

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
Demirbaş No: 0065703

**SANAT GALERİLERİNİN
ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİ ÜZERİNE
KATKILARININ BELİRLENMESİ**

MÜZECİLİK
YÜKSEK LİSANS BITİRME TEZİ
NEVIN ÇAKMAKOĞLU

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
KÜTÜPHANE DOKÜMANTASYON
DAİRE BAŞKANLIĞI

Kot R 421 2
Alındığı Yer Fen ve Sosyal Bilimler
Enstitüsü
Tarih 21.12.1993
Fatura :
Fiyatı 450000 TL
Ayniyat No 3/5
Kayıt No 49982
UDC :
Ek :



YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



SANAT GALERİLERİNİN ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİ ÜZERİNE KATKILARININ BELİRLENMESİ

MÜZECİLİK
YÜKSEK LİSANS BİTİRME TEZİ
NEVİN ÇAKMAKOĞLU



YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**SANAT GALERİLERİNİN
ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİ ÜZERİNE
KATKILARININ BELİRLENMESİ**

MÜZECİLİK
YÜKSEK LİSANS BİTİRME TEZİ
Nevin Çakmakoğlu

TEZ DANIŞMANI: Öğr. Gör. Sedat GÖKSU

İ Ç İ N D E K İ L E R

Sayfa

ÖNSÖZ

1. GİRİŞ

2. ÇAĞDAŞLIK VE RESİM SANATI.....1

2.1. Kavramsal Olarak Çağdaşlık.....1

2.2. Çağdaş Sanatı Oluşturan Etkenler.....4

2.3. Çağdaş Türk Resim Sanatının Oluşum Süreci.....9

2.3.1. Batılılaşma Hareketleri Ve Sanat.....11

2.3.2. Sanatta Yenilenme Programları Ve Kurumlar..16

2.3.3. Kurumsallaşma Ve Sanatsal Birlikler.....21

2.3.4. Halkevlerinin Etkisi.....24

3. KOLEKSİYONCULUK, İLK SERGİLER VE GALERİCİLİĞİN DOĞUŞU..26

3.1. Koleksiyonculuğun Ortaya Çıkışı.....26

3.1.1. Dünyada ilk Koleksiyonculuğun Doğuşu.....26

3.1.2. Türk Koleksiyonculuğunun oluşumu.....28

3.1.3. Koleksiyonların Halka Açılması.....30

3.2. Ülkemizde ilk sergiler.....31

3.3. Sanat galerilerinin Gerekliliğine Duyulan
ihtiyaç.....39

3.3.1. İlk Galeriler.....41

3.4. Galeri, Koleksiyon ve Sanatçı ilişkileri.....43

4. ÜLKEMİZDEKİ SANAT GALERİLERİNİN SINIFLANDIRILMASI VE GÜNÜMÜZDEKİ DURUMLARININ ANKET ARACILIĞI İLE İRDelenmesi	46
4.1. Sanat Galerilerinin Sınıflandırılması.....	46
4.1.1. Resmi Galeriler.....	46
4.1.1.1. Bakanlık Kanalıyla Devlete Bağlı Galeriler	47
4.1.1.2. Yerel Yönetimlere Bağlı Galeriler..	47
4.1.2. Özel Galeriler.....	47
4.1.2.1. Kişi Galerileri.....	48
4.1.2.2. Kurum Galerileri.....	49
4.2. Sanat Galerilerinin Günümüzdeki Durumlarının Anket Aracılığı ile İrdelenmesi	51
4.2.1. Anket Formu Hazırlanmasındaki nedenler ve Kriterler.....	51
4.2.2. Anket Sonucu Elde Edilen Genel bilgiler.....	52
4.2.3. Ülkemiz Sanat galerilerinin Yönetim Biçimleri.....	57
4.2.4. Sanat Galerilerinin Koleksiyon Türleri.....	59
4.2.5. Galerilerin Finansal Özellikleri.....	61
4.2.6. Sanat Galerilerinin Mekan Olgusu.....	63
4.2.7. Galerilerin Etkinlikleri.....	79
4.2.8. Galeri Müze ilişkisi.....	83
5. SANAT GALERİLERİNİN, ÇAĞDAŞ RESİM SANATINA KATKILARI ÜZERİNE ÖNERİLER VE SONUÇ	84

1. GİRİŞ

21. Yüzyılın eşiğinde olduğumuz bu dönemde, bilim ve teknolojinin gelişmesi sanatta da kendini göstermiştir. Sanat alanındaki bu değişimler bütün dünyada olduğu gibi Türk resim sanatında da yaşanmakta ve her gelişim aşaması bazı ihtiyaçları da beraberinde getirmektedir.

Araştırmanın konusu, Türk sanatının çağdaşlaşma döneminden başlayarak resim sanatının ve çağdaş resim sanatının sözcükleri olarak kabul ettiğim sanat galerilerinin bu konuya olan katkılarının irdelenmesini kapsamaktadır.

Çalışma iki amaca yönelmiştir. Birincisi; çağdaş sanatı oluşturan estetik değerlerin tarihsel açıdan değerlendirilmesidir.

ikincisi ise; sanatta kurumsallaşma ve birliklerin oluşmasındaki etkenlerin incelenmesi, bu incelemeler ışığında plastik sanatlar ortamında bir ihtiyaç sonucunda ortaya çıkan sanat galerilerinin çağdaş oluşumlarının saptanmasıdır.

Yakın zamana kadar sanatçılarımızın sergileme ihtiyaçlarını karşılamaktan bile çok uzak olan galerilerin sayısı bugün büyük bir hızla artmaktadır. Ülkemizde, özellikle 10 milyonu bulan ekonomik ve kültürel yaşamı ile Türkiye'nin tarihsel metropolü durumunda bulunan İstanbul'da galeri sayısının artış oranı sanat piyasasında, günümüz plastik sanatlarındaki potansiyeli ve hareketi yansıtmaktadır. Ancak, bu artış sanat eserlerinin pazarlaması yönünde oluşturulan piyasanın, kültür ve sanat sorunlarının çözülmesine yeterli bir dayanak

oluşturmamaktadır. Bununla birlikte son on yılda galeri sayısının büyük ölçüde artması, buna paralel olarak yoğunlaşan sergiler ve etkinlikler ileriye dönük, ilgiye değer bir sanat olgusu karşısında olduğumuzu göstermektedir. Devlet kuruluşları, yerel yönetimler ve sanatçı örgütlerinin bugüne kadar yetersiz kalan desteği bir yana, çağdaş sanatımızı yönlendirmesi bakımından galerilerin üstlendiği -olumlu yada olumsuz- etkinlikler yadsınamaz.

Sanat galerileri çağdaş oluşumda, belgeleyici, tanıtıcı ve sanatsal kaygılara da yer vererek geleceğe ümit vermektedir. Profesyonel galericilikte öngörülen ilkeli tutum ve değişik eğilimler galeriler çevresinde bir sanatçı kadrosunun belirmesini de sağlamıştır.

Ülkemizde de bu konu giderek güncelleşmekte ve son yıllarda galericilik hakkında pek çok makaleler yazılmakta, yorumlar yapılmaktadır. Benim amacım bu alandaki bilgi yığınlarını sınıflayıp, düzenleyerek yaşanan problemleri irdelemektir. Bu irdeleme, galerilerin çağdaş resim üzerine etkisini ve çağdaş sanat piyasasındaki tavrını ortaya çıkarmakta yardımcı olacaktır.

2. ÇAĞDAŞLIK VE RESİM SANATI

2. 1. Kavramsal Olarak Çağdaşlık

Çağdaşlaşma terimi yüklendiği anlam ve kullanımı açısından süreç içinde pek çok değişikliklere uğramıştır. Bu güne kadar çok tartışmalı bir kavram olduğu gerçeğinden yola çıkarken daha somut olan kelimenin çıkış noktasına bakılması yerinde olacaktır.

" Latince con tempus poris, ingilizce contemporary (aynı zamanda var olan, yaşayan, var olan) sözcüğünün Türkçe'de eşzamanlı, daha geniş anlamda çağdaş, yeniliklere uyan anlamda çağcıl (modern) gibi karşılıkları vardır. Yabancı dillerden tam çevirisi " eşzamanlı " anlamındadır ". (1)

Toplumbilimsel olarak ise çağdaşlaşma, sözcük anlamının yönlendirmesi doğrultusunda, " insan uygarlığının genellikle sanayi aracılığıyla uğradığı ekonomik, siyasal ve toplumsal bir dönüşüm " olarak tanımlanmaktadır... (2)

Batı kaynaklarında da " sosyal ve ekonomik gelişmeyi içine alan bir toplumsal gelişme yöntemi " (3) olarak irdelenen kavram, önceleri, özellikle azgelişmiş ülkeler ve Türkiye'de Batılılaşma ile eşanlamlı olarak algılanmıştır. Bugün bu durumun değiştiğini savunan Özer Ozankaya, Türk Dili

(1) MADRA, Beral, "Plastik Sanatlar Çağdaş mı ? ", s.112

(2) ANA BRİTANİCA, " Çağdaşlık " , s.116

(3) aynı. yer.

Dergisi'nde yayınlanan "Çağdaşlaşma Üzerine" başlıklı makalesinde bu konuya şu şekilde yaklaşmaktadır:

"Geçmişte Batılılaşıma olarak algılanan çağdaşlaşma kavramı günümüzde artık, Avrupa kökenli ögelerin öteki toplumlara aktarımı, yada belli bir toplum modeline geçiş süreci olarak görülmemektedir."

