaretlerinin görüldüğü Amerikan ve Fransız devrimleri insanlık tarihi için yeni bir yönetim tarzını müjdeliyordu. Bu aynı zamanda modern devletin ortaya çıkışına işaret eden bir gelişmeydi. Artık

iktidarın kaynağı, Tanrı, din, asalet, kökensel ilişkilere bağlı olarak değil halktan kaynaklanıyordu. “İktidar halka içkindir. İktidar, vatana coşkulu bağlılıkta, gelenekte veya bir soy sop ilişkisinde kök salmaz. Yalnızca “ulus” haline gelen bir halkın onayıyla meşruiyet kazanabilir. Meşruiyet halktan gelir, ancak kaynağını halktan alan bir iktidarın sadece meşru olması yetmez, akla uygun da olmalıdır. Artık hükümdarın, geleneksel kurallara uygun olarak iktidara gelmesi yeterli değildi, devletin egemen halkla ilişkisinin demokratik rasyonalite içinde kurulması ve uygulanması gerekiyordu.” (Jeanniere, 1993, 19)

3. Kültürel Devrim: Aydınlanma olarak da adlandırılan kültürel devrim, yeni fiziksel dünya görüşünün içine çok güçlü bir şekilde kök salan bir düşünce hareketidir. Düşüncenin laikleşmesi ve her alanda tüm ölçütlerin rasyonelleşmesi Aydınlanma’nın temel karakteri idi. Descartes’in “İnsanın Bağımsızlığının İlanı”nda savunduğu gibi laik bilgiyi akıl temelinde kullanmak ve rasyonel düşünceyi yerleştirmek önem kazanıyordu. Jeanniere’in deyişiyle “Aydınlanma, insanın araştırılmasını tüm alanlarda merkezileştirdi; ister insanın doğayla, ister başka alanlarla ilişkisi söz konusu olsun, Fizikçilerin dünya görüşünü sahiplendi. Doğa artık öteki değildi, insanın dışlandığı ve ona bilmesi ve üzerinde hakimiyet kurması için verilen bir alan değildi. Doğa artık Tanrının insan için kurduğu bir ev değildir; insan artık özerk ve kendini düzenleyen bir doğanın içinde yaşamamaktadır.” (Jeanniere, 1993, 19- 20)
4. Endüstriyel Devrim: Aklın merkeze alındığı rasyonel bir dünyada artık, insanla doğa arasında bulunan teknik yapı giderek önem kazanmaya başlar. Endüstriyel devrim, aletten makinaya geçişi temsil eder. Artık emek süreci doğrudan üretici insana değil makinaya bağlı hale gelir. Sanayi ve endüstri alanındaki gelişmeler yeni bir yaşam tarzını ortaya çıkarır. Fransız devrimi modernliğe karakteristik biçim ve bilincini -akla dayalı devrim- bilincini kazandırdıysa, Sanayi Devrimi de maddi tözünü sağlamıştır. Özellikle İngiliz Sanayi Devriminin ortaya çıkışı ile birlikte iyiden iyiye belirginleşen kapitalist süreç, Batı dünyasını, aynı zamanda dünyanın geri kalan bölgelerini de ilgilendiren bir dönüşüm süreci içerisine soktu.

Bu nedenle modern olmak aynı zamanda bir sanayi ve endüstri gelişimini de öngörüyordu.

Jeanniere'e göre bu dört devrim modernliği anlamak adına esnek bir tarzda birbirleri ile bağlantılıdır. Modern birey ve toplumlar bu devrimlerden farklı yollardan etkilenmişlerdir. Bir alanda modern, bir başka alanda geleneksel olunabilir. "Söz gelişi, siyasette modern olunurken, aynı zamanda oldukça geleneksel bir üretim tarzına bağlı kalınabilir. İki alan birbirleriyle daha az karşılıklı bağımlılık ilişkisi içinde olduğunda, mesafeleri daha da büyük olabilir. Sözgelimi bir bilim adamı, kendi özel alanında modern iken, kültürel bakımdan tümüyle geleneksel olabilir; bir tanrıbilimci de, bilimsel devrimin içinde mantıksal temellerin sorgulanması konusunda hiçbir şey anlamadan, kültürel devrimi benimseyebilir. Bireylerde eşanlı olarak gelişmeyen bu moderniteler oyunu, modern toplumda kendi başına siyasal bir sorun haline gelebilir." (Jeanniere, 1993, 22)

Octavio Paz'a göre ise modernlik, 18. yüzyılda, din, felsefe, ahlak, hukuk, tarih, ekonomi ve siyasetin eleştirisi ise başlar. Modernitenin temel karakteri, amansız bir eleştiri fikri ve gücüyle alakalıdır. Modern çağı var eden ilerleme, evrim, devrim, özgürlük, demokrasi gibi kavramlar eleştirinin gücünden kaynaklanmıştı. "18. yüzyılda akıl, eski rasyonalizmi ve aklın zamanla değişmeyen geometrilerini radikal bir şekilde dönüştürdüğü gibi, hem evrenin hem de kendisinin eleştirisini yaptı. Akıl kendini eleştirmekle, kendisini Tanrı ya da Hakikat ile özdeşleştiren görkemli inşaları reddetti: Akıl düşünce evleri inşa etmeyi bıraktı, bir metod haline geldi: Akıl araştırmanın metodu oldu. Metafiziğin ve değişikliklere karşı duyarsız hakikatlerin eleştirisi: Hume ve Kant. Dünyanın, şimdiki zamanın, geçmişin eleştirisi; kesinliklerin ve geleneksel değerlerin eleştirisi; kurumların, inançların, Din ve Kilisenin eleştirisi; törelerin eleştirisi ve tutkular, duyarlıklar ve cinsellik üzerine düşünüm: Rousseau, Diderot, Sade; Gibbon ve Montesquieu'nün tarih eleştirisi; ötekinin keşfi: Çinlinin, Kızılderilinin; astronomide, coğrafyada, fizikte, biyolojide perspektiflerin değişmesi." (Paz, 1993, 89)

Modernliği henüz tamamlanmamış bir proje olarak gören Jürgen Habermas’a göre ise modern kelimesi, Latince “modernus” biçimiyle ilk defa 5. yüzyılda, resmen Hristiyan olan o dönemi, Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanıldı. İçerikleri sürekli değişse de, “modern” terimi hep, kendini eski’den yeni’ye bir geçişin sonucu olarak görmek için, antik çağla kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir. Habermas, Aydınlanma felsefecilerinin 18. yüzyılda formülleştiirdiğı modernlik projesinin, “nesnel bilim, evrensel ahlak ve hukuk ile özerk sanatı kendi iç mantıkları uyarınca geliştirme yönündeki çabalarından” kaynaklandığını ileri sürer. “Bu proje, aynı zamanda bu alanların her birini kendi içrek (esoteric) biçimlerinden kurtarmayı amaçlıyordu. Aydınlanma felsefecileri bu uzmanlaşmış kültür birikimini gündelik hayatın zenginleştirilmesi için -yani, gündelik toplumsal rasyonel olarak örgütlenmesi için- kullanmak istiyorlardı.” (Zeka, 1990, 37)

Terim olarak “modern” daha gerilere giden bir tarihçeye sahip olsa da, Habermas’ın modernite projesi olarak andığı şey 18. yüzyılda belirecekti. Yazar, “Modernlik-Tamamlanmamış Bir Proje” başlıklı yazısında modernliğin aydınlanma projesinin ucuna eklenen rasyonalist bir dönüşüm olduğunu belirtir. “Bu proje, Aydınlanma düşünürlerinin “nesnel bilimi, evrensel ahlak ile hukuku ve kendi ayakları üzerinde duran sanatı, kendi iç mantıkları temelinde geliştirme” konusunda gösterdikleri olağanüstü bir düşünsel çabadan ibarettir. Amaç, özgür ve yaratıcı bir biçimde çalışan çok sayıda bireyin katkıda bulunduğı bir bilgi birikimini, insanlığın özgürleşmesi ve günlük yaşamın zenginleşmesi yolunda kullanmaktır. Doğa üzerinde bilimsel hakimiyet, kaynakların kıtlığından, yoksulluktan ve doğal afetin rasgele darbelerinden kurtuluşu vaat ediyordu. Rasyonel toplumsal örgütlenme biçimlerinin ve rasyonel düşünce tarzlarının gelişmesi, efsanenin, dinin, boş inancın akıldışılığından, iktidarın keyfi kullanımından ve kendi insan doğamızın karanlık yanından kurtuluşu vaat ediyordu. Ancak bu tür bir proje aracılığıyla, bütün insanlığın evrensel, sonsuz ve değişmez nitelikleri ortaya çıkarılabildi.

“Buna karşılık kendini bütün belirli tarihsel bağlardan kurtaran radikal bir modernlik bilinci 19. yüzyılda doğdu. Bu en yeni modernizm basitçe gelenek ve şimdi arasında

soyut bir karşıtlık kurar; bizler de hala, ilk kez 19. yüzyılın ortalarında gelişen bu türden bir estetik modernizm çağdaşlarıyız. O zamandan bu yana modern diye kabul edilen ürünlerin ayırdedici özelliği “yeni” olmasıdır; bir sonraki stilin yeniliği ile onun da modası geçecektir. Ama “modaya uygun” olanın kısa zamanda modası geçse de, modern olan, klasikle gizli bağını hep sürdürmüştür. Doğaldır ki, zamana karşı dayanan ne olursa olsun, daima bir klasik olarak değerlendirilmiştir. Ama açıkça modern olan belgeler, bir klasik olma gücünü, geçmiş bir dönemin otoritesinden almıyorlar; tam tersine, modern bir çalışma, bir zamanlar gerçekten modern olduğu için klasik oluyor. Modernlik anlayışımız, kendisine ait klasik olma ölçütlerini yaratıyor. Biz bu durumda, örneğin modern sanat tarihi açısından, klasik modernlikten bahsediyoruz. “Modern” ve “klasik” arasındaki ilişki, sabit bir tarihsel referans noktasını tamamen yitirmiştir.” (Zeka, 1990, 32)

Aydınlanma düşüncesi, ilerlemenin yaydığı gelecek fikrinden hız alıyor ve bu sayede modernitenin savunduğu tarih ve gelenekten kopuş umudunu aktif biçimde destekliyordu. “Bu düşünce, her şeyden çok, insanları zincirlerinden kurtarmak amacıyla bilginin ve toplumsal örgütlenmenin mistik ve kutsal kabuğunu kırmayı hedefleyen laik bir hareketti. Aydınlanma düşüncesi Alexander Popu’nun “insanlığın esas araştırma alanı insandır” yolundaki öğüdünü çok ciddiye alıyordu. İnsanlığın ilerlemesi adına insan yaratıcılığını, bilimsel keşifleri ve bireysel mükemmeliyeti alkışladığı ölçüde, değişim girdabını olumlu karşılıyor, gelip geçici, anlık ve parçalanmış olanı, modernleşme projesinin gerçekleştirilebilmesi açısından zorunlu bir koşul gibi görüyordu. Eşitlik, özgürlük, (eğitimin getireceklerinden yararlanmasına izin verildiği taktirde) insan zekasına inanç, evrensel akıl öğretileri her yandan fişkırıyordu. (Harvey, 1999, 26)

Görüldüğü üzere modernlik, kökeni Aydınlanma Düşüncesi’nde yer alan, siyasal, endüstriyel ve kültürel bir gelişim sürecine işaret eder. Bu süreç, aklın merkeze alındığı, aydınlanma fikrinin sosyal hayatın tüm alanlarına yayıldığı, geçmişten keskin bir kopuşu simgelemektedir. Buna karşılık estetik modernlik ruhu ve disiplini olarak adlandırabileceğimiz modernizm fikri ise, 19. yüzyılda ortaya çıkar. Krishan Kumar,

modernlik düşüncesinin 19. yüzyılda doğmasından hemen sonra kendisine yönelik karmaşık bir tepkiyle karşılaştığı görüşündedir. Bu tepki kültürel modernizm hareketidir: “Modernizm, modernliği hem olumladı hem yadsıdı, modernliğin ilkelerini hem sürdürdü hem de modernliğin bizzat çekirdeğine meydan okudu.” (Kumar, 1999, 106)

Benzer şekilde Matei Calinescu’da birbirinden ayrı ve birbiri ile çatışma halinde olan iki ayrı modernlik sorunundan söz eder. Calinescu’ya göre modernliğin ruhundaki toplumsal ve politik bir tasarı olarak modernlik ile estetik bir kavram olarak modernlik arasındaki bölünme 19. yüzyılın birinci yarısı civarında yüzeye çıkar. “Bir yanda bilim, akıl, ilerleme, sanayicilik; öbür yanda bunların duygulanım, sezgi ve imgelemin özgür oyunu lehine tutkulu bir şekilde yadsınması ve reddedilmesi duruyordu. Bir yanda “burjuva” modernlik; öbür yanda “burjuva modernliği tamamen reddedişyle, modernliği tüketmeye yeminli olumsuzlayıcı tutkusuyla “kültürel modernlik.” (Calinescu’dan aktaran Kumar, 1999, 107)

Kültürel modernliğin, başlangıcından itibaren akılcı modernlik düşüncesini yıkmaya meyilli bir yönünün olduğu açıktır. Lionel Trilling, 18. yüzyılın sonunda başlayan bu eleştirel muhalefet anlayışının merkezinde edebiyat ve sanatın yer aldığını belirtir. Benzer şekilde, Daniel Bell de modern toplumun “tekno-ekonomik düzeni”nin “işlevsel akılcılığı” ile kültürünün ilkesini oluşturan “kendi kendini gerçekleştirme ve kendini tamamlamaya” yönelik anarşik ve hazcı itki arasında radikal ölçüde bir ayrılık olduğu kanısındadır. Kültürel modernlik, kendini gittikçe daha yeğin ve daha eksiksiz tamamlamaya dair bir “yeni duyarlılık” peşindeki bitimsiz arayışı esnasında, ekonominin ve politik birimin temeli olan akılcı disipline dayalı düzeni alt üst eder.” (Bell’den aktaran Kumar, 1999, 107)

Habermas estetik modernlik fikrinin Baudelaire’in yapıtlarında net konturlara bürünerek gelişen bir süreç olduğu görüşündedir. “Bundan sonra modernlik, çeşitli avangard hareketlerin doğmasını sağladı ve nihayet Dadaistlerin Cafe Voltaire’lerinde ve Sürrealizmde doruk noktasına ulaştı. Estetik modernlik, odak noktasını, değişik bir

zaman bilincinde bulan tutumlarda kendini gösterir. Bu zaman bilinci, kendini vanguard (öncü) ve avangard metaforları aracılığıyla ortaya koyar. Avangard, ani, beklenmedik karşılaşmaların tehlikelerine atılarak, bilinmeyen bir bölgeye sefere çıkmak, henüz bilinmeyen bir geleceği fethetmek olarak görür kendini. Avangard, önünde uzanan ve henüz kimse tarafından gidilmemiş gibi görünen bölgede yön bulmak zorundadır.”(Zeka, 1990, 33)

Köken itibari ile askeri bir terim olan avangard, sanatsal bir eylem olarak ileriye, yani geleceğe doğru atılımı ve belirsiz bir yönelimin heyecanını ayakta tutar. Bu tavrın özünde 1850’li yıllarda hala Akademinin yetkisi altında olan klasik gelenekle hesaplaşmak ve alternatif ifade olanaklarına yönelme istenci yatmaktadır. Bu durum aynı zamanda sanatın ve onun varoluşuna ilişkin fikir ileri süren tüm toplumsal işbirliğinin yeniden tarif edilmeye çalışıldığı bir sürece işaret eder. Dolayısıyla sanat ve sanatçı modernizmde toplumsal herhangi bir hakikati , değeri veya savı, doğayı ve tanrıyı temsil etme işlevini terk edip, kendi gerçekliğini keşfetme yollarını araştırır. Peter Bürger “Avangard Kuramı” adlı etkili kitabında avangardı, Batı sanatında modernleşme ile birlikte kendisini Akademi çatısı altında kurumsallaştıran sanatın dönüşümü ve bu kurumlar karşısındaki muhalefet çabası olarak tanımlar. Sanat, uzun yıllar belirli bir sınıfın hizmeti altında resmi bir nitelik kazanırken, avangard modernizmde artık kendi varoluşunu sınamakta ve hayat ile olan bağlarını yeniden inşa etme yolları araştırmaktadır. Sanatın özerkleşmesi öncelikle Saray ve kilisenin himayesinden kurtulmasını, ardından da piyasa ve kitle kültürüne karşı direnci ile ivme kazanır. (Bürger, 2003, 12-13) Dolayısıyla avangard tanımı ile modernizm arasında başından itibaren görülen özdeşlik bir yandan sanatçının topluma ve kendine yabancılaşmasını diğer yandan modernleşmeyi ayakta tutan burjuva zihniyeti karşısında aldığı tavırları ifade eder. Bu sayede sanat sosyal ve siyasal sorumluluklarından arınır ve kendi keşfettiği formların tarihinden oluşan yeni bir anlatı geliştirir. Bu anlatılar kimine göre Romantizm kimine göre de İzlenimcilik ve Manet’nın yapıtlarından başlayarak kendi içlerinde gelişen bir dil ve artzamanlı bir stiller topluluğu oluşturur. (Nochlin, 1989, 2)

Scott Lash ise, modernizmi erken tarihlerden itibaren Aydınlanma rasyonalitesinin bozulması olarak ele alır. Lash'ın Daniel Bell'in *Cultural Contradictions of Capitalism* kitabından ödünç aldığı bu yaklaşım, modernizmin modernliğin ortaya serdiği tüm duyarlılıklara gösterdiği tepki ile ilgilidir. Bu tür bir karşı koyuş, modern bilginin temellerine, ahlaki erdem ve estetik yargının yanı sıra günlük hayatın modern tekdüzeliğine karşı geliştirdir. Bell, estetik modernizm hareketinin iki boyutunun olduğunu belirtir. Birincisi, “mesafenin karanlığı gömülmesi” ikincisi de “düzene karşı duyulan öfke”dir. “Bell, “mesafenin karanlığa gömülmesi” ibaresiyle icracı ve eyleyici arasında estetik mesafenin, yazar ve sanat eseri arasındaki psişik mesafenin erimesini kastediyor. Bunun örneği, Munch gibi dışavurumcuların perspektif kısaltarak izleyiciyi bunaltmalarında ya da fırça darbelerinin, boyamanın yoğunluğunun ve bünyenin figür ya da zeminden daha önemli hale geldiği resimde malzemeyle çok daha ilgilenilmesinde görülebilir. Mesafenin karanlığa gömülmesi yalnızca uzamsal olmayıp, bilinç akışı tekniğinin kullanımıyla ya da sürekliliğin genel olarak reddiyesiyle anlatının giriş, gelişme ve sonucun ardışıklığından kırılıp ayrılmasında görülebileceği üzere, aynı zamanda zamansaldır da. Bell'e göre “düzene karşı öfke” estetik modernizm açısından daha temeldir. Yani, burada söz konusu olan, yalnızca sık sık işaret edilen kutsala karşı girilen modernist savaş, modernizmin orijinal zorluğu ve izleyiciyi rahatsız etme, burjuvaziye şaşırtarak çelmeleme girişimi değildir; yalnızca modernizmin anti-temelci ayaklanması ve revaçtaki stile karşı öfkesi değildir. Estetik modernizmde kilit nokta, kendi kendini sonsuzlaştırmaya yönelik itkidir; özbenin zorbalığı hakkındaki, sınırların ötesini aramaya zorlanmış “kendi kendini sonsuzlaştıran yaratık olarak insan” hakkındaki ısrarıdır.” (Lash, 1993,49)

Görüldüğü üzere pek çok kaynak modernlik ile modernizm arasında sınırları belirgin gerekçeler ileri sürmektedir. Aydınlanma Düşüncesinin ulaştığı sonuç olarak modernlik ile onun etkilerinden doğan modernizm arasındaki ilişki esasen “modern dünya” ile “modern birey” arasındaki sancılı beraberliği de görünür kılmaktadır. Sonuç olarak teorik düzeyde bir karşılaştırma ile görünür kılmaya çalıştığımız modernlik ve modernizm arasındaki farkları şöyle özetleyebiliriz:

- Modernlik, kökeni 17. yüzyılda beliren Aydınlanma Düşüncesi'ne bağlı sosyal, kültürel, iktisadi, endüstriyel devrimlerin toplamına işaret eden bir terimdir. Temellerini Rönesans ve Reform hareketlerinde bulan modernlik, Batı dünyasının 1600'lü yıllardan itibaren geliştirdiği bir dünya görüşüdür. Modernizm ise, 19. yüzyılın ortalarında modernliğin sonuçlarından ortaya çıkan sanatsal bir hareket ve birbiri ardına gelişen sanat akımlarını tarif etmek için kullanılan bir terimdir.

- Aydınlanma düşüncesinin şiarı olan "akıl" modernliğin de temel çarkını oluşturur, buna karşılık modernizm öncelikle "akılın varoluşu" ve "geçerliliği" üzerindeki hallerin eleştirisi ile yola koyulur.

- Modernlik ile modernizmi birbirine bağlayan temel savunu, özgür, kendi ayakları üzerinde duran, kendi varoluşunu olumlayan ve kendi kaderini oluşturmaya çalışan "modern bireyin" varlığını kabul etmeleridir.

- Modernlikte burjuva akılcılığının geliştirdiği sanayileşme, gelişim ve geleceğe doğru bir atılım söz konusu iken, modernizmde bu durum, merkezinde edebiyat ve sanatın yer aldığı sanatsal girişimler tarafından eleştiriye tabi tutulur. Bu zıtlık bir "karşı estetik" ve "karşı-alternatif bir dünya" fikri üzerine temellenmektedir.

- Modernizm ile sanat, kendisini yerleştirdiği düşünsel zeminin özerkleşmesini talep eder ve toplumsal işbölümü içindeki sınırlarını yeniden tanımlar. Yaklaşık 1850'lerden itibaren Aristokrasi ve onun temsil ettiği akademik klasik sanat geleneğinden uzaklaşır.

- Modernizm'de görülen "düzene karşı öfke" erken aşamalardan itibaren avangard bir kimlik kazanır. Bu durum hem burjuvanın inşa etmeye çalıştığı modern yaşama duyulan tiksintiyi hem de sanatçının topluma ve kendine yabancılaşmasının olası sonuçlarını görünür kılar. Sanat, siyasal ve sosyal sorumluluklarından arınarak kendi keşfettiği formların tarihinden oluşan bir anlatı geliştirir.

Görüldüğü üzere temelde modernlik, Batı dünyasının 16. yüzyıldan itibaren din, felsefe, ahlak, hukuk, tarih, ekonomi, siyaset ve sanat alanında gerçekleştirdiği tüm atılımların toplamından oluşmaktadır. Buna rağmen gösterdiği etki ve yayılmacı gücü bakımından tüm dünyayı ilgilendiren bir gelişim haline dönüşür. Bugün yerküre üzerinde geçerli bir yaşam tarzının toplamı modernlik olarak adlandırılır. Sanatsal bir akıbet olarak modernizm ise, modernleşmenin tüm rasyonel verilerine ulaşmaya çalışan toplumların ortak kültürel yazgısı haline gelir. Özellikle Batı dışı toplumlarda modernlik ve modernizmin kat ettiği yol, farklı sosyal ve kültürel güzergahlar ve farklı tarihsel kırılmalar takip eder.



3. OSMANLI VE CUMHURİYET TÜRKİYE’SİNDE MODERNLEŞME VE MODERNİZM OLGUSUNA GENEL BİR BAKIŞ

Genel bir değerlendirme ile, Batı-dışı toplumlar için modernleşme, sosyal ve fen bilimlerinden iktisata, hukuktan kültür sanata, kamu düzeninden sosyal alışkanlıklara kadar gündelik yaşamın her alanını düzenleyen bir uygarlık seviyesi işlevi görür. Batı’nın 17. yüzyıldan itibaren önce kendisini, keşifler ve kapitalist gelişim ile birlikte tüm dünyayı etkileyen modernlik projesi, Batı-dışı toplumların ulaşmak istedikleri bir standart ve bir kriter çıtası olmuştur. Nilüfer Göle’nin de belirttiği gibi, bu tür bir modernleşme tarzı, özden ziyade tüketime yönelik bir algılayış barındırır ve tüketim düzeyinde modernlik, yaşam tarzında ve kültürel eserlerde, ulaşılabilecek ve öykünülen bir “muasır medeniyet seviyesi” olarak işlev görür. Dolayısıyla Batı-dışı toplumlar için modernlik, “tarihsel ve toplumsal yapının içsel bir uzantısı olarak değil” her zaman için ulaşılması gereken ve tüketilen bir gelişmişlik belirtisi olarak işler. Pek çok noktada modernlik, Batı dışı toplumların ulaşmak istedikleri bir ülkü, sanayileşme ve akılcılığın mihenk noktası, insan hakları ve modern yaşam şeklinin varmak zorunda olduğu “en gelişmiş” seviye olarak şekil bulur. Yüzünü, Batı’nın toplumsal ve kültürel gelişmişliğine çeviren tüm toplumlar, ister istemez Batı’nın ardında bıraktığı birikimi, eş zamanlı olarak değil art zamanlı olarak takip etmek zorunda kalır. Göle’ye göre, Batı dışı kültürlerin modernleşme itkisi “gönüllü bir modernizasyon” ve “kaçınılmaz bir modernlik” olarak iki yol izler. Buna göre rasyonel aklın evrensel bir geçerlilik olarak tanımladığı hukuk, eğitim düzeyi, kentleşme, ekonomik gelişmişlik ve demokrasi gibi faktörlerin uygulanması ile, Batı dışı toplumlar kendilerinin modern olacağına inanmışlardır. Modernliğin göstermiş olduğu yayılım, Batı-dışı toplumlarda genel olarak “otoriter bir modernizasyon” sergilemektedir. Yani modernlik, sivil toplum merkezli bir girişim olarak değil, devlet-merkezci bir icraat anlayışıyla şekil ve uygulama sahası bulmaktadır. Yukarıdan aşağıya doğru gelişen bu şema, modernleşmenin yeri geldiğinde zorla uygulanmak zorunda olunan bir uygarlık seviyesi olduğunu göstermektedir. (Göle, 1998, 58)

Türkiye'nin modernleşmesi hem uzunca bir geçmişe sahiptir, hem de gecikmiş bir modernleşme deneyimidir. Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma süreci ile başlayan ve Cumhuriyet yönetimi ile kesin ilkelere oturan Batı'ya açılma istenci, esasen modern olma idealiyle aynı anlama gelmektedir. Siyasal bir sömürgeleştirme süreci yaşamamasına ve bir imparatorluktan ulus-devlete geçiş süreci sergilemesine rağmen, Türk modernleşmesi başından itibaren, Batı'nın bilişsel seviyesine ulaşmayı amaçlamış, "çağdaş muasır medeniyetler seviyesini" bir görev olarak edinmiş ve bu amaca ulaşırken kendi özgül niteliklerini kazanmış bir modernite projesini yaşama geçirmiştir. Özü itibari ile Batılılaşma, "zihniyet, kurum ve kimlik oluşturma süreçlerinin son yüzyılını belirleyen temel kavramdır. İlk evrede zihniyet, ikinci aşamada (siyasal) kurum, son evrede de kimlik, Batılılaşma bağlam ve çevresinde meydana gelmiştir." (Kahraman, 2004, 125) Bu proje, toplumun tüm kesimlerini hedef alan ve devlet seçkinlerinin üstlendikleri yukarıdan aşağıya bir gelişim ve zorunluluk arz eden kültürel bir yön bulma faaliyetidir. Kahraman ve Keyman'a göre bu süreç, 1839 Tanzimat Fermanı'na kadar uzanan, 1856 Islahat Fermanı ile yön bulan, 1908 Devrimi ile şekillenen ve nihayetinde 1923 yılında kurulan modern Türkiye ile iyice rayına oturan tarihsel bir geçmişe sahiptir. (Kahraman ve Keyman, 1998, 66)

Nilgün Toker ve Serdar Tekin, Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma sürecinin hissedildiği ilk önemli alanın askeriye olduğu görüşündedir. Ardından buna bağlı olarak siyasi/idari merkezileşme ve eğitim reformları gündeme gelmiştir. Dolayısıyla Batılılaşma çabalarının Cumhuriyet dönemine kadar aslen siyasi/idari/askeri planda gerçekleştiğini gözlemlemek mümkündür. (Toker ve Tekin, 2004, 82) Bu bağlamda kurulan, Mekteb-i Sultani (1867) Hendese-i Mülkiye Mektebi (1858) Darüşşafaka (1872) Mekteb-i Osmani (Paris, 1855) Mülkiye Mektebi (1858) gibi okulları, modernleşme serüveninin bir parçası olarak görmek gerekir. Bununla beraber bütün bu reform anlayışının kısmi bir nitelik taşıdığı ve sorunu çözmekten çok geçiştirdiği fikri ileri sürülmektedir. Bu tip bir kısmi reform anlayışı, "Batı denen şeyin aslında bir bütün olduğunun teşhis edilemediğine; yani askeri, idari ve siyasi konularla ilgili olarak Batı'dan ithal edilen teknik ve modellerin arkasında bütünlüklü bir değer ve düşünce sisteminin bulunduğu" tam olarak kavranılamadığına işaret etmektedir. (Toker ve Tekin, 2004,

82) Özü itibari ile bu tarihsel serüven, “kurucu-dışarı” işlevi ile yön bulmuş, Batı, sosyal ve kültürel bağlamda her zaman için taklit edilmiştir. Fakat burada önemli bir ayrıma işaret etmek gerekir. Şerif Mardin’in bir ulus-devlet modeli olarak kurgulandığını ileri sürdüğü Cumhuriyet Türkiye’si, Osmanlı’nın Batılılaşma istencinin hem bir sembolü hem de kırıldığı andır. (Mardin, 1994, 5) Kemalist proje, yüzünü batıya dönen bir imparatorluğun vizyon olarak gelebileceği son noktayı görünür kılarken, devam eden tarihsel takibin “epistemik ve normatif” kopuşunu simgeleştirir. “Cumhuriyet’in kurucu ideolojisi olarak Kemalizm, modernleşme sürecinin radikalleşmesini, modernleşmenin toplumu dönüştürücü “total bir proje” olarak ele alınmasını ve batı modernitesine “içsel” niteliği içinde, “ulus-devlet, sanayileşme ve modern-laik ulusal kimlik üçgeni üzerinde yükselecek modern bir ulus kurma girişimini” simgeler.” (Kahraman ve Keyman, 1998, 67)

Modernliğe Avrupa medeniyetinin geride bıraktığı tüm gelişmeleri taklit ile ulaşacağını düşünen Cumhuriyet modernitesi, geçmişten radikal bir kopuşu temsil etmektedir. Bu kopuş özü itibari ile bir değişim ve dönüşüm arz ediyordu. Kemalist projenin amacı, sadece devleti değil toplumu da dönüştürmek ve Batı’nın belirlediği muasır medeniyet seviyesine ulaşmaktı. Simten Coşar bu değişim ve dönüşümde devlet ve aydınların önemli görevler üstlendiklerini, bunu yaparken de sadece kurucu mantıkla değil, aynı zamanda aidiyet bilinci ile hareket ettiklerini söyler. “Bu anlamda vatandaş-birey ilişkisinde, vatandaş ulus-devlete aidiyeti belirlerken, birey akli devletin toplumdaki izdüşümüne tekabül etmekteydi. Bu kurumsal ve toplumsal dönüşümün çıktısı ise Batı tipi liberal demokrasi olacaktı.” (Coşar, 1999, 67) Cumhuriyetin, bizzat kendisini bir modernlik projesi olarak konumlandırmış olması, yeni ve modern bir yaşam tarzının toplumun tüm aşamalarında kendisini göstereceğine işaret etmektedir. Doğal olarak Türk modernleşmesinin modeli olan Batı’ya referanslı tüm girişimler, Osmanlı’nın çeşitli nedenlerle yerine getirmediği ve getiremediği pek çok faaliyeti bünyesinde barındırır. Başta liberal demokrasi olmak üzere, sosyal ve gündelik yaşamdaki tüm reformlar, kültür ve sanat alanındaki tüm girişimler, Osmanlı’nın kısmen başlattığı ama tam anlamıyla uygulamadığı modern gelişimin işaretleri olur. Modernleşme süreci içinde, dinden eğitime kadar tüm kurumlar ve toplumsal pratikler, Batı’nın Aydınlanma

süreci ile kendisini gösteren rasyonalist/pozitivist algılama ile şekillendirilmeye çalışılmıştır. Bu noktada yine Kahraman ve Keyman'ın makalesine geri dönecek olursak, “Kemalizm, bir taraftan rasyonalizmi sorgulamaksızın benimserken, rasyonellik temelinde toplumu çağdaştırmaya çalışırken, diğer taraftan da bireyi “kurucu bir benlik” olarak kabul etmeyip, bu konumu bireyi tanımlama işlevini üstlenmiş devlete bırakmıştır. Böylece Batılılaşma, Türk modernitesi içinde “bireyden topluma ve haklardan devlete doğru giden bir anlayış” temelinde değil, “topluma rağmen toplum için” gerçekleştirilmeye çalışılmış ve makro-düzeyde bir “toplumu anlama, çözümleme” yöntemi üzerine kurulmuştur. (Kahraman ve Keyman, 1998, 74)

Benzer bir yaklaşım Toker ve Tekin tarafından da ileri sürülmektedir. Cumhuriyet rejiminin akılcı/rasyonalist projesinin kurucu ve yukarıdan aşağı bir karakter sergilediğini düşünen yazarlar, gerek Osmanlı'da görülen Batılılaşma telaşının, gerekse de Cumhuriyet'le birlikte harekete geçen “yeni bir toplum yaratma arzusunun” devletçi bir kimlik sergilediğini ileri sürerler. “Söz konusu devletçi eksen, toplumun, devlet marifetiyle uygulanan bir sosyal teknik yoluyla yeni baştan yaratılabileceği, böylelikle devlet tarafından bütünüyle denetlenebileceği ve nihayet, devlet bekasının da, ancak bu yolla sağlanabileceği anlayışı” ile hareket eder. (Toker ve Tekin, 2004, 86)

Osmanlı'nın Batılılaşma döneminde askeri gerilemeyi durdurma ve batılı eğitime yer verme amacı ile kurulan okullar, karşılaşılan sorunların çözümüne yönelik bir “araç” olarak görülmekte ve bizzat iktidarın karar verici gücü ile faaliyete geçmektedir. Modernleşme süreçleri, İmparatorluğa ait siyasal bir düşünce olarak değil, yapılan reformlara içerilmiş olarak ülke toprakları içerisine girmektedir. Doğal olarak bu reformlarda, sorunlara çözüm bulmaya çalışan araçsal bir yönelim egemendir. Ticaretten eğitime, kurumsal yapılanmadan demokrasinin işareti olan Meşrutiyet hareketlerine kadar pek çok reform, geri kalmışlığı gidermek amacıyla uygulanması gereken “vazgeçilmez çareler” olarak kabul görmüştür. Bu yönelim, temelinde özgür düşünceye sahip, kendi ayakları üzerinde duran, geleneğin ahlaki, kültürel, ekonomik ve siyasi tüm bağlayıcılıklarından kurtulmak için yüzünü bilime ve laik akla çeviren Batılı modern özne ile taban tabana zıttır. Özellikle Aydınlanma döneminin akılcı-rasyonel

bireyi ile Osmanlı'nın "kul"u arasında büyük bir uçurum vardır. Ayrıca Batılı bir kapitalist süreci, bilim ve ilerlemeyi, demokratik atılım ve yaşam tarzını baştan ayağı yeniden tarife koyulan Batılı Burjuva sınıfı ile Osmanlı'nın Hanedan geleneği ve tek yetkili karar verici olarak sultanın otokratik gücü arasında yine karşılaştırılamayacak bir ayrım söz konusudur. Buna karşılık Cumhuriyet'in yeni modern birey kurma/oluşturma atılımları Osmanlı'nın kısmen yetki sahibi ulemasından daha atılımcı ve aydınlanmacıdır. Doğal olarak "yeni insanın" oluşturulması, salt yeni bireylerin ve ulusallık biçimlerinin değil, aynı zamanda yeni özellikleri mümkün kılan bir iç düzenin kurulmasını, üretimin toplumsal koşullarının buna göre düzenlenmesini ve toplumsal, siyasal edimlerin meşruiyet sınırlarının çizilmesini de sağlar.