Burada Batılılaşıma ile çağdaşlaşma arasındaki süregelen çelişkiyi netlemek gerekmektedir. Çağdaş Türkiye'nin oluşturulmasında büyük katkıları olan Atatürk'ün bu konuya yaklaşımı izzet Öztoprak tarafından şu şekilde aktarılmıştır:

"Çağdaşlaşma, Atatürk tarafından da asrileşme, muasır medeniyet seviyesine erişme veya Garplılaşıma terimleriyle anlatılmak istenmiştir. Bunlardan Batılılaşıma, Atatürk tarafından en çok kullanılanı olmuştur. Bu kelimenin kullanılışı da şuradan gelmektedir: Değiştirilecek olan Osmanlı siyasal, sosyal, hukuksal, kültürel, estetik hayat biçimi ve kurumlarıdır. Uyulacak olan yeni değerler ve kurumlar da daha çok Batı ülkelerinde görülenlerdir; yada Batı ülkelerinde var olan değerlere, kurumlara çok yakın olan değerler ve kurumlardır. Bunlar belirli bir uygarlığın ürünüdür. Bu uygarlık ise, Batıda vardır. Atatürk'ün Batılılaşımdan amacı körükörüne bir Batılılaşıma değildir. Bu nokta çoğu kez şöyle belirtilmektedir: Batıya rağmen Batılılaşıma. O halde batılılaşıma terimi yerine Çağdaşlaşmayı kullanmak daha tutarlı olacaktır. Çünkü bu terim, Atatürk'ün yöneldiğinin Avrupa uygarlığını taklit olmadığını, yönelinen amacın gerçekte "muasır medeniyet" içinde kendi değerleri ve kurumları ile çağdaş uygarlık düzeyine varmış bir Türkiye olduğunu daha iyi belirler"(4).

(4) ÖZTOPRAK, izzet, "Atatürk, Çağdaşlaşma ve Dış Dünyadaki Etkileri", s.288

Çağdaşlaşma, yaşamın bütün alanlarında kişisel ve toplumsal olarak gerçekleşen bir oluşumdur. Bu oluşum kişisel olarak bireyin davranışlarının, değer yargılarının, diğer bireyler ve örgütlerle olan ilişkilerinin biçimini belirler. Toplumsal olarak ele alındığında ise, teknoloji, toplumsal dayanışma, kentleşme, okur-yazarlık, toplumsal hareketlilik ve milli kimlik gibi öğelerin yaygın olduğu bir toplum olarak tanımlanabilir (5).

Son yüzyılların bilgi patlaması çağa belli bir yenileşme sürecini getirmiştir. Bu sürecin dinamik bir biçimi olarak da algılanabilen çağdaşlaşma kavramı, bu devingen niteliğinden dolayı özel bir anlam taşımaktadır. Bu kavram yukarıda da belirtildiği üzere kişisel ve toplumsal olarak, pek çok yollar-
dan gerçekleşebileceği gibi çeşitli görünümelerde deolabil-
mektedir. Buna bağlı olarak çağdaşlaşma; " Çatışkılarla dolu,
çoğu kez devrimci bir yapıya sahip, hatta acımasız denecek
kadar köktenci çözümlerle beliren bir süreç " (6) olarak
farklı bir tanım daha almaktadır.

Genel olarak denebilir ki çağdaşlık, içinde yaşanılan, düşün-
sel ve tarihsel süreklilik bağlamında gelişmiş bir üretim
sürecidir. " Her çağ yada dönemin kendine özgü, diğer bir de-
yişle " çağdaş " bir yapısı ve belli başlatıcıları vardır(7).

(5) aynı. yer.

(6) ANA BRİTANİCA, s 116

(7) İSKENDER, Kemal, "Sanatsal Kavram Kargaşası Yada Kavram
Kargaşası Sanatı", s 30.

Çağdaşlaşma, yaşamın bütün alanlarında kişisel ve toplumsal olarak gerçekleşen bir oluşumdur. Bu oluşum kişisel olarak bireyin davranışlarının, değer yargılarının, diğer bireyler ve örgütlerle olan ilişkilerinin biçimini belirler. Toplumsal olarak ele alındığında ise, teknoloji, toplumsal dayanışma, kentleşme, okur-yazarlık, toplumsal hareketlilik ve milli kimlik gibi öğelerin yaygın olduğu bir toplum olarak tanımlanabilir (5).

Son yüzyılların bilgi patlaması çağa belli bir yenileşme sürecini getirmiştir. Bu sürecin dinamik bir biçimi olarak da algılanabilen çağdaşlaşma kavramı, bu devingen niteliğinden dolayı özel bir anlam taşımaktadır. Bu kavram yukarıda da belirtildiği üzere kişisel ve toplumsal olarak, pek çok yollar-
dan gerçekleşebileceği gibi çeşitli görünümelerde deolabilmektedir. Buna bağlı olarak çağdaşlaşma; " Çatışkılarla dolu, çoğu kez devrimci bir yapıya sahip, hatta acımasız denecek kadar köktenci çözümlerle beliren bir süreç " (6) olarak farklı bir tanım daha almaktadır.

Genel olarak denebilir ki çağdaşlık, içinde yaşanan, düşünsel ve tarihsel süreklilik bağlamında gelişmiş bir üretim sürecidir. " Her çağ yada dönemin kendine özgü, diğer bir deyişle " çağdaş " bir yapısı ve belli başlatıcıları vardır(7).

(5) aynı. yer.

(6) ANA BRİTANİCA, s 116

(7) İSKENDER, Kemal, "Sanatsal Kavram Kargaşası Yada Kavram Kargaşası Sanatı", s 30.

Sonuç olarak, farklı görüşlere göre farklı başlangıçlarla ortaya çıkan çağdaşlaşmanın iki ayrı aşamada gerçekleştiği görülmektedir. İlk olarak " zihinsel olgunlaşma süreci ", takiben de " eylemsel olgunlaşma süreci " gerçekleşmektedir (8). Bu iki aşama gerçekleştiği anda süreç tamamlanmış olur. Ancak zihinsel olgunlaşma süreci sağlıklı olarak gelişmediği takdirde oluşum eksik kalmaktadır. Bunun için düşüncelerin ortaya çıkış zamanı ve yeri iyi saptanmalıdır. Aksi takdirde sonuçsuz kalan veya kendini tekrarlayan düşünceler, hedefine ulaşamamaktadır. Zihinsel olgunlaşma sürecinin ardından daha somut olan, üretim aşaması gelmekte, böylece, eylemsel çağdaşlaşma süreci de gerçekleştirilerek kavram, tarihsel süreklilik içinde yerini almaktadır.

Çağdaşlaşma kavramının tanımları ve kapsamı üzerine yapılan bu genel açıklamalardan sonra, bizi ilgilendirenin sanatsal anlamdaki çağdaşlaşma olayı olduğunun belirtilmesi gerekir. Bu bağlamda söz konusu sanatın yaşadığı dönemin siyasi, ekonomik, teknik ve toplumsal olaylarla olan ilişkilerinin verilmesi yerinde olacaktır.

2. 2. Çağdaş Sanatı Oluşturan Etkenler

Sanat, başlangıcından bu yana evrensel oluşum gerçeklerine uygun bir şekilde gelişip, değişmiş ve sürekli olarak zenginleşmiştir. Bu gelişim süresince iki düşünce tarzı ortaya çıkmıştır. Bireysel bilinçli olanlar ve toplumsal bilinçli olanlar. İlkel toplumlarda toplumsal bilincin benimsenmiş olduğu görülmektedir. Çünkü o dönem insanı,

(8) BAYRI, Erim, "Çağdaş Heykel Sanatının Gelişimi ve Türkiye deki Sorunları", s.41.

içinde bulunduğu şartlar gereği birliğin bir parçası olarak davranmak durumundadır.

Toplumlar ilerledikçe bireysel ögeler de artmaya başlar.

"Rönesansla birlikte bireysel ögeler daha önem kazanır. Uzak ülkelerin keşfi, doğu ülkelerinden batıya olan altın ve gümüş madenlerinin yarattığı sermaye birikimi, bilimsel ve teknik buluşların yeni gerçekleri, insanın dünyadaki gerçek varlığını bireysel bilincini kuvvetle etkilemiştir"(9).

17.yüzyıl'da, ticaret ve ekonomik koşulların, toplum yapısında meydana getirdiği değişiklikler sanatı da etkilemiştir. Bilim ve teknik alanındaki gelişmeler endüstriye yansımış ve üretim yozlaşmıştır. Buna bağlı olarak, 19.yüzyıl'ın ikinci yarısında birbirinin arkasından gelen üslup değişimleri görülmektedir. Barok sanat bu ortamın abartılı tarzını yansıtan bir üslup olarak ortaya çıkmıştır. Dah sonra ortaya çıkan Klasik Üslubu Romantizm, onu da Gerçekçilik izlemiş, bu üslupların bir arada olduğu da görülmüştür.

19.yüzyıl'da sanat, demokratik yöntemin getirdiği özgürlük düşüncesi içinde oluşmuştur. Sanatçılar, günlük konuları işlemeye başlamışlar, böylece toplumsal ögeler de sanatta kullanılmaya başlanmıştır.

Bu ortamda "nesnesiz anlatım" (10) olarak da değerlendirilen çağdaş sanat bir ihtiyaç sonunda ve toplumun tepkisine bağlı olarak, insanın tekniğe baş kaldırması sonucu ortaya çıktığı görülmektedir. içinde yaşadığı dünyanın gereklerine

(9) ETİ, Sevim, "Çağdaş Sanat", s.11

(10) ÖZSEZGİN, Kaya, "Çağdaş Resimde Zamansallık...", s. 77

yanıt arama durumunda olan sanatçı, çağının isteklerini karşılayacak yeni arayışlar içine girerek, gelenekçi düşüncenin kurallarını zorlayan eserler meydana getirmiştir. çıktığı görülmektedir. içinde yaşadığı dünyanın gereklerine yanıt arama durumunda olan sanatçı, çağının isteklerini karşılayacak yeni arayışlar içine girerek, gelenekçi düşüncenin kurallarını zorlayan eserler meydana getirmiştir. "18.yüzyıldan 20.yyıla kadar yaşanan yeniliklerin tümü kurallı ve sistematik olanla biçim özgürlüğü gibi iki karşıt eğilim arasında gelişmiştir"(11). Sanatta geleneği yıkan bir yapıyla gerçekleştirilen eserlerin artmış olması ve bu örneklerin birbirinden çok uzak merkezlerde gelişmesi çağdaş sanatın evrenselliğini ortaya çıkarmaktadır. Ağırlıklı olarak Batı anlayışı doğrultusunda gerçekleşen bu arayışlar sanatsal anlatımda aydınlatıcı bir rol oynamıştır. Özellikle 20.yüzyıl sonlarında evrensel bakış açısı sanatın kitlelerle olan ilişkisini büyük ölçüde etkilemiştir. Bunun nedeni de toplumun yapısındaki değişiklikler sonucu oluşan ihtiyaç ve özellikle iletişim alanındaki değişikliklerin etkili olmasıdır.

1789 Sanayi Devrimi ile başlayan, 18. ve 19. yüzyıllarda sanatsal ürünlerini veren çağdaş düşünce sisteminden sonra, 2. Dünya Savaşı sonunda değişen ortama paralel olarak sanat, tekrar kendini sorgulama dönemine girmiş, geleneği yıkan tarzda pek çok yapıt oluşturulmuştur. Ancak yenilikler her zaman diliminde tepkiyle karşılanmış, alışılmış sanat çağın sanatına yeğlenmiştir."Örneğin çağdaş sanatın ilklerinden olan Marcel Duchamp 1917'de, Newyork'ta psiuarını sergilemek istediğinde çok büyük tepkilerle karşılaşmıştır. 1.Dünya

(11) GERMANER, Semra, "Çağdaş Sanatın Anlamı ve Dili", s.4.

Savaşı sonrasında sergilenmek istenen bu obje bilinen bir obje olup, sanatçının katkısı sadece seçmiş ve imzalamış olmasıdır. Nesne onun tarafından oluşturulmamıştır". Çok büyük tepkiler alan çağdaş sanat böyle zorlayıcı ortamlarda kendi sınırlarını kendisi aşmıştır.

20.yüzyıl sanatı ise en-boy, derinlik kavramlarının incelenip araştırılmasına geçmiş, kendine özgü yöntemler oluşturmuştur. Geçmiş yorumlayarak, araştırma yöntemi benimsenmiş, bu ortamda çağdaş sanat kendi içinde bazı değişiklikleri de beraberinde getirmiştir. Bu değişikliklerin en önemlisi bireyseldir. Geçmiş oranla daha toplumsal bir sanat olma niteliğine karşın bireysellik ön plandadır. Kişisel davranışlarla, seyirci sanat eserine daha yaklaşabilmekte, konunun bir parçası haline gelmektedir.

ikinci değişiklik ise eserlerin yüzeylerinin bariz bir şekilde genişlemesi, sanatçıların anıtsal yapıtlara yönelmesidir. Bu yapıtlarla mimarinin sınırlayıcılığına karşı çıkılarak sanatı belli yerlere (galeri, müze gibi) bağımlılıktan kurtarmak fikri çok tutulmuştur. Sergileri sokaklara, eğlence yerlerine, parklara sinemalara birer ticari olay şeklinde sanat festivallerine dağıtmak benimsenmiştir (12).

Üçüncü bir gelişim de sanatçıların kavramcı-sanatçı niteliğine bürünmüş olmalarıdır. Sanatçının yapıtlarından fazla, düşünce tarzı ön plandadır.

Sanatın yeni biçimlere yönelmesi sanat ortamını çok önemli ölçüde hareketlendirmiştir. Batıda çağdaş olmanın kriterleri

(12) Milliyet Sanat, s.8

netleştiiği dönemler olan 1970 yıllar, Türkiye için henüz erken dönemlerdir. 1970'li yıllarda batı Avan-Garde'ı klasikleşmeye başlarken bu dönem Türkiyesinde çağdaş olmanın kriterleri yeni yeni belirmeye başlamıştır. "Çağdaş" ın ne olduğu hakkında kesin kriterler oluşurken bu bağlamda batı ile aramızdaki farkın çok büyük olduğu görölmektedir. 1974 'Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde 35. Devlet Resim ve Heykel Sergisi' ne kabul edilen obje "Ayna" çok büyük tepkilerle karşılaşmıştır. Sergiye konan aynaya sanatçı tarafından hiç bir ekleme yapılmamıştır. Duchamp'ın psiuarını sergilemesi ile benzerlik gösteren bu serginin 57 yıl ara ile Türk sanatına bu bakış açısını getirmiş olması resim sanatımızın konumunun belirlenmesi açısından dikkate değer bir nitelik taşımaktadır (13).

Türk resim sanatında çağdaş yapıtların bir değerlendirmesini yapabilmek için öncelikle, çağdaş sanatın kendini gösterdiği ortamın değerlendirilmesi gerekmektedir. Çünkü çağdaş resim sanatının Avan-Garde (en yeni, geleceğe dönük) olmadığı ilk zamanlarında bile, 20.yüzyıl öncesi sanattan ayrı bir yapısı vardır.

(13) BÜYÜKİŞLEYEN, Zahir, "Çağdaş Sanatın Oluşunu ...", s.33

2 3. Çağdaş Türk Resim Sanatının Oluşum Süreci

Bir oluşumdan bahsederken onu var kılan (etkileyen) süreklilik kavramına bakılması yerinde olacaktır.

"Sanat biçimleri başka sanat biçimlerinden doğar"(14).

Sezer Tansuğ'un bu sözünden de anlaşılacağı gibi, devamlı, birbirini izler konumda karşımıza çıkan biçimsel oluşumlar, bazen katı kurallarla, bazen de açık değişimlerle, ancak daima bir süreklilik içinde meydana gelmektedir. Bu biçimsel oluşumlar da sanatın, gözlemsel ve araştırmacı özellikleri ile oluşmaktadır.

İlkel toplumlarda anlamı kavramaya ve simgeleştirmeye ilişkin davranışlarda benzetme öncelikli değildir. Burada belirleyici olan toplumsal ve coğrafi çevredir. İlkel sanatın estetik amaca değil, toplumsal amaca yönelik olması onu, içinde geliştiği toplum ve geleneklerle birlikte düşünmeyi gerektirir.

Çağımızın sanatçısı, bu ilkel ürünleri estetik açıdan yorumlamakta, onlardaki çizgisel elemanları, yeni ve çağdaş nitelikli bir sanatın oluşturulmasında kaynak olarak kullanılabilmektedir. Bu örnekten yola çıkan Kaya Özsezgin süreklilik tanımını şu şekilde vermektedir.

"Süreklilik (continuïte), nesnenin görüntüsü ile benzer, ama bu görüntünün ötsinde, başka kavramlarla özdeş bağlantıları ifade eder (15).

(14) TANSUĞ, Sezer, Sanatın Dili, s.15-16.

(15) ÖZSEZGİN, Kaya, ayn. yer.

Çağdaş sanatçılar da mutlaka bu süreklilik bağlamında, önceki dönemlerden etkilenir ve kendileri de etkiler. Yaşanan çağdaş sorunları kavramakta en sağlıklı sonuç, bu gelişim doğrultusundaki değerlendirmelerle alınabilir. Yaşanan zamanla geçmiş arasındaki değerlendirmeler, her zaman için daha dengeli, sorgulanmış ifadelerin ortaya çıkmasını sağlayacaktır.

Türk sanatındaki çağdaşlaşma sürecinin başlangıcının verilmesindeki bakış açısı da yine bu belirleyici gerçek doğrultusunda oluşturulacaktır. Türk resim sanatında çağdaşlaşma sürecinin yıllara ve dönemlere göre verilebilirliği yanında kesin bir tarih vermek ve bunu belli kişilerce başlatmak biraz zordur. Çünkü o dönem sanatçıları çok farklı kaynaklardan olduklarından, etkilenmeleri de çok yönlü olabilmekte, aynı sanatçı kendini farklı dönemlerde de gösterebilmektedir. Değişik koşulları ile bu süreci yaşayan sanatçılardan birisi olarak Eşref Üren'i gösterebiliriz.