İster çağdaşlaşmak, ister yenileşmek, isterse de modernleşmek olarak tarif edelim yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kendisine şiar edindiği merkez Batı uygarlığı olur. 1923'ten itibaren Saltanat ve hilafetten, cumhuriyete; ümmetten millete; kul anlayışından yurttaşlık bilincine; mecelleden medeni kanuna, laik yönetime; karmaşık ve ilkel bir eğitim düzeninden, evrensel hümanist değerlere açık bir ulusal eğitim sistemine; kadınsız bir sosyal yaşamdan kadının toplum içinde işlev sahibi olmasına; sanayiinin, Merkez Bankası'nın kurulmasına kadar uzanan bir programla Cumhuriyet rejimi, topyekün ve bütünsel bir uygarlaşma hamlesi başlatır. (Berkes, 2002, 522)

Şüphesiz teoride ve pratikte bu fikirlerin uygulanmasını sağlayacak modern bireylere ihtiyaç vardır. Nitekim Cumhuriyet Rejimi ilk günden itibaren Türkiye'nin entelektüel hayatına yön verecek olan bir grup aydının yetişmesinde ön ayak olur ve modern bireyin ortaya çıkması için gerekli olan atılımları yapar. Murat Belge, Türkiye'nin erken dönem entelektüel hayatına Osmanlı'nın son döneminde, 1890-1905 yılları arasında doğmuş bir kuşağın yön verdiği görüşündedir. Bu isimler tam da bir milli devlet kuruluşu sırasında, bir ayakları zorunlu olarak siyasetin içinde olmak üzere, kültürel-akademik-entelektüel hayatta "kurucular" rolü oynadılar. "Çoğu, öncü oldukları alanda halen de aşılamamış doruklar olarak dururlar. Fuat Köprülü tarih yazımında, Ömer Lütfü Barkan iktisat tarihinde, Hilmi Ziya düşünce tarihinde, Ahmet Hamdi Tanpınar edebiyat tarihçiliğinde bunun örneğidir. Şevket Süreyya ile Ahmet Hamdi Başar "milli

ekonomi”nin sol ve sađ versiyonlarının ideologları olarak Türk dűşüncesinde önemli izler bırakmışlardır. Mehmet İzzet bilimsel sosyolojinin, Besim Darkot coğrafyanın, Arif Müfit Mansel arkeolojinin, Yavuz Abadan siyaset biliminin, Nusret Hızır felsefenin kurucularındandır. Çeşitli sanat alanlarında Nazım Hikmet, Muhsin Ertuğrul, Mesut Cemil, Vasfi Rıza Zobu bu kuşaktandır. Gazetecilik, kültür adamlığı, siyaset alanında gezinen Falih Rıfkı, Ruşen Eşref, Mahmut Esat, Hasan Ali, Ahmet Şükrü ve daha niceleri bu kuşaktandır.” (Belge, 2004, 54) Belge’nin önermesini güzel sanatlar alanına yansıttığımızda ise, 1924 yılında açılan sınavını kazanan bir grup genç sanatçı adayının Avrupa’ya eğitime gönderildiğini görürüz. Paris’te ve Almanya’da eğitimlerini sürdüren Refik Epikman, Cevat Dereli, Mahmut Cüda, Muhittin Sebati ve Şeref Akdik, aynı zamanda erken cumhuriyet döneminin kültürel atılımlarının taşıyıcıları ve modern olmak isteyen sanatçı tipinin prototipini oluştururlar.

3.1 Modernlik Ve Modernizm Ekseninde Sanatçı Devlet İlişkisi

Kendisini ilk günden bu yana, akılcı ve eleştirel nedenlerin ucuca eklendiği bir sorgulamadan ziyade, saf yürekli ve inançlı bir çağdaşlaşma seyri içerisinde ortaya koyan Türk görsel sanatlarının modernleşme serüveni üzerine toparlayıcı bir bilgi inşa etmek ve bu bilgiyi kuramsal olarak herhangi Batılı bir gelişimin eşzamanlılığı ile kıyaslamak teorik olarak neredeyse imkânsız. Doğu ile Batı arasına sıkışmış bu coğrafyanın karşı konulmaz kaderciliği içerisinde Türk sanatı bu dönemi, ne bel veren fazla bir tutarlılık, ne zorunlu olarak atılması gereken adımların diyalektiği ne de aşırı serbest bir çözölme eşliğinde geçirdi. Bunun yerine, daha çok tesadüflerin, iyi niyetli girişimlerin, neredeyse iki yüz yıldır süren Batı’ya açılma ve çağdaşlaşma politikalarının yönlendirdiği kendisine has bir dinamik oluşturdu. Açıkçası, hızını ağırlıklı olarak modern olma ve zamanı yakalama isteğinden alan özgöl bağlamlar ve uzuvlar üretti. Sanat ile devlet ve onu besleyen kurumlar arasındaki özdeşlik Osmanlı’da başladı ve erken Cumhuriyet döneminde devam ederek serbest piyasa girişimlerinin ve burjuva yapılaşmasının iyiden iyiye itici bir güç olduğu 1980 başlarına kadar devam etti. Hem Osmanlı’da hem de Cumhuriyet döneminde sanat, çağdaşlaşmanın kültürel alandaki karşılığı, modernleşmenin görsel temsili olarak işlev gördü. Sanatın devlet eliyle

kurulan kurumlar aracılığıyla hayata geçtiği, desteklendiği ve satın alındığı bir düzende, sistemi, varoluşu ve Batılı rasyonalist-aklı eleştiren bir sanatçı tipinin yeşermesini beklemek hata olur. Modernleşen devlet ile modern olmak isteyen sanatçının ortak bir erek etrafında bulunduğu bir anlayışta, düzen ve temsil dışı avangard eğilimlere yer verilmesine olanak yoktur. Türk sanatının modernleşmesi, içerisinde yer aldığı coğrafyanın kültür politikalarına uygun olarak batılılaşma ve çağdaşlaşma ekseninde, genel modernleşme çizgisi ile aynı satha oturur.

Pek çok sanat tarihçisi genel bir değerlendirme ile Batılılaşma döneminden bugüne kadar geçen süreci, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemindeki kültürel atılımlar, karar verici ve uygulayıcı tek parti egemenliği ile şekil bulan Erken Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) ve bireysel üslupların ve soyut sanata ilişkin ilk uygulamaların görülmeye başlandığı 1950 sonrası olarak, üç ana inceleme sahasına ayırır. (Tansuğ 1991, Özsezgin 1996, Gören 1998, Ödekan 2005)

3.1.1 Batılılaşma Süreci

Türk sanatında batılı anlamda resim anlayışı Osmanlı'nın Batılılaşma süreci ile ilk ürünlerini vermeye başlar. III. Selim, II. Mahmut, Abdülhamit, Abdülaziz ve Abdülmecit dönemlerinde gerçekleştirilen ıslahat hareketleri ve bizzat bu sultanların güzel sanatlara olan eğilimleri, başlangıç itibari ile saray çevresinde sanata yönelik bir hareketlenme oluşturur. III. Selim'in, Batılı yaşam tarzına duyduğu ilgi ile Kapıdağlı Konstantin'e portresini yaptırtması, II. Mahmut'un portresini devlet dairelerine astırması, Abdülaziz'in Ayvazovski dahil pek çok yabancı kökenli ressamı çevresine toplaması ve Paris'ten Şeker Ahmet Paşa aracılığıyla resim satın aldırması, kendisi de ressam olan Abdülmecit'in, ressam Avni Lifij'in Avrupa'da resim eğitim giderlerini üstlenmesi gibi münferit olaylar, sanat ve sanatsal faaliyetlerin yukarıdan aşağıya bir yönelimle, keyfi ve anlık bireysel kararlar doğrultusunda geliştiğini göstermektedir.

Öte yandan, ordunun gereksinimlerini karşılamak amacı ile kurulan okullar ile birlikte, askeri alandaki eğitime destek niteliğinde resim ve perspektif derslerine yer veren ilk

eğitim kurumu olan Mühendishane-i Berri Hümayun'un açılması (1795) Harbiye (1834) ve Bahriye gibi okullarda topografyaya ait bir bilgi alanı olarak perspektifli resim derslerinin oluşturulması, 1864'te açılan ve 1874'te öğrencilerden bazılarının yakınmaları nedeniyle kapatılan Paris'teki Mekteb-i Osmani'de resm-i hatti, resm-i taklidi, resm-i mücessem ve 1869'da kurulan Hendese-i Mülkiye Mektebi'nde de resim ve perspektif derslerine yer verilmesi, güzel sanatlar alanına yönelik ilk girişimlerin yine devlet kaynaklı bir planlama ile şekil bulduğunu gösterir. Aynı çerçevede Batı tarzı resimle daha yakından ilişki kurmak amacı ile bir grup sanatçı farklı tarihlerde yurt dışına gönderilir. Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa, Hüsnü Yusuf Bey, Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid yurt dışına gönderilen ilk ressamırlar arasında yer alır. (Edhem, 1970, 32) Sanatçı-aydın tipinin, modern dünya görüşünü benimseyip ülke gerçeklerine aktarması amacıyla bizzat devlet tarafından Avrupa'ya gönderilme geleneği, Osmanlı'da başlamış olup Cumhuriyet Türkiye'sinde 1970'lere kadar devam eden düzenli bir uygulama haline dönüşür.

19. yüzyıla kadar Osmanlı'da temsil ve iki boyutlu yüzey ilişkisine yönelik uygulamalar, bazı duvar resimlerindeki doğa tasvirleri ile, el yazmalarında edebi sözün görsel karşılığı işlevi gören minyatürlerde karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı'nın askeri bir gereklilik olarak okullarında perspektifli resme ilişkin dersler koymasıyla başlayan batılı anlayışta resim yapma eylemi, başka hiçbir kültürde görülmeyen bir grup sanatçı ile özdeşleşir. "Asker Ressamlar" olarak adlandırılan bu sanatçılar, devlet kaynaklı Batılılaşma serüveninin en ilginç motiflerindendir: İlk resim sergisini gerçekleştiren Şeker Ahmet Paşa, uzun yıllar devlet desteği ile Paris'te ve Roma'da çalışmalarda bulunan Harbiye çıkışlı Süleyman Seyyid, kimi çalışmalarında naif bir yaklaşım sergileyen Hüseyin Zekai Paşa ve kendine özgü bir doğa yorumu ile İstanbul manzara geleneğini başlatan Hoca Ali Rıza (Harbiye'den) gibi isimler, Asker Ressamlar kuşağının öncüleri olarak kabul edilir. Ayrıca Harbiye'den mezun olan Osman Nuri Paşa, Ahmet Ziya Akbulut ve Diyarbakırlı Tahsin gibi isimlerin resim sanatına ilişkin kişisel yorumları, asker ressamırların Türk resim sanatının başlangıcında etkin bir kimlik sergilediklerini ortaya koymaktadır. (Tansuğ, 1991, 60) Öte yandan "Türk Primitifleri" olarak adlandırılan ve büyük bir bölümü 1872 yılında kurulan Darüşşafaka mezunu

olduğu anlaşılan bir grup sanatçının gerçekleştirdiği fotoğraf kaynaklı manzara resimleri de, bu dönem için ilginç bir gelişim arz eder. Hasköylü Ahmet, Balatlı Salim gibi doğup büyüdükları semt adları ile anılan, çoğunlukla birkaç resmi olduğu kabul edilen, eserlerinde ortak bir üslup benimseyen ve Sultan ve ona bağlı devlet adamlarının teşvik ettiği bu ressamların, batılı anlamdaki resmin temel sorunlarını oluşturan ışıık-gölge ve perspektife ilişkin duyarlı yaklaşımları da anılmaya değer. (Tansuğ, 1991, 88)

Batılılaşma sürecinde Sarayın ve resme ilgi duyan bir avuç ressamın haricinde, yabancı elçiliklerle birlikte İstanbul'a gelen Batılı ressamların etkisi büyüktür. "İstanbul'a gelen Batılı sanatçıların sayısı, Abdülmecid döneminde 16, Abdülaziz döneminde 17, II. Abdülhamit (1876-1909) döneminde 15'i bulur. Genellikle Pera'ya yerleşen söz konusu sanatçıları, atölyeler açarak Pera ve çevresinde bir sanat ortamı oluştururlar. 19. yüzyılda Batı'da etkili olan Oryantalizm nedeniyle Doğu, Batılı sanatçıların esin kaynağı olunca, Doğu'nun en görkemli kenti olan İstanbul'a ilgi artar. Kutsal topraklara, Mısır'a veya Hindistan'a giden pek çok sanatçının da yolu İstanbul'dan geçer. İstanbul'a gelen yabancı sanatçıları arasında Jean Leon Gerome, Leopold Carl Müller gibi kısa süreli İstanbul'da bulunanların yanı sıra, Amadeo Preziosi, Leonardo De Mango gibi ömürlerinin sonuna kadar İstanbul'da yaşayanlar da olmuştur. Ayrıca bu dönemde, Pierre Desire Guillemet gibi sarayın davetlisi olarak İstanbul'a gelen sanatçıları da bulunmaktadır. Osmanlı Sarayının Batı tarzı resme gösterdiği ilgi nedeniyle, Fausto Zonaro gibi saray ressamlığına atananlar da olur." (Öndin, 2003, 32) Bu ressamlardan Guillemet'nin Beyoğlu Hamalbaşı Sokağı 60 numarada 1874'te açtığı Resim ve Desen Akademisi, İstanbul'da açılan ilk özel resim akademisi olma özelliğı sahiptir.

Batılı anlamda güzel sanatlar eğitimi verilmesi ve mimarlık, şehircilik, resim ve heykel gibi alanlarda insan yetişmesi amacı ile kurulan Sanayi-i Nefise-i Mektebi (1883) ile resim sanatı artık kendi mekanına ve programlı olarak uygulanan bir disiplin dalına dönüşme aşamasına girer. "1880'li yıllarda, Sanayi-i Nefise ile sivilleşme dönemine giren sanat eğitimi, asker ressamları kuşağının etkinliğini büyük ölçüde sarsmakla beraber, bu kuşağın başlatmış olduğu boya resim kültürünün daha geniş bir çevreye yayılmasında etkili olmuştur. Bir yüksel okul olarak kurulan Sanayi-i Nefise'nin

derecesi, padişah iradesi ile saptanmıştı. Abdülhamid zamanında çıkan bir yasaya göre, yüksek okul öğrencileri askerlikten muaftı ve bunlar içinde başarılı görülenlere “Maarif Madalyası” verilmekteydi. Bu haklara, Sanayi-i Nefise mezunlarının da dahil edilmesi, önceleri sayısı düşük olan bu okula ilginin artmasını sağlamaya yönelikti.” (Özsezgin, 1998, 13)

İlerleyen yıllarda Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi adlarını alacak olan okul, Türkiye çağdaşlaşma serüveni içerisinde güzel sanatlar alanının üssü, sanata ilişkin her türlü teorik ve pratik kararların alınmasında devletin kültür politikasını temsil eden kurum olarak görevini sürdürecektir. Modernleşme ve modernizm ilişkilerinde kilit bir işlev gören okul, 1950’lere kadar Türkiye’de uygulanan sanatın hangi temsil fikri ile gerçekleştirileceğinden, sanatçı örgütlerinin ortaya çıkmasına, sanatçı-devlet-toplum ilişkilerindeki uygulamış şekillerinden memleket sathında gerçekleştirilecek sanat etkinliklerine, sanatın ne olduğundan Batı ile kurulması gereken sanatsal ilişkilere kadar güzel sanatlar alanındaki tüm kararlarda önemli bir kurucu/danışma ve icazet makamı rolü de üstlenir.

Sanayi-i Nefise ve İstanbul Arkeoloji Müzesi’nin kurucusu olan Osman Hamdi Bey’in bu dönemde gerçekleştirmiş olduğu resimler de, Batılılaşma sürecindeki sosyal hayatın bir güven duygusu ile yüceltildiği bir atmosfer oluşturulmaktadır. Çağdaşlarından bir hayli farklı figür, anlam ve kompozisyon arayışlarıyla öne çıkan Osman Hamdi Bey, bir çok resminde Paris’te öğrencisi olduğu Gerome’un atölyesinde öğrendiği Avrupa şarkiyatçı resim janrını kullanmış, ama egzotik (ve erotik) harem, çarşı ve hamam sahneleriyle temsil edilen klişe şark imgesini tersine çevirmiştir. “1890’lar ve 1900’lerde yaptığı bu resimlerde, kadınlar da dahil insanların dik durup, kitap okudukları, tartıştıkları, sokaklarda gezindikleri ve üretici faaliyetlerde bulundukları farklı, rasyonel ve dinamik bir şark, yani bilgi, bilim ve ilerleme arayışına girmiş bir Müslüman toplumu tasvir edilir.” (Bozdoğan, 2002, 39)

Öte yandan 1873 yılında Şeker Ahmet Paşa’nın gerçekleştirdiği ilk kişisel resim sergisi ile bir sergileme süreci başlasa da, bu alandaki gelişmeler oldukça cılızdır. Azınlık ve

İstanbul'da yaşayan yabancıların kurduğu Elifba (a b c) kulübünün 1880-82 yılları arasında düzenlediği ve ağırlıklı olarak yabancı sanatçıların eserlerinin yer aldığı sergiler, 1901-04 arası Pera civarında gerçekleştirilen Salon sergileri gibi etkinlikler geliştirmekte olan resim sanatına ilişkin devlet himayesinde sürdürülen özel girişimler olarak tanımlanabilir. (Tansuğ, 1991, 111) Genel olarak bu dönemde üretilen resimler, manzara ve natürmort ağırlıklı olup, kimi örnekte kişisel bir yorum çabası görülse de temsil geleneğini sürdüren, doğa ve nesnenin sağlam ve kusursuz betimlenmesine yönelik bir çaba etrafında gelişir.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk mezunları olarak kabul edebileceğimiz ve Sanayi Nefise Mektebi'ndeki eğitimlerinin ardından 1910-1914 yılları arasında devlet hesabı ile Paris'e gönderilen bir grup genç sanatçının beraberlerinde getirdikleri İzlenimci sanat anlayışı, resim sanatına yenilik getirir. İlk çıkış tarihi 1860'lara uzanan, 1880'larda akademikleşmeye başlayan ve 1910'larda yerini avangard girişimlere bırakan İzlenimci bir resim anlayışını yaklaşık 50 yıllık bir gecikme ile Türkiye'ye taşıyan bu sanatçılar, edindikleri anlayışı yerel bir ışık, doğa ve renk duygusu ile buluşturma arayışına girerler. Buna karşılık "batı İzlenimciliğinin kökleri pozitivist bir felsefeye dayanırken, Osmanlı İzlenimciliği, benzer felsefi bir içeriğe sahip olma özelliğinden yoksun olup, doğa sevgisinden kaynaklanan Doğulu renkçilik geleneğinin bir devamı şeklindeki teknik bir olgu olarak kalmıştır. 1914 Kuşağı'nın İzlenimciliği, yalnızca renk karşıtıklarının oluşturduğu uyum ve duygusal anlatım tarzı olarak ele almalarında, içlerindeki gelenekçi öz ve sanat kültürü açısından yeterli bilgi ve deneyime sahip olmayış etkili olur. Aynı zamanda kuşağın yüzyıl başındaki diğer modern akımları (Fovizm, Dışavurumculuk, Kübizm, Soyut Sanat gibi) ile ilgilenmemesi de aynı etkenlere bağlanır." (Öndin, 2003, 48) 1914 Kuşağı sanatçıları çalışmalarını Galatasaray Yurdu olan Societa Operaia'da sergilemişlerdir. Bu sergilerde saray sahneleri, ayvalı ve testili natürmortlar yerlerini, yaşayan, nefes alan insanların yer aldığı kompozisyonlara bırakır. Osman Hamdi'den beri hiçbir ressamın el atmadığı bir konu olan figür ve portre, 1914 Kuşağı ressamları tarafından resmedilmektedir. Namık İsmail nü çalışmalarıyla, Feyhaman Duran portreleri ile, İbrahim Çallı Batılılaşmanın sembolü olarak temsil edilen kadın figürünün ağırlıkta olduğu

kompozisyonlarıyla, Avni Lifij ise sembolik manzaraları ve gerçekçi büyük boy figür yorumları ile bu sergilerde öne çıkan isimler olur.

Yine bu yıllarda Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın girişimleriyle İstanbul'un Şişli semtinde savaş resimleri yaptırmak amacı ile bir atölye kurulur ve dönemin ressamlarından Osmanlı ordusunun savaşta gösterdiği kahramanlığı görselleştirilmesi istenir. Türk resim sanatında iktidar ve sanatçı işbirliğinin resmî ilk örneği olan ve Sami Yetik, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Ali Sami Boyar, Avni Lifij gibi 1914 Kuşağı sanatçılarından oluşan "Şişli Atölyesi"nde (1914) üretilen yapıtlar, 1. Dünya Savaşı sırasında önce Galatasaraylılar Yurdu'nda, ardından Viyana'da sergilenir. Şişli atölyesindeki çalışmalara katılan ressam, savaş sahnelerini ya hamasi bir destan havası içinde göstermiş, ya büyük bir hareket dinamizmi içinde ortaya koymuş ya da savaşın duygusal yanını vurgulamışlardır. (Gören, 1997, 57)

Osmanlı'nın son döneminde sanatçılar sivil oluşumlar içerisinde yer almaya başlarlar. "II. Meşrutiyet'in ardından 1909'da Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulmuş ve başkanlığına Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim Bey getirilmiştir. Ressamların bir örgüt içinde toplanmaları resim sanatının gelişmesi için önemli bir hareket sayılmalıdır. Bu cemiyet aynı zamanda 1912 yılından başlayarak on sekiz sayı süren bir gazete çıkarmıştır. Gazetenin sorumlu yöneticiliğini Osman Asaf yapmıştır. Sanat üzerine tartışmaların, tekniklerin ve güncel sanat olaylarının yer aldığı gazete, resim sanatının gelişmesinde ve sanata karşı duyulan ilginin yayılmasında etkin bir iletişim aracı olmuştur. "Boğaziçi Ressamları" adlı kitabın Fransızca'dan çevrilerek sürekli olarak yayımlandığı bu gazetede Hoca Ali Rıza, Sami Yetik, Ruhi Arel, Ahmet Ziya Akbulut gibi dönemin birçok sanatçısının yazılarına yer verilmekteydi." (Ödekan, 2005, 535) Cemiyet 1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti olmuş ve 1926'da isim değiştirerek önce Türk Sanayi-i Nefise Birliği, sonra da Güzel Sanatlar Birliği adlarını almıştır.

3.1.2 Tek Partili Dönem (1923-1950)

Bilindiği üzere, Türkiye Cumhuriyeti modern bir ulus yaratabilmek için, toplumu yeniden yapılandırmaya başlamış, tarımdan hukuka, ekonomiden kültür sanata, medeni hayattan, kullanılan dile kadar pek çok alanı modern ilkelerle yeniden düzenleme projeleri geliştirmiştir. Olmayan burjuva sınıfı ve Osmanlı'nın başlattığı fakat tam anlamıyla işlevsel hale dönüştüremediği kurumlarla uygulanamayacak olan bu misyon, doğal olarak devletin sorumluluğu altındadır. Devlet her alanda olduğu gibi sanat alanında da kurucu, yönlendirici ve uygulayıcı olmak zorundadır. İzlenen kültür politikası ile yine sanatçılar Avrupa'ya eğitime gönderilir, güzel sanatların gelişmesi için faaliyetler ve yatırımlarda bulunur, sanatçı sayısının çoğaltılması yönünde uygulamalar başlatır ve onların geçim kaynaklarını artırmanın yollarını araştırır. Başta Atatürk olmak üzere sınırlı sayıda bürokratin sanatı destekleyici tutumları, özendirici bir rol oynamış, özel banka ve kamu kurumlarının koleksiyoner olması yönünde tavsiyelerde bulunulmuştur. (Katoğlu, 2005, 417)

Çok açık ki, Osmanlı İmparatorluğunun yıkıntılarında yeni bir toplum oluşturmaya çalışan Cumhuriyet her alanda olduğu gibi kültür sanatta da tek destekçi ve tek karar verici konumundadır. Cumhuriyet'e kadar olan ilk dönemde, Aydınlanma düşüncesiyle geleneksel kültürü uzlaştırma çabasındaki Osmanlı Politikaları, Cumhuriyet'ten 1950'lere kadar olan dönemde de devletin ve Cumhuriyet Halk Partisi'nin, inkılâpçılık, milliyetçilik, halkçılık ideolojileri ile hareket ederek toplumun tüm kesimlerinin bu ilkeler doğrultusunda çağdaşlaşmasını amaçlamıştır. Cumhuriyetle birlikte devlet, hem sanat eğitimini hem de sanatın üretim ve tüketimini örgütleyerek sanatın alabileceği yönü belirlemeye çalışmıştır. "Mustafa Kemal'in direktifi altında Cumhuriyet Halk Partisi'nin tek parti yönetiminin yerleşmesinden sonra, iktidarda, her şeyi kapsayan bir modernleşme ve medeniyet projesini gündeminin birinci maddesi haline getirmiş yeni bir devrimci rejim vardı." (Bozdoğan, 2002, 18)

II. Meşrutiyet döneminde, Beşir Fuad, Abdullah Cevdet, Ethem Nejad gibi aydınlar tarafından gündeme getirilen pozitivist dünya görüşü çağdaşlaşma bağlamında

Cumhuriyet tarafından da benimsenir. Bu görüş, “Auguste Comte’un rasyonalite ile düzen ve ilerleme arasında bağ kurması anlayışından kaynaklanır. Rasyonalite ile düzen ve ilerleme arasındaki bağın, Batı’nın üstünlüğünü açıklayan temel bir veri olarak kabul edilmesi, “Hayatta en hakiki mürşit ilimdir, fendir” ilkesiyle bilimsel bir dünya görüşünü kültür politikasının da temeline yerleştirir. Bu anlayışın pratik sonucu ise bilime dayanmayan her şeyin reddedilmesidir. Pozitivist dünya görüşü ile bağlantılı olarak ele alınan çağdaşlaşma ilkesinin içeriği ulusal kültür ve uluslararası medeniyetin sentezi olarak tespit edilir. Ziya Gökalp kaynaklı olan bu sentez, Batı medeniyetinden yalnızca bilim ve teknolojiyi almayı, ulusal kültürü yabancı etkilerden uzak tutmayı öngörür. Ulusal kültür, bozulmamış bir öz olarak halkın yaşamında mevcut olduğundan, yalnızca bu özün bilimsel yöntemlerle işlenmesi için Batı’nın usul ve teknolojisine ihtiyaç vardır.” (Öndin, 2003, 69) Gökalp, toplumsal hayatın odağını sırasıyla “kültür” ve “medeniyet” gruplarına ayıran Emile Durkheim ve Gabriel Tarde’nin sosyolojik teorilerinden yola çıkarak “milli bir kültür” oluşturulmasının yolunu araştırır. Onun perspektifine göre “milli kültür”ün gerçek kaynağı, Osmanlı sultanlarının yüksek kültürü değil, Türklerin halk kültürü olabilirdi.

Tek partili dönemde Ziya Gökalp’ın “uygarlık uluslararasıdır, kültür ulusal” yaklaşımı kültür alanındaki tüm atılımlarda temel çıkış noktası olur. Şüphesiz Batı Aydınlanma düşüncesi ile yerel-öz değerleri kaynaştırma isteği, yüzünü Batı’ya dönmüş ama aynı zamanda kendi varoluşunu da yüceltmeye çalışan bir uygarlaştırma projesi için kilit bir ara formül olarak görülebilir. Ama böyle bir sentez arayışı ancak modernleşme ekseninde işlev görebilir. Sert bir uygarlık eleştirisi üzerinde yükselen modernizm ile bir yakınlık kurmak mümkün değildir. Özü itibarı ile modernizm gelenek ile olan tüm bağların koparılıp atılmasını talep eder. Geçmiş, yapılmaması gerekenlerin biriktiği bir tarih deposu olarak görülür. (Danto, 1992, 124) Yüzünü geleceğe dönen sanatçı, “keşfeden kişi” olarak bilinmezliğe uzanır. Sanatçı, kendi yarattığı gerçekliklerle, sanat yapıtında gizli bir düzen, form ve anlatım dili geliştirir. Bu çerçevede, uygulama perspektifini taklit (mimesis) ilkeleri üzerine şekillendiren Türk sanatının 1950’lere kadar modernizmin ana çıkış karakteri ile ilişki kurduğunu söylemek güçtür.

Cumhuriyet çağdaşlaşma yolunda, sanat-devlet-toplum ilişkisini yakınlaştıracak pek çok girişimde bulunur. Başkentteki kültür hayatını harekete geçirmek için 1926 yılından itibaren Galatasaray Sergileri'nin Ankara'da tekrarlanması kararı alınır, bu sergilerde sanatçılara ödül olarak altın, gümüş ve bronz madalya verileceği ve bir müze oluşturmak üzere sergiden yapıt satın alınacağı duyurulur. 1933 yılında ise, Cumhuriyetin 10 yıllık kalkınma atılımlarını kayda geçirmek, devrimci hamlelerin toplum ve sosyal hayat üzerindeki yansımalarını belgelemek amacıyla milli bir karakter taşıyan "İnkılâp Resimleri" sergileri düzenlenmeye başlanır. 1937 yılında Atatürk'ün direktifleriyle Dolmabahçe Sarayı Veliâht Dairesi Resim ve Heykel Müzesi'ne dönüştürülür. 1938-43 yılları arasında Cumhuriyet Halk Partisi tarafından "Yurt Gezileri" başlığı altında bir etkinlik gerçekleştirilir. Alınan karar neticesinde 6 yıllık bir süre içerisinde on yedisi iki kez olmak üzere kırk sekiz Türk ressamı, Anadolu'ya gönderilerek sanatçıların atölyelerinden çıkıp halk ile tanışması, milli, mahalli konuları keşfetmesi, yerel kültürel göstergeler ile evrensel bir sanat sentezi oluşturmaları amaçlanır. (Ural, 1998, 21) 1939 yılında ise, bugün hala devam eden Devlet Resim ve Heykel sergileri düzenlenmeye başlanır. Tüm bu etkinliklerdeki temel amaç, çağdaş Türkiye'nin kültür sanat alanında da medeni, Avrupa düzeyinde bir gelişme kaydetmesini sağlamaktır.

Aynı tarihlerde sanatçı gruplaşmaları ve mesleki örgüt yapılanmaları ortaya çıkar. 1929 yılında Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı topluluğu olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği kurulur. Adını Fransa'daki la Societe des Artistes Independans'tan (Bağımsız Sanatçılar Birliği) alan birliğin amacı, Cumhuriyet'le birlikte yüzünü iyiden iyiye Avrupa'ya dönen Türkiye'ye, yurtdışından edindikleri yeni sanat biçimlerini sokmaktır. Ayrıca Birliğin kuruluş ilkeleri arasında devletin sanatçıya destek olması, yapıt satın alması, sergileme kolaylıkları sağlaması, sanatın tüm ülkeye yayılması konusunda girişimlerde bulunması gibi maddeler de yer almaktadır. Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cüda, Hale Asaf, Muhittin Sebati gibi isimlerin yer aldığı grup, yapıtlarında değişen, kalkınan Türkiye'yi ele almakta, Alman dışavurumculuğundan, kübist etkilere, natüralist arayışlardan konstrüksiyona kadar farklı sanat anlayışlarının sentezini oluşturmaya çalışmaktadır. 1933 yılında ise, Cemal

Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Zühtü Müridoğlu, Elif Naci ve Abidin Dino'nun katılımıyla “d grubu” kurulur. Grup, egemen eğilim olarak Akademizmi, Natüralizmi ve İzlenimciliği dışlayarak, kübik bir form ve sanat anlayışını savunur. Cumhuriyet atılımları ile özdeşleşecek kübist resim anlayışını modern bir savunuyu olarak ülke topraklarına taşıdığını iddia eden grup, yaklaşık 1950'lere kadar Türkiye sanat ortamında etkin bir rol oynar. 1941 yılında ise, 1937 yılında Akademi resim bölümünün başına getirilen Leopold Levy'nin öğrencisi olan bir grup sanatçı, toplumsal konulara duyarlı bir yaklaşım sergileyen Yeniler Grubu'nu oluşturur. Nuri İyem, Kemal Sönmezler, Ferruh Başağa, Selim Turan, Abidin Dino, Mümtaz Yener gibi isimlerden oluşan hareket, “d Grubu”nun aşırı eksantrik batı akımlarını yurda getirmesine ve sanatçıların ülke gerçeklerine sırtını dönmelerine karşı tepki göstererek, toplumsal içerikli bir resim anlayışını savunur.

Sonuç olarak, ister “d grubu”nun savunduğu kübist sanat anlayışı, isterse de Batılı sanat akımlarının yerel, mahalli gerçeklerle buluşturulması gerekliliğini ileri süren İzlenimci gelenek çerçevesinde olsun, 1923 ile 1950 yılları arasında hakim olan genel eğilim çağdaşlaşma yolunda “milli bir sanat” fikrinin oluşturulması idi. Hal böyle olunca kübizm ile Anadolu halı ve kilimlerinde yer alan motiflerle akrabalık kuran, “resimde sürrealizmin uyanık rüya anlayışını yaratının Türkler” olduğunu savunan” görüşler dahi ileri sürülür. (Mustafa Şekip ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu'ndan aktaran Aksüğür Duben, 1983, 245, 258). Şüphesiz bu akıl karışıklığı içinde sanatçıların doğru kararlar almalarını beklemek hayalcilik olur. Fakat burada daha önemli bir sorun belirlemekte; 1923-50 arasında yaşanan tüm bu tartışmalar 1950'den sonra ortaya çıkacak olan soyut resim problemi için de belirleyici olur. Bireysel bir dünya tasarımının ve kişisel üslupların sahası olan soyut sanatın, milli, geleneksel kaynaklar ve yerel ölçütler ışığında değerlendirilmesi ve yorumlanmaya kalkışılması, kendi kararlarını verebilme yetkesine sahip modern sanatçı tipinin doğumunu geciktirecektir.

Sonuçlar - Bulgular

- Türk sanatında Batılı anlamda bir sanat gelişimini belirleyen en önemli faktör devlet ve onun Batılılaşma yolunda geliştirdiği politikalar. Osmanlı için Avrupalı olmanın kültürel hamlelerinden biri olan sanatın Batılı bir dizgeye oturması, Cumhuriyet idealleri doğrultusunda kültür ve sanat politikalarının bir parçası olur. Sanatın ve sanatçının varolmasının tek yolu, devletin çağdaşlaşma programı içerisinde inşa ettiği şemayı takip etmekten geçer. Sanatçı, devletin okulunda okur, onun açtığı sınırı kazanarak yurt dışına gider, döndüğünde edindiği bilgileri toplum ile paylaşmak için bir kültür elçisi görevi üstlenir, benimsediği sanat anlayışı devrim ve çağdaşlaşma ülküleri ile estetik bir bütünlük oluşturmak zorundadır ve nihayetinde üretimi ona bir meslek ve sosyal bir sınıf kazandırır. Sanatçı ile hamisi arasındaki bu ülküsel özdeşlik, esasen modern olmak için kat edilmesi gereken yolda kurulan işbirliğidir.

- Sanatçı birey, hem estetik eğiliminde hem de sosyal yapı içerisindeki konumunda yalnız, dışlanan, fikirleri ile genel beğeniyi rahatsız eden bir kimlik olarak görülmez. Sanatçının pozisyonu çağdaşlaşma idealine uymak zorundadır. Farklı yollar önerebilir ama nihayetinde ürettiği sanat bir reddediş geleneği başlatmaz, aksine farklı bir dil önerisi içerisinde modern olmanın olasılıklarını araştırır.

- Cumhuriyet'in modern teknoloji ve sanayileşme atılımı sanatçıları üzerinde özgürleştirici ve yeninin keşfine yönelik pozitif bir etki yaratmış olabilir. Fakat bu yeninin keşfine yönelik yaratıcı ve ilerlemeci durum, modernizmde karşımıza çıkan, yaratıcılığın herhangi bir amaç ve yarara hizmet etmemesi anlayışından kaynaklanan "negatif yaratıcılık" fikrini değil, toplumsal mutabakatı öngören ve sanat ile toplum ilişkisini uzlaştıran "pozitif bir yaratıcılık" biçimine dönüşmüştür.