Kavramı üzerine, Hacettepe Üniv. Güzel Sanatlar Fak. Yay. ss. 77. Ankara'da çağdaş resim sanatını savunan yazıları yayınlanan sanatçı, 1950'lerden sonra tutum ve tavır değiştirmiş, hatta "Abstre sanat bence saçmadır" diyebilmiştir (16).

Belli dönemlere girilmesiyle kendini gösteren Türk resminde çağdaş düşünce, o dönemde oluşan devingen ortamdan etkilenmiştir. Bu nedenle çağdaş düşünce felsefesinin benimsenmesinden, yeni Türkiye devletinin kurulduğu yıllara kadar gelen dönemler çok önemli gelişmeleri içermektedir. Çağdaş düşüncenin resim sanatına yansımaları verebilmek için öncelikle, bu düşüncenin Türk yaşantısına giriş biçimine bakılması ye-

(16) ÖZSEZGİN, Kaya, Eşref Üren, s .37

rinde olacaktır. Bunu yaparken de oluşum sürecinin Cumhuriyet öncesi ve sonrası olarak dikkate alınması gerekmektedir.

2. 3. 1. Batılılaşma Hareketleri Ve Sanat

Çağdaşlaşma sürecinde özellikle azgelişmiş ülkelerde ve Türkiye'de Batılılaşma hareketleri olarak adlandırılan kavram çok önemli bir başlangıcı oluşturur. Cumhuriyet öncesi Osmanlı devletinde Batılılaşma hareketleri toplumun içinden doğmuş bir yapıya sahip değildir. Yönetici kadronun müdahale ve zorlamasıyla başlamış ve yürütülmüştür. Genel olarak bakıldığında Batılılaşma hareketlerinde asıl amacın sanat ve kültür alanında bir çok değişiklikleri benimsemek (reform) değil, o dönem devletini kurtarma politikası olduğu görülmektedir. Sanattaki değişiklikler bu nedenle kendi içinde, kendi yapısına uygun gelişim sürecini yaşayamamış, bu ortamda kendinden emin olmayan düşünceler de bir süreklilik (istikrar) gösterememiştir. Bunun, o dönemdeki ilk belirgin örneklerinin tepeden inme tavra en uygun olan askeri ortamda sağlanması amaçlanmış ve uygulanmıştır. Askeri konularda yapılmak istenen yeniliklerle, Batılılaşma ilişkilerinin zamanla daha yoğunlaşması, beraberinde Batı etkisinin, başta sanat olmak üzere pek çok alanda kendini göstermesi için gerekli ortam hazırlamıştır.

Batı sanatına karşı ilginin artması 18.yüzyıl başlarına denk düşmektedir. Avrupa ile sosyal ve ekonomik alandaki ilişkilerin yoğunlaşması, 1721'de III. Ahmet tarafından Paris'e XV. Luis'in sarayına elçi gönderilen 28 Mehmet Çelebi'nin diplomatik görevinin yanı sıra Fransa'da askerlik, teknolojik, eğitim ve kültür alanlarındaki izlenimleri Türkiye'ye aktarması, daha sonra 1742'de Sait Paşa'nın aynı görevle

Fransa'ya gidişi Avrupa ile olan ilişkileri bir bilinçlilik düzeyine getirmiştir (17). Lale Devri diye adlandırılan dönemde Osmanlı'nın Batı'daki bahçe eğlenceleri yaşamına çağrışım yaptırabilecek bir tarzı benimsemesi, yine bu döneme rastlamaktadır. Batı'ya olan ilginin artması ile 18.yüzyılda, özellikle Fransa'da başlayan "Turquerie" adı verilen Türk modasının bütün Avrupa ülkelerine yayılması da bu döneme rastlar (18).

Bu akımın Avrupa'daki gerçek temsilcilerinin 18.yüzyılda İstanbul'da yaşamış olan Avrupalı ressamların olması dikkat çekicidir. Bunlardan en önemlileri Valenciennes'li Vanmour, Jean Etienne Liotard, Melling'dir. Bu sanatçılar yıllarca İstanbul'da kalıp, Türk hayatını resmetmişlerdir.

II.Mahmut ve Abdülmecit zamanlarında Batıyla olan ilişkiler yoğunluk kazanmış, özellikle Abdülaziz'in kendisi resim yaptığı için bu hareketlere tam destek vermiştir. Bu dönemde Avrupa'ya öğrenci gönderen, Şeker Ahmet Paşa aracılığı ile Boulanger, Gerome, Yuon gibi tanınmış ressamların eserlerinden bir küçük koleksiyon oluşturan Abdülaziz o dönemin büyük ressamlarından Rus Ermenisi Ayvazovssski, Valeri ve Zonaro gibi isimleri de eğitici olarak yurda getirtmiştir (19). Gelen sanatçılar arasında ressamlar çoğunluk oluştursaylarsa da güzel sanatların diğer kollarında da pek çok temsilciler İstanbul'a, saraya davet edilmişlerdir. 18.yüzyılda başlayan elçilerin yanında ressam bulundurmaları sonucunda, ressamların sayısı III.Selim zamanında artmış, bu dönemde

(17) RENDA, Günsel, "Avrupa Sanatında Türk Modası", s.43-44.

(18) TANSUĞ, Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, s.36

(19) GÜVEMLİ, Zahir, Sanat Tarihi, s.251

İstanbul'a, saraya davet edilmişlerdir. 18.yüzyılda başlayan elçilerin yanında ressam bulundurmaları sonucunda, ressamların sayısı III.Selim zamanında artmış, bu dönemde bol bol İstanbul resmi yapan sanatçılar perspektifli resmin Türk resmine giriş yollarından birisini oluşturmuşlardır.

Batılılaşma hareketleri, Türk ordusunun teknik yönden düzenlenmesi ve Batı sistemine göre eğitimin benimsenmesinin yanında, pek çok teknolojik ve bilimsel alanda etkilere de olanak tanımış, Türk sanatı da bu hareketlerden payını almıştır. Özellikle en küçük değişikliklere karşı bile çok hassas bir yapıya sahip olan sanat, o dönemdeki siyasi, kültürel ve tarihsel devinimlerden doğrudan etkilenmiş, bu etkenleri bir bütün olarak algılayıp sanatsal yansımalarını vermiştir.

19.yüzyıl sanatında yoğun bir şekilde kendini gösteren Batı etkisi, öncelikle o dönemde her şeyin başı olan yöneticilerin zevklerinde değişikliklere, daha sonra da sanatçıların minyatür türü resim dışındaki resim özelliklerini öğrenme isteklerinin artmasına neden olmuştur. Böylece Osmanlı sarayında kozmopolit bir sanat ortamı oluşmaya başlamış, bu ortam, İslam minyatürleri arasında, Batı etkilerini de yansıtan ayrı bir Osmanlı resim üslubunun doğmasına yol açmıştır. Ancak minyatür tarzının bırakılmasında bazı etkilerin de göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Yüzyıllardan beri Türk resmi olarak görülen minyatür, 16.yüzyıl'da doruk noktasına ulaşmıştır. Yine yüzyıllarca kitap, Kuran-ı Kerim, tezhip konularıyla sınırlı olarak kapalı yerlerde ve saray yaşantısında görülen minyatür, el yazması kitapların metinlerinin anlaşılmasını kolaylaştırmak amacıyla geliştirilmiş, bu sınırlılığını nedeniyle de ancak belli bir kitleye hitap edebilmiştir. Osmanlı'da yaşanan siyasi ve ekonomik değişiklikler bu

tarzda da etkisini göstermiş, 17.yüzyıl sonları 18.yüzyıl başlarında minyatürün eski verimini yitirmeye başlaması, dış etkenlere karşı daha hassas bir yapı oluşturmuştur (20).

Osmanlı'da çok yönlü Rönesans sanatçıları andıran Matrakçı Nasuh, padişahın seferlerine katılarak, çoğunlukla haritayı andıran kuşbakışı tasvirleri ile, minyatür sanatının geleneksel kalıplarından bir dereceye kadar kendini kurtaran, " Osmanlı Manzara Ressamlığı" diye yeni bir tür başlamıştır (21).

Tahrif edilmiş olsa da, perspektif denemelerine yer veren ve gözleme dayanan bu gerçekçi tasvirlerde Batı etkisinin belli belirsiz izleri görülmektedir. Matrakçı Nasuh'tan beri gelişen manzara resmi birtakım etkilerle beslenerek Lale Devri Devri'ndeki (1718-30) aşamaya gelmiştir(22). Sanatta önce mimaride ortaya çıkan Batılı çizgiler ve batılı anlayış eski gücünü yitiren minyatür tarzı resimde de kendini göstermiştir. Bu dönemdeki değişiklikler Batılı tarzın kabulünü kolaylaştırmış, bir tarihi sürecin başlangıcını oluşturmuştur.

Çoğunluğu yöneticilerin (padişahların) ilgi ve çabasıyla yürütülen yenileşme çabaları, Batılı elçiler maiyetindeki ressamların İstanbul'u yaşanan haliyle betimlemeleri, resimlerin konusundaki anlaşılabilirlik ve güncellik halkı resme daha

(20) ARIK, Rüçhan, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, s.16

(21) İPRİŞOĞLU, M.Ş., "İslamda Resim", s.130

(22) Ayrıntılı Bilgi için Bkz. ARIK, a.g.e.

bakmaya yönlendirmiştir. Özellikle, devlet desteğiyle devlet dairelerine, Batı ülkelerinde olduğu gibi, portre asma geleneğinin benimsenmesi de bu açıdan önemli bir gelişme olmuştur. Bu konuda ilk adımı atan ıslahatçı (aydın düşünceli) hükümdar II.Mahmut olmuş, bu davranışından dolayı da "Gavur Padişah" adlandırmasıyla tarihe geçmiştir. II.Mahmut'un başlattığı bu çalışmalar, kendisine takılan isimden de anlaşılacağı gibi, islami kültür içinde yetişmiş Osmanlı halkı tarafından büyük tepkilerle karşılanmış, buna rağmen Abdülmecit tarafından da bu geleneğin desteklenmesine devam edilmiştir. Portre asma uygulamaları ile resmin devlet dairelerine girmesi, Batı tarzı resmin halk tarafından daha kolay kabul edilebilmesini sağlayan bir etken olmuştur. Yüzyıllardan beri tasvirin günah olduğu bu İslam ülkesinde köklü bazı gelenekleri yıkmak, Batı etkisi aracılığıyla çağdaş düşüncenin ilk yansımalarından biri olarak ortaya çıkmış, pek çok tepkiler aldığı gibi, bu çabalarla resmin güncelleşmesi yolunda büyük gelişmeleri de hazırlamıştır. Bu güncelleştirme çabalarında önemli olan bir başka nokta da azınlıkların, Osmanlı kültür ve sanat çevresinde üstlendikleri önemli roldür. Azınlık üyeleri Osmanlı yönetim kademelerinde 18. ve 19. yüzyıl başlarında görev almışlar, Batılılaşma döneminde de daha kolay uyum sağlayarak bir başlangıcı oluşturmuşlardır. Özellikle 19.yüzyılda İstanbul'da yaşayan azınlıklar arasında, resim sanatına daha çok Ermeniler ilgi göstermişlerdir. Bunlar arasında Sarkis Dranyan, Civanyan, Yazmacıyan, Rupen Manas, Tuzcuyan, Koçeoğlu Kirkor gibi ressamlar sayılabilir (23).

(23) TANSUĞ, Sezer, a.g.e., s.39

2. 3. 2. Sanatta Yenilenme Programları Ve Kurumlar

19.Yüzyıl Osmanlısında orduyu yenilemek amacıyla kulan bazı okullar, resim sanatının yerleşmesinde etkili bir rol oynamıştır. Daha önce de belirtildiği gibi, çeşitli yollarla Batı resmi ile karşılaşp, onlar hakkında görgüye dayalı bir fikir oluşması dışında asıl önemli olan, eğitim sisteminde batı tarzının benimsenmesi, geleneksel usta-çırak ilişkisinden okul eğitimine geçilmesidir. Bilindiği gibi Osmanlı'nın geleneksel resim tarzı minyatürde, sanatçılar, usta-çırak ilişkileri sonucunda yetişmekteydi. Bu sistem diğer iş alanlarındaki sisteme paralel gittiğinden Osmanlı toplumu için farklı bir tarz değildi. Örneğin; demirci ustasından sedef kakmacısına, mimarından kumaş dokuyucusuna kadar her iş alanında usta-çırak ilişkisi sonucu, farklı alanlarda kendi dalının uzmanları yeyişiyordu. Her iş kolu da ihtiyaçların yoğunluğu doğrultusunda Osmanlı gelenek ve göreneklerinin de etkisiyle kendi yerini almaktaydı. Bu gelenekçi eğitim sisteminde bazı kuralların belirlenmesi gerektiği, özellikle pek çok alanda yenilenmeye gidilen 18.yüzyılda, bir zorunluluk olarak ortaya çıkmıştır.

Batı tarzında eğitime başlayan ilk kurum Mühedis Hane-i Berri Hümayun'dur. 1793-94 'de kurulan Mühendis Hane-i Berri Hümayun'da Batı'daki bilimsel ve teknik gelişmelere uygun bir eğitime başlanmıştır. Bu askeri ortamda resim derslerine de büyük önem verilmiş, böylece ilk kez bir askeri okulda başlayan yeni yöntemlere bağlı resim eğitimi 1830'dan sonra 1834'lerde kurulan Harbiye ve Bahriye askeri okullarında da büyük bir gelişme göstermiştir. Batılı tarzın yaygınlaşmasında önemli bir adım olan Harb Okulları'nın ders programında farklı konulardaki dersler yanında resim, yardımcı çizgi

olmaktan çıkıp, bir ders olarak okutulmaya başlanmıştır. Bu okullar Türk resim tarihine "Asker Ressamlar" (24) olarak geçen sanatçıların aynı zamanda sanat formasyonu aldıkları ilk ve tek yerdir. Ancak bu dönemde öğrencilerin yeterlilik kazanabilmeleri için aldıkları eğitim ve öğretimde öğretmen ihtiyacının çözülmesi gereken bir sorun olarak ortaya çıkmasıyla, Avrupa'dan getirilen hocaların yanı sıra, yurt dışına eğitim için gönderilen öğrencilerin görevlendirilmesi çözümüne gidilmiştir (25). Önceleri üst düzey eğitim kurumlarında başlayan bu uygulamalar daha sonra Daruüşşafaka gibi bazı orta dereceli okullara da yansımıştır. Bu okullarda yetenekleriyle sıvrılan sanatçılar, Avrupa'nın Paris, Londra, Berlin, Viyana gibi önemli sanat merkezlerine uzmanlık eğitimi için gönderilmişlerdir. 1835'de başlayan bu programın öğrencileri, ilk kez batı tarzı resim yapan Ferik İbrahim Paşa (1815-1889) ve Ferik Tefik Paşa (1819-1866)dır (26).

Bu program çerçevesinde, sadece 1835-1838 yılları arasında Avrupa'ya 22 öğrencinin gönderilmesi ve 1860'da Paris'de Mektebi Osmani (27) adı altında bir Türk okulunun açılmış olması, resim sanatına ve resamlara verilen önemin bir göstergesidir. Ancak, bu okulun iyi sonuç alınamadığı için 1874'de kapatılması da aynı oranda üzücü bir olaydır.

(24) CEZAR, Mustafa, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, s. 329

(25) ayn. yer., s. 355

(26) ayn. yer., s. 360

(27) ayn. yer., s. 360

Paris'e gönderilen sanatçılardan, yurda döndükten sonra etkin çalışmalarda bulunan Şeker Ahmat Paşa'nın 1873 Nisanında İstanbul'da ilk kez bir resim sergisi düzenlemesi, resim sanatına yeni bir boyut kazandırmıştır (28). Yane buna yakın dönemlerde (1842-1910) Paris'e hukuk ve resim eğitimi için gönderilen Osman Hamdi, bu dönemde açılan okulların en önemlisi olan, Türk sanatını uzun yıllar yönlendirecek, Cumhuriyetin ilanından sonra 1926 yılında Güzel Sanatlar Akademisi adını alan Sanayi-i Nefise Mektebi' ni 1883' de faaliyete geçirmiştir (29).

Çağdaş Türk resminin sadece yüz yıllık bir tarihinin olduğu düşünüldüğünde yaşanan süreci sorgulamakta zorlanabiliriz. Yani Türkiye devleti öncesi minyatür sanatı çağdaş anlamda plastik sanatlarla hiç bir ortak noktaya sahip değildir. Ancak köklü bir geleneği yıkarken ondan etkilenmemek, o dönem sanatçısını bir sorun olarak zorlamıştır. Batıya açılış dönemiyle aynı zamanda yaşanan minyatürdeki zayıflama ve bundan doğan sorunlar, Osman Hamdi'ye kadar gelen bir tedirginlik yaratmıştır. Bunun nedeni de Batı sanatında, örneğin; islam mimarisinin gelişmesinde olduğu gibi süreçlerin yaşanarak basamak, basamak çıkılması olayının gerçekleşmemesi ve belli bir süreci atlayarak, yeniye ayak uydurma zorluluğudur. Bu tedigin durumun giderilmesi, görüşlerin belli akımlara kanallize edilebilmesi için bir tartışma, kıyaslama ve uygulama alanının yaratılması gerekmiştir. Bunun için sanat eğitiminin disipline edilip, bu görüşlerin belli ilkeler dahilinde öğretilmesi ve gereken niteliğe ulaşılması gerekliliği ortaya çıkmıştır.

(28) Bkz. Tez, Bölüm III.2

(29) CEZAR, Mustafa, a.g.e., s.442

Güzel sanatlar alanında eğitim verecek bir okulun kurulmasına kadar gelen aşamalarda farklı bazı çalışmalarla bu konuya girilmiştir. Özellikle ilk kez resim öğretmek üzere özel ve hükümet tarafından destekli akademi adı altında bazı birliklerin ve atölyelerin kurulmuş olması, bu okulların bilinçli bir düzeye getirilmesinde önemli bir hareket olmuştur (30).

Nihayet, Türkiye resim sanatı tarihinde çok önemli bir yeri olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1883' faaliyetine geçmesi, hükümetin de bu konuda ciddi tavırlar almaya başladığının bir göstergesi niteliğinde ortaya çıkmaktadır. Osman Hamdi Bey'in müdürlüğünde daha çok azınlıklardan oluşan yirmi öğrenciyle resim, mimari, heykel dallarında öğrenime başlayan okulda tüm resim dersleri yabancı hocalar tarafından verilmekte idi. Bunun sebebi de yetişmiş Türk ressamlarının natürmort ve peyzaj alanında gelişmiş olmalarına rağmen, insan figürünün incelenmesine dayanan bir eğitim anlayışında bilgi ve tecrübelerinin sınırlı kalmasıdır. Sanayi-i Nefise Mektebi, sanatçılarımızın fikirlerinde, özellikle 1918'den günümüze canlı bir sanat anlayışını ortaya koyarak resim sanatında yapılacak devrimlere mekan olmuştur(31).