- Devlet ve onun kültürel temsilciliğini üstlenen yegane kurum olan Güzel Sanatlar Akademisi, aynı zamanda sanatın "ne olduğuna" ve "nasıl gerçekleştirileceğine" dair bir icazet makamı işlevi görmektedir. Dolayısıyla sanat ve onun görünürlüğü tek tip ve farklı üslup gelişimlerine müsaade etmeyecek bir içkapanıklılık sergilemektedir.

- Sanatçıların bir birlik adına oluşturdıkları dernek ve gruplar “her ne kadar dönemin sanatçılarının künyelerindeki belli başlı referansı oluşturuyor olsalar da, sanat tarihinde alışlageldiği üzere, semiotik türdeşlik üzerine kurulu birtakım stilleri, ekolleri, üslupları, dönemleri vb. karşılamaktan çok, meslekçi yönelimleri temsil ederler. Hatta, ulusallık tayfına göre farklılaşmalarının ardında bile, mesleki işlevselliğe ilişkin programlar sezilir. Meslekçilik, birliklerin iç ilişkilerinde ve bu ilişkileri belirleyen örgütsel kabukta, amaçlar, kurallar ve işleyişlerde olduğu kadar, devlet aygıtıyla ilişkilerde, bu ilişkiler üstüne talepler ve tahayyüllerde kendini gösterir.” (Artun, 1998,55)

- Sınıfsal gerilimlerin henüz ortaya çıkmadığı, liberal sistemin, piyasa ilişkilerinin ve kültürün, burjuva sınıfının beğeni ve talepleri ile karşılaşmadığı, tüm denetim, görev dağılımı, kadro ve sanat etkinliği programının devlet kaynaklı sürdürüldüğü bir süreçte, sanatçılar modernizmin, sistemi reddeden avangard tavrı ile uzaktan yakından ilişkiye giremez.

- Gerçekçi bir dünya anlatımına öykünen bir başlangıç evresinden (Primitifler ve Asker Ressamlar), bireysel kararların alınmaya başlandığı izlenimci bir şemaya (1914 Kuşağı), estetik öngörülerin varoluş kaygılarıyla buluştuğu içedönük bir atmosferden (Müstakiller), inşa edilen kübik konstrüktivist eğilimlere (d Grubu) kadar bu süreç, en nihayetinde bir temsil fikri üzerine kuruludur.

- Gerekliliği, güzel bir estetik bütünlük oluşturmak, ülküsel gelecek fikrini açık, tanımlanabilir bir biçim dili ile sunmak olarak kabul gören bir resim üretim biçiminin doğal olarak en büyük kaygısı, temsili bir sanatın gerektireceği tüm hünnerleri göstermekle eş bir amaç taşır. Böyle bir anlayışta modernizmin anti-estetik, amaç ve yönelimini kendi üretiminde bulan, anlatı ve form dilini kendi gereklilikleri içerisinde keşfeden bir dünya görüşünün düşünce ve uygulama olarak yerleşmeyeceği ortadadır.

Sonuç itibari ile modernist sanat anlayışlarından biri olarak kabul edebileceğimiz kübist eğilimlerin görüldüğü 1923 sonrası sanat ortamında bile, gerçek anlamda bir birey-

sanatçı sorunsalından ve avangard sanat eğiliminden söz edemeyiz. Resim yapmak olsa olsa modernleşme yolunda bir gösterge, sanatçının kendisini sosyo-kültürel ortamda konumlandığı bir mesleğin yansıması ve oluşturulmaya çalışılan bir geleneğin kurucu mekanizması olarak kabul edilebilir.

3.1.3 1950'den Günümüze

Erken cumhuriyet döneminde görülen ve sanatçının hamiliğine yönelik tüm sanat etkinliklerin cılızlaştığı 1950 başları, aynı zamanda grup ve merkezi hareketlerden sıyrılarak kendisini kişisel tecrübelerinde sınayan sanatçı-bireyin doğuş tarihidir. Bu dönemde, merkez olarak İstanbul ve onu temsilen Akademi'nin etrafındaki küçük adacıklar, ana gövdeden ayrılarak kendi meşruluklarını ilan ederler. O tarihe kadar sanatçılara duracağı yeri gösteren Akademi, yurtdışı ile ilişki kuranların gözünde bir icazet makamı olmaktan çıkar. Başkent Ankara, İstanbul sultasına kendi ölçeğinde cevap verebilmeyi başarır. Bağımsız, yeni kostümüne alışmaya çalışan bu yeni sanatçı tipinin kendisini nasıl deneyimlediği, sanatı nasıl kavradığı ve durduğu zemini nasıl algıladığı, çatallanan yollarla bölünen bu dönemin başat özelliğidir. 2. Dünya Savaşı'nın ardından Batıya açılışa iki ayrı güzergâh takip edecek olan Türk sanatçıları (ilk grup, 2. Dünya Savaşının ertesinde Paris'e giden Nejat Devrim, Fahrelnissa Zeid, Selim Turan, Hakkı Anlı, Mübin Orhon gibi sanatçılar, ikincisi ise, Adnan Çoker, Ferruh Başağa, Neşet Günel gibi farklı tarihlerdeki yurtdışı seyahatleriyle yerel ortamı yönlendirenler) kişisel deneyimi keşfetme ayrıcalığını elde etmişlerdir. Bu deneyim zenginliği sadece resim camiasında değil, kültürel pratiğin farklı alanlarında da geçerli olmuştur. Türk sanatında belirli bir hedef doğrultusunda (soyutu yakalama) resim ile heykelin iç içe geçtiği tek dönem 1950 başlarıdır. Sonuçta keşfedilen şey, sadece geleneksel dilin sınırlarını aşan bir deneyim değil, aynı zamanda yalnız kalmayı, dışlanmayı ve kendi başına karar verip üslup geliştirmeyi göze almaktır. Bu süreç aynı zamanda 1950 öncesi görülen grup temelli sanat hareketlerin bireysel üslup arayışlarına devredildiği bir zamana da işaret eder.

Batı'ya açılma sürecinde öğrenilecek bilginin kaynağı olarak işlev gören başta Paris olmak üzere Avrupa'nın diğer kentlerine yapılan eğitim amaçlı seyahatler, 1950'lerde farklı bir kimlik kazanır. Orada yaşamayı seçen Fahrelnissa Zeid, Nejat Devrim ve Selim Turan gibi sanatçılar, geri dönüp edindikleri bilgileri Akademi çatısı altında öğrencilerle paylaşma gibi bir misyon üstlenmemişlerdir. Artık onlar da Batılı ve dünyanın farklı coğrafyalarından gelip modern sanatın izlerini süren diğer tüm sanatçılar gibi, dönemin sanat atmosferi içerisinde yer almayı denemişlerdir.

Türk resminde 1950-60 arasındaki baskın söylemin abstre ve non-figüratif sanat olduğu kabul edilebilir bir genellemedir. Fakat bu tarihlerde ilk örnekleri görülmeye başlanan soyut resim örneklerini kavrayabilmek için 1950 öncesinde gelişen kültürel yapılanmayı tekrar gündeme getirmek gerekir. Çünkü bu dönemin kültürel altyapısını, d Grubu eleştirisiyle ortaya çıkan yerel-mahalli kimlik sorunsalı ve evrensel değer karşıtlığının “milli sanat” çerçevesinde tartışıldığı bir süreçten alınan miras şekillendirir. Dolayısıyla 1950'ler, modern sanatın göstergesi olabilecek soyut sanat örneklerinin ortaya çıktığı bir süreç olabilir, ama görüleceği üzere bu arayış tam anlamıyla bir modernizm göstergesi olamaz. Olsa olsa kısmi bir başlangıç ve geçiş dönemi olarak görülebilir.

1933'ü yani d Grubu'nun kuruluşunu bir hareket noktası alırsak, bu tarihten 1950'ye kadar grubun savunduğu kübizm meselesi ile izlenimci resim anlayışının egemen eğilimler olduğunu görürüz. “d grubu”, Andre Lhote'un kübist ve yapısalıcı, Fernand Leger'nin analitik kübist etkili biçim anlayışını Türk sanat ortamına tanıtarak modernleşme ve çağdaşlaşma yolunda önemli adımlar attığını iddia ediyordu. Ve yine bu tarihler, özellikle “d grubu” eleştirisiyle ortaya çıkan yerel-evrensel kimlik sorunsalı ile milli sanat ve çağdaş kültür karşıtlığının tartışıldığı bir süreçtir. Hatırlatmak gerekirse, kuruluş aşamasından itibaren ciddi olarak eleştirilmeye başlanan grubun, Batı sanat akımlarını çok yakından izleyerek sanatı yozlaştırdığı, ülke sorunlarına eğilmediği ve ürettiği resim ile halka seslenmediği türünde eleştiriler yer almaktadır. Bu eleştirileri yapanlar, Batı sanatının yerel, milli dilde yansıtılması gerektiğini öngörüyorlardı. Buna göre çağdaş sanatın çıkış noktaları zaten Anadolu sınırları içerisinde üretilen yerel-folklorik sanatlarda mevcuttu. Örneğin Yaşar Nabi Nayır, 1936 yılında milli konuların

resme yerli bir öz katacağına inanarak düzenlenen ve sanatçılara ısmarlanan İnkılâp Resimleri sergisi vesilesiyle sanatçıların batının aşırı eksantrik sanat akımlarının tesirinden kurtularak kitlelerin de ilgisini çekecek milli ve realist bir sanata doğru ilerlemeleri gerektiğini savunuyor, buna karşılık Burhan Belge, toplumsal ihtiyaçlarla sanatsal etkinliğin aynı potada eritilmesinin bir tehlike oluşturacağını ve sanatçının tamamı ile serbest bırakılması gerektiğini söylüyordu. (Belge, 1937, 5-6) İsmail Hakkı Baltacıoğlu ise, halk estetiğinin sürrealist olduğunu iddia ediyor ve aynı yazar, ilerleyen yıllarda kübizmi genç demokrasi rejiminin sanatı olarak tanıtıyor ve sanatçıların bu anlayışa yönelmelerini istiyordu. İlginç olan şu ki Baltacıoğlu, “milli sanat” adına halk sanatına ya da minyatür sanatına dönülmesi gerektiğini savunanlar arasında da yer alacaktır. (Baltacıoğlu’ndan aktaran Aksüğür Duben, 1983, 258-259) Suut Kemal Yetkin ve Sabahattin Eyüboğlu gibi yazar ve düşünürler ise, Türk sanatının özünde kilimlerin, çinilerin, hat ve kaligrafi sanatının, motifsel duyarlılığa sahip canlı renkler ve coşkulu çizgiler barındırdığını vurgulayarak, çağdaşlaşma yönünde plastik sanatların bu malzemeyi kullanması gerektiğini savunacaklardır. 1940 başlarında “d Grubu”da bir dönüşüm içerisinde modern sanat problematiğini yerel kaynaklara bağlama ihtiyacı hisseder. Nitekim grubun 1940 ve 41 yıllarında düzenlediği 8. ve 9. sergileri bir değişim rüzgarı içerisinde yerel-ulusal kaynaklara yönelmeyi vizyon belirlemesinden ötürü övgüyle karşılanacak ve başlangıçtaki keskin, eskiyi beğenmeyen, sürekli olarak yeninin yanında yer alan söylem, uzlaşmacı bir ortama çekilecektir. Nurullah Berk’in kaligrafi sanatını öven yazıları, yapılmamış tecrübe kalmadığı düşüncesi ile sanatçının soyuttan tabiata geri dönmesi gerektiğini özenle vurgulayan görüşleri, Bedri Rahmi’nin Dadaist, Fütürist ve Sürrealist çıkışları bir özenti, gelip geçici bir moda olarak tanıtan yazıları diğer yandan Cemal Tollu’nun “Kübizm şark halı ve çinilerindeki tezyinat ile akrabadır.” türündeki sözleri, bizlere modernizmin seyrini ve 1950’li yıllardaki soyutlama çabalarına ne tür badirelerle ulaşıldığını göstermektedir.

Yine tek parti tarafından yürütülen “milli sanat” fikrinin yönlendirmesi ile 1939-44 yılları arasında düzenlenen Yurt Gezileri programı da ister istemez izlenimci ve realist bir sonuç ortaya koyuyor, etkinliğe katılan “d grubu” sanatçıları bile biçimsel

kaygılarını atölyelerinde bırakarak doğa ve insan karşısında daha serbest çalışmalar gerçekleştiriyorlardı.

Öte yandan 1941'de Liman konulu resim sergisi ile adlarını duyuran Yeniler Grubu üyelerinin savunduğu toplumsal gerçekçi sanat anlayışı, D Grubu'nun biçimsel dayatmacılığına karşın bir başkaldırı olarak görülebilir. Grubu destekleyen yazarlardan Hilmi Ziya Ülken, bu gençlerin "ekol" hastalığından kurtulmak için çaba gösterdiklerini ve mahalli şartların kendi hamleleri ile kendisini yaratması gerektiğini ileri sürmekteydi. Bu düşünceyle hareket eden ressamlardan Nuri İyem ve Ferruh Başağa'nın ilerleyen yıllarda soyut resmin en ateşli savunucuları arasında yer almaları da dikkat çekicidir.

Bu durumda 1950 başlarında ortaya çıkan soyut sanat örneklerinin düşünsel yanını belirleyen faktörleri şöyle özetleyebiliriz: Batı sanatını, mahallî, milli dilde yansıtılması gerektiğini öngörenler, çağdaş sanatın çıkış noktalarının Anadolu sınırları içerisinde üretilen yerel-folklorik sanatlarda mevcut olduğunu iddia edenler, halk estetiğinin sürrealist olduğunu düşünenler, kübizmi genç demokrasi rejiminin sanatı olarak tanıtanlar, "milli sanat" uğruna halk sanatına ya da minyatür sanatına dönülmesi gerektiğini savunanlar, Türk sanatının özünde kilimlerin, çinilerin, hat ve kaligrafi sanatının, motifsel duyarlılığa sahip canlı renkler ve coşkulu çizgiler barındırdığını vurgulayan görüşler... Bu dönemde lirik ve geometrik anlayışta resim çalışmaları ortaya koyan Ferruh Başağa, Adnan Çoker, Lütfü Günay, Nuri İyem, Cemal Bingöl, Şemsi Arel, Zeki Faik İzer vb. sanatçıların yapıtlarına baktığımızda, saydığımız tüm etkilerin farklı derecelerde yansımalarını görebiliriz. Benzer bir yaklaşım, Paris Ekolü sergilerine katılan Fahrelnissa Zeid, Nejat Devrim ve Selim Turan için de geçerlidir. Kaldı ki, Paris Ekolü (Okulu) olarak adlandırılan eğilim, özü itibari ile 1800 sonu ve 2. Dünya Savaşı öncesi avangard sanata ev sahipliği yapan Paris'in çok kültürlülüğüne vurgu yapmak üzere dünyanın farklı kültürlerinden gelen sanatçıların yerel motif, biçim ve algılayışları, soyut sanatın informel dünyası ile buluşturmasını amaçlamaktaydı. (Batur, 2000, 7)

Bu nedenle 1950'li yıllarda ortaya konulan soyutlama girişimlerinde sanatçıların, modern soyutlama evrelerini tarihsel verilere dönük geleneksel irade üzerinde temellendirmeye çalıştıkları görülmektedir. Oysa 1950'lilerde unutulmuş çok önemli bir nokta var: 1910'larda ilk soyut eserlerini üreten Kandinsky resmin bir form meselesi değil, yeni bir öz sorunsalı olduğunu sıklıkla tekrarlıyordu. Nitekim Kandinsky, modern sanattaki eleştirel tavrın, geçmişte sadece olumsuz mesajların ve yapılmaması gerekenlerin anlamı olarak okunması gerektiğini söyler. Bu nedenle soyut resmin, bir sınır aşma, bağlantılardan uzaklaşma, biçimler baskısından özgürlüğe yönelme öngörüsüyle hareket etmesi gerektiğini savunur. Artık sanatın varolan dünyayı tasarımlaması söz konusu değildir. Aksine, bu ilişki tersine çevrilmiştir ve tasarım olgusu veya pratiğinin kendisi bir dünya üretir. Bu da görülebilecek ve gösterilebilecek bir dünya değil ancak kavranılabilecek bir dünyadır. Dolayısıyla Kant'la birlikte sınırları iyiden iyiye tarif edilen doğa dışı “estetik yargı”, saf, kendi gerekliliklerini kendisinde bulan bir algılayış olarak soyut resim içerisindeki yerini bulur. (Lenoir, 2003, 94)

Bu nedenle 1950'lerdeki soyut sanata ulaşma çabalarını Batı sanatının tarihsel verilerinden hareketle çözümleyecek değiliz. Bu yaklaşım olsa olsa ortaya bir kargaşa çıkarır. Çünkü Batı kaynaklı bir soyut sanat üretimi, arkasına 19. yüzyıldan kalma bir evren tablosunu alır ve bu tablo içerisinde, “ben” yani “suje”den hareket eden bir anlayış barındırır. Nitekim doğadan ciddi bir şekilde kopmaya başlayan bu tablo, her şeyin merkezinde bireyin yer alması gerektiği ısrarla savunur ve ortaya çıkan ürünün tamamı ile bireysel bir fantezi olduğu gerçeğini de kabullenir. Ayrıca nesnelerin biçimsel görünüşlerinin değil, sahip oldukları anlamların önemli olduğunu savunan yeni bir dünya görüşü de romantizm ve sembolizm ile birlikte devreye girmiştir. En sonunda da soyut sanatçı dış dünyayı reddederek, iç dünyasının olanaklarına sarılmaya başlar. Sonucun, yani bireyselleşmenin nerelere kadar gelebildiğini günümüz sanat ortamında da takip etmek mümkün.

Türkiye’de soyutlayıcı mekanizmanın kavranmasına ilişkin düşünsel yaklaşımların ana gerekçesinin ısrarla geçmiş üzerine temellendirilmeye çalışılması, soyut non-figüratif

sorunun “somut” planına dair bir öneri olarak görüldüğünü göstermektedir. Buna karşılık nesnel dünyanın kaba ve geçici görünümünü aşan tinsel bir hedef ya da varlığın mutlak özüne dair bir derinlik meselesi es geçiliyor, konunun bu tarafı üzerine ciddi kuramsal ve ontolojik tartışmalar yapılmıyordu. Sonuç itibari ile kaligrafi ve hat sanatının biçimsel cazibesi veya yerel renk kavrayışına ilişkin sorunlar ilk dönem üretilen işlerin başlıca özleri değil konuları olacaktır.

Ayrıca Kandinsky öz meselesini lirik-non figüratif bir resimle ortaya koymasına rağmen, bizde gerçekleşen ilk örnekler genellikle geometrik-non figüratif bir anlayış doğrultusundadır. Oysa renk soyutlaması ile doğadan uzaklaşma, biçim bozmadan çok daha önce ortaya çıkmış ve 1910’ların başında iyice kristalize olmuştu. (Burada Turner’in üç renkle bitirdiği soyut partisyonlarını hatırlatmak gerek) Bu nedenle bizde, soyut anlayışa renk yolu ile ulaşma niyeti ancak 1960’lardan sonra ortaya çıktı denilebilir. 1930 ile 1950 arasında yapılan çalışmalarda da renkten çok, çizgisel biçim bozmaları egemen olmuştur. Bunun nedeni 1940’a değin Avrupa’ya giden ressamlarımızın André Lhote atölyesine bağlılıkları veya Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi örneğinde olduğu gibi Almanya’daki Hans Hoffman kanalından Cezanne’a ulaşmayı amaç edinmiş olmalarıdır. Bir diğer yandan fovizm ile dışavurumcu anlayışın temellerine inilmemiş olmasının da lirik-soyutun geç kavranılmasına neden olduğu düşünülebilir.

1950’lerdeki bu soyutlama girişimlerini, Cumhuriyet rejiminin çağdaşlaşma yolunda aldığı iktisadi ve kültürel ülküsünün devamı olarak sembolleştiren düşüncüler de ortaya çıkmadı değil. Evrensel sanat normlarına ulaşma yolunun non-figüratif bir sanat anlayışından geçtiğini düşünen Baha Çalt, Kemal Çilingiroğlu, Hilmi Ziya Ülken gibi yazarlar, Beş Sanat, Varlık gibi dergilerde ve Cumhuriyet ve Yeni Sabah gazetelerinde bu fikirlerini hararetle savunacaklardır. Davanın çağdaşlaşma yolunda Türkiye’nin atması gereken önemli bir adım olduğu fikri de bu görüşler arasındadır.

Buradaki önemli sorun, çağdaş birey sorunsalının anonim ya da kolektif biçimlerle belirlenmiş bir geçmiş açmazına sokulmaya çalışılmasıdır. Varlık nedenleri, dünya

görüşleri, uygulama biçimleri farklı olan “dün” ve “bugün”e ait temsil sistemlerinin üst üste çakıştırılmaya çalışılması da, hem geçmişteki bireysel mekanizmanın karmaşık mantığının tam olarak keşfedilemediğini hem de geçmişteki sanatsal biçimlerle çağdaş bir ilişki kurma isteğinin herhangi bir düşünsel altyapıdan hız almadığını göstermektedir. Ve tabi en önemlisi, gidilecek yolun önceden belirlenmesi ve bunun da net olmayan reçetelerle şekillendirilmeye çalışılmasıdır.

Şüphesiz 1950’li yıllara ilişkin bir diğer ilginç nokta, 1950’de iktidara gelen Demokrat Parti ile birlikte Türkiye’de iktisadi, politik ve sosyo-kültürel alanda görülen yeni algılayış ve yaşam biçiminin sanatta karşılık bulmamasıdır. Özellikle köylerden kentlere doğru yönelen kitlesel göç ve akabinde hızla çoğalmaya başlayan kent nüfusu, gecekonduların giderek artışı, kısacası modernleşmenin sosyo-ekonomik boyutundaki dalgalanma, dönemin sanatı tarafından bir problematik olarak ele alınmaz. 1954 yılında Yapı ve Kredi Bankası’nın düzenlediği olaylı “Türkiye’de İş ve İstihsal” konulu yarışmaya katılan sanatçıların hemen tümünün, konuyu, tarım yoluyla kalkınma modeline dayandırmasına rağmen, dönemin sanatının temel dinamosu soyut resim ve onun etrafında gelişen tartışmalardır. Bu da doğrusu tuhaf bir ikilemdir. Bir yanda tarihsel referanslara dönük bir soyutlama anlayışı, diğer yanda bir yarışma vesilesi ile erken cumhuriyet döneminin kültür politikalarının temel beklentisi olan “kalkınma, sanayileşme, çağdaşlaşma” ilkelerinin bir yarışma ile tekrar gündeme getirilmesine karşılık veren Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Refik Ekipman, Sabri Berkel vb. gibi dönemin en önemli sanatçıları. (Elvan, 2004) Bununla beraber, modern hayatın kent ve onu ayakta tutan tüm değişim çanlarının modernizmin başından itibaren Avrupa sanatını etkilemesine rağmen, Türk resminde kentin sosyal ve kültürel koşullarındaki değişimine ilişkin duyarlılığın ancak 1970’li yıllarda görülmesi de ilginç bir durumdur.

1960 başlarında ise, soyut sanat ile teorisi arasındaki karşı konulmaz bağın, bir form sorunsalı değil, apaçık bir öz problemi olduğu anlaşılır. Batılı biçim dili ve soyutlama fikrini yerel söylem ve form literatürüne aktarma çabaları terk edilerek, saf soyutun iç gerekliliklerine ulaşılmaya çalışılır. Çağdaş birey sorununun geleneksel veriler üzerine oturtulmaya çalışılmasının anlamsızlığı anlaşılır, soyut sanata özgü bir ayrıma ve kişisel

bir imzaya kavuşmanın gerçek dram ve risklere bağı olduğu kavranır. Nesnel dünyanın kaba ve geçici görünümünü aşan tinsel bir hedef ve varlığın mutlak özüne dair bir derinlik meselesi ciddi kuramsal ve ontolojik tartışmalarla sarmalanmaya başlanır. Bu tarihler aynı zamanda eski “d grubu” hocalarının ve yaşlı birkaç ustanın soyut resme heves duydukları bir dönemdir.

1960'lar, çağdaşlık adına disiplinlerin kendilerine ait felsefe geliştirdikleri bir dönem olur. Yeni olma arzusu, toplumsal-ekonomik ve kültürel yapı üzerine çok renklilik olarak yansır. Batı sanatının Picasso ve Matisse haricindeki eski ve yeni kilit isimlerini (Hartung, Klee, Kandinsky, Bazainne, Manessier, Da Silva...) keşfeden ve kendilerini bu yeni isimlerle sınayan üslup çeşitliliği, bu dönemin en belirgin özelliğidir. (Çoker, 2000)

1960 sonu ve 1970 başı, soyut resim dilinin bir ölçüde "akademikleşmeye" başlayıp kısmen geriye çekildiği, buna karşılık geleneksel figürün karşısına, bünyesinde ironi, eleştiri ve varoluşsal kaygılar barındıran yeni figüratif resmin dikildiği tarihtir. Figürün, plastik ifadenin başlıca ögesine dönüştüğü, görünüşteki bütünlüğüne karşılık özünde parçalandığı, gündelik referanslarının yanı sıra hayali bir düzlem içerisinde çözüldüğü bir figür sorunsalıdır bu. İlk günden bu yana kendisini figüratif dilde ifade eden Türk plastik sanatları, 1960'ların getirdiği özgürlükçü ortamın etkisiyle masaya yatırılır. Kendisine güvenen yenilikçi bir dil ile, eskinin yerine alternatifinin arandığı bir geçiş süreci yaşanır. Başta Mehmet Gülerüz olmak üzere Alaattin Aksoy, Utku Varlık, Komet, Nevhiz Tanyeli, Neş'e Erdok vb. sanatçılar bu dönemin öne çıkan isimleridir. (Germaner, 2000) Bununla beraber Türk resminde açık bir biçimde politik içerikli resimler, 1970 sonu 1980 başı toplumsal çalkantılarının bir sonucu olarak, bir tür sosyalist gerçekçilik şeklinde kendisini sunmuştur. Bu on yıllık dönem, eleştiri ve ironiye yer veren bir resim ile ulusal meseleleri öngören bir diğer figür resminin karşılaşma alanıdır.

Bununla birlikte Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin 1977 yılında başlattığı “Sanat Bayramı” kapsamı içindeki “Yeni Eğilimler”, (Kabaş, 1985) 1980 yılında İstanbul

Resim ve Heykel Müzesi yönetimi ve Müze derneğinin ortak girişimleri ile başlatılan “Günümüz Sanatçıları Sergisi”, (Atagök, 1993) 1984 yılında 12. İstanbul Festivali’nde yer alan “Öncü Türk Sanatı’ndan Bir Kesit” ve 1989-1992 yılları arasında sanatçı inisiyatifi olarak gelişen A B C D sergileri, yerleşik sanat anlayışlarını aşmaya çalışan yeni tavırları doğurması açısından modernizmin reddediş ilkeleri ile yakınlık içindedir. Yine bu sergiler aracılığıyla resim sanatının yerleşik biçim ve içerik sorunlarında özgün araştırmalar ortaya çıkmaya, yerleşik bir dil olarak resmin ötesindeki alanlara uzanılmaya çalışılır. Yağlıboya resmin yanı sıra akrilik, püskürtme boya gibi yeni malzemeler denenir, plastik ve tahta parçaları, dikenli tel, altın yaldız, metal gibi tuval dışı nesneler aktarılacak istenen anlatımların araçları olmaya başlar. Ayrıca bu dönem, farklı söylem ve önerilerin bir öz güven ruhuyla sunulduğu bir zaman dilimi olur: Salt estetik sorunlara gömülü, biçimi açık seçik ortaya koyan malzeme ölçekli anlatımcı arayışlar, fantastik imgelemi ve naif bir biçim dilini toplumsal eleştiri okuna dönüştürenler, pop sanatın mahallî dildeki karşılığını arayanlar, kavramsal sanatı, fotogerçekçiliği, minimalizmi özümsemeye çalışanlar... Sarkis, Ayşe Erkmen, Serhat Kıraz, Gülsün Karamustafa, Tomur Atagök, Cengiz Çekil, Yusuf Taktak, Füsün Onur, Şükrü Aysan, Ahmet Öktem, Canan Beykal vb. isimler, bu dönemdeki çıkışlarıyla çağdaş sanatın uluslararası dili ile eş zamanlı bir anlam ve biçim sorununu gündeme getirmeye başlarlar. Şüphesiz 1960’ların sonundan itibaren boyasal resimden uzaklaşıp, malzeme/obje denemelerine girişen Altan Gürman’ın bu sanatçılara öncülük ettiğini de hatırlatmak gerekir.

1980’ler Türk sanatı için önemli bir kırılma noktasıdır. Sanatçıların ve sanat ortamının toplumsal dönüşümlerden ciddi bir şekilde etkilendiği bu süreci şöyle özetleyebiliriz: Bir yanda kültürün meşrulaşması ve farklı kültür gruplarının konuşma istekleri diğer yanda iktidarın bu özgürlük talebini kontrol altında tutma inadının getirdiği gerilim; bir yanda paranın fütursuzca piyasaya akmasıyla birlikte her türlü sosyal ihtiyaçta yaşanan aşırı bolluk ve şatafat, diğer yanda tüketim fazlalığının yarattığı adaletsizlik, sınıflar arası uçurum; bir yanda küresel olma isteği ve hayalleri, diğer yanda bu isteği engelleyen iç ilişkiler ve dışı açılma platformlarının eksikliği; bir yanda sanatın kültürü oluşturan en önemli damar olduğu devletçi söylemler diğer yanda baştan savmacılık,

müzesizlik, kültürel alt yapı bunalımı... Şunu rahatlıkla söyleyebiliriz: 1980'lerden bu yana yaşadığımız zaman dilimi bize modernleşmenin ucu açık çelişkilerini, olmazsa olmaz neden ve sonuçlarını derinden hissettirir. Türkiye, kimine göre gerçek anlamda kimine göre de yarım yamalak ancak bu süreçte modern olabilir. Hayaller, mutlu gelecek vaatleri, siyasala, ekonomiye ve kültüre eşit katılım sözü, göz kamaştırıcı vitrinler, dışa açılma, aidiyet duygusunun sükünü, dünyayla entegrasyon, işlevsel akılcılık, yaşamın kutsanması... 1980'lerde karşımıza çıkan yenilikçi eğilim sergileyen pek çok sanat yapıtında bu etkilerin açık ve gizli işaretlerinin yarattığı gerilimi ve hoşnutsuzluğu hissetmek mümkün.

Buna karşılık, çoğu incelemenin ardından bizi rahatsız edecek bulgular elde edecek olsak da bu dönemin kendisine özgü bir çekiciliği olduğu kesin. Bir kere bu süreç, sosyoloji, felsefe ve kültürün parlayan anları ile yakından ilgilenen çağdaş sanatın, içerisinde geçtiği coğrafyadaki gelişime kayıtsız kalamadığı bir döneme işaret eder. Dolayısıyla klasik anlamda siyasa ile ilgili görünmeyen çoğu yapıtın anlam katmanlarında, 1980 ihtilali sonrasında kültürün nasıl palazlandığını, özgürlük içerisindeki yasakları, dünyaya açılmanın yarattığı arzu ve aşırılığın izlerini gözlemlemek mümkün. Aynı şekilde bu döneme damgasını vuran tüketim çılgınlığını, liberal kapitalist düzenin göz kamaştırıcı işleyişini, yerelliğin arabeske dönüşmesini, baskın cinsiyet şeması dışında kalanlara bakışın eziciliğini, siyasetin depolitizasyonu ile görevden kaçma isteğinin vazgeçilmez hafifliğini hissetmek de mümkün. 1980 sonrası kültürel, sosyo-ekonomik ve politik olarak ne kadar çetrefil ve inişli-çıkışlı dinamiklerle yüklü ise, ortaya çıkan eserler de aynı kaçınılmaz yazgının izlerini taşır.

1980'lerde sanat yapıtı ve onun politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel alanlarla arasındaki ayrım çizgileri bu tarihte çökertilmeye çalışılır. İhtilalin ardından gelen serbest piyasa ekonomisinin her şeyi nesneleştirici gücü sanata da bulaşır ve giderek güçlenecek olan galericilik sisteminin kemikleşmeye başlamasıyla birlikte, gözde bir tüketim aracına dönüşür. Sanatçı pazardaki rakipleri ile keskin bir mücadeleye girer, kendisine ait olan biçim, içerik, form çeşitliliği ve farklılığının altını belirgin olarak çizme ihtiyacı hisseder. 1980'lerin en ucu açık kazanımlarından olan özgürlük ve

özgünlük, sanat piyasasına baskın bir şekilde üsluplaşmayı dayatır, kimlikleri biçemlerine göre tayin eder ve özdeşleştirir. Üslubun pazar baskısıyla karşılaşması sanatçıya kimi zaman aşırı konforlu bir taht ve özel bir statü kazandırır da sanatın gelişime açık yönünü kaçınılmaz olarak tıkar. Kapitalin aşırı bir ilgi alanı ve güç oluşturmasıyla ortaya çıkan bu sahte yapı kimi örneklerde hayal bahçesini, söylem zenginliğini ve üretim pratiğini zedeler. Bu dönemde sanatçılar bir koleksiyoncunun tahtasına iğneyle iliştiirdiği kelebekler gibi sabitlenir, ilişkilerinin zeminini tutamayanlar ise bir süre sonra piyasadān silinip gider. Bugün için kimi çevrelerde üslubun kirli bir araç gibi görünmesinin nedeni bu dönemde yapılan yanlışlardır. Türk sanatında üslubun kökleştiği ve sanat izleyicisi karşısında üslupsal ayrılıkların -tüm sanat tarihimizi kapsar şekilde- çizildiği bu dönemde sanat etkinliğı, galerici, sanat izleyicisi ve sanatçı üçlemesinde toplumsallaşır. Müzayedecilik olgusunun bugün belirli imzalara öncelik tanınmasının nedeni bu dönemde kemikleşen doğru/yanlış saptamalarıdır. Buna karşılık, sanat adına risk alan sanatçılar, piyasanın zaman zaman yanlışlara yönlendirici tavrı karşısında, kendi seçeneklerini kabul ettirmekte gizli bir söz birliğine de varırlar. (Çalıkoğlu, 2003, 17)

1980'lerde modernleşme sürecinin ısrarla altını çizdiği sanatçının misyonu kavramı ve devlet-toplum sanat ilişkisi bağlamında aydınlanmacı rol, sanatçılar tarafından terk edilir. Toplumsal gelişim, ilerleme ve kolektif değerler adına yol gösteren ve söz sarf eden sanatçı anlayışı tarih olur. Modern sanatın seçkinci anlayışı dışlanarak, kimi örnekte sanatın yaşama yön verme ya da kritik etme özelliklerine de karşı çıkan tavırlar gelişmeye başlar.

Aynı şekilde 1980'lerden itibaren sanatçıların çoğı, her yerde hazır ve nazır oluşu sayesinde yeni toplumsal epistemolojiyi yönlendiren ve bir şeyi iletmekten ziyade inşa eden medyanın ve popüler kültürün baskın gücüyle de mücadeleye girişirler. Gerçeğı yapaylaştıran, anlamın sahip olabileceğı gerçeklik duygusunu silen ve yeni bir gerçeklik hâli ile toplumu hissizleştiren medyanın yapaylık anlarını eleştirirler. Medyanın ürettiğı açmazlara, dallanıp budaklanan çelişkilerine karşı duran sanatçılar, ortaya çıkan bu yeni yapının ahlaki düşünce ve siyasal analiz düzleminde nasıl sorunsallaştığını incelerler.

1980'ler yaşamın kentlerde aktığı, taşranın büyük merkezlere iyiden iyiye yerleştiği bir dönem olur. Haklı olarak sanatçılar da bu gelişime (soyut veya figüratif fark etmez) tam anlamıyla kentlileşen bir bilinç niteliği içerisinde cevap verirler. Resmin bir satış patlaması yaşadığı bu sürecin sonlarına doğru -özellikle Bienal'in dışa açık yüzü ile- sanat yapıtının malzemesi ve içeriğinde değişimler başlar: Alternatif mekânlar içerisinde, mekânı içerisine alan kavramsal düzenlemelere girilir, hazır yapım nesnelerle üç boyutun olanakları sınanır, izleyiciyi düşünmeye sevk edecek bildiriler sunulur, interaktif hale döntüşen yeni diyalog biçimlerine ve oyunsu gösterilere başvurulur... Bu arayış, sanatın kısmen kabul görmeye başladığı bir dönemde sanatçılar arasındaki çözülme ve dağılmayı da tetikler. Sanatçılar arasındaki bireyselleşmenin iyiden iyiye çözülüp dağılmaya başlaması, ilerleyen süreçte postmodern bir parçalanma doğurur.