II. Meşrutiyetin ilanından sonra ve takip eden zamanlarda Sanayi-i Nefise Mektebi'ni bitirerek Fransa'ya giden, Birinci Dünya Savaşı sırasında da geri dönen bir ressam kuşağı, resmimizin görüntüsünü iyice değiştirerek, geleneksel

(30) ERKÜN, Safa, Güzel Sanatlar Eğitiminde 100. Yıl , 17

(31) ayn. yer. , s.3

kurallara karşı Batı tarzı resmi Türkiye'de kökleştirmişlerdir. Yurda döndükten sonra 1908'de kurulmuş bulunan "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti" (32), bünyesinde toplanan Hikmet Onat, Ruhi Arel, Nazmi Ziya, Avni Lifij, Namık İsmail ve Feyhaman Duran gibi 1914 dönemi ressamı çağdaş resmin yerleşmesinde ilk sanat hareketlerini oluşturmaya başlamışlardır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921'de isim değiştirerek "Türk Ressamlar Cemiyeti" adını almış, 1926'dan sonra da "Türk Sanayi-i Nefise Birliği" olarak heykel gibi başka sanat kollarına da yer vererek çalışmalarını sürdürmüştür. Bu birliğin kuruluşunun beşinci yılında bir gazete yayını (33) çıkarmaya başlaması ve 1916'dan sonra her yaz Galatasaray Lisesi'nde açtığı sergiler, Batı'nın devrimci, aktif sanat anlayışının ilk örnekleri olarak kendini göstermekte ve çağdaş Türk resminin ve diğer çağdaş akımların temelini oluşturmaktadır. Dernek Güzel Sanatlar Birliği adı altında yeniden örgütlendikten sonra Galatasaray Lisesi'nde olduğu gibi Ankara'da da Türk ocağında düzenlediği yıllık sergilerle halkın ve hükümetin ilgisini çekmeye ve resimsel yaratıcılığı yaygınlaştırmaya çalışmıştır. 1914 dönemi sanatçıları ve bu birlik sayesinde resim sanatı yapısında çok büyük değişiklikler yaşanmıştır. Ancak uzun yıllar Türk resminin gelişim çizgisini etkileyen gelenekçi kuralları sadece teknik açıdan esneterek, izlenimci fikri benimsemek, asıl yaratıcı gücün gelişmesini geciktirmiştir. Bu birlik Cumhuriyetin ilk yıllarında hızlı kültürel değişimlere paralel olarak, birbirini tamamlar konuma gelmeye başlayan farklı eğilimler arasında tarihsel sürecini tamamlamış görünmektedir.

(32) BERK, Nurullah, 50.yıl Türk Resmi, s.42

(33) Bkz. TANSUĞ, Sezer, a.g.e., s.111-112

Çünkü birliğı kuran sanatçıların Türk resmine getirdikleri yenilikler, 1930'larda onların takipçileri tarafından tutucu ve duragan bir yapıya bürünerek yön değıştirmiş, "Boğaziçi Ressamları" (34) olarak adlandırılan geleneğe uymuşlardır.

2. 3. 3. Kurumsallaşma Ve Sanatsal Birlikler

Cumhuriyetin kuruluşunu izleyen yıllarda Fransa, Almanya ve italya gibi Avrupa ülkelerine gönderilmiş veya kendi olnaklarıyla gitmiş bazı sanatçılar, 1928 yılında Türkiye'ye dönmüşlerdir. Bu genç sanatçılar Güzel sanatlar Birliğı'ne girmeyi kabul etmemişler, bu birlik sanatçılarını, halen daha önce girdiğı geleneksel kısır döngünün içinde olmakla suçlayıp, kendilerini onlara rakip olarak göstermişlerdir.

Yurda dönen bu genç ressamlar 1929 yılında Ankara Etnografya Müzesi'nde ortak bir sergi açmışlar ve sergiye "I.Genç Ressamlar Sergisi" adını vermişlerdir. Bastırdıkları bir kataloğun ilk sayfasında birliğın amacına dair şu sözlere yer verilmiştir; "Bu sergi ve bunu takip edecek olan diğer sergilerden maksat, yeni doğan Türk resminin inkişaf ve terakkisine yardım etmek, fikir ve teknik sahasında daha kuvvetli eserlerle milli nefis sanatlara emin esaslar dahilinde bir istikamet vererek onu layık olduğı mevkie erıştirmektir"(35). Bu genç ressamlardan Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cüda Nurullah Berk, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi 1928 yılında, adını geçen yüzyılın Fransa'sındaki bir kuruldan alarak "Müstakil Ressamlar Ve

(34) EROL, Turan, "Resmimizin Son 15 Yılı", s.137

(35) EROL, Turan, Bedri Rahmi , s.11

Heykeltraşlar Birliği" adlı bir birlik altında toplanmışlardır. Çok genç olan resim ve heykel sanatçılarının sağlam ve güvenli bir temele oturtulması ve sanatın kendine özgü bağımsızlığına kavuşturulması hakkındaki maddelere bu birliğin yönetmeliğinde yer verilmiştir. O yıllarda bu birlik üyesi sanatçılar kendilerini tanıtmak ve kabul ettirmek için çok yoğun çalışmalara girmiş , pek çok aydının destekleyici tavırlarının yanısıra çok büyük eleştirilerle de karşılaşmışlardır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin bir iç sorunu da sanatçılar arasındaki anlayış ve görüş farklılığıdır. Ancak, 1930'lu dönemlerde sanatçıların kendi varlıklarını ispatlaması, kişisel sergiler açması çok güç olduğundan bir birliğe ihtiyaç duyulmuş, fazla alternatif olmadığı için farklı görüşler bu birlik altında toplanmışlardır. Bunun günümüzde de yaşanan bir sorun olması, sanatçı haklarının korunmasında ve tanıtılmasında birliklerin rollerinin önemini ortaya koymaktadır(36).

Müstakil Ressamlar Ve Heykeltraşlar Birliği, gerçek anlamıyla çağdaş sanatın temelini oluşturan aktif bir tartışma ortamı yaratmıştır.

Birliğin aktiviteleri, farklı sanatçı birliklerinin kurulmasına cesaret ortamı yaratmış, aynı zamanda da devletin bu konuda çalışmalara başlamasını hızlandırmıştır. Bu birliğin çalışmaları bir kaç yıl sürdükten sonra durmuş, kurucu üyelerden çoğu çeşitli nedenlerle dağılmış, ancak birlik varlığını yeni üyelerin de desteğiyle sürdürmeye çalışmıştır.

(36) Bkz. Tez, IV.2.8.

Bu birlikten 5 yıl sonra, 1933'de beşi ressam, biri heykeltıraş altı sanatçı Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu " D Grubu " (37) adı altında yeni bir birlik oluşturmışlardır. Önceki birliklerden daha ileri bir görüşe sahip olduklarını savunan bu sanatçılar, Türk resminin Avrupa sanatı ile kıyasını yaparken 50 yıllık bir gecikme olduğu fikrinde odaklanıyorlardı. Yenilikçi fikirlerle bir araya gelen sanatçılar amaçlarının, Avrupa'daki akımları tanımak, tanıtmak ve aradaki mesafeyi kapatmak olduğunu ileri sürüyorlardı. Ancak, toplumun Batılı gelişmelere yetişmeye hazırlıksız olması D Grubu'nun gözardı ettiği bir gerçek olarak kendini göstermiştir. Batıda yüzyılların sonucu olarak ortaya çıkan eğilimleri Türkiye'de halka benimsettirebilmek, ancak Atatürk'ün önderliğinde, Batılı fikir ve sanat anlayışının yerleşmeye başlaması ile sıcak bir yaklaşım bulabilmiştir. D Grubu 1933'de Beyoğlu'nda Mimoza Şapka Mağazası'nda açtığı Dil sergisinden sonra etkinliklerini sıklaştırırken, kültürel bazı değişikliklerden de etkilenmiştir. D Grubu'nun kurulduğu 1933 tarihi Cumhuriyetin 10.yılı nedeniyle ayrıcalıklı bir ortam doğurmuştur. İlk 10 yıl içinde süratle gerçekleştirilen devrimler halk tarafından hızla benimsenirken sanatçıları ve akımları da etkilemiştir. Özellikle D Grubu'nun olduğu sıralarda "Birinci İnkılap Resimleri Sergisi" (38) açılmış, sanatsal ortama büyük ölçüde etkisi görülecek olan Halkevleri de bu dönemde kurulmuştur.

(37) BERK, Nurullah, a.g.e., s.53

(38) EROL, Turan, a.g.e., s.40

2. 3. 4. Halkevlerinin Etkisi

Cumhuriyet kurulduktan sonra devrimlerin etkisi pek çok alanda görülmeye başlamıştır. "Cumhuriyet ile birlikte gelen Halk-evleri örgütünün temeli de 19 Şubat 1932'de, devrimlerin halka maledilmesi, kökleştirilmesi, halkın her yönden değiştirilmesi, kültür ulusalcılığının kitleler içine yayılması amacı ile atılmıştır. Halkevleri bir bakıma, kapanan Türk Ocakları'nın yerine kurulmuştur. Bu örgütün, sürekli bir devlet kurumu olarak düşünülmeyp bir partinin (CHP) gözetim ve denetiminde kurulmuş olması, çok partili döneme geçildiğinde kapatılmasının nedeni olmuştur. Bunun yanında Halkevleri, partiye bağlı olsun olmasının bütün vatandaşlara açık olmak, hükümet etkinlikleri dışında kalan düşünsel, sanatsal, bilimsel alanlarda isteyen herkesin çalışmasına olanak sağlamak amacıyla kurulmuştur" (39)

Halkevleri bu amaçlarıyla sanatçıya ve yaratıcılığa devlet destekli olarak sahip çıkıldığını kanıtlayan ilk verileri oluşturmaktadır. Türk Ocakları ve Halkevleri günümüz kültür yaşamımızın kuruluşunda da büyük katkıları olmuştur. Kitaplıklar, ilk büyük sergiler, konserler bu kurumların çatısı altında gerçekleşmiş, Devlet Tiyatrosunun, operanın temeli bu çatılarda atılmıştır. Bu konuda başarıyı belirleyen bir önemli konu da yardımcı yayın konusudur. Herhangi bir kuruluşun amaçlarına ulaşabilmesinde büyük payı olan yayın çalışmalarının ilk örneklerinden birisi de Halkevlerinin yayın organı olan "Ülkü" dergisidir. O dönemde Cumhurbaşkanı Atatürk 'de Ülkü'ye önem verdiğini ilk sayısında yer alan şu "ithaf" la belirtmiştir.

"Ülkü'ye;

Ülkü'den öz ülkümüzü yayma yolunda, kutlu verimler dilerim."

(39) EROL, Turan, a.g.e., s.39

"lk Dergisi zaman zaman "Batı tekniği" ile güçlendirilmek istenen ulusal duyarlılığın bağdaştırılması ve bu yoldan yeni bir senteze varılması arasındaki dengede bazı çelişkiler yaşamıştır. Bu da büyük oranda farklı düşünce ve görüşteki yazar-çizerlerin bir arada olmasından kaynaklanmaktadır"(40).

Ancak, bu çalışmada lk Dergisi, sanat ortamında medyanın öneminin vurgulanması ve Türkiye Cumhuriyeti' nin bu konudaki ilk rneği olması açısından ele alınmıştır. Böyle girişimlerin çağdaş düşünce felsefesinin desteklenmesindeki rolü de yadsınamaz bir gerçektir.

(40) lk Dergisi, s.5

3. KOLEKSİYONCULUK, İLK SERGİLER VE GALERİCİİN DOĞUŞU

3. 1. Koleksiyonculuğun Ortaya Çıkışı

Binlerce yıldan beri ister bilinçli ister bilinçsiz olarak yapılmış olan plastik sanatlar, insanoğlunun hayatının bir parçası olagelmıştır. Yüzyıllar boyunca, var olabilme mücadelelerinin gerekliliği yanında plastik sanatlar da yer almıştır. Yüzyılımızda plastik sanatların birey ve toplum yaşamının bir parçası haline nasıl getirilebileceği üzerinde yoğunlaşmalar başlamıştır. Günümüzde de büyük halk çoğunluklarıyla nasıl ilişkiler kurulabileceği sorunu tarihsel öneminden birşey yitirmeden sürüp gitmektedir. Uzun zaman halkla plastik sanatlar arasında bir bağın kurulabilmesi, özel koleksiyonların katkılarıyla da, sınırlı olarak sağlanabilmiştir. Bu çalışmalar bazı sanat grupları ve belli kurumlar aracılığı ile örgütlenmeye başlanmış, özellikle devletin yönetimindeki müzelerle daha sağlam bir temele oturtulmaya çalışılmıştır.

Ancak müzeler 1800'li yıllarda ortaya çıkan kültür kurumları olup, bu gereklilik ve bilinç oluşana kadar etkili olan bazı çalışmaların öncelikli olarak belirtilmesinde yarar vardır. Bu çalışmaların en başında da sanatı sevmeye ve sevdirmeye çabaları gelmektedir ki; koleksiyonculuk bu aşamada yoğunlaşmaya başlar.

3. 1. 1. Dünyada İlk Koleksiyonculuğun Oluşumu

"öğrenme, zevk veya yarar amacıyla bir araya irilmiş nesneler bütünü " (41) olarak tanımlananan koleksiyonculuk çok farklı alanlarda yapılabilmektedir. Bunlardan konumuz olan plastik

sanatlar alanında yapılan koleksiyonculuğun tarihçesi, insanlık tarihinin başlarına kadar dayanmaktadır. ilkel insanın güzele ve estetik formlara olan ilgisi zamanla onları biriktirmeye ve bunları çevresine göstermeye yöneltmiştir. Yaşamın zorunlu ihtiyaçları arasında farklı bir tatmin yaratan bu ilgi, konunun ilk tarihsel verilerini oluşturmaktadır. Zamanla gelişen bu estetik değerler ve biriktirme isteği, Eski Yunan Medeniyeti devrinde bir üst aşamaya ulaşmıştır. Bu dönemde halkın ortak malı olan sanat eserleri tapınak ve meydanları süslemekte kullanılmakta idi. ilk çağlardaki raslantısal ve systemsiz biriktirmelerden sonra " ilk amatör koleksiyonların bu dönemde Yunanistan' ın istilasından yararlanan zengin Romalı' lar tarafından toplandığı sanılmaktadır"(42). Böylece koleksiyon kelimesinden türetilerek koleksiyoncu sıfatını alan bu ilk eser toplayıcıları sanatsal ortamın yaratılmasında ve ileriye kalacak örneklerin korunmasında çok önemli bir açığı doldurmuşlardır. O dönemin en yoğun sanat ortamı olan Eski Yunan' da temeli atılan bu fikir zaman içinde gelişerek, farklı ölçülerde etkin olmuş, Avrupa'da özellikle Hollanda ve Fransa asilzadeleri ve burjuvalarının ilgisiyle gelişmiştir. Avrupa'da 12. yüzyılda başlayan bu gelişmeler, özellikle Dükler ve Krallar gibi zengin kesimin ilgisi ile ve birbirlerine öykünmeleri sonucu hızla gelişmiştir. 16. yüzyılda Rönesans döneminde sanat koleksiyoncuları olarak bilinen Mesenler, koleksiyonculuğun farklı bir boyutu olarak, sanatçıyı da koruyan yapısıyla ortaya çıkmıştır. 16 ve 17. yüzyıllarda amatör koleksiyoncu listelerinde öncelikle devlet yöneticileri, din adamları ve

(41) MEYDAN LAROUSSE , s.116

(42) ayn. yer.

çıkıştır. 16 ve 17. yüzyıllarda amatör koleksiyoncu listelerinde öncelikle devlet yöneticileri, din adamları ve sonraları, onların çevrelerindeki nüfuzlu kişilerin yer alması muhakak ki bir tesadüf değildir. Hele oluşan zengin kentsoylunun değerli nesne ve sanat yapıtlarını toplamaya geçmesi bir zevk anlayışının oluşmasına ve öykünmeye bir örnektir. Çünkü kelime anlamında da vurgulandığı gibi, zevk ve yarar amaçlarının birlikteliği sonucu ortaya çıkan koleksiyonculuk, belli bir maddi birikimi de gerektirmektedir. Kırallar, dükler, kontlar ve nüfuzlu kişilerin desteği ve katılımı ile gelişen özel koleksiyonculuk 18. yüzyılın siyasi, ekonomik ve kültürel bakımdan değişim göstererek yeniden yapılanması sonucu oluşan devingen ortamında daha da ilgi doruğu olmuş, 19. yüzyıl ve günümüz sanat ortamına büyük bir saygınlık ve hareket getirmiştir.

3. 1. 2. Türk Koleksiyonculuğunun Oluşumu

Batıdaki bu gelişmelerin yanında, Türklerde gerçek koleksiyonculuk geç oluşmuş bir olgudur. Böyle bir ortamın oluşamamasında Türk kültürünün özelliklerinden göçebelik temel etken olmuştur. "Türklerin göçebelik dönemlerinden günümüze az yapıt ve bilgi kalmış olmasını, kullandıkları hammaddelerin geçiciliğinde; göçebelikte gerekli eşyaların az ve taşınabilir niteliklerde olmasında; Türklerin güzel duyu, anlayış ve dinsel geleneklerinde aramak gerekir... Türklerde koleksiyonculuk, Türklerin kentlere yerleşmesinden sonra, saray yaşamının getirdiği geleneklerle başlamıştır" (43).