Yurtdışı ile diyalogun artan bir ivme kazandığı 1990 başlarında ise felsefe, sosyoloji ve metin ile buluşan sanatçılar yeni temsil olanaklarının farkına varır. Kültürel yaşamın farklı uç ve deneyimleri arasında birbirlerini tümleyen veya iten birleştirici ya da dışlayıcı yakınlıklar araştırılır, kendisine tarihin bir ucuna eklemenebildiği taktirde kabul göreceği vaadi verilen sanatçı, artık kendi öznel tarihini inşa etmeye başlar. Mekanın, sınırların ve söylemlerin yıkıldığı bir dönemde kendi monat yapısını sürdüremeyeceğini fark eden sanatçılar, yıllarca toplumun özerk bir azınlığı olarak tarif edilmenin eksikliklerini gidermeye çalışırlar. Dışa açılma ile birlikte gerçeklik ve sanat yapıtı arasındaki gerilimli ilişkinin aksayan tarafları da fark edilir, tek bir üslubun yoksullaştırıcı tavrının farkına varılır. Bu nedenle 1990'larda kullanılan diller, hem sentaksı hem de semantiği ile açık uçlu bir oyuna döntüşür. Bir diğer deyişle, bir çözüm üretmeyen ama muhakkak karşı duran postmodernist bir tavır benimsenir. Bir çözülme ve ayrılmayı da beraberinde getiren bu yeni düşünce biçimi sayesinde dilin ideolojik parametreleriyle ilgilenilir, dilin bir imgeyi nasıl tetiklediği araştırılır.

Toplumsal eleştiri ve toplumsal kuram alanlarında ciddi bir postmodernizm tartışmasının sonucu olarak 1990'larda, modern sanatın seçkinci, kendi içine kapalı, özel mesajlar ve şifreler içeren dili, pratik, izleyici ile kolay ilişki kurmaya meyilli bir

yapıya evrilir. Seyircisini kendi seviyesine çekmeye ve özendirmeye çalışan bilgiç sanat yapıtı, dünyaya açık izleyici karşısında ortak bir dil yakalama ihtiyacı hisseder. Aslına bakılırsa bu tavır 1980'lerin biriktirdiğine karşı bir ret değil, dışarıda bırakılanların tarihine göz atmanın getirdiği yeni bir dil çeşitliliğinin yarattığı karşı konulmaz değişimdir. Eklektik yapısı ile 1990'ların sanatı, modernizmde olduğu gibi geleneği cüretkar bir şekilde reddetmeden birçok geleneğin bileşimini öngörür. Geleneğin çatışması ve süreksizliği, çift kodlanmış anlamlar ve ironi yoluyla karmakarışık edilir ve birbiriyle ilintisiz bir şekilde kaynaştırılır. Modern çağın kendi içinde bütünlük arz eden estetik nesnesi, kimi örneklerde irrasyonel, belirsiz ve dizginlenmemiş bir hedonizmin yansımasına kadar dönüşür. Ortak bir odak noktası olmadan bir araya getirilmiş ya da getirilmek zorunda olan bir dünyayı temsil etmeye ve bu dünyaya karşılık vermeye çalışan çağdaş yapıt, kimi örnekte olabildiğince içe kapalı, hatta tamamen kendi bilgisi üzerinden hareket eder. Her şeyin hafiflermiş gibi görüldüğü yeni imge ve benzeşim kültürü içerisinde, kişisel hikayelerle, dışarıda bırakılmış kahramanlar ve onların tarihleriyle ilgilenilir.

Tüm bu gelişimle birlikte 1990'larda, yapıtın tartışılmaz saflığı yerine örgensel bir katışıklık, farklı gösterimlerden güç alan disiplinler arasılık yerleşir. Bu nedenle 1990'lar kendilerine önceki kuşaklardan miras kalan gerçeklik ve kuramı arasındaki tekabüliyet ilişkisine çoğunlukla ironik bir gülümsemeyle yaklaşır. Yapıt ile göndergesi arasındaki çelişkinin farkında olarak, mantık hatalarının, eğretilmelerin, yapıtı meydana getiren materyalin sürekli bir değişkenlik taşıması gerektiğini düşünen çalışmalar ortaya çıkar. Dolayısıyla sahibinin açık imzasına dönüşen modernist belirleyici üslup yadsınır, "yüksek" ve "aşağı" kültür, "seçkin" sanat ve "kitle" sanatı arasındaki modernist ayrımlar yıkılmaya çalışılır. Beğeni kültürlerinin çeşitliliği, kitsch ve abartılı görsellik her an karşılaşılabilecek bir özellik olarak ortaya çıkar. 1980'li yıllarda modernizmin çözümlemeci, karşı konulmaz şekilde değerli ve üstün özelliklerine sahip yapıtları, 1990 sonlarına doğru yerini düzenlemeye yönelik, kurulduktan sonra kaldırılıp atılabilecek, provakatif ve kimi zaman anti-estetik bir yapıya devreder. Gerçekçi ve temsili sanatın ya da geç soyut resmin sunduğu rahatlık ve avuntunun yadsınması bu dönemin belki de en belirgin özelliğidir. Dolayısıyla

1990'ların sanatı, salt estetik, kapalı bir dilin ötesine çıkarak sosyolojiye, felsefeye, popüler kültüre, sinemaya, teknolojiye yönelir. Sanatçıların yapıt için öngörülen öncelik ilişkilerine bakışları değişir, sanat yapıtının kendi kendisine işaret etme sorumluluğu ortadan kalkar. Hatta bazı keskin örneklerde sanat yapıtı ve sahibi arasındaki mütakabiliyet ilişkisi de yadsınır.

1990'lar aynı zamanda bugün hala tartışılan küratörlü sergilerin başladığı yıllar olur. Vasıf Kortun'un düzenlediği "Anı Bellek1 ve 2" (1991-93), 3. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında yer alan "Megalopolis" (1992), "Özel Bir Gün", (1998), Beral Madra'nın düzenlediği "10 Sanatçı 10 İş: C", (1992) "İskele; Günümüz Türk Sanatı", Berlin-Stuttgart, (Sabine Vogel'le birlikte, 1994) , "Modernlikler ve Bellekler" (1998), Ali Akay'ın organize ettiği, "Devlet-Sefalet-Şiddet" (1995) "Giz ve Açıklık" (1999), "Cumhuriyet'in Tasavvuru" (1998) ve "Sanat ve Modaları" (1999) adlı sergiler, sanat ortamının alternatif ifade biçimleri ile buluşmasına olanak tanır.

1990'lı yıllarda Yahşi Baraz'ın resim sanatı örneklerini bir araya getirdiği kataloglu sergileri, dönem içerisinde tartışılan "resim öldü" eleştirilerine bir cevap niteliği taşır. "Türk Resminde Modernleşme Süreci" (1987), "New York-İstanbul" (1992), "Türk Resminde Soyut Eğilimler" (1998), çok sayıda ressam ve sergiye metinleri ile eşlik eden sanat tarihçisini bir araya getirir.

1990 sonlarına doğru ayrıca tuval resmi ile enstalasyon arasında yaşanan gerilimden sıyrılan ve farklı etkilere açık genç bir kuşak da ortaya çıkar. Tek bir anlatım formu içerisinde saflık, tek ve biricik olma ideallerini terk eden bu sanatçılar, yerleşik galeri düzeyine indirgenmiş estetik anlayışları sorguluyorlar, farklı gösterimlerden ve ifade olanaklarından yararlanan çok katmanlılık sunarlar. Televizyon ve popüler kültür ürünlerinden, birebir olarak sokağın jargonundan, yeni baştan şekillenen bir yerellik/evrensellik tartışmasından hız alan bu sanatçılar, aynı zamanda inter-disipliner bir bilinç niteliğine sahipler. Onlara göre gerçek, toplumdaki farklı grup ya da kolektivitelere göre farklı temsil olanakları ile göğüslenebilir. Kitleselleşen yaşamın yansıtılması "şu anda" ve "burada" ölçütü esas alınarak gösterilebilir. Bu nedenle

modern sanatçılar gibi taklit ögesini sanatın dışına atmadan “şimdi”, “burada” ve “bu coğrafyada” olanı gösteriyorlar, kaydedip imgeye dönüştürürler. Dolayısıyla, önceki kuşaklarda kutsal bir emanete dönüşen “evrensel olma” iddiası taşımadan, sadece kendileri olmaya çalışırlar. Bu sanatçılar artık, Lyotard’ın “üst anlatılar” adını verdiği vaat edilmiş epistemolojilere de değer vermeden, bilim-bilgi, tarih, aydınlanma, özgürleşme gibi anlatılara dudak büküp, gerçekliğin yaşamda farklı kodlarının olduğuna inanırlar. Onlara göre inançlar, tutumlar, değerler, disiplinler, toplumlar ve bizatihi anlam görüldüğü kadarıyla artık parçalanmakta ya da parçalamaktadır. Gerçek asla sabitlenemez ve büyük anlatılar hiyerarşisine endekslenemez. Bu nedenle sanatçılar kısmen daha dar alanlarda gerçeğe müdahale ederler, gerçekliğin asla ve asla doğrudan temsil edilemeyeceğini bilerek onu yeniden kurarlar. Anlamın tekabüliyetçi ya da göndermecî teorisine karşı köklü bir meydan okuyuşla tercih ettikleri dilin, sonsuz bir yüzer gezer gösterenler topluluğu içerisinde farklı anlam ve göstergeler oluşturduğunu düşünürler. Sanat yapıtı dahil, ilişkilerde kullanılan dil belirsizleşmişse, dil aracılığıyla elde ettiğimiz bilgi de belirlenimsiz olacaktır. Gösteren-gösterilen-gönderge arasındaki tekabüliyet ilişkisinin yıkıldığı, imgenin açık bir göndergesinin varlığından şüphe duyulduğu bir dönemde sanatçının hakikate işaret etme yeteneği de sallantılı ve güvenilir olamaz. Yapıbozumculuk, özellikle de Derrida’nın “différance” kavramı ile kurulan bu yakınlık, son on yılın sanat yapıtı/dil/felsefe karşılaşmasının sonuçları ile yakından ilişkili. Bu içerimle bugün için pek çok sanatçı metafora yöneliyor, ironi ile yüklediği yapıtını öyküleştirerek neredeyse klasik anlatıcı rolüne soyunuyor. Hatta içlerinde aşırı romantik ve trajedinin kan, nefret, kara-mizah gibi öğelerini kullananlarda bulunmakta. Anlatımın sürekli karşıt bağlar ve bağlamlar yaratacak şekilde çoğaltılması ya da tam tersi dışlanması, ana öykünün anırtırma yaptığı alttaki mitin ne olabileceğini gizleyen anlatı ve anlatıya dayalı öğelerin çözülüşü, hiçbir ortak özellik ilkesine ya da düzene bağlı olmayan imgelerin yan yana istiflenmesi ve her şeyden önemlisi de resmin göndergesinin önceden öngörülmeleyen merkezsiz bir evrene doğru aktığının ve bunun da üreticisi tarafından kontrol edilemez olduğunun kabulü, kendisini farklı mediumlarla ifade eden genç kuşak sanatçıların tipik özellikleri. Ayrıca içlerinde teknolojiyi tek başına ayrı bir zemin olarak inşa edenler ve fotoğraf ve videonun zaman ve mekan etkisini kullananlarda bulunuyor.

1990'lar kimlik ve farklılığın iktidarın kendisini görünür kıldığı alanlarda sınındığı, bazen saldırganlaşabildiği bir ayrılma da gösterir. Alt kimlik, etnik köken, sahip olunan bedensel farklılığın demokrasi pratiği içerisindeki yeri ve anlamları sorgulanır. Kimliğin hayat açısından gerekliliği, insan yaşamının çok biçimli çeşitliliği tartışmaya açılır. Özkimliğe dair kuşkular, kimliklerin kendilerini tanımlayabilecekleri zeminler, ötekinin varlığı ve oluşturulmasındaki istek ve talepler konuşulur. Kimlik/farklılık siyasetinin, devletin sınırlarının altında nasıl algılandığı ve kontrol altında tutulmaya çalışıldığı tartışılır. Bu yaklaşımlar sanatın ifade olanaklarını genişletir. Bu dönemin pek çok çalışması özne iktidar ilişkilerini, iktidarın bireyi kategorize ederek gündelik yaşama akışını, bireyi özneye dönüştüren iktidar biçiminin denetim ve bağımlılık yaratıcı gücünü ve vicdan ya da öz bilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış öznenin iktidar karşısındaki tepkilerini göstermeye çalışır.

1990'larda çağdaş sanat, tekinsiz, gizemli, merak edilen ve yabancı olan 'Öteki'ni de keşfeder. Ötekiliğin ve bunun bilgisinin, ötekiliğin ve kişisel kimliğin oluşturulmasının, ötekiliğin ve ondan yabancılaşmanın, ötekiliğin ve kolektif kimliğin pekiştirilmesinin, ötekiliğin ve ona bağımlı olmanın, ötekiliğin ve etik bütünlüğün paradokslarının gizini hisseder. Sanki bu geç gelen keşifte bir kusurumuz varmış gibi ötekine gösterilen duyarlık kimi örneklerde günah çıkarma eylemine kadar dönüşür. Bu keşfin başka yararları da olur. Bu sayede ötekinin yaydığı ve sahip olabileceği kavramlar dilin sınırlarını açar, hayal gücünü genişletir, farklı yaklaşımlar arasında ortak bir duyarlılık sağlar, ilkesel olarak dünyanın tek bir doğru üzerinden çözülebileceğini düşünen önyargılı yaklaşımları susturur, kültürün esnek, kırılabılır ve aynalaşmaya açık yüzünü, düzen içindeki konsensüsü bozan kişinin öteki değil bizzat iktidarın kendisi olduğu gösterilir.

1990'lı yıllarda ayrıca Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneği tarafından gerçekleştirilen etkinlikler dönemin kültür yaşantısına olumlu bir katkı yapar. Dernek, "Joseph Beuys" Etkinlikleri (1992), "Sanat Tahribatı ve Sansür" (1994), "Bosna-Hersek / İlk Adım / Hoşgörüsüzlük" (1995), "Vardiya Etkinlikleri" (1995), "Genç Etkinlik 1 / Sınırlar ve Ötesi" (1995), "Öteki" (1996), "Genç Etkinlik 2" (1996), Yurt-Yersizyurtsuzlaşma"

(1996), “Genç Etkinlik 3 / Kaos” (1997), gerçekleştirir. Özellikle genç etkinliklerde varlık gösteren pek çok genç sanatçı 2000’li yılların sanatında da söz sahibi olacak isimlerdir.

1990’lı yıllarda ayrıca Tomur Atagök’ün girişimleri ile Türk sanatında kadın kimliği üzerine tarihsel referanslara oturan sergiler gerçekleştirir. “Çağlarboyu Anadolu’da Kadın: Cumhuriyet’ten Günümüze Kadın Sanatçılar” (1993-1994), “İzler” (1995). Sergiler, 1980’lerde dünya sanatında ortaya çıkan feminist yaklaşımların Türkiye’deki karşılıkları olarak da görülebilir.

Sonuç olarak sanatın son yirmi yıldaki gelişimi, bilgi ile deneyimin karmaşık bir bütün oluşturduğunu, sanatçıların yaşadıklarını hissetme tarzı ile bu duyguyu tercüme etme biçimleri arasında bir gerilimin ve yoğunluğun ortaya çıktığını gösterir. Bu dönem ayrıca disiplinlerin diğer disiplinlerde yapılan keşif ve tanımlara karşı kayıtsız kalamadıkları bir özelliğe sahip. Yapıt artık kendisinden memnun bir meşgul olmayla ilgilenmeden, başka tarzların varlıklarına açık bir yapı sergiler. Bugünün sanatı nesnesinin ötesinde duran bütün koşulları, deneyimleri ve bilgileri özgürce kendisine katabilir, tek ve tam bir deneyim yerine, sayısız yaklaşım ve bakış açılarına izin veren çok katmanlı bir dahil olma halini hedefleyebilir. Bunun için de temsile, simgeciliğe, çağrışıma ve göndergeselliğin bütün diğer biçimlerine çekinmeden el atar. Bu aynı zamanda, sanat yapıtının biçimsel ve üslup bakımından bütünlüğü talebine, birey-sanatçı kültürüne ve modernist estetiğin yoksullaştırıcı tarzına bir karşı çıkış içerir.

Sonuçlar - Bulgular

- Kimi araştırmacıların ısrarla vurguladığı gibi, 1950’li yıllarda görülen soyutlama girişimlerini ve bireysel üslup hareketlerindeki çoğalmayı, modernizmin ilk işaretlerinden biri olarak kabul etmeye kalktığımızda, hem teorik hem de pratik olarak farklı sorunlar beliriyor. Marshall Berman ve Georg Simmel’in ileri sürdükleri şekliyle modernizmdeki soyutlama anlayışları öncelikle yabancılaşmış bir bireyi, bireyin gelenekten, cemaatten ya da millettten uzaklaşmasını ve bireysellik hissini

güçlendirmesini imler. Açıklanmaya çalışıldığı üzere, 1950'lerdeki soyut resim araştırmalarının düşünsel altyapısı geleneksel veriler üzerine kuruludur. Anadolu kültüründeki motifsel duyarlılık, kaligrafi sanatındaki soyut aşkın jestüel ifade ve yerel zanaat örneklerindeki renkçi süslemecilik, bu resimlerin önemli bir bölümünde karşımıza çıkan ortak kültürel duyarlılığa işaret eder. Buradaki topyekün soyut resim yapma anlayışı, belirli bir noktadan sonra bireysel bir idrak ve iktidar karşıtı bir savunma mekanizması olarak değil, dönemin içinden geçtiği sosyal süreç bağlamına aittir. Bir diğer açıdan bu tarihler, Avrupa'da etkin olan ikinci soyut resim dalgasının (Paris Okulu) Avrupa'ya gidiş-gelişlerin hız kazandığı bir süreç olan 2. Dünya Savaşı sonrasında popülerlik kazanmış halidir. Oysa soyut resmin ilk örnekleri Kandinsky tarafından 1910'larda üretilmişti. Dolayısıyla 50 yıllık bir gecikme ile ilk örnekleri görülmeye başlanan soyut resim, alternatif bir dil oluşturmaktan ziyade yine bir çağdaşlık belirtisi olarak işlev görür. Bu noktada soyut resmi, otorite-iktidar-sanat çatışmasına, restleşmesine bir argüman olarak değil, Cumhuriyet döneminde kültür politikası olan, 1950'lerden itibaren de devletin elini çektiği kültür sanat alanının, sanatçılar tarafından doldurulmaya çalışılan uluslararası çağdaşlık belirtisi olarak tanımlamamız gerekir.

- James C. Scott'ın vurguladığı gibi, modernizmi, yirminci yüzyılın en hayalperest ve son kertede en yıkıcı ideolojisi ve geçmişi, idealleştirilmiş bir geleceğin gerçekleştirilmesinin önündeki bir engel olarak görmesi tezinden hareket edersek, 1950'lerdeki soyutlama arayışlarını, olsa olsa modern olmanın ön koşulunu yerine getiren idealist bir sanatçı topluluğunun elinden çıkan zevkli kültürel ürünler olarak tanımlayabiliriz.

- Meseleyi bir de 1910'larda ve 1920'lerde tarihsel olarak ortaya çıktığı şekliyle avangard kavramı açısından ele aldığımızda durum daha da netleşir. Avangard, yerleşik sanatsal normlara karşı radikal ve yıkıcı bir meydan okuma olarak gelişmişti. Avangard, konformistin değil, özgür düşünceli bireyin özgürlüğünü yüceltmisti. Figüratif ve yereli değil, soyut ve evrenseli benimsemişti. Devleti temsil eden bir kurum olarak Güzel Sanatlar Akademisi'nin, 1950-60'lı yıllarda ulus-devlet katılımını öngören Sao Paolo ve

Venedik Bienallerinde Türkiye'yi temsilen hem seçici hem de uygulayıcı bir mekanizma olarak Sabri Berkel, Ali Hadi Bara, Nurullah Berk ve Cemal Tollu gibi sanatçıların, soyut nitelikteki eserlerini sergilemesi de, zaten dönemin sanatı ile devlet arasında herhangi bir zıtlasma olmadığını da göstermektedir.

- Öte yandan modern bilim, teknoloji ve sanayiinin (ki bunlar kübizme, fütürizme, konstrüktivizme ve diğer avangard akımlara da ilham vermişlerdi) Kemalist Türkiye'de kendi başlarına estetik, şiirsel ve fantastik deneyimler olmaktan çok, daha geniş bir milli programın hedefleri, araçları ve aygıtları olarak idealize ediliyordu. Ne bir makine çağı estetiğinin ne de keşiflerin getirdiği yeni görme ve algılama biçimlerinin 1950 başlarında da sanatçıların yaratıcılıklarını tetiklediğini söylemek mümkün değil.

- Öyle görünüyor ki Türk sanatçısı, toplum, gelenek, yerlilik, otorite gibi değerlere karşı, biçimsel ve içeriksel “yenilik” anlayışı ve anarşist bir niyetle gerçek anlamda bir reddediş ilişkisini, 1980'li yıllarda yaşamaya başlar. Sanat yapıtı ile onun politik, ekonomik ve kültürel alandaki konumunu bizzat sanatçıların kendileri sorgulamaya başlarlar. Serbest piyasa ekonomisinin işlemeye başlaması, galericilik sisteminin burjuva-koleksiyoner ile tanışması, özgünlük ve kişisel üslubun gerçekten ayırt edici kapitalist bir tercih oluşturması, sanatçıların sanat adına risk almaları ve genel beğenin dışında alternatif ifade biçimlerine yönelmeleri, başta Cumhuriyet dönemi olmak üzere her zaman için kendilerine biçilen “aydın-sanatçı” rolünden sıyrılmaları, modern sanatın seçkinci ve belirli bir kültürel sınıf için geçerli olabilecek sanat tarzlarını dışlayarak farklı ifade olanaklarını araştırmaları hep bu dönemde gerçekleşir. Bir tavır ve karşı çıkış estetiği olarak sanat bu dönemin sanatçıları tarafından bir öz güven ve varoluş sorunsalı olarak masaya yatırılır. Resim ve heykel dışı ifade ortamları bu dönemde gündeme gelir, malzeme ve obje odaklı bir sanat anlayışı yerini, sanatın ne olduğuna dair ontolojik-düşünsel referanslara bırakır. Yine de hatırlatmak gerekir ki bu ortaya çıkış süreci ile Batılı anlamdaki tarihsel modernizm arasında ciddi farklar bulunmaktadır.

- 1980'li yıllardan önce varolan sanatçı tipi ve üretim tarzını, içerisinde yer alınan coğrafyanın ortak kaderi ile birlikte şekillenen bir modern kimlikle özdeşleşir. Modern birey/sanatçı kimliği Batılılaşma süreci ile birlikte yüzünü Aydınlanma/Demokrasi/Kapitalizm/Evrensel değer sorunsalına odaklayan Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet döneminin ürünü olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla modern sanat ve sanatçı fenomeni Batılı olmanın gerekliliklerini yerine getirmeye çalışan bir yönelim ile eş zamanlılık ve ortak ülküsellik taşır.



4. KOLEKSİYON YÖNETİMİ VE KOLEKSİYON YÖNETİM POLİTİKASI

Tüketim kültürüne ait her türlü ihtiyacın yeni kapitalist araçlar tarafından karşılanabildiği bugünün dünyasında, müzeler de ister istemez kendilerini yepyeni yapısalılıklar içinde tanımlamak zorunda kalmışlardır. Tarihe ve bugüne ait kültür birikime sahip çıkan, koruyan, elde ettiği bilgiyi kamuyla paylaşan ve eğitsel programları ile izleyicisini bilgilendiren temel sorumluluklarını yerine getirmenin yanı sıra bugün için müzeler, izleyicisine ulaşmak için yepyeni iletişim stratejileri geliştirmek, görsel kültürü tatmin edecek alternatif sergileme atmosferleri oluşturmak ve bilgiye kısa yoldan ulaşmak isteyen tüketiciler için yeni ilişki biçimleri geliştirmek zorundalar. Müze ve ona ait her şey, hiçbir dönemde olmadığı kadar toplumun tüm kesimlerinde farklı bir duyarlılıkta tartışılmakta ve eleştirilmekte. Sınırları belirgin şekilde çizilmiş eskinin tekil kurumlarının yerini paylaşımına açık, çağdaş kültürün ihtiyaçlarını sarmalayan ve eğlence ile bilginin buluştuğu renkli mekanlar almaktadır. Şüphesiz ciddiyet ve titizlik isteyen bir çalışma disiplinin de, bilginin, abartılı deneyimler, parlak olaylar ve çarpıcı gösteriler eşliğinde sunulması pek çok müzeci tarafından eleştirilmektedir. Her nasıl adlandırılırsa adlandırılınsın kesin olan bir şey ki, bugünün dünyasında müzeler eski monolitik yapılarını değiştiriyor ve yeri geldiğinde tüketim kültürünün pazarlama stratejilerini uygulamaktan çekinmiyor.

Öte yandan bugün için müzeleri ilgilendiren en ilginç tartışmalardan biri, arşiv ve koleksiyonları ile birlikte oluşturdukları “tarihin” gerçeği ne kadar taşıyabildiği ve yansıttığı üzerine şekillenmektedir. 1960’ların her türlü otoriter gücü eleştiren özgürlükçü saldırganlığı ile başlayan bu eleştiri süreci, neredeyse yarım yüzyıldır etkisini yitirmeden devam ediyor. Özellikle Batı sanatı ve tarihinin meşrutiyyetini ilan eden ve keskin sınırlar çizerek Batı uygarlığının diğer kültürler üzerindeki ezici gücünün görsel ve sözel sözcülüğünü üstlenen müzeler aracılığıyla oluşturulan modern sanat tarihi, bugünün postmodern eleştiri düşüncesinde ayrıcalıklı bir yer ediniyor. (Huyssen, 1999, 25) Batı-dışı toplumları geri kalmış kültürler olarak gören ve sanatı sadece Batılı toplumların varoluşu ile sınırlayan modern sanat müzesi anlayışları, bugün artık yerini tüm kültürleri kapsayan ya da en azından modernliğin kökenlerinin sadece

Avrupa'ya ait olmadığını ilan eden koleksiyon ve sergileme anlayışlarına devrediliyor. Örneğin yakın bir tarihte açılan Paris'teki İlk Sanatlar Müzesi, (Quai Branly) Batı'nın görsel ve düşünsel dünyasını etkileyen "ilkel" kültürlerin varlığına bir saygı duruşu niteliğindedir. Şüphesiz bu eserlerin Batı'nın malı olması ve bu sergilemenin bizzat Batılılar tarafından yapılması kendi içinde ilginç bir tartışma doğuruyor. Ama kesin olan bir şey var ki müzeler yenilenen bir politik yaklaşım içerisinde, koleksiyonlarını ya gözden geçiriyorlar ya da alternatif koleksiyon yapılarıyla tarih ve Batı dışı kültürler ile barışıyorlar.

Bu tartışmaların derinine indiğimizde belki de çok dikkatimizi çekmeyen bir noktaya ulaşıyoruz. O da müzelerin asli kimliğine işaret eden ve onları diğerlerinden ayıran en kritik özelliklerine, yani koleksiyon yapılarına. Çünkü bir müzenin edindiği koleksiyon sadece kendisini, yani vizyonunu tanımlamaz, aynı zamanda dışladığı ve dışarıda bıraktığı kültür, nesne, kişi ve durumlara da işaret eder. Çağdaş müzecilik anlayışları içerisinde koleksiyon oluşturmak, yönetmek ve yönetim anlayışını ilkelere bağlamak, spesifik ve temel çalışma alanlarından birini oluşturmaktadır. 16. yüzyılın 'acayıplikler kabinesi'nden bu yana, biriktirmenin müzeler açısından ayrı ve özel bir yeri oldu. (Madran, 1999, 4) Fakat bugünkü anlamıyla bir müze koleksiyonunu harekete geçiren toplama güdüsünün arkasındaki süreç, şüphesiz Aydınlanma dönemi ile başlar. Aydınlanmayla birlikte koleksiyonculuk bilimsel ussallığa tabi kılındı; bilim müzeleri dışındaki müzelerin temelleri de sadece sanat ile tarihin referans çerçevesiyle meşrulaştırıldı. Meselenin özünün sadece toplamak olmadığı, biriktirilenlerin aynı zamanda bir meşruluk, tarih ve diğer kültürler karşısında bir güç oluşturduğu anlaşıldı. Koleksiyon oluşturma yolunda giderek uzmanlaşan müzeler, koleksiyon yapılarına göre anılmaya başlanan özel mekanlar olma ayrıcalığına eriştiler. (Artun, 2005, 90)

4.1 Koleksiyon Yönetim Politikası Ve Tanımı

Bugün çağdaş müzeciliğin ilgilendiği en önemli alanlardan biri koleksiyon yönetimi ve politikasıdır. Bir müzenin varolma nedeni sadece biriktirmek olmadığından, biriktirilenlerin hangi ölçü ve kritere göre bir araya getirileceği, nasıl saklanacağı ve

sergileneceği, kısacası izleyicisi ile nasıl buluşacağı gibi pek çok ardıl soru işaretlerini beraberinde getirmesinden dolayı koleksiyon yönetimi ve politikası sanıldığından çok daha önemli bir uğraştır. Unutulmamalı ki, bir müzenin koleksiyonları üzerinden yapacağı bir sergileme ve tarih okuması, içerisinde yer aldığı coğrafyada toplumsal bir mutabakat oluşturabileceği gibi tepkilere de neden olabilir. Bu nedenle koleksiyon yönetiminin öncelikli amaçlarından biri, koleksiyonun doğal sonucu olan sergilemeler aracılığıyla toplumun güvenini kazanmak, içerisine doğduğu kültür ve toplumla arasında sıkı bir işbirliği ve ortak katılım oluşturmaktır.

Gary Edson ve David Dean'e göre, "Koleksiyon yönetimi politikası bir müzenin amaçları ve hedeflerini ileri süren ve bu amaçların koleksiyonlarla ilgili yürütülecek faaliyetlerle nasıl yorumlanacağını açıklayan detaylı bir yazılı ifadedir. Politika sadece çalışanlar için bir rehber olmaktan çok, müzenin bakımını üstlendiği nesneler için profesyonel standartların yer aldığı bir kamu ifadesi görevini de görür." (Edson ve Dean, 1994, 67)

Benzer bir yorum Barry Lord ve Gail Dexter tarafından da ileri sürölmektedir: "Koleksiyonlar müzelerin tanımlayıcı özellikleridir ve yönetimleri de bir müzenin önemli işidir. Bu işe yöneltilecek akıllıca bir yaklaşım bir müzenin en verimli şekilde gelişmesini sağlayacaktır. Onları eksiksiz bir biçimde belgelemek ve bakımı konusunda özen göstermek uzun vadede iyi yönetilen bir müzenin en temel ölçütüdür, çünkü bir müzenin günümüzde olduğu kadar gelecekte de kamuya anlamlı deneyimler sunabilmesi koleksiyonlara karşı yaklaşımına bağlıdır." (Lord ve Dexter Lord, 1997,63)

Şüphesiz müzeler nesneleri sadece uzmanlara ve araştırmacılara yönelik entelektüel bir ortam oluşturmak amacıyla biriktirmez. Aynı zamanda bu nesneleri tanımlar, arşivler, depolar, sergiler ve yayınlar aracılığıyla geniş izleyici kitlesinin imgesel kullanımına sunar. Bu nesneleri seçme süreci bir bilgi birikimine bağlıdır. Koleksiyona girecek yeni nesneler bu bilgilenme sürecinin getirdiği deneyim ile eskilerin gözden geçirilmesini ve akabinde belirecek olan nesnelere yeni bir gözle bakılmasını sağlar. Koleksiyona katılan yeni nesnenin geri besleme süreci, kurumun toplama politikasının ana çerçevesini ve

gelişiminin en temel ögesini oluşturur. Şüphesiz her müzenin kendine has bir yapıt toplama yöntemi vardır. Fakat hepsinde ortak olan nokta, seçilen politikanın seçenekleri artırmaktan çok indirgemeye yarayışıdır. Neticede politikanın saptanışındaki esas soru, koleksiyon ve hizmetlerin bugünü ve geleceği arasındaki denge etrafında gelişmektedir. Eldeki kaynaklar ölçüsünde politika geliştirilirken, netleştirilmesi gereken ilk stratejik hedef, koleksiyonun eldeki materyalle geniş açılı bir temsil mi, daha dar bir alanda kapsayıcılık mı, yoksa ikisi arasında bir denge tutturması mı istendiğidir.

Hecken ve Taner-Kaplash bir müzenin koleksiyonları konusunda üstlendiği sorumluluğun yeni değer ve prensipler üzerinden gelişen bir dinamizm ile yeni baştan tanımlandığı görüşündedir. Nihayetinde bir koleksiyon saf ve masumane bir biriktirme ediminin sonucu değildir. Bir müze aynı zamanda koleksiyonu aracılığı ile ilgili etkinliklerden de sorumlu olmanın yükümlülüğünü de üstlenmek zorundadır. “Bu sorumluluk halka karşıdır; çünkü müzeler kar amacı gütmeyen kurumlar olarak sınıflandırılır ve böyle kurumların yararı halka dönük olmalıdır.” (Hecken ve Kaplash’dan aktaran Özkasım, 2004, 30) Bir müze aynı zamanda elindeki koleksiyonun gelecek kuşaklara aktarımı konusunda ev sahipliği üstlenmesinden dolayı, birikimini iyi planlamalı ve örgütlemelidir. Bu nedenle, müzelerin koleksiyonunu iyi planlayabilmesi için kendi koleksiyon yönetim politikasını oluşturmak zorundadır. Şüphesiz benzer kategoriler içerisinde değerlendirilen çok sayıda müze mevcuttur ama pek çok şarta bağlı olarak her müzenin koleksiyon politikası kendine özgüdür.

Bir koleksiyon politikası geliştirmenin ilk şartı; müzenin vizyon ve misyonunu, hedefini ve kendini tanımlayış biçimini netleştirmiş olmasıdır. Bir müzenin koleksiyon politikasını belirleyen olmazsa olmaz en önemli faktörlerden birisi, ülkede müzeler için geçerli olan yasalar, diğeri de UNESCO, ICOM gibi organizasyonların düzenlediği ve müzenin bulunduğu ülkenin kabul ettiği uluslararası antlaşmalar ve kodlardır. Müzelerin kendi için öngördüğü ilkeler ve müzenin koleksiyon politikası bu iki üst faktör tarafından kontrol edilir. Burada önemli olan nokta genellikle özel sektöre veya devlete bağlı olarak yürütülen müzelerin yer aldıkları ülkelerdeki yasalar ile belirlenen konumları ile koleksiyon yönetim politikalarının uyuşması ve dengeli çalışmasıdır.

Dolayısıyla devletin belirlediği yasaların müzelerin yapısına ve toplumun ihtiyaçlarına göre oluşturulacak bir koleksiyon politikasına olanak tanınması gerekmektedir. Böyle bir yapı ile müzelerin koleksiyonlarına ve hedef kitlesine göre, bağımsız, aktif, çok kültürlülüğe hizmet eden bir etkinlik projesi hazırlaması mümkün olabilecek, aynı zamanda UNESCO ve ICOM gibi kültür organizasyonları ile daha uyumlu çalışmalar yürütülebilecektir.

Şüphesiz yasal prosedürler müzelerin bünyelerine dahil edecekleri nesneler için belirleyici olabilir. Bununla beraber koleksiyonun türü, kurumun bütçesi ve personel politikası vb. faktörler koleksiyon yönetim politikasının pratik karşılıklarını belirginleştirir. Burada önemli olan nokta, belirlenen politikalar ile müzenin içerisinde yer aldığı coğrafyanın getirdiği şartlar ile kurumsal yapılanma arasındaki ilişkidir. Tamamen kuralcı ve metodik bir politika onu uygulayacak bir personel ve yönetim anlayışı olmadığı sürece hiçbir sonuç elde edilememesine neden olabilir. Vizyoner politikalar ile uygulama alanları arasındaki uzlaş, eşgüdümlü bir çalışma doğurarak belirlenen amaçlara ulaşmak için yol gösterici olmalıdır. Her şeyden önemlisi uygulanan koleksiyon politikasının başarısı, koleksiyonun maddi ve bilimsel değerinin artmasını sağlayacaktır ki, bu da müzeyi var eden tüm birimlerin (mütevelli heyeti, müze çalışanları, sponsorlar...) çalışma disiplini ve bu birimlerin kurumun geleceğine olan inancını etkileyecektir. Dolayısıyla iyi bir koleksiyon yönetimi politikası müzenin toplumsal işbirliğini ve izleyici-müze güven ilişkisini arttırabileceği gibi kurum içi motivasyonu da olumlu-olumsuz etkileyebilir.

Bu durumda sağlıklı bir koleksiyon yönetim politikası oluşturmadan önce dikkat edilmesi gereken durumları şöyle özetleyebiliriz:

- Bir koleksiyon yönetim politikası oluşturmadan önce müzenin vizyon ve misyonu, türü ve çalıştığı sahanın iyi tanımlanması gerekir. Koleksiyonun kapsamı (ne, nerede, ne zaman ve neden) ayrıntılı bir şekilde açıklanmalıdır.

- Koleksiyon yönetim politikası hem müzenin toplumsal statüsünü belirleyen hem de olası sonuçları ile tüm müze çalışanlarını ilgilendiren disiplinler arası bir içeriğe sahiptir.

- Yasal düzenlemeler bir koleksiyon politikasının oluşturulmasında kritik rol oynar. Edinim ve elden çıkarma teşebbüslerinde yasaların getirmiş olduğu düzenlemeler iyi etüt edilmeli, geri dönüşümü mümkün olmayan bir koleksiyon politikası oluşturulmamalıdır.

- Hedefleri doğrultusunda müze toplum ilişkisinin iyi tespit edilmesi, karşılıklı güven duygusunu oluşturacak kültürel atılımların net bir şekilde tarif edilmesi gerekir. Özellikle sanat müzelerinde sanat ile izleyici arasındaki estetik ilişki her zaman için eş bir beğeni duygusu taşımaz. Bu durumlarda sanat eseri ile toplumsal beğeni arasında ara yollar bulunmalı, her iki sahanın birbirini ezmesi veya önüne geçmesi engellenmelidir.

- Koleksiyonun sergileme koşulları her zaman için önemli bir sorundur. Çoğu müze, deposunda beklettiği sayısız nesneyi sergileyecek uygun koşulları oluşturmakta zorluk çeker. Şüphesiz müzeler depo ve arşivlerindeki zengin çeşitlilikle de ünlüdürler. Ama uygun sergileme şartları oluşturulmadığı sürece depoda bekletilen eserler hem koruma riski hem de korumanın getireceği yüksek bütçeler oluşturur. Dolayısıyla müzenin mevcut depolama ve sergileme koşulları iyi etüt edilmeli, aşırı birikmeye neden olabilecek ve sergilenme olasılığı barındırmayacak bir koleksiyon yönetim stratejisi geliştirilmemelidir.

- İyi bir koleksiyon yönetim politikası ancak bu politikayı etik kurallara bağlı olarak uygulayacak deneyimli ve sorumluluk sahibi bir kadro ile mümkün olabilir. Bu durumda hazırlanan politika planından kim veya kimlerin sorumlu olacağı ve bu planların kimler tarafından uygulanacağı ancak doğru bir personel politikası ile belirlenebilir.

- Koleksiyon yönetim politikası şüphesiz gerçekçi ve mantıklı bir bütçe üzerine oturmalıdır. Dolayısıyla müzenin öz kaynakları, mütevelli heyeti veya sponsorlarla oluşturabileceği finansmanın planlanan politika ile uygunluk taşıması gerekir. Abartılı vizyon ile olmayan finans arasındaki dengesizlik veya aşırı finans ile gerçekleştirilemeyen veya eksik kalan vizyon arasındaki uçurum istenmeyen sonuçlar doğurabilir.

Farklı ölçek ve farklı kategorideki müzelerin şüphesiz değişen ihtiyaçları söz konusudur. Dolayısıyla her müze için farklı bir koleksiyon yönetim politikası belirecektir. Ama özü itibari ile bir koleksiyon yönetim politikası metni hazırlanmadan önce yukarıda sıralanan tüm maddeleri ayrıntılı bir şekilde etüt etmek gerekir.

4. 2. Koleksiyon Yönetim Politikasının Ana İlkeleri

Bu bölümde bir koleksiyon yönetim politikasının ana ilkeleri ele alınacak ve bu ilkeler çerçevesinde koleksiyona ilişkin diğer faaliyet alanları ile olası ilişkisi açıklanmaya çalışılacaktır.

Bu çalışma için pek çok araştırmacı ve müzenin temel bir referans metni olarak kabul ettiği Marie C. Malaro'nun "Koleksiyon Yönetim Politikaları" adlı makalesi temel alınmıştır. (Malaro, 1985)

Malaro, bir koleksiyon yönetim politikası metni oluştururken atılması gereken ilk adımın, müzenin amaçlarını beyan etmesi olduğunu söylemektedir:

Beyan Edilen Amaç

Bu beyanat, müzenin amaçlarını ve koleksiyonun kullanım alanlarını, ayrıca koleksiyonların geleceğine dair olası hedeflerini belirten bir içeriğe sahip olmalıdır.

Beyanat, müzenin vizyon ve misyonlarına işaret etmeli, sorumluluk sahasının sınırlarına açıklık getirmelidir.

Beyanat, müzenin hangi sahada çalışacağını, koleksiyonlarının kuruluşunun, genişlemesinin ve sürdürülmesinin çerçevesini belirten bir teminat metni niteliğinde olmalıdır. (Malaro'dan aktaran Edson ve Dean, 1994, 69)

Koleksiyonun Edinilmesi

Koleksiyon yönetiminde oluşturulacak politikaların en önemli bileşenlerinden biri eser edinme politikasıdır. Bir müzenin koleksiyonuna dahil edeceği nesne, doğası gereği her zaman için tartışmaya açıktır. Bir müzenin koleksiyonunda yer alan her nesne onu var eden kültürel ve ekonomik ilişki süreçlerine direkt olarak etki eder. Örneğin bir sanat müzesi koleksiyonuna kabul edilen her eser başta sanatçısını, ardından varislerini ve galerici, koleksiyoner ve diğer müzeler gibi üçüncü şahısları doğrudan ilgilendirir. Müzeler nesnenin nihai son durağı ve bir icazet makamı olarak, büyük bir kapitalist ilişki biçimini harekete geçirmektedir. Dolayısıyla bir müzenin eser edinmesi sadece koruma ve saklama gibi sorumluluklarını yerine getirdiği anlamı taşımaz, aynı zamanda o nesne etrafında gelişebilecek olası ticari yaklaşımları da tetikler. Bir nesnenin müzeye girmesi, onun ve gelecekteki diğer örneklerin yasal bir konuma ulaşmasının ilk adımıdır. Bu nedenle bir müze rastgele, kişisel ilişkiler ve hiçbir amacı olmadan bir eser edinmemelidir. Edinilen objeler, müzenin vizyonu ve faaliyet alanları ile ilgili olmalı, kanunlar önünde kabul edilebilir yasal bir statüye sahip olmalıdır.

Elde etme ve edinim şüphesiz statik bir gelişim izlememelidir. Bugün çok sayıdaki müzenin neredeyse benzer bir koleksiyon yapısına kavuşmak için büyük bütçeler harcadığı düşünülürse, statik, durağan bir yönetim politikası ile büyük başarılar elde edilemeyeceği açıktır. Özellikle sanat müzeleri arasındaki rekabet hem yapıtların fiyatlarını çoğu durumda dengesiz bir şekilde yükselmesine hem de elde edilebilecek yapıt sayısının azalmasına neden olmuştur. Nihayetinde iyi bir koleksiyon oluşumunu, bütçe, uzmanlık, araştırma, doğru personel, toplumsal güven ilişkisi ve vizyoner bir

mütevelli heyetinin varlığı doğrudan etkileyecektir. Tüm bu unsurların doğru işlediği durumlarda dahi durağan bir yönetim politikası istenilen sonuçlara ulaşmada yeterli olmayabilir.

Elde etme ve edinimi sadece niceliksel bir artış olarak tarif etmek yeterli değildir. Hatta çoğu durumda sınırlı sayıda ve konsantre bir edinim, koleksiyonun değerini daha da arttırır. Sayısal çokluk tarihsel ve köklü müzelerde bir ayrıcalık olarak kabul edilebilir ve sergileme olasılıkları konusunda küratörlere zengin bir çalışma sahası sunabilir, fakat burada önemli olan ünük ve tekil nesnelerin birlikteliğidir. Benzerleri içerisinde ayırım göstermeyen bir koleksiyon, sadece barındırdığı niceliksel çoklukla kabul görmez. Bu nedenle satın alma, bağış vb. yollarla müzenin koleksiyonuna dahil olacak eserler için uyulması gereken kriterlerin iyi belirlenmesi gerekir. (Lord ve Dexter Lord, 1997, 66)

Bu noktada bir nesnenin müze koleksiyonlarına kazandırılmasındaki kriterlerde dikkat edilmesi gereken hususları şöyle açıklayabiliriz:

- Nesnenin müzenin vizyonu, dahil olacağı seksiyon, benzer diğer nesneler veya oluşturulacak yeni yönelimler için uygunluğu etraflıca gözden geçirilmelidir.
- Nesnenin başyapıt düzeyinde mi olduğu, benzerleri içerisindeki önemi ve ayrıcalığı, ünüklüğü, gelecekteki olası değeri ve vazgeçilmezliği ayrıntılı olarak araştırılmalıdır
- Müze için nesne ne ifade ediyor? Bir açığı mı gideriyor yoksa mevcut koleksiyona bir katkı mı yapıyor?
- Nesnenin sağlamlığı, malzeme kalitesi, kısaca kondisyonu uzmanlarca etüt edilmelidir.
- Elde etmenin maliyeti tam olarak ortaya çıkarılmalıdır. Eser yurtdışından gelecek ise yol ve vergi maliyetleri iyice öğrenilmeli, bakım koruma ve onarım giderleri kısa ve uzun vadeli olarak hesaplanmalıdır.

- Nesnenin orijinalliyi, olası hikayesi, sahipleri, sicili iyi araştırılmalı, satışının yasalara uygunluğu gözden geçirilmelidir.

- Nesne bir görsel sanat ürünü ise, telif hakları konusunda yasal varisleri ile olan ilişkisi araştırılmalıdır.

- Nesnenin toplumsal ahlaka, kamu sosyal anlayışına, sergileneceği seksiyonlara bağlı konumu gözden geçirilmelidir. Konu sanat eseri olduğunda şüphesiz bu durumlar kısmi bir belirsizlik taşır. Sanat ile ahlak, müstehcenlik, erotizm, pornografi, politik ifade arasındaki bir uzlaş zeminini oluşturmak her zaman zordur. Bu durumun iyi etüt edilmesi ve olası kayıp ve kazanımların belirlenmesi gerekir.

“Parçaların koleksiyonlara alım süreci için gereken otorite ve izlek söz konusu olduğunda, parçaların büyüklüğü, sayısı, değeri, bakım masrafı ve kullanımına dair kısıtlamalar gibi etkenler göz önünde bulundurularak, haklarında farklı işlemler yapılabilir. Gerektiğinde, müze politikası bu gibi durumlarda özel bir yönerge hazırlayabilir.” (Malaro’dan aktaran Edson ve Dean, 1994, 70)

Elden Çıkarma

Elden çıkarma işlemi klasik müzecilik anlayışı içerisinde kolay kabul görmeyecek bir uygulamadır. Müzelerin asli görevlerinden birinin tarihsel tahribata, doğa olaylarına ve kültürel vandalizme karşı nesneleri korumak ve gelecek kuşaklara aktarmak olduğu düşünüldüğünde böyle bir girişimin ilk etapta neredeyse bir suç unsuru oluşturduğu dahi iddia edilebilir. Bir nesnenin, daimi olarak koleksiyonun demirbaşından düşülmesi beraberinde bir sürü tartışmayı gündeme getirir. Meselenin bir de etik ve kapitalist süreç içindeki karşılıklarını düşündüğümüzde alınacak kararın mali sorun ve tartışmalar yaratacağı aşikardır. Her nesnenin müze koleksiyonlarına giriş serüveni kendine özgüdür. Kimisi bağış yoluyla, kimisi mütevelli heyetinin katkılarıyla, kimisi de müzenin asli bütçesinden ayrılan fonla koleksiyona dahil olabilir. Ama nihayetinde her nesne onu satın alan veya bağışlayan kişilerin inancı ve finans kaynağının birlikteliğine

işaret eder. Elden çıkarma işlemi ahlaki açıdan tüm bu insani ilişkiyi zedeleyebilecek bir işlem olarak görünebilir. Hele bir de bu işlemi sanat müzeleri bazında düşündüğümüzde, mesele sanatçıların ismine ve sanatına hakarete kadar varabilir.

Bary Lord ve Dexter'ın belirttiği gibi kimi mütevelli heyeti üyeleri ve kamuoyu koleksiyon politikası içerisinde elden çıkarma işlemine yer verilmesine direnç gösterebilir. Ancak müzenin hiçbir zaman istenmeyen işleri elden çıkarmak istemeyecekmiş gibi davranması yerine sağlam ve yerinde bir politikaya sahip olması çok daha iyidir. Nihayetinde 1990 ICOM etik koduna göre; “Müzelerin resmi bir isim altında topladığı örneklerin elden çıkarılmasına karşı güçlü bir tutum içerisinde bulunulmalıdır.” (Lord ve Dexter Lord, 1997, 67)

Elden çıkarma işlemi spesifik kararlar gerektiren nazik bir çalışmadır. Dolayısıyla bu tür bir çalışmada cevaplandırılması gereken pek çok soru işareti bulunmaktadır. Bu sorular aynı zamanda elden çıkarma işleminin gerekli olup olmadığı konusuna açıklık kazandırmakta, meselenin teknik ve etik yönlerine parmak basmaktadır:

- Nesnenin müze koleksiyonlarından düşülmesinde yasal bir sınırlama var mıdır? Elden çıkarma fikrinin ilk belirdiği an da cevaplanması gereken ilk soru budur. Kanuni kısıtlamaların nesneyi elden çıkarmadaki rolü tam olarak tespit edilmedikçe tartışma hiçbir şekilde gündeme getirilmemelidir.
- Nesne, müzenin koleksiyon türüne ne ölçüde katkıda bulunmakta, müze çalışmaları açısından nasıl bir etki yaratmaktadır?
- Nesnenin, farklı seksiyon ve sergileme olanaklarına yaptığı katkı nedir? Objenin ünikliği, varsa benzer diğer objelerden ayrılan yönleri nelerdir?
- Nesnenin kondisyonu ne durumdadır? Varsa diğer müzelerdeki benzerleri ile karşılaştırarak sağlamlığın oranı belirlenmeye çalışılmalıdır.

- Nesne için gerekli koruma prensipleri ne ölçüde yerine getirilmektedir. Nesnenin elden çıkarılmasındaki asli nedenlerden biri koruma konusunda yaşanan güçlükler midir?

- Nesnenin, izleyici üzerindeki etkisi, toplum tarafından algılanışı konusunda bir araştırma yapıldı mı? Müzeci ve küratörlerin önemli bulmadığı bazı yapıtlar izleyici tarafından benimsenmiş olabilir. Bu olasılığın iyi etüt edilmiş olması gerekir.

Bu sorular daha çok müzenin iç yapısına, eserin kondisyonuna ve kurumsal kimlik ile örtüşüp örtüşmediğine yönelik bir içerik taşımaktadır. Bu noktadan sonra nesnenin müzeye nasıl kazandırıldığı, elden çıkarma işleminde maddi ve manevi zarar görebilecek üçüncü şahısların olaydan nasıl etkilendiğinin cevaplandırılması gerekir. Bu soruların cevabı elden çıkarma işleminin müzenin toplumsal hafızadaki güvenilirliğine ve kurumsal itibarına nasıl bir etki yapacağını tespit etmede yardımcı olabilir.

- Nesne koleksiyona hangi yollarla dahil olmuştur? Değiş tokuşla mı gelmiştir, satın mı alınmıştır, sanatçı, varisleri veya koleksiyoneri tarafından mı bağışlanmıştır, yoksa müteveli heyetinin bağışlarıyla mı elde edilmiştir? Elden çıkarma işleminde olaydan manevi olarak zarar görebileceklerin kimler olduğu çok önemli bir sorundur. Müze sadece güvenilirlik olarak değil aynı zamanda toplumsal işbirliği açısından pek çok paydaşı bir araya getiren bir oluşumdur. Dolayısıyla paydaşlar arasındaki ilişkinin derecesi ve şiddeti iyi tahlil edilmeli, kurum kimliğini etkileyecek ilişki biçimleri sağlıklı bir platformda sürdürülmelidir. Elden çıkarma işleminde nesnenin müzeye dahil olmasında emeği geçen kişilere nezaket gereği bilgi verilmelidir.

- Nesnenin değiş tokuş yoluyla çıkarılması ile bağışlanması veya satılması arasındaki fırsatlar ve olumsuz geri dönüşler nelerdir? Bu noktanın da iyi tahlil edilmesi gerekir. Çoğu durumda ticari bir beklenti ile sosyal sorumluluk bilinci arasında ince bir çizgi vardır. Eserin elden çıkarılmasında uygulanacak yanlış bir strateji elde edilebilecek avantajları bertaraf edebilir. Bu tip bir olumsuz karar, yeri geldiğinde olumlu bir fırsat olarak değerlendirilebilir.

- Nesnenin satın alıcısı özel veya ticari bir kurum mudur? Objenin gelecekteki muhtemel konumu için bu durumun iyi analiz edilmesi gerekir. Elden çıkarma işlemi, objenin tarihsel varlığının yok edilmesi anlamına gelmez, aksine elden çıkarma eserin başka olanaklar ve şartlar altında yaşama şansının artmasında bir olanak tanıyorsa anlamlıdır. Ayrıca objenin kültürel bir miras olduğu da unutulmamalıdır. Dolayısıyla muhtemel alıcının kimliği ve obje ile ilişkisi tam olarak anlaşılmalıdır. Bu tip bir elden çıkarma durumunda önceliği başka bir müzeye vermek gerekir. Şüphesiz her kültürel nesne dünya mirası olarak kabul edilebilir ama bazı durumlarda nesne ona sahip olan kültür için diğer kültürlerden farklı manevi anlamlar taşır. Elden çıkarma işleminde bu konunun da ayrıntılı düşünülmesi gerekmektedir.

Şüphesiz son kertede elden çıkarma işleminde sorumluların belirlenmesi gerekir. Bu kararı kimin alacağı, soruların cevaplarından elde edilen bilgilerin nasıl kayda geçirileceği ve değerlendirileceği, tutanakların ne zaman ve kim tarafından yapılacağı kesin hükme bağlanması gereken başlıklardır. (Malaro, 1985, 140)

Ödünç Verme / Alma

Koleksiyonun çeşitliliğini ve sergileme olasılıklarının zenginliğini arttırmanın bir diğer yolu ise eser değiş tokuşu ve ödünç verme işlemidir. Bugün uluslararası pek çok sergide seyahat eden yüzlerce eser bulunmasına rağmen genellikle müzeler eser ödünç vermeyi tercih etmezler. Eser ile müzenin kurumsal kimliği ile özdeşlik, gerekli sergileme, seyahat ve sigorta konularının yerine getirilip getirilmemesindeki endişeler ve nesnenin farklı kişi ve kurumların itibarını arttıracak olmasından doğan çıkar çatışması gibi nedenler, genellikle eserlerin ödünç verilmesini engellemektedir.

Nesnenin müze sınırları dışına çıkması ile karşımızda pek çok sorun ve sorumluluk isteyen durum çıkmaktadır. Bu nedenle ödünç verme işlemi oldukça nazik kararlar gerektiren bir süreçtir. Ödünç verme işleminde dikkat edilmesi gereken hususları şöyle sıralayabiliriz:

- Ödünç verme işleminin amacı nedir? Müzeler arası işbirliği mi? Kurumsal kimliğin başka coğrafyalar ve sergilerdeki temsili mi? Yoksa devam etmesi muhtemel olası işbirlikleri mi?

- Ödünç verme işlemini hangi sosyal ve bilimsel koşullar belirler?

- Koleksiyondan ödünç verme sorumluluğu kime aittir? Bu kararı onaylayacak yetkili kimdir? Ödünç verme işlemini denetleme yetkisi kimdedir?

- Eserin sözleşme tutanaklarında belirtilen seyahat, sergileme, saklama ve koruma koşullarının dışında şartlarla karşılaştığında gerekli müdahaleyi kim yapacak ve sorumluluğu kim üstlenecektir?

- Nesne, seyahate, yer değiştirmeye, farklı iklim koşullarına dayanıklı mıdır?

- Nesnenin sergilemedeki vazgeçilmezlik derecesi nedir? Olası gelecek sergilerdeki pozisyonu iyi gözden geçirilmelidir.

Ödünç verme işleminde uygulanması gereken adımlar ödünç alma işlemi için de geçerlidir:

- Nesnenin ödünç alınmasında gerekçeler nelerdir? Ne zaman ve hangi amaçla alınmaktadır? Ödünç alma hangi kurumdan gerçekleşmektedir? Ödünç alma işleminin kurumsal kimliğe yaptığı katkılar nelerdir?

- Nesne geçici bir sergi vesilesiyle özel koleksiyonlardan alınıyorsa eserin gelecekteki olası ticari gelişimi ve geliş kaynağı hakkında yeterli bilgiye sahip miyiz? Bir müze sergisinde yer alan her obje yasal bir kimliğe kavuşmuş ve gelecekteki pek çok sergi ve ticari yaklaşımın kapısını aralamış olur. Bu durumun iyi tahlil edilmesi ve yanlış işbirliğinin kurulmaması gerekir. Ayrıca günümüz dünyasında müzelerin en büyük

korkusu sahte eser sorunudur. Bu nedenle eserin orijinallığı konusunda yeterli araştırma yapmak gerekir.

- Ödünç alma işleminden kim sorumludur? Nesnenin müze şartları dışındaki olağanüstü koruma ve sergileme şartlarından kim sorumludur ve bunu uygulama yetkisi kime aittir?
- Nesnenin seyahat, ekstra bakım ve iklim değişikliklerine karşı kondisyonu ne durumdadır? Çıkabilecek artı bakım ve onarımlar kimin sorumluluğundadır?
- Ödünç alma işini yapan ve bunu öneren personel ne gibi yollar izlemelidir? Bu iş için hangi tutanaklar gerekli, ne zaman ve kim tarafından yapılmalı ve nerede muhafaza edilmelidir?
- Ödünç almaları denetleme yetkisi kimdedir? (Malaro, 1985, 155)

Erişim

Müzenin koleksiyon yönetim politikasının bir diğer halkası erişimdir. İlk etapta önemsiz gibi görünen bu başlık esasen müzenin hem iç ilişkilerini hem de olası paylaşım politikasını ortaya koymaktadır. İzleyicinin ve araştırmacıların müze koleksiyonuna hangi şartlar altında ulaşabileceği önemli bir karar politikasıdır. Erişim konusundaki açıklık, aynı zamanda müzenin şeffaflık ilkelerindeki açıklığına da işaret etmektedir.

Malaro erişim konusunda şu yaklaşımların ve soruların önemli olduğunu belirtir:

- Koleksiyonlara kim erişebilir? (Hem gerçek koleksiyona hem de kopyalarına veya koleksiyonla ilgili malzemelere)
- Erişim ne zaman ve kim tarafından engellenebilir?

- Kayıtların çoğaltılması durumunda bir ücret talep edilmeli midir? Bu sorulara cevap vermeden, bulunduğunuz yerde yürürlükte olan “bilgi özgürlüğü” ve/veya “mahremiyet” kanunları gözden geçirilmelidir. (Hükümet tarafından idare edilen bir müze erişim konusunda daha karmaşık sorunlarla karşılaşılabilir) (Malaro, 1985, 294)



5. İSTANBUL MODERN MÜZESİ İÇİN KOLEKSİYON YÖNETİM POLİTİKASI ÖNERİSİ

Bu bölümde İstanbul Modern için akılcı ve uygulanabilir bir koleksiyon yönetim politikası önerilecektir. Öznel bir bakış açısı ile geliştirilen bu öneri, Türkiye'nin ilk özel sanat müzesi olarak kurulan İstanbul Modern'in oluşturduğu sosyal ve kültürel etki, üstlendiği ve üstlenmek zorunda olduğu sorumluluk bilinci, içerisinde yer aldığı coğrafyanın özel konumu ve 2 - 3. bölümlerde ortaya konulan modernlik ve modernizm tartışması ekseninde şekillendirilecektir.

Tezin başlığı "İstanbul Modern'in Resim Koleksiyonunun Oluşturulmasında Karşılaşılan Sorunlar Ve Çözüm Önerileri" olarak belirlenmiş, yani çalışma sadece resim sanatını hedef almış olsa da, önerilen ana yönetim politikası tüm koleksiyon kimliğini etkileyecek şekilde hazırlanmıştır. Bu nedenle öncelikle koleksiyon yönetim politikasının ana hatları belirlenecek ve buna bağlı olarak resim sanatı ürünlerinin hangi kriterlere göre koleksiyona dahil edilmesi gerektiği konusunda öneriler getirilecektir.

Bu bölümde aynı zamanda İstanbul Modern'in kurumsal kimliği, amaçları, hedefleri ve yönetim yapısı açıklanmaya çalışılmaktadır.

İstanbul Modern

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı bünyesinde () ktisadi bir teşebbüs olarak 11 Aralık 2004 günü kapısını izleyicilere açan İstanbul Modern, Türkiye'nin ilk özel modern sanat müzesidir.

Kuruculuğunu Eczacıbaşı Holding'in üstlendiği müzenin ana sponsorları Avea ve Hedef Alliance'tır. Ayrıca müzenin Kurucu Koleksiyon Bağışçıları olarak da Oya-Bülent Eczacıbaşı ve Ethem Sancak görünmektedir.

İstanbul Modern, kurulduğu ilk günden itibaren amaç ve hedeflerini şu şekilde açıklamaktadır:

“İstanbul Modern, ülkemizin modern ve çağdaş sanat alanındaki birikimini, yaratıcılığımızı, dinamizmimizi, sahip olduğumuz evrensel değerleri, çağdaş kültür kimliğimizi ortaya koymayı, korumayı ve değerlendirmeyi amaçlıyor.

Bu amaç doğrultusunda müzemizi, sanat gündemini belirleyen, eğiten, sanatı sevdiren, dinamik ve çok sesli ortamıyla toplumun geniş kesimlerine ulaşan bir kurum haline getirmeyi hedefliyoruz.

İstanbul Modern’le, sanatın toplumun geniş kesimiyle, özellikle çocuklar ve gençlerle buluşmasına elverişli bir ortam hazırlama, sanatsal üretimi ve birikimi uluslararası sanat ortamıyla paylaşma, İstanbul’u ve kültürel kimliğini dünyaya daha yakından tanıtmaya arzumuz güç ve anlam kazanıyor.

Türk sanatının ancak uluslararası sanat ortamının bir parçası haline gelerek gelişebileceğinin bilincindeyiz. Küreselleşen dünyada müzeler arasındaki iletişim ve ortaklaşa projeler önem kazanırken, biz de önde gelen müzeler ve belli başlı sanat kurumları ile aktif bir işbirliğinin temellerini atmaya çalışıyoruz. Uluslararası kültürlerin bütünleşmesinde köprü görevi üstlenmeyi dilerken, özellikle Türk sanatçıların uluslararası arenada tanınmaları ve kabul görmeleri olanağının yaratılacağına inanıyoruz.

Eğitim ve kültür merkezi olarak müzecilik alanında gelişen yeni anlayışı ülkemize getirmeyi temel amaç olarak belirledik ve görsel sanatlar eğitimi alanında hem geniş toplum kesimlerine hem de gençlere ve çocuklara yönelik programlar hazırladık. Bu özel eğitim programları ve projeleriyle yeni kuşakların görsel belleklerini zenginleştirirken, kültürel bilincin oluşmasına ortam sağlanacak.

Müzemizin, sürekli yenilenen, değişime açık, çok yönlü, dinamik bir kültür ve sanat merkezi, aktif bir yaşayan müze olacağına, çağdaş eğitim ve iletişim olanaklarını

kullanarak, kitlelerin sanat eserleriyle buluşmasını, gündelik yaşamlarında sanata bir yer açmasını sağlayacağına inanıyoruz". (www.istanbulmodern.org)

Müze, sergileme yapısını, Kalıcı ve Süreli Sergi katı, Fotoğraf Bölümü ve video sanatı örneklerine yer verilen giriş katındaki geçici sergi mekanlarında izleyicisine sunmaktadır.

Koleksiyon Yönetim Politikasının Ana Hatları

İstanbul Modern, ülkemizin modern ve çağdaş sanatlar alanındaki birikimini koruyan, sergileyen ve tanıtan bir sanat müzesidir.

2004 yılında Türkiye'nin ilk özel sanat müzesi olarak kurulan İstanbul Modern, İstanbul'un uluslararası karakterini de göz önüne alarak, sahip olduğumuz evrensel ve çağdaş kültüre ait değerlerimizi hem yurt içi hem de yurtdışında sergilemeyi, araştırmacılara açmayı ve sorumluluğunu üstlendiği koleksiyon türlerinde yayınlar gerçekleştirmeyi amaçlamaktadır.

Müze koleksiyonları, Batılılaşma süreci ile başlayan ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür sanat hayatına eşlik eden modern sanat yapıtlarına odaklanmakta, modernizmin ilk göstergelerini taşıyan 1980'li yıllardan bugüne ulaşan çağdaş sanat örneklerini bir araya getirmeyi amaçlamaktadır. Koleksiyon, öncelikle Türk sanatçılarının eserlerini hedeflemekte, zaman içerisinde Avrupa sanatının çağdaş örneklerini de bünyesine katmayı amaçlamaktadır.

İstanbul Modern, resim, heykel, yerleştirme, video gibi malzemeler arasında fark gözetmemekte ve önerdiği tematik ve tarihsel gelişime vurgu yapan kavramlar eşliğinde, fokuslandığı zaman dilimini sergilemeye açmaktadır. Müze ayrıca fotoğraf bölümü üzerinden modern ve çağdaş fotoğraf tarihimizin nadir örneklerini koleksiyonuna katma niyetindedir.

İstanbul Modern, elde edeceği birikimi, kamu yararına olmak üzere sergilemek, eğitim ve araştırma projelerinde değerlendirmek yükümlülüğündedir.

Müze, bağlı olduğu Vakıflar Kanunu, 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu, Özel Müzeler Yönetmeliği ve ilişkili olduğu diğer ulusal ve uluslararası antlaşmalar ve iç tüzüklere bağlıdır.

Vizyon:

- Henüz gerçek anlamda hak ettiği değeri elde edememiş güzel sanatlar alanında tarihsel belleğimize sahip çıkmak, sınırlı sayıda kurum ve şahıs koleksiyonun ilgilendiği görsel sanatlarımızı desteklemek, müze ve özellikle de güzel sanatlar müzeleri ile barışık olmayan Türk insanının müze gezme alışkanlığını arttırmak
- Güzel sanat örnekleri üzerinden tarihsel geçmişimiz ile bugünün dünyası arasında bağlar ve ilişkiler kurarak toplumun sanat eserlerine olan bağlılığını arttırmak
- Sanatsal üretimlerde ilk günden bu yana Batı ile ilişki içerisinde olan ama aynı zamanda üzerinde yer aldığı coğrafyanın kültürel geçmişinden de beslenen Türk sanatının uluslararası seviye de tanınırlığını arttırmak
- Sınırlı bir diyalog ve iç çekişmelerle hareket eden sanat kamuoyunda çoğul, katılımcı bir kimlik sergileyerek, toplumsal güven duygusuna katkı yapan bir kültür kurumu olmak

Misyon:

- Batılılaşma sürecinden bugüne modern ve çağdaş sanatın en seçkin örneklerini bir araya getirmek, gelecek kuşaklara aktarmak için korumak, geniş izleyici kitlesinin algılayabileceği sergiler eşliğinde tanıtmak ve güzel sanatlar alanındaki katılımın çoğalması için çalışmak

- Eğitim ve sosyal faaliyetler aracılığıyla sanat eseri ile her yaştan izleyicinin buluşmasını sağlamak
- Yenilenen, değişime açık ve dinamik bir kurum kimliği ile sanat eserinin görsel kültür içerisindeki yerine vurgu yapacak ve sağlamlaştıracak etkinlikler, konferanslar, yayınlar, paneller ve çalıştaylar düzenlemek
- Koleksiyonculuk anlayışının gelişmesinde öncülük üstlenmek, sanat eserinin toplumsal bilinç üzerindeki etkisini arttırmanın yollarını araştırmak
- Araştırmacı, uzman ve izleyici için sanat kitaplarından oluşan bir kütüphane kurmak, Türk ve dünya sanatı örneklerine ilişkin arşivler oluşturmak

Koleksiyonun Oluşturulma Amacı

Türk modern ve çağdaş sanat ürünlerine sahip çıkmak, sanatsal üretimin gelişimine katkı yapmak, görsel sanatların toplumun tüm kesimlerinde yayılması ve tanınmasının yolunu açmak, İstanbul'un uluslararası kimliğine vurgu yapan zengin bir birikime zemin hazırlamak koleksiyonun oluşturulmasındaki öncelikli amaçlardandır. Bu amaçlar İstanbul Modern'in vizyon ve misyon anlayışı ile doğru orantılı olarak gelişecektir.

Koleksiyonun Genel Karakteri

Koleksiyon, modern ve çağdaş sanatın ana yapıtlarına odaklanmayı öncelik edinmiştir.

Sanatçının genel karakterini ve sanat anlayışını en özgün şekilde temsil eden yapıtlar edinmek, koleksiyon yönetim politikasının birincil amacıdır.

Bu yapıtları destekleyecek ve sergileme olasılıklarını zenginleştirecek desen, çizim ve fotoğraflar koleksiyonun genel karakterini ve çeşitliliğini zenginleştireceği için şüphesiz edinilmesi gereken belgelerdir.

Biriktirilen eserlerde modern ve çağdaş sanat serüvenimiz içerisinde tarihsel vurguya sahip, dönemsel ve akım özellikleri barındıran spesifik imgelere öncelik verilecektir.

Koleksiyon Tiplerinin Tanımı

İstanbul Modern, Kalıcı ve Süreli sergi katı ve salonlarıyla farklı sergileme ve koleksiyon anlayışını temsil eden yapıtları bir araya getirebilmektedir.

- Müzenin üst katında yer alan kalıcı sergi salonlarında düzenlenen ve yılda bir kez değiştirilen tematik sergilemeleri zenginleştirecek, yeni kavram ve önerilere yol açacak yapıtlardan oluşan kalıcı koleksiyon,
- Sanatsal değeri olmayan ama tarihsel vurgusu ve manevi anlamı olabilecek görsel ve yazılı malzemelerden oluşan araştırma koleksiyonları,
- Eğitim programlarında yararlanılmak üzere hazırlanmış, röprodüksiyon, mulaj, model, maket vb. malzemelerden oluşan ve sanatsal niteliği orijinallik olmayan nesnelerden oluşan eğitim koleksiyonu,

İstanbul Modern'in koleksiyon tiplerini oluşturmaktadır.

Koleksiyonun Edinilmesi

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'na bağlı özel iktisadi bir teşebbüs olarak kurulan İstanbul Modern'in resim koleksiyonunun gelişmesi için önerilebilecek edinimleri şu başlıklar altında toparlayabiliriz.

Satın alma: İstanbul Modern, kalıcı koleksiyonları için müzayede yoluyla, galeriler ya da sanat eseri alıp satanlar aracılığıyla ya da doğrudan şahıslardan eser satın alabilir. Bir eserin satın alınması halinde, müze satış faturası ve ödeme belgesini saklamalıdır. Edinim dosyalarında bu tür belgeler için ayrı bir bölüm bulunur.

“İndirimli alım”, karma bir satın alma şeklidir ve eser piyasa fiyatının çok altında bir değere satın alındığı için bu tip bir edinim, satan nezdinde bir tür bağış özelliği gösterdiği düşünülür. Mülkiyet hakkının geçişi satış faturasıyla gerçekleşir, ama müze eseri satan kişiye, arzu edildiği takdirde, eser fiyatının müzenin lehine olarak düşürüldüğünü doğrulayan yazılı bir belge verir. Müze ise, satış fiyatının gereğince düşürülüp düşürülmediğinden emin olmak amacıyla indirimi bağımsız bir bilirkişi tarafından onaylatıp belgelendirir. Satış faturası ve konuyla ilgili tüm yazışmalar “edinimler” dosyasında saklanır.

Bağışlar: Elden bağış, bağış vaadi ya da miras sözleşmeleri veya vasiyet yoluyla bağış olarak dörde ayrılır. Her bağış aynı zamanda kendi içinde şartsız-yükümsüz ve şartlı yükümlü olarak ikiye ayrılır.

Bağışlarda şartsız-yükümsüz bağışlar her zaman yeğlenmesine karşın, eserin koleksiyona önemli bir katkısı olacaksa bazı şart ve yükümlülükler kabul edilebilir. Bağışçıya ve şart ve yükümlülüklerin içeriğine bağlı olarak, kalıcı koleksiyon sorumlu küratörü potansiyel önkoşulları bağışçıyla görüşerek bunların neden öne sürüldüğünü anlaması ve daha uygun bir bağış anlaşmasını gerçekleştirip gerçekleştirmeyeceğini araştırmalıdır.

Bağışçılar tarafından en sık talep edilen yükümlülükler arasında eserin kalıcı olarak sergilenmesi ya da koleksiyonun dağıtılmadan bir arada tutulması bulunur. Bunlar her zaman kolay uygulanamayacağı için her iki istek de kabul edilmemelidir. Kabul edildikleri takdirde ise tüm önkoşullar dikkatle incelenmeli ve eser kayıtlarında belirtilmeli ve belgelenmelidir.

Elden Bağış Sözleşmesi Yoluyla Bağışlar: Bağışçı hayattayken, Elden Bağış Sözleşmesi imzalanması ve eserin teslim edilmesiyle gerçekleşir.

Bağış Vaadi Sözleşmesi Yoluyla Bağışlar: Bağışçı hayattayken ve Bağış Vaadi Sözleşmesi imzalamak suretiyle gerçekleşir.

Vaat edilmiş bağışlar, müze tarafından daha önce hazırlanmış Bağış Vaadi Sözleşmesinin bağışçı tarafından doldurulup imzalanmasıyla gerçekleşir. Bağışçının vaadini gerçekleştirmeye ömrünün yetmemesi riskini bertaraf etmek amacıyla müze bağışçıyı, söz konusu vaadini vasiyetnamesine koyması konusunda da uyarmalıdır.

Vaat edilmiş bağışlar, müzenin resmi koruması altındaysalar “ödünç alınmış eser” işlemi görmelidir.

Miras Sözleşmesi Yoluyla Bağışlar: Miras Sözleşmesi, bağışçı hayattayken ve miras bırakanın müze kalıcı koleksiyon sorumlu küratörü ile birlikte resmi memur önünde iki tanıkla imzaladığı resmi sözleşmedir.

Vasiyet Yoluyla Bağışlar: Bağışçının ölümünden sonra vasiyetnamenin yürürlüğe girmesi suretiyle gerçekleşir.

Vasiyet yoluyla bağış, bir eserin mülkiyetinin vefat etmiş bir kişinin vasiyeti üzerine müzeye geçirilmesidir. Mülkiyet hakkının devredildiğinin belgelenmesi açısından kayıt tutulması çok önemlidir. Vasiyetin hayata geçmesi için vasiyeti yerine getirme görevinin üstlenen kalıcı koleksiyon sorumlu küratörün ilgili süreci tamamlaması gerekir. Ancak, eğer eserler, bir vasiyet sonucunda değil de vasiyetnamede adı geçen varislerin bağış şeklinde müzeye geçerse, yani eğer mülkiyet hakkı önce varislere geçer ve müzeye bağış varisler tarafından yapılırsa mülkiyet devrinin kanıtlanması için Elden Bağış Sözleşmesi alınması yeterlidir.

Müze kendisi adına bir vasiyet hazırlanıp hazırlanmadığını önceden bilemeyebilir. Bu durumda genellikle, kanunen teyit edilmiş yasal temsilci ya da kalıcı koleksiyon sorumlu küratörü müzeyi haberdar eder. Müze yazılmış vasiyetin bir kopyasını istemelidir. Bundan sonra Vakıf yönetimi, söz konusu vasiyetin kabulüne ya da reddine; eğer kabul edilecekse de tamamının mı, yoksa sadece bir kısmının mı uygun bulunduğuna dair kararı verir. Nihai kararını kalıcı koleksiyon sorumlu küratörüne bildirir. İlgili yasal sürecin tamamlanmasından önce vasiyet edilen eserin müzeye geçemeyeceği bilinmelidir.

Miras bırakanın her zaman yeni bir vasiyetname yapmak suretiyle önceki vasiyetinden dönmüş olabileceği unutulmamalıdır.

Mülkiyet kazanımı: Kimi müzelerde ödünç verilmiş, ama sahipleri tarafından geri alınmamış, sahipsiz kalmış eserler vardır. Böyle bir durumda müze önce eserin sahibini bulmak için işlemlere başlar. Eğer eserin sahibi ölmüş ve mirasçıları da yoksa mülkiyet kazanımı için gerekli işlemler yapılır. Zorunlu bekleme dolduğunda müze eserin mülkiyet hakkını kazanır. Bundan sonra eser müze kalıcı koleksiyonuna kaydedilir.

Koleksiyona Eser Kabul Yöntemi

İster satın alma isterse de bağış yoluyla olsun müzeye kabul edilecek eserler için uygulanması gereken prosedür şöyledir:

Eser kim tarafından önerilmiş olursa olsun (Kurucular, Danışma Kurulu üyeleri, kalıcı koleksiyon sorumlusu küratör, mütevelli heyeti veya diğer üçüncü şahıslar) vizyon, misyon ve belirlenen elde etme / edinim kriterlerine bağlı olarak, eserin müze koleksiyonlarına katkısı gerekçeli olarak açıklanmalıdır.

Üç ayda bir toplanan Danışma Kurulu üyelerinden oluşan Edinimler Komitesi'nin toplantısında gelen teklifler tartışılır ve ön değerlendirme yapılır. Herhangi bir alım yapmadan önce aşağıda belirtilen kıstaslar gözden geçirilmelidir:

Uygulama Kistasları:

- Eser, müzenin koleksiyon hedefleriyle uyumlu mu?
- Eser, sergi, eğitim ve araştırma alanlarında faydalı olacak mı?
- Eser, olabildiğince iyi korunmuş durumda mı?
- Müze eseri gereği gibi sergileyebilecek ve / veya saklayabilecek mi?
- Eser için istenen fiyat uygun mu?
- Eserin edinimi sonucunda, koruma, bakım ya da yeni bir koleksiyon alanı açma gereksiniminden ötürü, müze, yüklü masraf altına giriyor mu?
- Eser, müzeye gelir getirebilecek biçimde kullanılabilir mi?

Yasal ve Etik kıstaslar:

- Eseri devreden eser sahibi mi, maliki mi, yoksa eder sahibinin ya da malikin kanuni vekili mi?
- Eserle ilgili telif haklarının müzeye hak devri ya da izin sözleşmesiyle aktarılması mümkün mü?
- Eser özgün mü, kopya olabilir mi?
- Eser çalıntı olabilir mi?
- Eserin edinimi, ulusal / uluslar arası kanunları ya da anlaşmaları ihlal ediyor mu?
- Eser, müze tarafından kullanımını engelleyen ve bağışçı tarafından dayatılan önkoşullardan ya da kısıtlamalardan muaf mı?

Ön değerlendirmede reddedilen tekliflerin sahipleri eğer müzeden yanıt bekliyorlarsa onlara durum yazılı olarak bildirilir.

Edinimler için düşünülen eserlerin tam listesi, ayrıntılı tanımı, bağış verenin ya da satanın ad ve adresleri, bağışlara teşekkür, eserlerin ücretleri, satın alımlarda kullanılacak fon, bağışların önkoşulları ve yasal gerekliliklerden oluşan gündem maddelerini görüşmek üzere Edinim Komitesi yeniden toplanır. Ön kayıt formlarıyla

beraber eserleri inceleyen komite, eserleri kabul etme, etmeme ya da bir bölümünü kabul etme kararını alır.

Komitenin kararları müze müdürüne ve mütevelli heyetinin onayına sunulur. Son durum kayıt birimi yetkilisine iletilir.

Edinim komitesinin kararı bir mektupla bağışçıya bildirilir. Eserleri kabul edilen bağışçılara teşekkür mektubu yollanır.

Olanaklar ölçüsünde, kabul edilen eserlerle ilgili eser sahipliğinden kaynaklanan hakların da müzeye geçmesi için gerekli işlemler yapılır ve eserler müzeye nakledilir. Nakledilen eser fotoğrafla belgelendikten sonra, eserin eski sahibine “Teslim Alma Belgesi” verilir ve müzedeki “Eser Giriş-Çıkış Defteri”ne kaydedilir. Esere “Geçici Eser Kayıt Numarası” verilir. Teknik, içerik ve görsel belgelerden oluşan bir “Eser Dosyası” açılır.

Geçmişi belirsiz, mülkiyet hakları yasal yollarla çözüme kavuşmamış, yasal yollardan edinildiği tespit edilmemiş eserler hiçbir şekilde müze koleksiyonlarına dahil edilemez. Eserin geçmişini ve orijinal olup olmadığını belirten rapor eser kabul belgesine eklenmelidir.

Koleksiyona Kabul Edilecek Resim Örnekleri İçin Belirlenen Kriterler

Kalıcı koleksiyona seçilecek resim örnekleri için pek çok kriter ileri sürülebilir. Konu resim olduğunda şüphesiz kişisel beğeniler rol oynayacaktır. Bu nedenle asgari bir uzlaşma zemini kurabilecek kriterler belirlemek gerekir.

Bu konuda öncelikli sorumluluk kalıcı koleksiyon küratörüne aittir. Küratör, her resim örneği için aşağıdaki kriterleri gerekçeli olarak açıklamak zorundadır.

- Eser, sanatçı, ekol, dönem, malzeme ve boyutları açısından ikna edici nitelikte ve özgün olmalıdır.
- Eserin müzenin koleksiyonuna olan katkısı, sergilemeye getireceği etki veya nasıl bir eksikliği telafi ettiği ayrıntılı olarak açıklanmalıdır.
- Eserin kuvvetli ve zayıf yönleri iyice analiz edilmelidir.
- Eser, sanatçısının üslupsal özelliklerini en karakteristik şekilde yansıtmalı başyapıt özelliği taşıyacak, estetik çarpıcılık, gizem, aykırılık ve kalitede olmalıdır
- Eser, benzerleri içerisinde kalite ve kondisyon olarak ayrılan özellikler taşımaktadır.
- Modern ve çağdaş sanatın belleğine yer etmiş, dönemsel ve akımsal özelliklere vurgu yapan tarihsel nitelikteki yapıtlara öncelik verilmelidir. Eserin ikonografisi modernleşme ve çağdaşlaşma serüvenimize eşlik eden bir kimlik taşımaktadır.
- Çoğu örnekte eserin ebatları önem kazanmaktadır. Bu bir kriter oluşturmaz ama eserin büyüklüğünden veya küçüklüğünden kaynaklı etkisi göz ardı edilmemelidir.
- Eserin mevcut sergileme anlayışı içerisindeki yerine uygunluğu önemlidir. Büyüklük ve kapladığı alandan dolayı sergi salonlarının mevcut yapısına uygunluğu göz ardı edilmelidir.
- Eser, telif hakları konusunda gerekli nitelikleri taşımalı veya bu konuda işbirliği içerisinde olunabilecek bir varis ilişkisine sahip olmalıdır.
- Her ne olursa olsun restorasyonu mümkün olmayacak eserler önerilmemeli veya böyle bir çalışmanın gerekçesi ayrıntılı olarak açıklanmalıdır.

- Eserin provenans bilgileri, geçirdiği serüven, hangi koleksiyonlardan geçerek bugüne ulaştığı mümkünse tespit edilmelidir

Ödünç Alma

Müze, işbirliği içerisinde olduğu diğer müze, şahıs ve kurum koleksiyonlardan geçici süreler için yapıt ödünç alabilir.

Bu yapıtların seçimi, kalıcı ve süreli sergileri düzenleyen küratörlerin sorumluluğundadır. Küratör ödünç alınan eserle ilgili olarak aşağıdaki sorumlulukları yerine getirmekle yükümlüdür.

- Küratör eserin ödünç alınmasındaki gerekçeleri açıklamalıdır. Eser, ne zaman ve hangi amaçla alınmaktadır? Ödünç alma hangi kurum ve koleksiyondan gerçekleşecektir? Ödünç alma işleminin kurumsal kimliğe yaptığı katkılar nelerdir?
- Eser, belli bir kira karşılığında ödünç alınacaksa bu rakam belirtilmeli ve bu rakamın gerekçesi ve tutarlılığı konusunda küratör ikna edici bir bilgi oluşturmalıdır
- Eserin gelecekteki olası ticari gelişimi ve geliş kaynağı hakkında küratör güvenilir bir bilgiye ve önseziye sahip olmalıdır.
- Eserin orijinalliği, provenans bilgileri, telif hukuku açısından yasalara uygunluğu küratör tarafından araştırılmalıdır. Sahibinin koyduğu kısıtlamalar, özel koşullar ve sergilemedeki sınırlamalar ayrıntılı olarak kayda geçirilmelidir.
- Eserin seyahat, ekstra bakım ve iklim değişikliklerine karşı kondisyonu küratör tarafından etraflıca gözden geçirilmeli, çıkabilecek artı bakım ve onarımların değip değmeyeceği ayrıntılı olarak açıklanmalıdır.

Ödünç almaları denetleme yetkisi müze müdürüne aittir.

Ödünç alma, kurumsal bir güvenilirlik gerektirdiğinden İstanbul Modern ödünç alınan yapıtın sağlam bir şekilde geri döneceğinin taaddüdünü taşır.

Ödünç alınan eserin sigorta giderlerinden müze sorumludur. Olası her türlü risk sigorta kapsamı altındadır.

Ödünç Verme

İstanbul Modern koleksiyonundaki yapıt ve nesneleri, işbirliği içerisinde olduğı kurum ve kuruluşlara ödünç verebilir. Bu konuda karar verme yetkisi Mütevelli Heyetine aittir. Kalıcı koleksiyon kûratörü ödünç verme işlemini takip etmekle yükümlüdür.

Ödünç verme işlemleri aşağıda sıralanan kriterlere bağılı olarak gerçekleştirilir:

- Ödünç verme işlemleri kişisel kullanımlara açık olamaz
- Ödünç verme süresi kesin tarihlerle sınırlandırılmış olup en fazla bir yıllık bir süreyi kapsar. Sürenin uzatılması (en fazla bir yıl daha) Mütevelli Heyeti'nin inisiyatifindedir.
- Ödünç alacak kurum, kurumsal kimliğini, yapıtın güvenilirliğini, kullanım amacını, sergileme koşullarını ayrıntılı olarak belgelemelidir.
- Ödünç verme işleminin amacı etraflıca açıklanmalıdır. (Müzeler arası işbirliği mi? Kurumsal kimliğin başka coğrafyalar ve sergilerdeki temsili mi? Yoksa devam etmesi muhtemel olası işbirlikleri mi?)
- Seyahat etmesi ve yer değıştirmesi mümkün olmayan eserler hiçbir şekilde ödünç verilmez
- Eserin gelecek sergilerdeki olası pozisyonu gözden geçirilmeden ödünç verilemez.

- Eserin tüm nakliye ve sigorta giderleri ödünç alan kurumun sorumluluğundadır.

İstanbul Modern, eserin sözleşme tutanaklarında belirtilen seyahat, sergileme, saklama ve koruma koşullarının dışında şartlarla karşılaştığında yasal haklarını kullanma hakkına sahiptir.

Elden Çıkarma

Halen yürürlükte olan vakıflar mevzuat kanununa göre vakıf müzelerinin ellerinde bulunan eserleri elden çıkarmaları mümkün değildir. (Akancı, 2006) Bu durumda koleksiyon yönetim politikasının ana öğelerinde açıklamaya çalıştığımız elden çıkarma kriterleri gelecekte bu yasağın kalkacağı düşüncesiyle hala geçerliliğini korumaktadır.

Sigorta

İstanbul Modern, koleksiyonunda yer alan her yapıtın sigortalanmasından sorumludur. Müzenin vesayeti altında yer alan ve geçici sergileme amacıyla gelen her yapıt, bilirkişiler tarafından belirlenen piyasa değeri üzerinden sigortalanacaktır.

İstanbul Modern, ödünç olarak vereceği yapıtların sigorta poliçesini ödünç alan kurum tarafından ödenmesini talep etmektedir. Hiçbir yapıt sigortalanmadan müze sınırları dışına çıkamaz. Ödünç verilen yapıtların sigorta bedellerini İstanbul Modern'in tayin ettiği bilirkişiler belirler.

Koleksiyon Ve Kayıtlara Erişim

İstanbul Modern, bünyesinde bulundurduğu tüm koleksiyon örneklerini ve kopyalarını kamu, araştırmacılar ve müze personeli ile paylaşmayı taahhüd eder.

Araştırmacılar için erişim olanaklarının sınırlarını İstanbul Modern belirler ve gerekli gördüğü durumlarda bu sınırları yeni baştan gözden geçirir. Araştırmacılar müzenin koyduğu her türlü etik ve yasal kısıtlamalara uymakla yükümlüdür.

Koleksiyon üzerinde çalışma yapacak olan araştırmacı, gerekçesini ileri süren açıklamalı bir mektup ile müze müdürlüğüne müracaat etmek zorundadır. Müze müdürü, ilgili bölüm sorumlu küratörü ve arşiv sorumlusundan oluşan 3'lü bir kurulun onayı ile araştırmacının müze koleksiyonlarına ulaşip ulayamayacağını kararı verilir.

Araştırmacı kendisine belirtilen çalışma saatleri içerisinde çalışabilir ve bu saatler kendisine önceden belirtilir.

Araştırmacının İstanbul Modern'in depolarına girmesi yasaktır. Talep edilen yapıtlar, araştırma odasında sorumlu koleksiyon personelinin denetimi altında yapılır.

Talep edilen araştırma nesnesinin bir defada kaç adedinin araştırma odasına getirileceğine sorumlu koleksiyon personeli karar verir.

Araştırmacının yapıtlara sorumlu koleksiyon personelinin onayı olmadan dokunması yasaktır. Dokunma ve inceleme işleminin hangi sterillikte gerçekleştirileceğine yine sorumlu koleksiyon personeli karar verir.

Koleksiyon kayıtlarının kullanımı, müze müdürü, kayıt memuru ve sorumlu koleksiyon küratörü hariç, hem müze içinden bireyler hem de müze dışından bireyler için sınırlı olacaktır. Sadece ilk edinme bilgileri incelenebilir. Bağışçı dosyaları, nesnelere biçilen değerler ve sigorta kayıtları gizli kalacaktır.

İstanbul Modern, kendi belirlediği sıralama ve çalışma programı dahilinde hiçbir araştırmacıdan herhangi bir araştırma ücreti talep etmemektedir. Buna karşılık olarak İstanbul Modern müze koleksiyonlarındaki malzeme ve/veya bilgilerden faydalanılarak hazırlanan bilimsel yayınların bir kopyasını isteme hakkını saklı tutar.

Koleksiyon Parçalarını oğaltma ve Fotoğraflama

Koleksiyondaki parçaların çoğaltılması veya fotoğraflanması müzenin belirlediği bir ücret karşılığında gerçekleştirilecektir. Telif ve diğer hakların korunmasını sağlamak amacı ile İstanbul Modern hangi yapıtın hangi şartlar altında çoğaltılıp fotoğraflanabileceğine kendisi karar verir.

İstanbul Modern bu parçaların fotoğraf çekimlerini kimin yapacağına kendisi karar verir.

Fotoğraf ve çoğaltmaların kullanımı için verilecek izin yalnızca bir kereye mahsustur.

Müze mekanlarından ve sergilerde yer alan yapıtlardan flaşlı veya flaşsız fotoğraf çekilmesi kesinlikle yasaktır.

6. İSTANBUL MODERN'İN RESİM KOLEKSİYONUNUN GELİŞİMİNE YÖNELİK ÖNERİLER

Bu bölümde, İstanbul Modern'in resim koleksiyonunun nasıl bir gelişim sergilemesi gerektiğine dair önerilerde bulunulacaktır. Fakat bu öneriler sanatçı bazında değil müzenin üstlendiği misyon çerçevesinde olacaktır. Bir sanat müzesine hangi sanatçının hangi koşullar altında girebileceği ucu açık bir tartışmadır. 5. bölümde ele alındığı gibi, resim örnekleri için belirli kriterler ileri sürülebilir fakat sanatçıların seçiminde rol oynayabilecek yaş, sergi ve ödül sayısı, sanat tarihine yapmış olduğu özgün katkı, toplum tarafından kabul görme vb. kriterler bugünün sanat dünyasında sanatçıdan sanatçıya ve ülke gerçeklerine göre farklılık göstermektedir. Dolayısıyla resim koleksiyonun gelişimine ilişkin getirilen öneriler, sanatçı isimlerine odaklanmadan daha bütüncül ve kapsayıcı bir yönelimin temellerini atma yönünde olacaktır.

Bu noktada, İstanbul Modern'in açılış etkinliği olarak sürekli sergi küratörleri tarafından düzenlenen "Gözlem-Yorum-Çeşitlilik" adlı serginin ileri sürdüğü yönelimler temel alınacaktır. Bir dizi tema ve bu temalara karşılık gelen 104 sanatçının 182 yapıtını bir araya getiren bu sergi, hem modern sanat serüvenimize ilişkin bir başlangıç noktası hem de müzenin koleksiyon gelişimine ilişkin bir dizi öneride bulunmakta idi. Serginin düşünsel yapısı, 2. ve 3. bölümlerde açıklamaya çalıştığımız modernlik, modernizm ve Osmanlı döneminden bugüne Türkiye sınırları dahilinde geliştirilen sanatın nasıl bir gelişim sergilediğini savunan görüşler ile paralellik taşımakta idi.

Sergi, sanat tarihinin temel okuma modellerine dayanarak, modern Türk resminin dinamiklerini, bağlaçlarını, ilişki zincirini ve karşıtlıklarını algılamaya, bir dönemselleştirme modeli veya 1900-1950 arası varlığını hissettiren grup hareketleri temelli daraltılmış bir çerçeve sunmak yerine, kavramların zamanlar ve üsluplar arası geçişkenliğine vurgu yaparak, farklı yaklaşımlar arasındaki konu ve anlayış bütünlüklerine işaret etmeyi uygun görüyordu. Bu sayede, yaklaşık yüz yıllık bir zaman dilimine bir iç akış kazandırmayı, Türk resminin genel eğilimlerine giriş yapmayı ve

birbirleriyle üretim tarihi ve duygulanım bağı olarak uyuşmayan yapıtlar arasındaki olası yakınlaşmaları seyre açıp, yeni bir dikkat alanı yaratmak istemekteydi. En nihayetinde, henüz doğru düzgün kaleme alınamamış olan modern Türk resim sanatı tarihine, bir müzenin sahip olabileceği geniş ve kapsamlı sergileme olanakları üzerinden yeni bir okuma metodu ve çalışma önerisi getirme amacındaydı.

Serginin sunduğu önemli açılımlardan biri, modern sanat yapıtının ve modernleşme tarihinin ana ve yan yollarına işaret etmek ve yeni kurulan bir müzenin modern sanattan ne anladığına dair bir öneri getirmektir.

Tarih yerine imgeyi, büyük üsluplar yerine kişisel yönelimleri birbirine bağlamaya çalışan bu tip bir okuma önerisini yönlendiren iki temel neden vardı: İlki, neden ve sonuçları sağlam temellere oturtulmamış, yazılı bilgidен ziyade sözel referansların hakim olduğu, varsayımlar ve kişisel anekdotlar üzerine kurulu bir sanat tarihi bilgisinin inandırıcılığının kalmadığını bilmekle ilgiliydi. Bu nedenle sergiyi oluşturan kavramsal çerçeve, aşağıda sıralayacağım birbiriyle bağlantılı pek çok soru işaretinden hız alıyordu:

- Argümanları sınanmamış, teorisi ile pratiği arasındaki ilişki tam olarak tarif edilmemiş ve birkaç iyi niyetli girişim dışında derinlemesine analizi yapılmamış bir tarih dizgesi ne kadar sağlıklı bir pusuladır?
- Anlamdan ziyade biçimsel kaygıların ve teknik hünerlerin rağbet gördüğü bir sanat ortamında, biriktirilmiş olanları sınamadan bu tarihi doğrulayacak bir sergi kurmak, görevi geniş kitleleri bilgilendirmek olan bir müze için ne kadar inandırıcı olabilir?
- Yazılan ve okutulan bilgi kadar özne de inşa edilmişse, verili tarihle hesaplaşmanın zamanı gelmemiş midir?
- Modernleşme ve modernizm arasındaki olası ilişkileri aydınlatmadan bir müze ve koleksiyon nasıl oluşturulur?

- Kültürel, politik, ekonomik ve endüstriyel bir alt yapı üzerine oturan modernleşme tarihi ile estetik bir dönüşüm olan modern sanatın tarihi eşzamanlı bir örtüşme gösteriyorsa, bu coğrafyanın modernleşme atılımları anlaşılmadan sanatın tarihi nasıl algılanabilir?

Biriktirilenlere, sınırları, itici güçleri ve çıkış kaynakları konusunda hem fikir olunamayan bir modernlik tartışmasını da dahil ettiğimizde, sergi bambaşka bir bakış açısından, yeni ve alternatif bir sanat tarihi okumasına yöneliyordu.

İkinci neden ise daha pratik bir gerekçeye sahipti. Gerekliliği yaklaşık son elli yıldır konuşulan, çeşitli girişimler olmasına rağmen açılışı sekteye uğrayan ve modernliğin temel anlatı biçimlerinin kırıldığı 1980’li yılların ortasında hizmete girmesi gerekirken yaklaşık çeyrek yüzyıllık bir gecikmeyle kurulan bir modern sanat müzesinin koleksiyon dinamiği, şüphesiz ilk etapta ideal bir bütünlük sunamayacaktır. Bu durum sadece İstanbul Modern’in kurucu koleksiyonunun değil, Türkiye’de yerleşik olan tüm kurumsal ve özel koleksiyonların da temel sorunudur. Bugün için, hem tarihsel bir gerekliliği bünyesinde barındıran hem de özgün yapıt bağlamında güçlü imgeleri bir araya getiren ve tek başına bütüncül bir modern sanat müzesine dönüşebilecek bir koleksiyonun varlığından söz etmek safdillilik olacaktır. Düzenli bir takiple, Türk resminin gelişim dinamiklerine vakıf, başyapıt kategorisinde eserler barındıran, nicelikten çok niteliğe önem veren koleksiyonerlerimiz tabi ki mevcuttur. Fakat varolan bu koleksiyonlar birbirleri ile işbirliği yapmadıkları sürece -tarihsel veya tematik olsun hiç fark etmez- tatmin edici bir müze sergilemesi yaratılması mümkün görünmemektedir. Nitekim açılış sergisi olarak tasarlanan “Gözlem-Yorum-Çeşitlilik” ve bir yıl sonra benzer bir yaklaşımla sürdürülen “Kesişen Zamanlar” sergilerinin de önerdiği tematik yönelimler içerisine dahil edilmesi gereken pek çok yapıt bulunmaktadır. Bu durum, katalog yazılarında özellikle belirtilmiştir. Sergi, tarihsel bir yönelimin dışladığı, herhangi bir üslupsal gelişime eklemlenmediği için dışarıda bırakılan anlayışları bünyesinde barındırmak istemesinin etkisiyle de, farklı bir yönelim sergilemekteydi. Bu tip bir okumayla sınırları belli bir tektiplilik değil, çoğulculuk savunulmakta ve sergi mekanının dışarısındaki oluşumlara kapı aralanmaktaydı. Şüphesiz

varsayılan tarihsel gelişimin doğruluğu tartışılmaz önermeleri de bulunmaktadır. Bu temel yapı taşları ve tematik ilişkilendirmeye işaret edilmek istenilen yapıtların katılımı, İstanbul Modern'in koleksiyon anlayışını zenginleştirecektir. Bununla beraber, başlangıç için bir araya getirilen koleksiyonlar hem tarihsel hem de tematik bir bütünlük oluşturabilecek zenginliktedir. Bilindiği üzere sergilere ödünç yapıt veren Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesine bağlı Resim ve Heykel Müzesi, Türk resminin en nitelikli örneklerini buluşturan bir koleksiyon kimliğine sahiptir. Türk resminin başlangıç dönemlerinden aşağı yukarı 1950'lere kadar olan süreyi hem başyapıt hem de tarihsel bir akış içerisinde sunan koleksiyon, modernleşme sürecimizin ilginç aşamalarına işaret etmektedir. Yönelimini 1950 öncesine, özellikle de İzlenimci diyebileceğimiz üslupsal bir harekete bağlayan İş Bankası koleksiyonu ise, bünyesinde özgün eserler barındırmaktadır. Kurumsal bir kimliğe sahip bu iki koleksiyona eşlik eden Dr. Nejat F. Eczacıbaşı ve Oya-Bülent Eczacıbaşı koleksiyonları da, ağırlıklı olarak 1950 sonrasına tarihlenen bir süreci yakından takip eden bir karaktere sahiptir. Her iki koleksiyonda birbirini takviye edecek bir yönelimle, konsantre oldukları sanatçıların ayrıcalıklı eserlerini bir araya getirmektedir. Sergi, bu koleksiyonlar arasında yol almakta ve modernliğin tarihine ilişkin yeni bir okuma biçimi önermekte idi.

Dolayısıyla İstanbul Modern'in resim koleksiyonu, Batılılaşma sürecinden günümüze modernleşme ve çağdaşlaşma serüvenimizi, işbirliği içerisinde olduğu koleksiyonların imkanları dahilinde ortaya koyan "Gözlem-Yorum-Çeşitlilik" ve "Kesişen Zamanlar" sergilerinin ileri sürdüğü, "tematik" ve "tarih yerine imgeyi" ön plana çıkaran sergileme anlayışını göz önünde bulundurarak zenginleşmesi gerekir. Bu tip bir açılım, teori düzeyinde bir gerekliliğe sahip olduğu gibi, modern resim sanatımıza gösterdiği kapsayıcılık açısından da doğrudur. Ayrıca müzenin kendi koleksiyonunu oluşturana kadar işbirliği yapmak zorunda olduğu koleksiyonların genel karakteri göz önüne alındığında, bu yönelimin kaçınılmaz olduğu da görülecektir.

Öte yandan İstanbul Modern'in Batılılaşmadan günümüze modern ve çağdaş resim serüvenimizi ortaya koyabilecek kalıcı bir koleksiyon oluşturması, elinde sınırsız bir bütçe dahi olsa, bu süreci en iyi temsil eden başyapıt düzeyindeki yapıtların diğer

kurum ve şahıs koleksiyonlarında bulunmasından ve bu yapıtların el değıştirme olasılığının zayıf olmasından dolayı öngörülemez bir zamana yayılabilir. Bu yüzden müze şimdilik işbirliği içerisinde olduğu koleksiyon yapılarını iyi etüt etmeli ve kurumsal ilişkilerini sağlam temellere oturtmalıdır.

Şüphesiz bir modern sanat müzesinin sadece “tematik” ve “tarih yerine imgeyi” ön plana çıkaran sergileme anlayışına uygun yapıtları koleksiyonuna katması ve diğerlerini bu tematik açılımlara uymuyor diye dışlaması düşünülemez. Bu noktada konunun uzmanı sanat tarihçilerinin görüşlerine başvurularak iyi bir araştırma yapılmalı, genelde resim sanatını özelde de Türk resim sanatını oluşturan tema ve kavramlar müze kütatörleri tarafından etüt edilmelidir. Ayrıca müzenin misyonu için vazgeçilmezlik taşıyabilecek veya Türk resim sanatının başyapıtı gözüyle değerlendirilebilecek yapıtlarla karşılaştığında olası yeni tema açılımları gözden geçirilmeli ve yeni sergiler için öneriler sunulmalıdır. Kaldı ki, düzenlenen her iki sergide önerilen “manzara / doğa”, “kent / sosyal hayat”, “soyut / geometrik”, “soyut / lirik”, “figür / insan”, “natürmort / doğa”, “iç mekan / duvarlar”, “otopotre / yüzleşme”, “kadın / kimlik” başlıklı temalar, bu tip bir yaklaşımın seçilen her yapıtı kapsayabileceğini ve bu gelişime açık olduğunu göstermektedir.

Modern ve modernizmin ne olduğuna ve nasıl tarif edilmesi gerektiğine dair tartışma 2. bölümlerde gerçekleştirilmiştir. Türk resim sanatında gerçek anlamda bir modernizm ancak 1980’lerden sonra kendisini göstermektedir. Batılılaşma sürecinden 1980’lere kadar olan süreçte, sanat ile iktidarın ortak bir ülküde buluşarak modern bir eğilim sergilediği de yine bu bölümlerde ayrıntılı olarak açıklanmıştır. Dolayısıyla koleksiyon, bu sürece paralel gelişen modern sanatı oluşturan farklı üslup ve sanat anlayışındaki yapıtları kapsamalı ve çağdaş bir kimliği üstlenme yolunda da 1980 sonrası sanatının örneklerine yer vermelidir. Bu tip bir yaklaşım İstanbul Modern’in misyonuna uygunluk taşımaktadır.

Öte yandan müze koleksiyonun gelişmesi gereken bir başka yönü daha vardır. Müzenin kalıcı koleksiyonu şu an ki haliyle bir resim müzesi kimliği sergilemektedir. Oysa

1980'li yıllardan itibaren özellikle resim dışı eğilimlerin en az resim kadar baskın olduğu 3. bölümde açıklanmaktadır. Buna göre müze koleksiyonu, kendisini resim dışı alanlara doğru genişletmelidir. Enstalasyondan fotoğrafa ve videoya uzanan farklı ifade tarzları müzenin bugünle olan bağıını güçlendirecektir. Benzer bir sorun heykel sanatı örnekleri için de geçerlidir. Tek başına bir resim sanatı tarihi müzesi hem modernliğin seyrini yeteri kadar temsil edememekte hem de tarihsel bir sahnenin analizinde söz sahibi olamamaktadır.

Ayrıca İstanbul Modern, resim sanatı örneklerine temel oluşturan ya da kendi başına resimsel bir gelişim sergileyen desen çalışmalarına da odaklanabilir. Modernliğin başlangıcından bugüne iyi karakterize edilmiş bir desen koleksiyonu oluşturan başka bir müze henüz söz konusu değildir. Dolayısıyla sanatçıların yaratıcılıklarının bir başka anına işaret eden desenlerden oluşan bir koleksiyon, bütçesel olarak hem olanaklı hem de müzenin uzmanlaşabileceği bir fırsat alanı olarak karşısında durmaktadır.

Şüphesiz bu yaklaşımlar bir modern sanat müzesinin mevcudiyeti için gereklidir. Fakat konunun büyüklüğü ve varolan sanatçı sayısını göz önüne aldığımızda, İstanbul Modern'in neyi biriktireceği değil, neyi ayıklayacağı önem kazanmaktadır. Bu da şüphesiz iyi analiz edilmiş bir modern müze kimliği, akılcı bir koleksiyon yönetim politikası ve bu politikayı uygulayıp denetleyecek personel ve yönetim anlayışı ile şekillendirilebilir.

7. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

İstanbul Modern'in resim koleksiyonu henüz oluşma aşamasındadır. (Ek.1) Müzenin yıllık olarak ayırdığı bütçe ve kuruluş aşamasından itibaren kurucu koleksiyonerlerin ve bağışçıların yaptıkları bağışlarla şekil bulan bu çekirdek koleksiyon, şu an ki yönelimini, kalıcı koleksiyon katında düzenlenen serginin düşünsel açılımına ve küratörlerin önerilerine bağlı olarak belirlemektedir. Fakat bu işleyişteki en önemli sorun, İstanbul Modern'in vizyon ve misyonuna eşlik edecek koleksiyonun oluşturulması için gerekli olan bütçe eksikliğidir. Her ne kadar, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı ve Oya-Bülent Eczacıbaşı'nın uzun süreli bağışlarıyla kalıcı koleksiyon katında gerçekleştirilen sergiler için ortak bir havuz oluşturulmuş olsa da, uzun vadede müzenin kendine ait bir edinim bütçesi ile koleksiyonunu oluşturması şarttır. Müzenin alması için önerilen veya bir fırsat olarak karşısına çıkan yapıtları bağlı olduğu vakıf ve kurucu koleksiyonerlerden bağımsız olarak satın alabilmesi, hem çalıştığı sahada uzmanlaşmasını hem de koleksiyon yönetim politikasını adım adım hayata geçirmesini sağlayacaktır. Fakat bu noktada yeni bir sorun belirlemektedir. Geriye yönelik bir koleksiyon oluşturma girişimi, bugünkü serbest piyasa süreci düşünüldüğünde ciddi bir bütçe gerektirmektedir. Bugün sanat piyasasında sanat yapıtının değeri, gerçek anlamda kapitalist bir işlerlelikle belirlenmektedir. Ayrıca bireysel girişimleri olan pek çok koleksiyoner veya müzayedeci, çoğu durumda spekülâtif bir şekilde sanat yapıtlarının değerini yükseltmekte hatta bazen düşürmektedir. Yerleşik, oturmuş pek çok şahıs koleksiyonu bulunmakta ve serbest piyasa süreci bu şahısların ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Ayrıca modern sanatı oluşturan nice önemli yapıt farklı koleksiyonlara dağılmıştır ve bu yapıtların el değiştirme olasılıkları da çok düşüktür. Dolayısıyla İstanbul Modern, şu an ki şartlar altında sınırsız bir bütçe ile hareket etse dahi, istediği, arzuladığı pek çok yapıtı elde edemeyecektir. Bu nedenle bir koleksiyon yönetim politikası oluştururken bu durumun iyi etüt edilmesi ve akılcı bir strateji geliştirilmesi gerekmektedir.

Tarihsel olarak geç kalmışlık sadece yapıt edinimi konusunda karşılaşılan bir sorun değildir. Modernlik ve modernizme ilişkin kuramsal tartışmalar konusunda da İstanbul

Modern şu ana kadar biriktirilen tarih ile de yüzleşmek zorundadır. Türkiye’de açılan ilk özel sanat müzesi olmasının İstanbul Modern’e kazandırdığı pek çok avantaj bulunmaktadır. Buna karşılık ilk olmanın getirdiğı pek çok sorun da söz konusudur.

Çalışma boyunca açıklanmaya çalışıldığı üzere Türkiye’de kurulan bir modern sanat müzesinin resim koleksiyonunun oluşturulmasındaki en önemli sorun, çalışılan sahanın net olarak tarif edilmemiş olmasıdır. 2. ve 3. bölümlerde açıklanmaya çalışıldığı gibi modernlik ve modernizme ilişkin tarif ve tanımlamalarımız tekrar gözden geçirilmelidir. Bu yönelimdeki bir çalışma, İstanbul Modern’in tarihsel misyonunu ortaya koyacağı gibi bundan sonra gerçekleştirilecek tarih okumaları, sergiler ve koleksiyon yönetim politikası için de temel teşkil edecektir. Yine de şu unutulmamalıdır. Çelişkili kültürel-politik bir kavram olarak modernlik ve modernizme ilişkin tüm okumalar, her zaman için farklı perspektiflerden farklı sonuçlara işaret edecektir. Çalışmanın yönteminden elde edilmek istenilen beklentilere kadar bu konuda geliştirilebilecek tüm savlar, kuşkusuz yeni baştan okumaya gebedir. Fakat burada önemli olan ve çalışmanın bütünlüğünü ilgilendiren şekliyle bir müzenin bu sorumluluğı üstüne alması ve gerçekleştireceğı sergilerde ileri sürdüğü savları düşünsel olarak doğrulaması ve gözle görünür kılmasıdır. Şüphesiz bu süreç oldukça sancılı geçecek, yerleşik algılamalarla ters düşebileceğı için eleştirilecektir. Ülkemizde bu sahada çalışan uzmanların görüşleri çelişkili olmakla birlikte çoğunlukla ciddiye alınmamaktadır. Bu nedenle önemli olan İstanbul Modern’in vizyon ve misyonu doğrultusunda uzmanlarla işbirliğine girmesi ve tarihsel bilginin ciddi bir çalışma disiplini olduğunu kabul etmesidir.

Benzer bir uzmanlaşma alanı müzenin çalıştırdığı küratörlere verdiği sorumluluk bilincinde de karşımıza çıkmaktadır. Koleksiyon yönetim politikası, yönetim ve işleyiş konusunda uyulması gereken adımları sıralayıp, müze personelinin ve mütevelli heyetinin görev dağılımını belirleyebilir. Ama nihayetinde sanat yapıtının imgesel olarak barındırdığı değer ve tarihsel uzam içerisindeki konumunun önemi konusundaki karar, yeri geldiğinde sezgileri ile hareket edebilecek bir küratör ve küratör ekibinin yetişmiş gözleri ile belirlenecektir. Sanat yapıtı ile diyalog son kertede bir görgü işidir. Gerçek anlamda çoğı sanat yapıtı kağıt üzerinde yer alan yerleşik bilgiyi

dışlayabileceği gibi yeni kriterlerin belirlenmesine de yol açabilir. İmgeleri iyi takip eden, güçlü önsezilere sahip ve sanat ortamı ile canlı bir diyalog kuran küratörün yıllar içerisinde elde ettiği deneyim zenginliği, bir müzenin koleksiyon yönetim politikasının çerçevesini dinamik ve gelişime açık kılmakla kalmaz, aynı zamanda diğer kurumlarla rekabetinde de belirleyicilik taşır. Bu nedenle bireylerin kurumları, kurumlarında bireyleri var ettikleri ve oluşturdukları görüşü unutulmamalıdır.

Şüphesiz sorun sadece küratör ekseninde gelişmemektedir. Yetişmiş insan eksikliği müzecilik alanındaki en önemli sorunlardan birisidir. Bir diğer deyişle, kağıt üzerinde uzmanlaşmış ama gerçek anlamda bir deneyime sahip olmayan çok sayıda uzman söz konusudur. Bu uzmanların İstanbul Modern'in özel kurumsal yapısı ile uyumlu çalışması her zaman için mümkün olmayabilir. Henüz emekleme aşamasındaki bir müzecilik anlayışı içerisinde, bir özel sektör girişimi olarak İstanbul Modern, gerçek deneyim ile uzmanlık bilgisini uzlaştırmalı, çağdaş yönetim ilkeleri ile çoğulcu ve demokratik bir katılım sergilemelidir. Gerek kültürel hayatta gerekse de toplumun farklı sosyal çevrelerinde bir sanat müzesinin ne olduğuna ve nasıl bir hizmet üretmesi gerektiğine dair farklı istek ve tavırlar belirlemektedir. Bu nedenle İstanbul Modern, işbirliği içerisinde olduğu uzmanlarla bu belirsiz taleplerin nabzını tutmak ve gelecek olası açılımlar arasında bir uzlaşma zemini oluşturmak zorundadır. Nihayetinde sosyal varlığıyla bir müze, insanlar için vardır ve izler kitlesi bu belirsiz taleplere sahip bireylerden oluşmaktadır.

Meseleye bir de koleksiyon yönetimi çerçevesinden baktığımızda sözüne etmeye çalıştığımız tüm başlıkların toplumsal algılamada farklı çınladığını görmekteyiz. Bizzat sanatçıların kendileri dahi “yönetim” ile “koleksiyon” kelimesinin yan yana gelmesinden rahatsızlık duyabiliyorlar. Üretmiş oldukları bir yapıtın değil de, bir diğerinin seçilme nedenini bazen sanatlarına hakaret olarak algılayabildikleri gibi, bazen de aracılık ve yeri geldiğinde karar vericilik rolü üstlenen küratörün varlığından endişe duyup rahatsız olabiliyorlar. Oysa bir koleksiyon yönetim politikasının işlerliği sayısız girişim, imkan ve olasılıkla belirlenmektedir. Bir modern sanat müzesine bugünkü kapitalist süreçleri düşündüğümüzde hangi yapıtın gireceği artık sadece

sanatçının kişisel arzuları ile belirlenmemektedir. Müzelerin bugünkü varoluş gerekçeleri içerisinde tek bir karar verici olamayacağı gibi, müzenin tüm algılaması tekil bir zevk ve estetik bütünlüğe de devredilememektedir. Özellikle İstanbul Modern gibi büyük çaplı müzelerin koleksiyon yönetim politikası ve bu politikanın işlerliği pek çok kişinin sorumluluğuyla belirlenmekte ve geliştirilmektedir. Dolayısıyla koleksiyon yönetimi fikrinin kendisi dahi, Türkiye için yeni bir uzmanlık alanı olarak durmaktadır.

Bu noktada, ideal bir koleksiyon yönetim politikası ile bu politikanın uygulanacağı müze ve bu müzenin yer aldığı coğrafya arasındaki ilişkiselliğin çok önemli olduğunu kabul etmek zorundayız. Her müzenin kendine özgü ve kendi belirleyiciliği ile yön bulan bir koleksiyon yönetim politikası geliştirmekten başka çaresi yoktur. Şüphesiz uluslararası bağlayıcılık taşıyan ilke ve anlaşmalar, bağlı olunan yapıların gerektirdiği yönetmelikler, toplumsal algılama ve etik kurallar, kurum kimliği ve uyulmak zorunda olunan yapısal gereklilikler bir koleksiyon yönetim politikasının yazılmasında etken teşkil edebilir. Fakat bu politikaları uygulayacak ve denetleyecek bireyler olmadığı sürece ileri sürülen ideal ilkeler boşluğa düşecektir. Bununla birlikte çağdaş müzecilik disiplini, büyük dışlılardan oluşan dev bir mekanizmadır. Halkla ilişkilercilerinden, sanat tarihçisinden, sponsorluk ilişkilerini yürüten birimlerinden, arşiv ve kütüphanesinden, güvenlik görevlilerinden, depo sorumlusuna kadar farklı sahalarda çalışanların bir aradalığından oluşan bir müze, bir kültür fabrikasıdır. Bünyesindeki tek bir aksama gövdenin tümüne yayılmakta ve kurumsal kimliğe zarar vermektedir. Dolayısıyla koleksiyon yönetim politikasının hayata geçirilmesinde rol alan tüm çalışanların müze dışına yaydıkları bilgi, kurumun varlığına direkt etki yapmaktadır. Biraz önce vurgulamaya çalıştığımız gibi, koleksiyon ve yönetim kelimelerinin yaydıkları enerjinin şiddetini düşündüğümüzde, konu gerçekten de nazik bir vurguya bürünmekte ve en ufak bir yanlış anlaşılmaya müsaade etmemektedir. Bu durum müze müdüründen mütevelli heyeti üyelerine ve koleksiyon yönetim politikasının her adımında faal olarak rol üstlenen küratörlere kadar herkesi ilgilendiren bir sorumluluk alanıdır.

Şüphesiz koleksiyon yönetim politikasının kamusal ilişkileri belirleyen yönleri de mevcuttur. Özellikle koleksiyon ve kayıtlara erişim ve koleksiyon parçalarını çoğaltma

ve fotoğraflama gibi hizmetler, sanat eserinin dokunulamaz, kutsal bir nesne olmadığını göstermekle kalmaz, aynı zamanda koleksiyon yönetim politikasının dış paydaşlarla olan ilişkisine de işaret eder. Bugünün dünyasında bilgi, giderek önem kazanmaktadır. Sanat eserinin imaj düzeyinde dahi olsa paylaşma ve araştırmaya açılması, bir bilinç ve vazgeçilemeyecek bir gerekliliktir. Özellikle doğru düzgün bir sanat tarihi yazımının gerçekleştirilmediği ve araştırma kültürünün yerli yerine oturmadığı bizim ki gibi coğrafyalarda, bilgiye erişimin önündeki engeller kurum politikasının uygun gördüğü ölçülerde esnetilmelidir.



KAYNAKLAR

- Ahmad, Feroz., (2006) Modern Türkiye'nin Oluşumu, Kaynak Yayınları, İstanbul
- Akıncı, Cengiz., (2006) Kişisel Görüşme
- Artun, Ali., (1998) "Sanat Tarihleri ve Sanatın Çağdaşlaşması", Toplum ve Bilim, 79:24-65
- Artun, Ali., (2005) Sanatçı Müzeleri, İletişim Yayınları, İstanbul
- Atagök, Tomur., (1993) "Yarışmalı Sergiler ve Kendini Yenileyen Bir Sergi: Resim ve Heykel Müzeleri Derneği'nin Düzenlediği Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi, Anons, Temmuz-Ağustos-Eylül, 14-15
- Batur, Enis., (2000) "Paris Okulu'nda Türk Ressamlar", 1945-1960 Paris Okulu ve Türk Ressamları Sergi Kataloğu, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş., 7
- Belge, Burhan., (1937) "Dördüncü İnkılâp Sergisi", Yeni Adam, 1:5-6
- Belge, Murat., (2004) "Batılılaşma: Türkiye ve Rusya", Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Cilt 3, İletişim Yayınları, 43-55.
- Berman, Marshall., (1999) Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor, İletişim Yayınları, İstanbul
- Best, Steven., Kellner, Douglas., (1998) Postmodern Teori, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Bozdoğan, Sibel., (2002) Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür, Metis Yayınları, İstanbul
- Bürger, Peter., (2003) Avangard Kuramı, İletişim Yayınları, İstanbul
- Çoker, Adnan., (1984) Öncü Türk Sanatı'ndan Bir Kesit, Sergi Kataloğu, İstanbul
- Çoker, Adnan., (2000) Modern Türk Sergisi Yayınlanmamış Toplantı Tutanağı, İstanbul
- Coşar, Simten., (1999) "Türk Modernleşmesi: Aklileşme, Patoloji, Tıkanma" Doğu-Batı, 8:59-71
- Danto, C. Arthur., (1992) Beyond the Brillo Box-The Visual Arts in Post-Historical Perspective, New York
- Davison, Andrew., (2006) Türkiye'de Sekülerizm ve Modernlik, İletişim Yayınları, İstanbul

Duben, Aksüğür İpek., (1983) Türk Resmi ve Eleştirisi, 1900-1950, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul

Edhem, Halil, (1970) Türk Resim Sanatı Tarihi, Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu, Çeviren: Gültekin Elibal, Milliyet Yayınları, İstanbul

Edson, Gary., Dean, David., (1994) The Handbook for Museums, Routledge, London

Elvan, Nihal., (2004) “İş ve İstihsal” 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması”, Resim Tarihimizden: “İş ve İstihsal” 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması sergi kataloğu, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş., 7-34

Germaner, Semra., (2000) “1968 Kuşağı Sanatçıları”, Cumhuriyetin Yetmişbeş Yılında Kültür ve Sanat Sempozyum Bildirileri, 18-19 Mart 1999, Sanat Tarihi Derneği Yayınları: 5:87-96

Göle, Nilüfer., (1998) “Batı-dışı Modernlik Üzerine Bir İlk Desen”, Doğu-Batı, 2:57-64

Gören, Kamil Ahmet., (1997) Türk Resim Sanatı’nda Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi, Şişli Belediyeli ve İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği ortak yayını, İstanbul

Gören, Ahmet., (1998) 50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul

Harvey, David., (1999) Postmodernliğin Durumu, Metis Yayınları, İstanbul,

Huyssen, Andreas., (1999) Alacakaranlık Anıları, Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek, Metis Yayınları, İstanbul

İstanbul Modern., (2006) www.istanbulmodern.org

Jeanniere, Abel., (1993) “Modernite Nedir?”, Modernite Versus Postmodernite, Vadi Yayınları, Ankara, 15-25

Kabaş, Özer., (1985) “Yeni Eğilimler Sergisi ve Değişik Çağrışımlar”, Milliyet Sanat, Yeni Dizi 131:32-34

Kahraman, Bülent Hasan., Keyman, E. Fuat., (1998) “Kemalizm, Oryantalizm ve Modernite” Doğu-Batı, 2:65-77

Kahraman, Hasan Bülent., (2004) “Bir Zihniyet, Kurum ve Kimlik Kurucusu Olarak Batılılaşma”, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Cilt 3, İletişim Yayınları, İstanbul, 125-140

Karpat., H. Kemal., (2006) Osmanlı’da Değişim ve Uluslaşma, İmge Kitapevi, Ankara

- Katoğlu, Murat., (2005) "Cumhuriyet Türkiye'sinde Eğitim, Kültür, Sanat", Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye 1908-1980, Cem Yayınevi, 417-519
- Kumar, Krishan., (1999) Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları, Dost Yayınevi, Ankara
- Lash, Scott., (1993) "Modernite mi, Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi", Modernite Versus Postmodernite, Vadi Yayınları, Ankara, 47-72
- Lenoir, Beatrice., (2003) Sanat Yapıtı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Lord, Bary., Lord, Dexter Gail., (1997) The Manual of Museum Management, The Stationary Office, London
- Madran, Burçak., (1999) "Müze Türleri", Müzeciliği Yeniden Düşünmek, Derleyen: Prof. Tomur Atagök, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, İstanbul, 3-19
- Malaro, M.C., (1985) A Legal Primer on Managing Museum Collections, Smithsonian Institution Press, Washington
- Mardin, Şerif., (1994) Türkiye'de Toplum ve Siyaset, İletişim Yayınları, İstanbul
- Nochlin, Linda., (1989) The Politics of Vision, Harper&Row, New York
- Ödekan, Ayla., (2005) "Mimarlık ve Sanat Tarihi (1908-1980)" Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye 1908-1980, Cem Yayınevi, 523-603
- Öndin, Nilüfer., (2003) Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950, İnsancıl Yayınları, İstanbul
- Özkasım, Hale., (2004) İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyon Yönetim Politikası İçin Bir Model Önerisi: Türk Resminde 1950-1970 Dönemi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul
- Özsezgin, Kaya., (1996) Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş., İstanbul
- Özsezgin, Kaya., (1998) Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
- Paz, Octavio., (1993) "Şiir ve Modernite" Modernite Versus Postmodernite, Vadi Yayınları, Ankara, 88-105
- Poggioli, R., (1968) The Theory of the Avant-Garde, Cambridge, Mass.: Harvard University Press

- Simmel, Georg., (2003) Modern Kùltürde Çatışma, İletişim Yayınları, İstanbul
- Tansuğ, Sezer., (1991) Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitapevi, İstanbul
- Thompson, M.A. John., (1984) Manual of Curatorship, Guide to Museum Practice, Butterworths, London
- Toker, Nilüfer., Tekin, Serdar., (2004) “Batıcı Siyasi Düşüncenin Karakteristikleri ve Evreleri”, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Cilt 3, İletişim Yayınları, İstanbul, 82-87
- Ural, Murat., (1998) “Cumhuriyet’in Romansı: Ressamlar Yurt Gezisi’nde (1938-1943”, 19-62, Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943), Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayını, İstanbul
- Zeka, Necmi., (1994) “Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları ve Robespierre” Postmodernizm, Hazırlayan: Necmi Zeka, Kıyı Yayınları, İstanbul
- Zürcher, Jan Erik., (2005) Modernleşen Türkiye’nin Tarihi, İletişim Yayınları, İstanbul



EKLER

Ek 1 İSTANBUL MODERN RESİM KOLEKSİYONUNDAN ÖRNEKLER

Resim 1: Hoca Ali Rıza, “Manzara”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 47x74 cm, İstanbul Modern Koleksiyonu / Oya - Bülent Eczacıbaşı Bağışı

Resim 2 : Hikmet Onat, “Toygartepe’de Sabah” 1956, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54x74 cm, İstanbul Modern Koleksiyonu / Oya - Bülent Eczacıbaşı Bağışı

Resim 3: Naile Akıncı, “Eyüp”, 2004, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x100 cm, İstanbul Modern Koleksiyonu / Ethem Sancak Bağışı

Resim 4: Özdemir Altan, “Köpek Gezdirme Alanları”, 1995, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 200x410 cm, İstanbul Modern Koleksiyonu / Özdemir Altan Bağışı

Resim 5: Murat Akagündüz, “Gazi Mahallesi” Kağıt Üzerine Yağlıboya, 100x130 cm, İstanbul Modern Koleksiyonu / Oya - Bülent Eczacıbaşı Bağışı

Resim 6: Nejad Melih Devrim, “Soyut Kompozisyon”, 1947 – 1949, Tuval Üzerine Yağlıboya, 237x304 cm, İstanbul Modern Koleksiyonu / Eczacıbaşı Topluluğu Bağışı

Resim 7: Fahri Kaptan, “Kız Kulesi”, 1908, Tuval Üzerine Yağlıboya, 68x104 cm, İstanbul Modern Koleksiyonu / Eczacıbaşı Topluluğu Bağışı

Resim 8: Komet, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 95x195 cm, İstanbul Modern Koleksiyonu / Ethem Sancak Bağışı

Resim 9: Adnan Çoker, “Yarım Küreler II”, 1996 Tuval Üzerine Akrilik, 180x180 cm İstanbul Modern Koleksiyonu / Oya - Bülent Eczacıbaşı Bağışı

Resim 10: Ferruh Başağa, “Soyut”, 1987, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x200 cm, İstanbul Modern Koleksiyonu / Eczacıbaşı Topluluğu Bağışı

Resim 11: Temür Köran, “Üç Figür”, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 160x129,5 cm

İstanbul Modern Koleksiyonu / Oya - Bülent Eczacıbaşı Bağışı

Resim 12: Ergin İnan, “İnsan III”,
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x116 cm
İstanbul Modern Koleksiyonu / Oya - Bülent Eczacıbaşı Bağışı

Resim 13: Eren Eyüboğlu, “Sahanda Balıklar”,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x55 cm
İstanbul Modern Koleksiyonu / Oya - Bülent Eczacıbaşı Bağışı

Resim 14: Cihat Burak, “O Diyar Ki Orada Acayiplikler Olur”, 1967
Tuval Üzerine Yağlıboya, 97x146 cm,
İstanbul Modern Koleksiyonu / Eczacıbaşı Topluluğu Bağışı

Resim 15: Nedim Günsür, “Madenci”, 1957
Tuval Üzerine Yağlıboya, 85x92 cm
İstanbul Modern Koleksiyonu / Eczacıbaşı Topluluğu Bağışı

Resim 16: Muhsin Kut, “Tünelden Müzik Dükkanı”, 2004
Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x110 cm,
İstanbul Modern Koleksiyonu / Eczacıbaşı Topluluğu Bağışı

Resim 17 : Fahrelnissa Zeid, “Güneş Arenası”, 1954,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x270 cm,
İstanbul Modern Koleksiyonu / Eczacıbaşı Topluluğu Bağışı

Resim 18: Fahrelnissa Zeid, “Triton Ahtapotu”, 1953,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 185x270 cm,
İstanbul Modern Koleksiyonu / Eczacıbaşı Topluluğu Bağışı

Resim 19: Zeki Faik İzer, “Kompoziciso Maslo Njaplatno”, 1964
Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x130 cm,
İstanbul Modern Koleksiyonu / Eczacıbaşı Topluluğu Bağışı

Resim 20: Zeki Faik İzer, “Jean Coujon Heykeli ve Model”, 1968
Tuval Üzerine Yağlıboya, 145x98 cm,
İstanbul Modern Koleksiyonu / Eczacıbaşı Topluluğu Bağışı

Resim 21: Zeki Faik İzer, “Soyut”, 1962
Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x61 cm,
İstanbul Modern Koleksiyonu / Eczacıbaşı Topluluğu Bağışı

Resim 22: Nejad Melih Devrim, “Soyut Kompozisyon”,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x195 cm,
İstanbul Modern Koleksiyonu / Oya - Bülent Eczacıbaşı Bağışı

Resim 23: Mübin Orhon, “İsimsiz”, 1968
Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x80 cm
İstanbul Modern Koleksiyonu / Feyyaz Berker Bağışı

Resim 24: Şadan Bezeyiş, “Soyut Kompozisyon”, 1969
Tuval Üzerine Yağlıboya, 152x267 cm,
İstanbul Modern Koleksiyonu / Eczacıbaşı Topluluğu Bağışı

Resim 25: Ömer Uluç, “Soyut Kompozisyon”, 1989
Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x236 cm,
İstanbul Modern Koleksiyonu / Eczacıbaşı Topluluğu Bağışı

Resim 26: Tekezade Said, “Natürmort”, 1911
Duralite Marufle Edilmiş Kağıt Üzerine Yağlıboya, 32x40,5 cm,
İstanbul Modern Koleksiyonu / Eczacıbaşı Topluluğu Bağışı

Resim 27: Hamit Görele, “Orman Perisi”,
Kontraplak Üzerine Yağlıboya, 150x150 cm,
İstanbul Modern Koleksiyonu / Eczacıbaşı Topluluğu Bağışı

Resim 28: Nurullah Berk, “Örgü Ören Kadın”, 1981
Tuval Üzerine Yağlıboya, 116x89 cm,
İstanbul Modern Koleksiyonu / Boyner Holding Bağışı

Resim 29: Tomur Atagök, “Binbir Yüzlü Madonna”, 1989
Metal Üzerine Boya, 200x300 cm,
İstanbul Modern Koleksiyonu / Eczacıbaşı Topluluğu Bağışı

Resim 30: Selma Gürbüz, “Silik Kostüm”, 2004
Elyapımı Nepal Kağıdı Üzerine Karışık Teknik, 256x120 cm.
İstanbul Modern Koleksiyonu /
Ceylan Göğüş Anısına, Ceyda - Ünal Göğüş Bağışı

Resim 31: Selma Gürbüz, “Otoportre”, 2004
Elyapımı Nepal Kağıdı Üzerine Karışık Teknik, 256x120,
İstanbul Modern Koleksiyonu /
Ceylan Göğüş Anısına, Ceyda - Ünal Göğüş Bağışı

Resim 32: Hüseyin Çağlayan, “Uçak Elbisesi”, 2001
DVD, 2’ 18’’,
İstanbul Modern Koleksiyonu / Eczacıbaşı Topluluğu Bağışı

Resim 33: Hüseyin Çağlayan, “Sözcüklerden Sonra”, 2000
DVD 1’ 35’’,
İstanbul Modern Koleksiyonu / Eczacıbaşı Topluluğu Bağışı

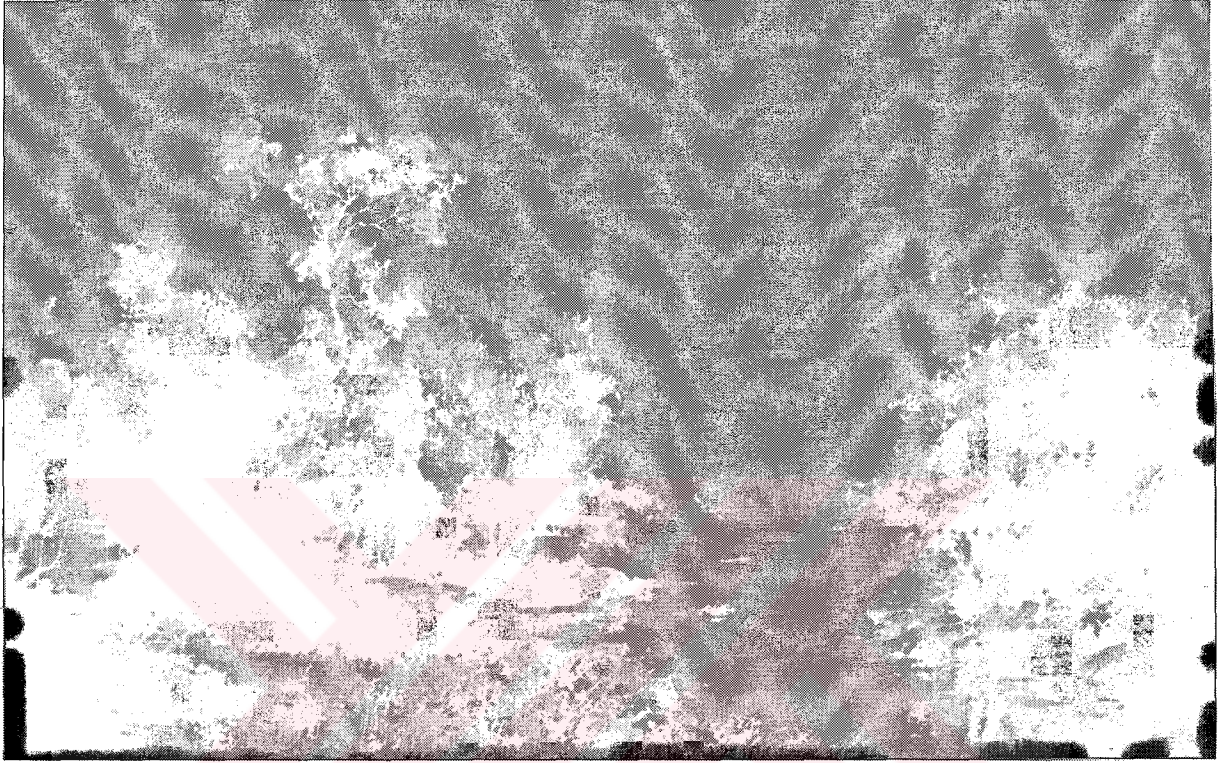
Resim 34: Sarkis, “Başlangıçta Munch’un Gözü” (24. 4. 2006)
DVD, 2’ 54’’, 1. Sergi Kopyası (Toplam 4 Kopya),
İstanbul Modern Koleksiyonu / Eczacıbaşı Topluluğu Bağışı

Resim 35: Fahrelnisa Zeid, “Cehennemim”, 1951
Tuval Üzerine Yağlıboya, 205x528 cm,
İstanbul Modern Koleksiyonu / Şirin Devrim ve Prens Raad Bağışı



EKLER

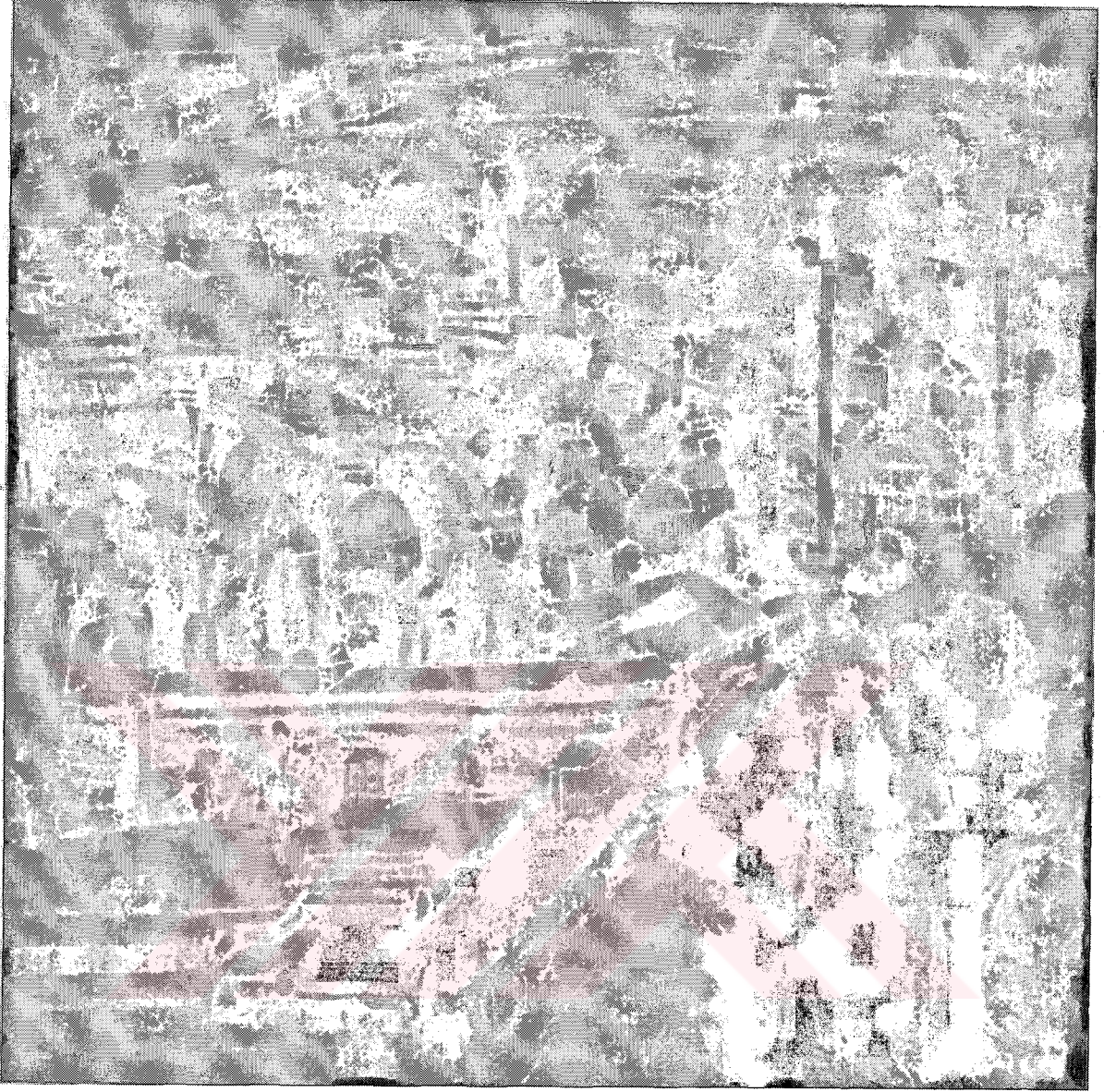
Ek. 1 İstanbul Modern Resim Koleksiyonundan Örnekler



Resim 1



Resim 2



Resim 3



Resim 4





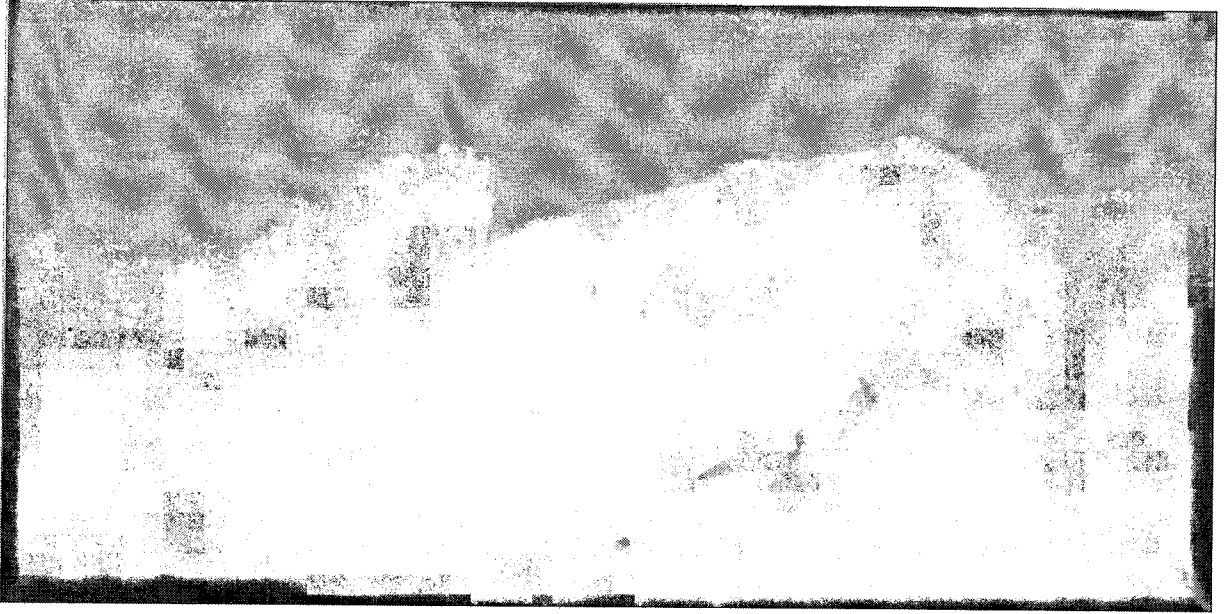
Resim 5



Resim 6



Resim 7

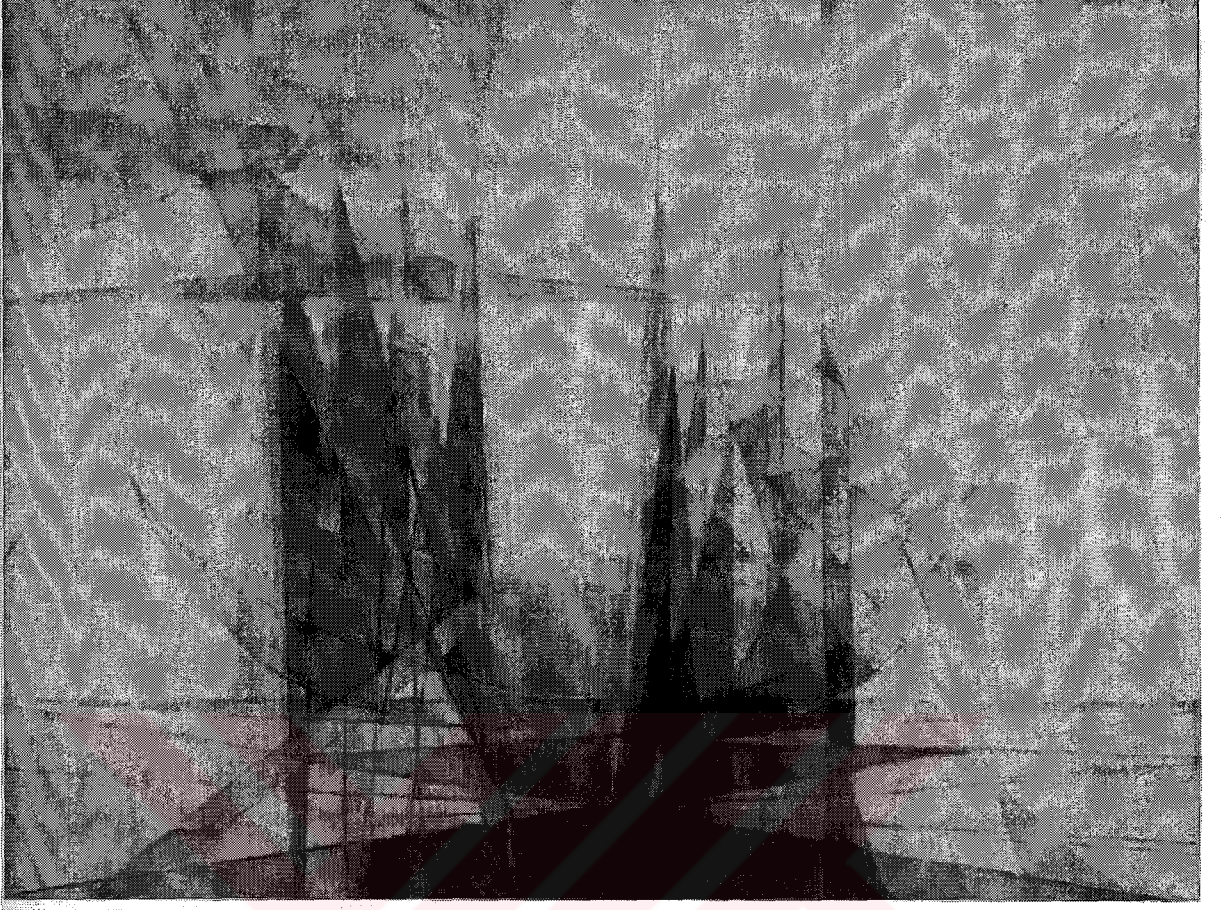


Resim 8





Resim 9



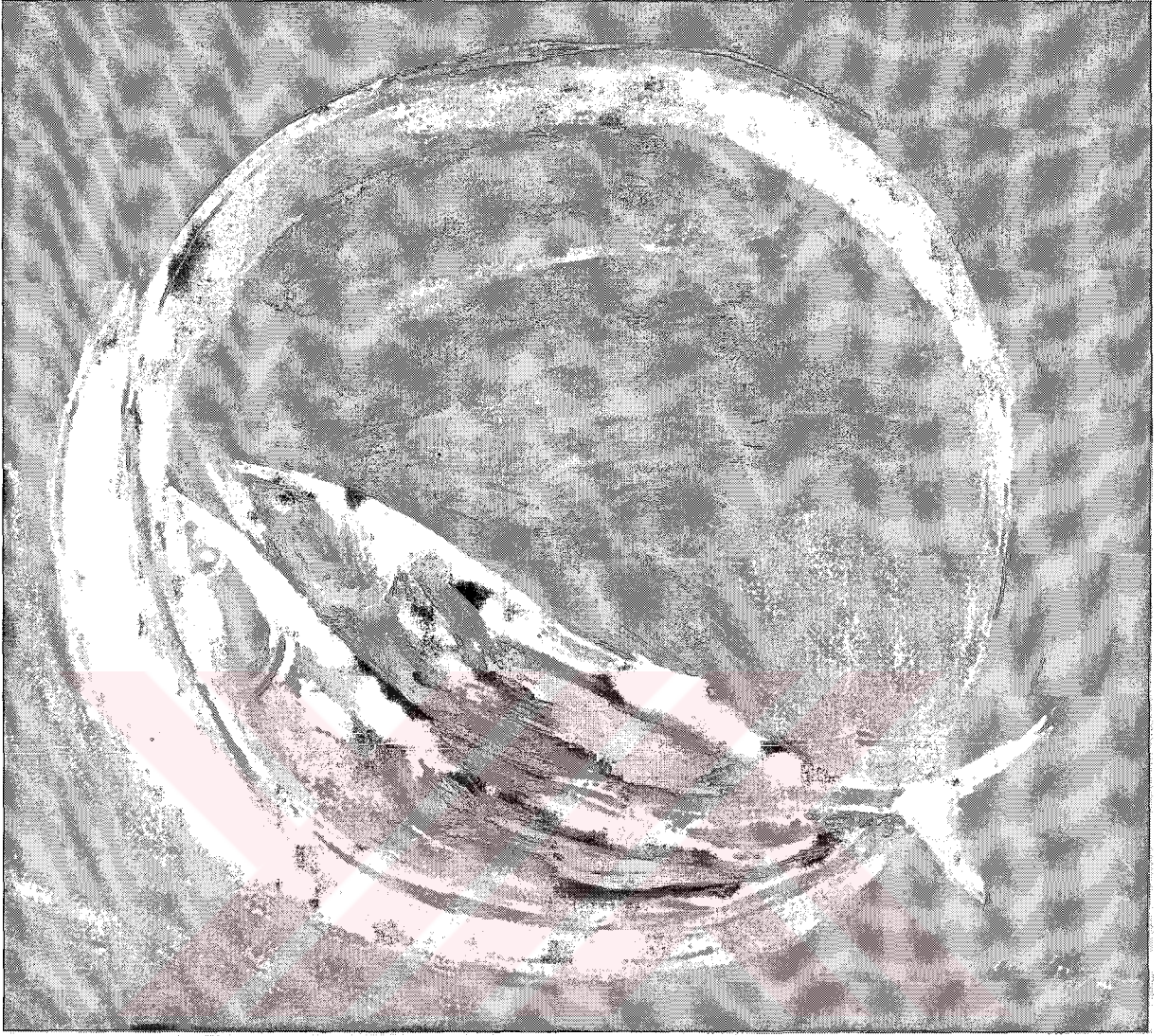
Resim 10



Resim 11



Resim 12



Resim 13



Resim 14



Resim 15



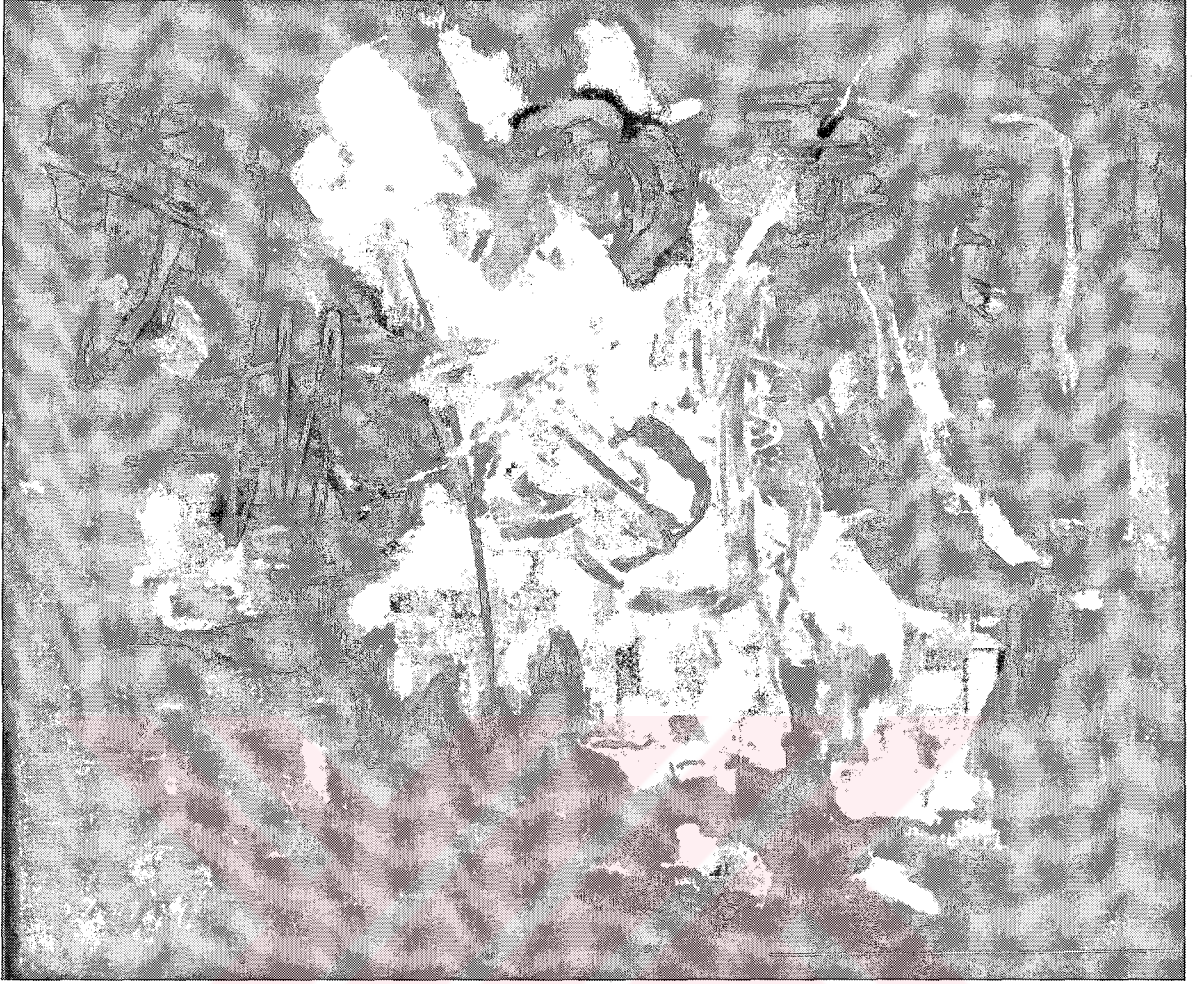
Resim 16



Resim 17



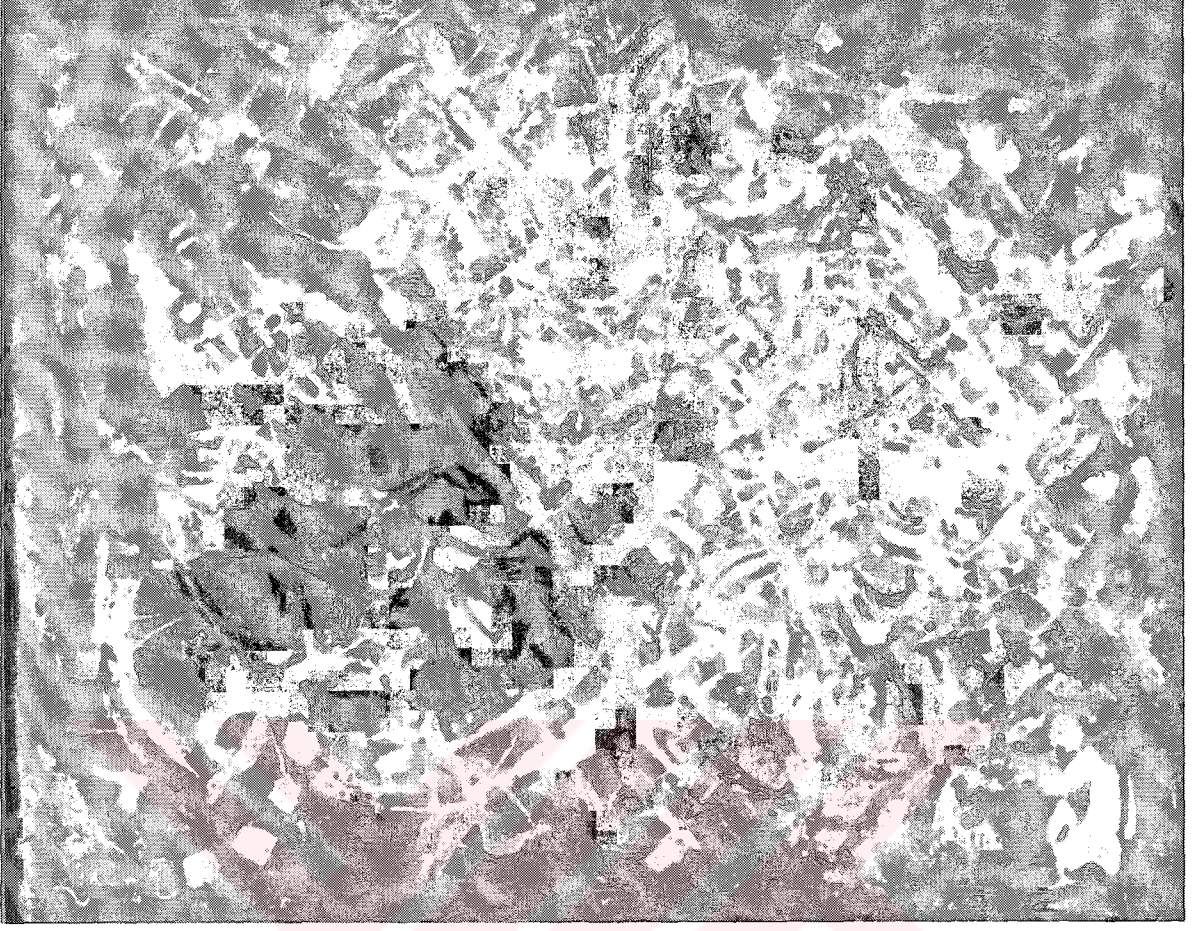
Resim 18



Resim 19



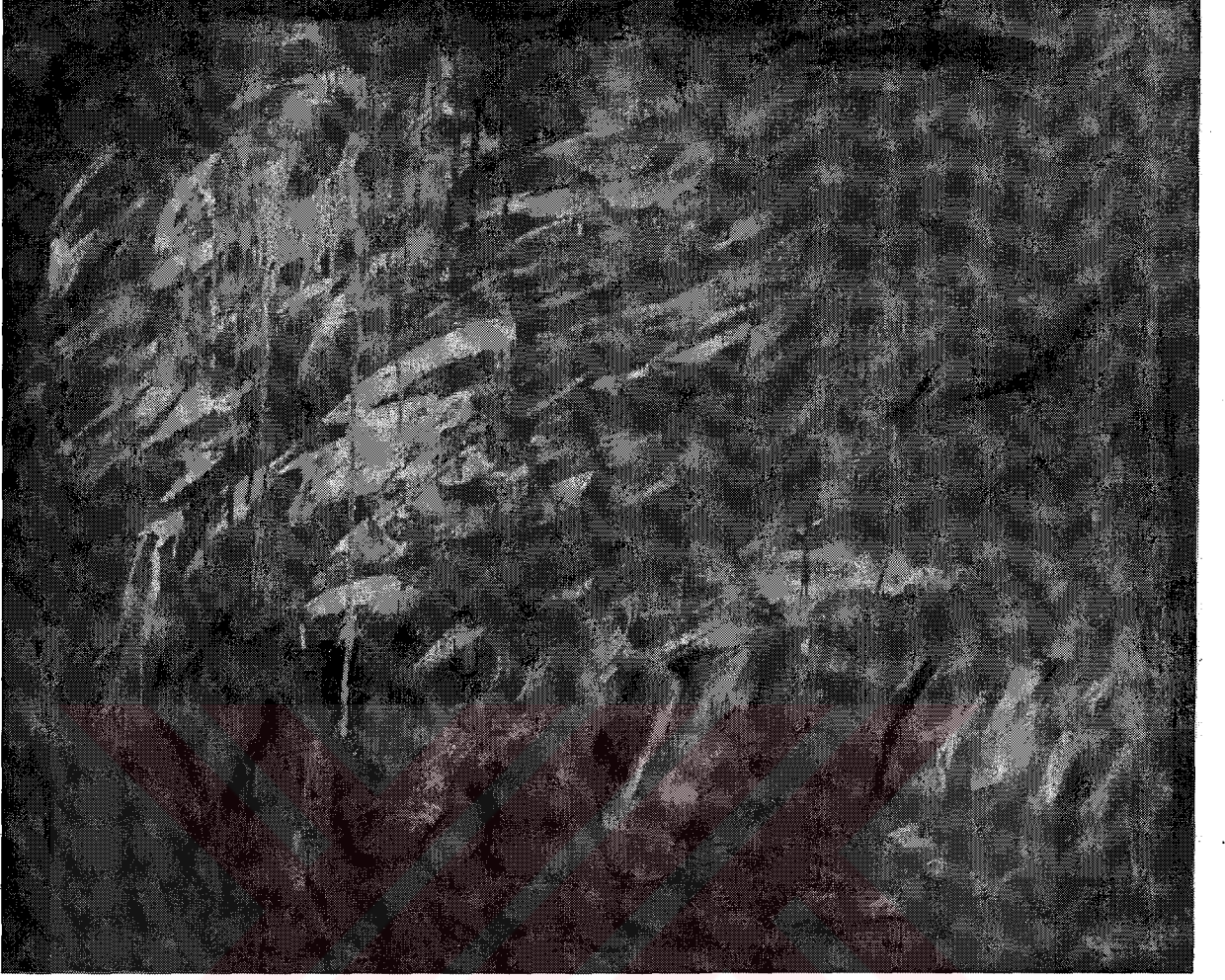
Resim 20



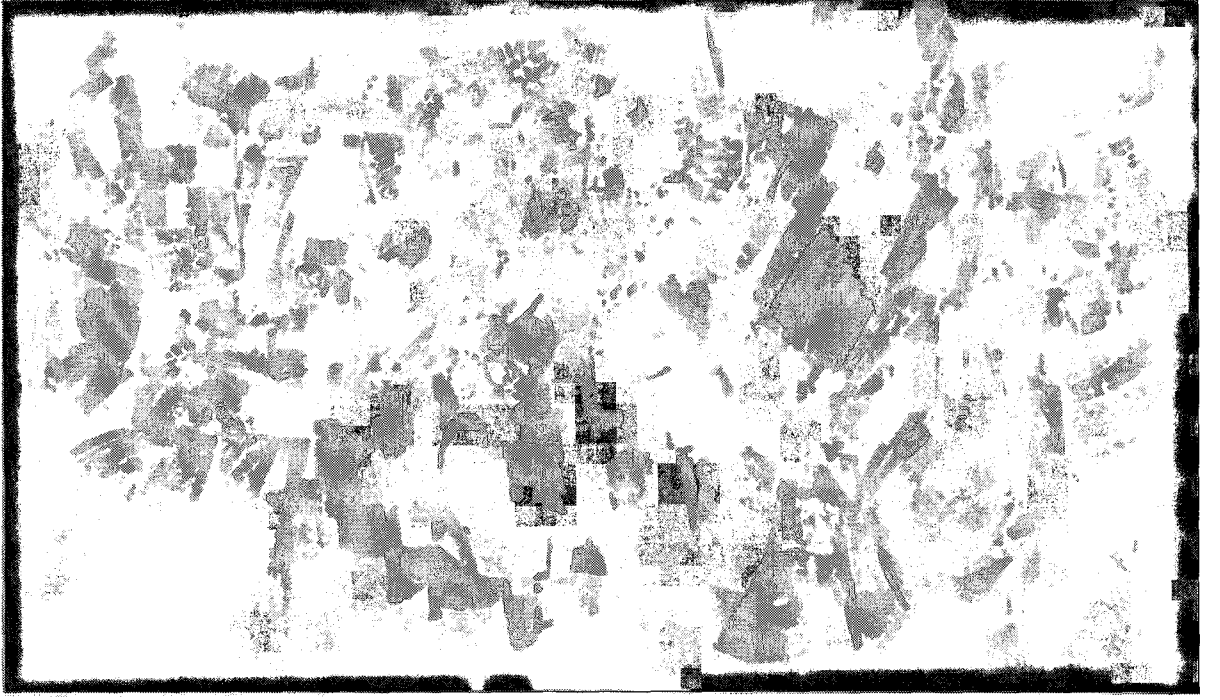
Resim 21



Resim 22



Resim 23



Resim 24





Resim 25



Resim 26



Resim 27



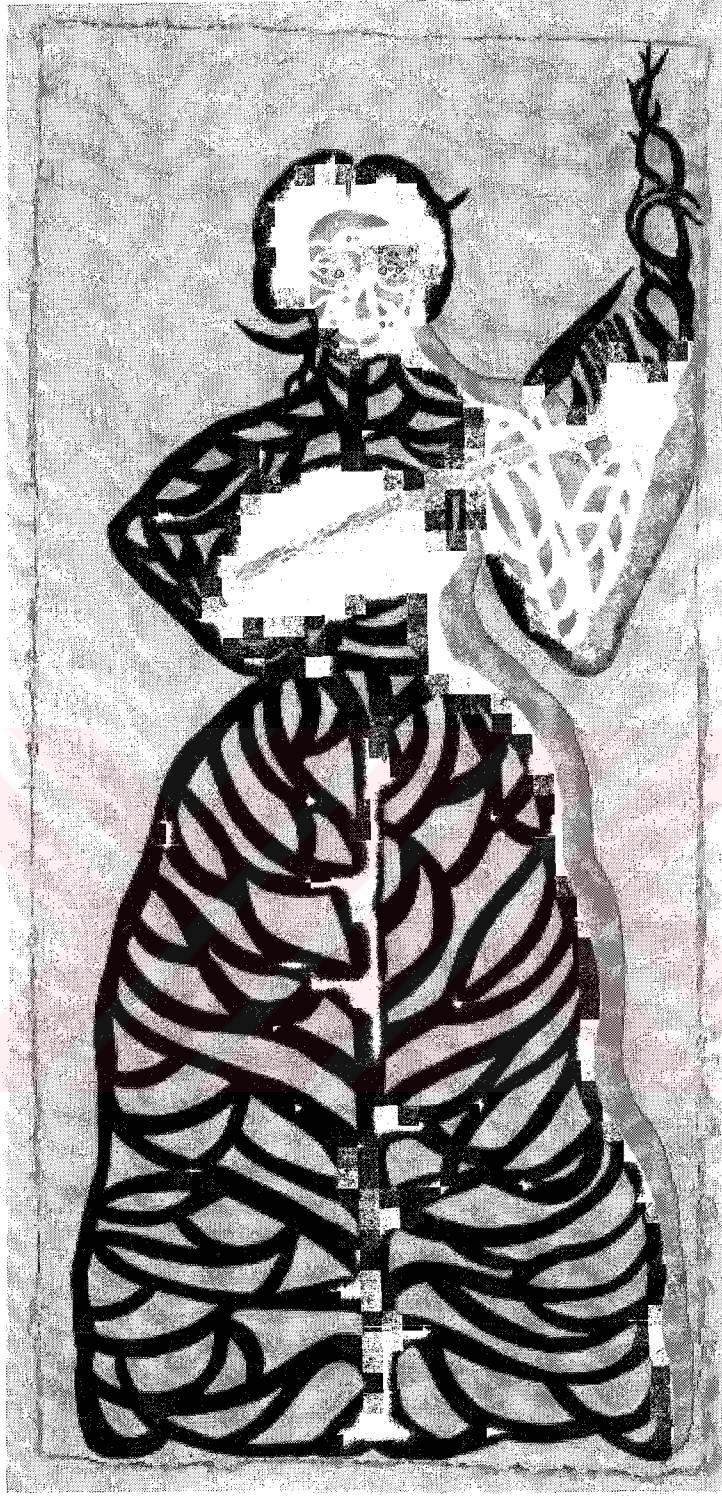
Resim 28



Resim 29



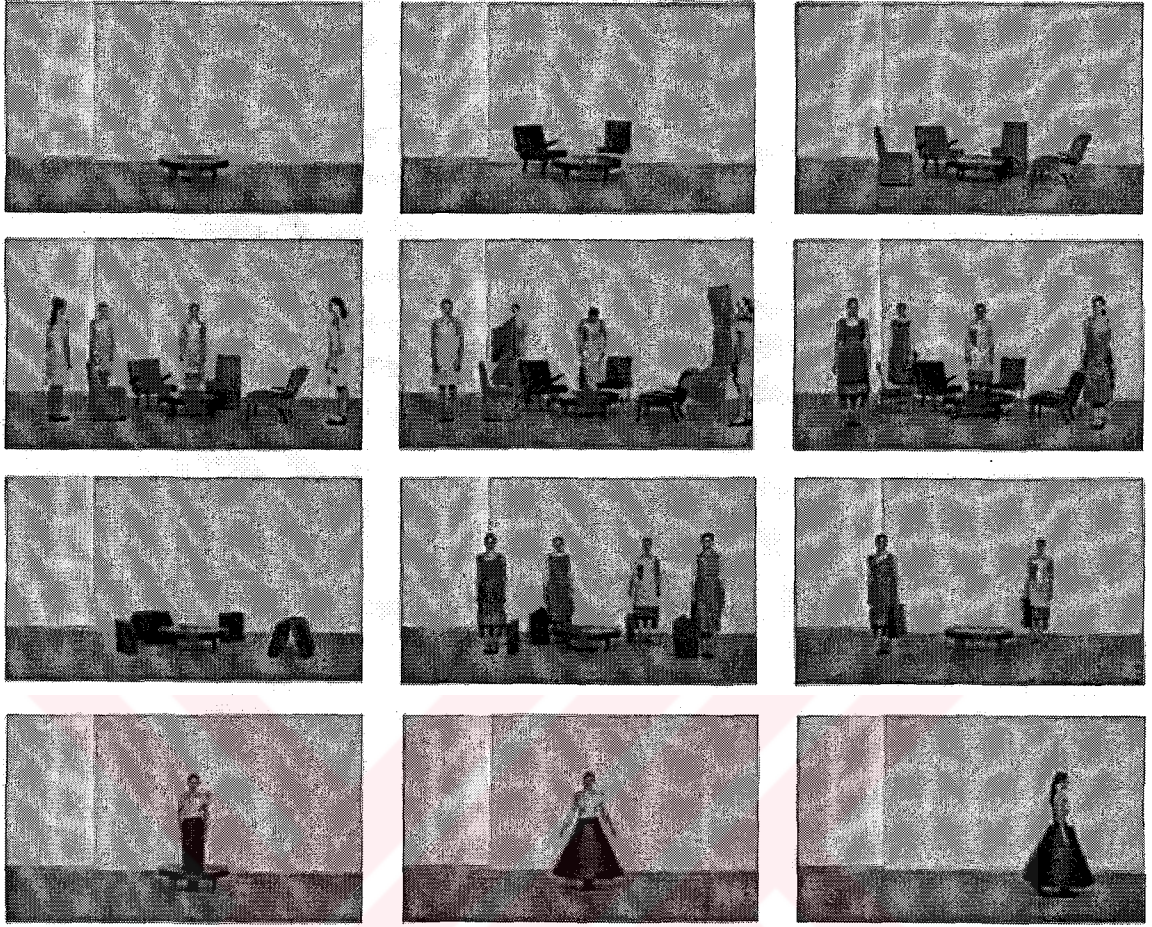
Resim 30



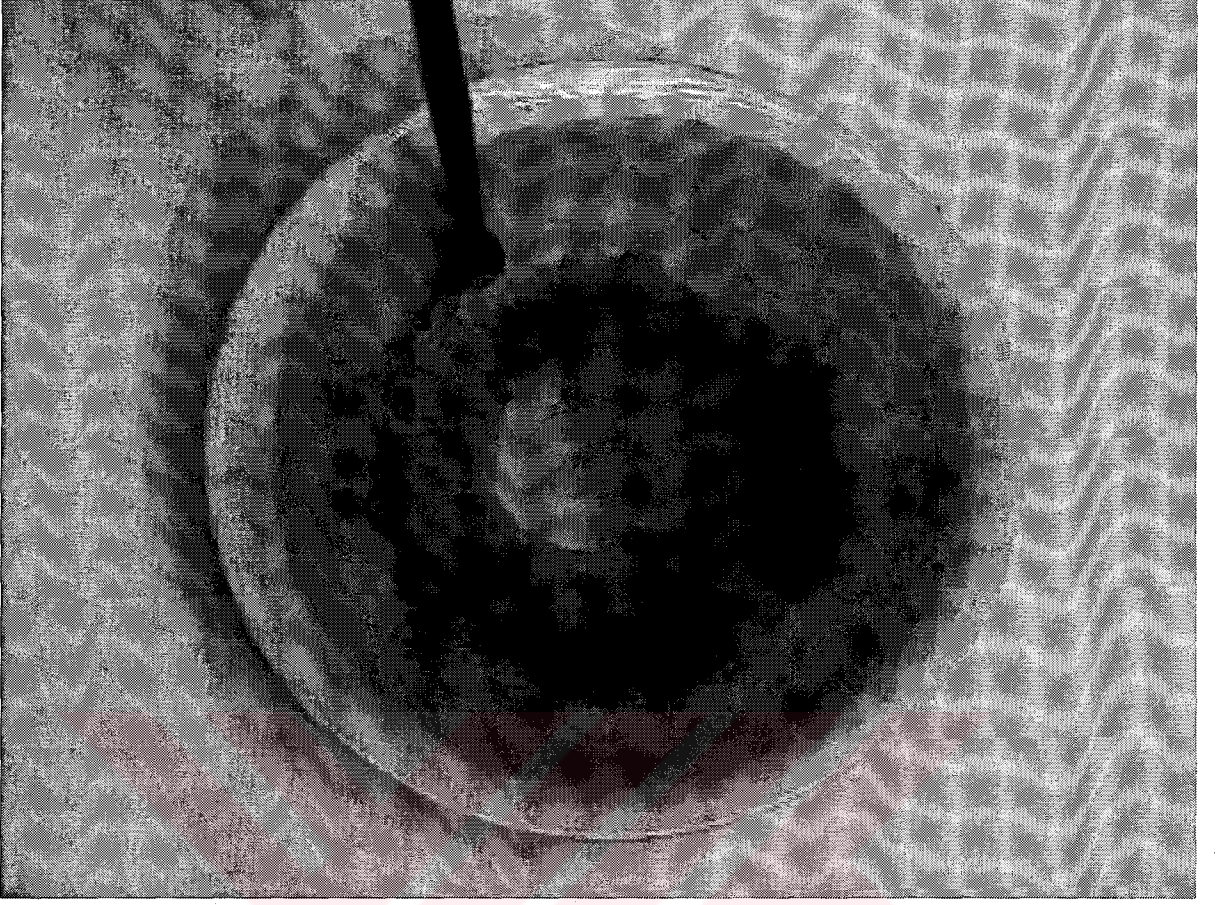
Resim 31



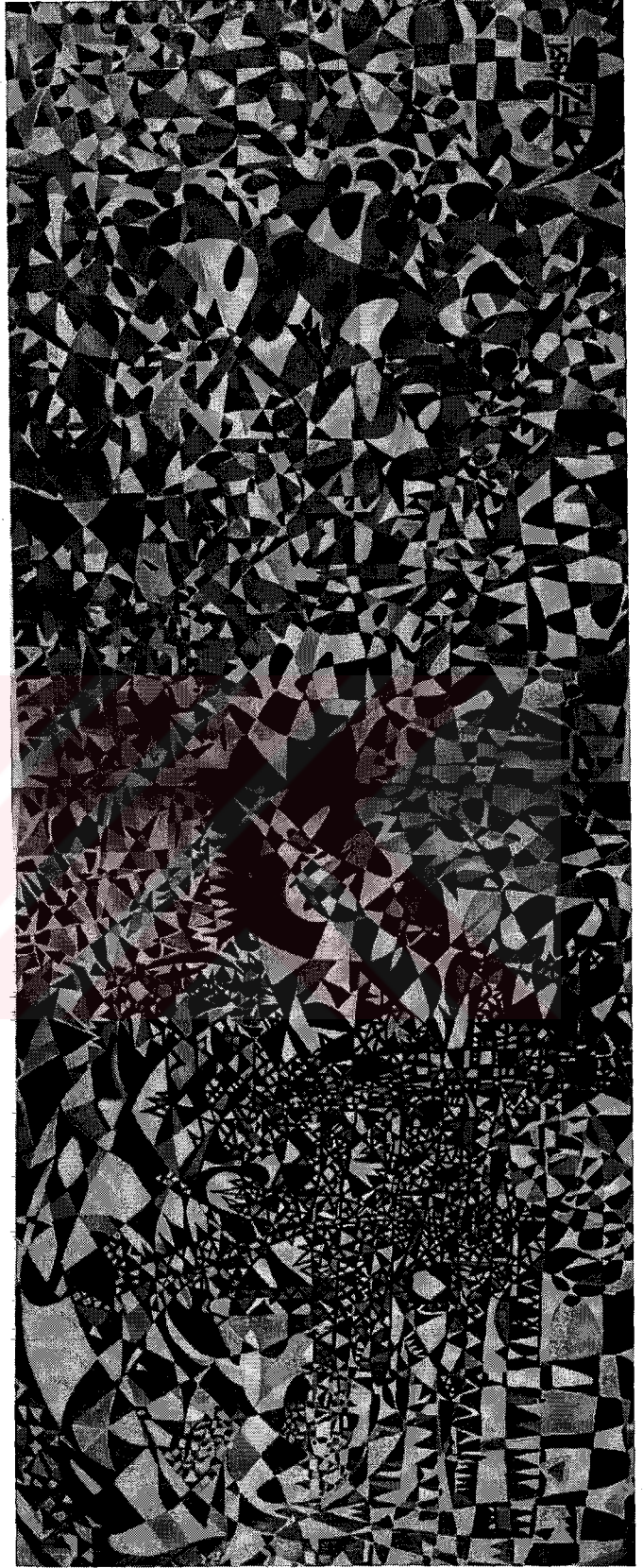
Resim 32



Resim 33



Resim 34



Resim 35

ÖZGEÇMİŞ

Levent Çalıkoğlu

Doğum Tarihi: 16.02.1971

Doğum Yeri: İstanbul

Ankara Üniversitesi D.T.C.F. Sanat Tarihi Bölümü mezunu.

“Ölüm=Ölüm”, “Tehlikeli Şeyler”, “Deseni ve Kendisi”, “Sıkıntı ve Gökkuşığı”, “Çıplak”, “Hırsız Kent”, “Sınır Deneyimleri”, “Melek Yüzlü Yabancı” sergilerinin küratörlüğünü yaptı. “Apokalypsis”, “Dört Duvar Atölye”(Mehmet Ergüven), “Aykırı İşler” (Haşim Nur Gürel), “Eczacıbaşı 60 Yıl 60 Sanatçı”, “Gözlem, Yorum, Çeşitlilik-İstanbul Modern”, “Yeni Alımlar-İstanbul Modern”, “Fikret Mualla Retrospektifi” (Haşim Nur Gürel-Ali Akay), “Hayalet Çizgi”, “Doğayla Bulaşmak” (Ali Akay) sergilerinde ortak küratör olarak çalıştı.