(43) ATAGÖK, Tomur, " Çağdaş Müzecilik...", s. 65-66

Yerleşik Osmanlı imparatorluğu döneminde sanatçının genelde saraya çalışmış olması saray dışındaki kişilerin değerli nesne ve eser toplama fikrini benimsemelerinde geciktirici bir rol oynamıştır. Bu nedenle Türk koleksiyonculuğunun geçmişine bakıldığında, ilk eser toplayıcılığının bazı padişahlarla başladığı ve ordu mensupları tarafından da bu konuya ilgi duyulduğu görülmektedir. Fatih Sultan Mehmet İslâm sanatçılarının minyatürlerinden oluşturduğu koleksiyonu ile, saray bünyesindeki ilk koleksiyon sahiplerindendir. Bugün Topkapı Sarayı'nda Fatih Albümü olarak sergilenen minyatürlerin günümüze ulaşabilmesi diğer yöneticilerin de bu konuya ilgi gösterdiklerini kanıtlamaktadır. Bunun gibi Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman'ın porselenleri ikinci Abdülmecit'in Yıldız Koleksiyonu adı altında anılan kıymetli taş ve mücevherleri bu ilginin devamı niteliğindedir.

özellikle 1900'lü yıllardan başlamak üzere Avrupa ile olan ilişkilerin artması sonucunda koleksiyonculuk saray dışına taşmıştır. Pek çok alanda olduğu gibi, koleksiyonculuk da Batı tarzının benimsenmesinden sonra kazanılmıştır. Yüzyıllardan bu yana var olmasına rağmen bilinçli olarak, diğer bir ifadeyle, sanatın ikincil konumundan çıkarılıp, sanatın sanat olarak gerçek yerini bulmasında ve koleksiyonculuğun toplumla ilişkisinde önemli bir etkisi olmuştur. Daha önce değinilen sanatta çağdaşlaşma hareketleri sanata ve koleksiyonculuğa da yansımıştır.

Sonuç olarak; bireysel çabalarla oluşturulan, çok farklı nesne ve yapıtları kapsayan genel koleksiyonculuk anlayışı, çağdaş anlayış ile bir sisteme oturtulmuştur. Sistematik bir yapıya oturan koleksiyonculuk anlayışı birbirine öykünen koleksiyoncular arasında hızla benimsenmeye başlanmıştır.

3. 1. 3. Koleksiyonların Halka Açılması

Türkiye'de koleksiyonların halka açılması ancak Cumhuriyetten sonra bilinçli bir devlet politikasıyla mümkün olmuştur. Ne var ki; Batı tarzı resmin kabul edilip sergilenmesinin başlaması ile sanat yapıtları koleksiyonlara girmeye başlamıştır.

özellikle padişahlar kendi ellerindeki koleksiyonların halka açılarak sergilenmesi düşüncesine pek açık değillerdi.

Batı tarzı resmin örneklerinin verilmeye başlanması özellikle Avrupa'ya giderek bilgi ve görgülerini artırma yanında sergileme konusunu da gören sanatçıların bu konuya yaklaşımları ve istekleri sonucunda sergiler açılmaya başlanmıştır. Bazı gruplar çevresine toplanan sanatçıların bu sorunu daha çabuk gördüğü ve daha çabuk da sonuca gittikleri görülmüştür. işte bu aşamadan sonradır ki sanatçılar sergiler açabilmek ve seslerini duyurabilmek için belli sanat gruplarına katılmak gerekliliğini kabul etmişlerdir. Yüzyıllardan beri benimsendiği gibi üst kültüre ait olan sanat, çağdaş dünya anlayışıyla belli sınırlar içinde ve belli grupların egemenliğinde kalmaktan kurtulmuştur. Böylece, özellikle Batılılaşma hareketleriyle paralel olarak gelişen gerçek sanat anlayışları halkın huzuruna çıkarılmaya başlanmıştır. Sanatın halk tarafından anlaşılıp, sevildiği ve ilgi gördüğü oranda gerçek anlamını bulduğu fikri hızla benimsenmeye başlanmıştır.

3. 2. Ülkemizde ilk Sergiler

Sadece resim konulu sergiler üzerinde yoğunlaşıl原因 bu çalışmada öncelikle sanatın ve özellikle resmin yaygınlaşmasındaki katkılarından dolayı ilk sergileme faaliyetleri üzerinde de durmak gerekmektedir.

Sergi-i Osmani: Başlangıçta az sayıda görülen sergi ve benzeri gibi sanatsal etkinlikler giderek artmıştır. Bu etkinliklerden 1863 yılında açılan ve ilk sergi olarak bilinen Sergi-i Osmani çeşitli konuları (tarım ürünleri, kuyumculuk, etnografik eserler vb.) kapsayan bir sergiydi. Bu serginin teşhiri için özel bir binanın yapılması ve sergi salonu içinde özellikle "Sanayi-i Nefise" adı altındaki bir bölümde, güzel sanatların sergilenmesine yer verilerek askeriye ve saray dışında da sanat ortamını başlatan çok önemli bir girişimdir. Tercüman-ı Ahval, Ruzname-i Ceride-i Havadis gibi Osmanlı gazetelerinde de yer verilen bu sergide saray eşyaları ve zanaat eşyaları yanında resmin de olması o dönemlerde resme önem verilmeye başlandığının bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

Okul Ve Atölye Bünyesinde Açılan Sergiler: 1870-1873 yılları arasında Darülfünun'da (Üniversite) açılan, Kız Rüştîyeleri ile Darülmuallimat (Kız Öğretmen Okulları) mezunlarının elişlerinden oluşan toplu sergilerdir. Sergideki eserler için bazı öğrencilere ödüller verilmiş olması ve bazı eşyaların devlet tarafından satın alınması da bu alana gösterilen ilgi ve desteği kanıtlamaktadır. Okullarda açılan bu sergilere başka bir örnek olarak 1872'de Sultanahmet Sanat Okulu'nda yeniçeri kıyafetlerinin sergilenmesidir. Bu dönemde yurda gelen yabancı ressam hocalardan Guillemet'in 1874'de

Beyoğlu'nda özel bir atölye kurduğu ve 1876'da sadece kendi yaptıkları resimleri içeren bir sergi açmış olduğu bilinmektedir.

İlk Gerçek Resim Sergisi: Türk Sanat tarihinde ilk gerçek resim sergisi kişisel çabalarıyla yerli-yabancı ressamın katılımını sağlayan Şeker Ahmet Paşa Tarafından 1873'de sanat okulunun bir salonunda düzenlenmiştir. Gene aynı ressamın 1875 de tekrarladığı ve başta Osman Hamdi Bey ve Halil Paşa olmak üzere I.sergiye göre daha çok Türk ressamın katılmış olması dikkat çekicidir.

Elifba Kulübü: Şeker Ahmet Paşa'nın düzenlediği ikinci sergiye katılan aynı sanatçılar, İstanbul' da yaşayan azınlıkların kurduğu Elifba Kulübünün (ABC Kulübünün) 1880 lerin ilk yıllarında İngiliz konsolosluğu'nun desteği ile düzenlediği sergilere de katılmışlardır. Elifba Kulübü 1880 yılındaki ilk sergisini Tarabya' daki Rum Kız Okulunda açmış olduğu bilinmektedir. Sergiye yerli ve yabancı sanatçılar katılmıştır. Kulüp ikinci sergisini ise 1881 de Tepebaşı Belediye bahçesi içindeki Köşk te açmıştır. Elifba sergisinin önemli özelliklerinden birisi de sergi sponsorluğunu bir konsolosluğun üstlenmesidir. Bu sergilerden sonra Türk resim piyasasında kıpırdanmalar olmuş az da olsa bazı resimler satılmış, özellikle Türk ressamlarının eserleri saray çevresinden olmayan kişiler tarafından da alıcı bulmaya başlamıştır.

Şeker Ahmet Paşa' nın ve Elifba kulübünün bu önemli sergilerden sonra 1882-1883 yıllarında daha önce bu iki sergiye katılmış bazı azınlık sanatçılar şahsi sergiler açmakta cesaret göstermiş ve konsoloslukların desteğini

almışlardır.

Sanayi-i Nefise Mektebi Sergileri: Sanayi-i Nefise Mektebi de kurulduğu yıllardan beri etkinliklerini göstermek amacıyla düzenli olarak gerçekleştirdiği sergilerle varlığını hissettirmiştir. 1885 de başlayan okulun öğrencilerinin yılsonu eserlerinden oluşan devamlı sergiler, Türkiye' de resim sergilerine ve ortamına yeni bir hareketlilik kazandırmıştır.

İlk Kişisel Resim Sergi: Karma sergilerden sonra ilk kişisel sergiyi 1900 de Şeker Ahmet Paşa açmıştır. Pera Palas' ta açtığı bu sergiyi sanatçı İstanbul'da ve Paris' te yaptığı eserleri ile gerçekleştirmiş; bu sergiden sonra da Sanayi-i Nefise Mektebi Jürisi Başkanlığına getirilmiştir.

İstanbul'un İlk Salonu: 1901 de kurulan ve 1901, 1902, 1903 yıllarında olmak üzere üstüste 3 sergi düzenleyen " İstanbul' un İlk Salonu" adı verilen lokal 1903 de kapanmıştır. Lokalin 3 yıl süren karma sergileri sona erince Türk resim ortamında sergi açan yalnızca Sanayi-i Nefise Mektebi kalmıştır. Sergilerdeki bu kopukluk halkın geliştirmekte olan ilgisini azaltıcı etkilerde bulunmuştur (44). 20.yy' ın başı ile Cumhuriyet' in ilanı arasındaki yıllarda sanatsal etkinlikler giderek artmıştır.

Sanayi-i Nefise Mektebi Alisinden mezun Türk ressamlarının meşrutiyetin ilanı üzerine 1908 de Osmanlı Ressamlar Cemiyeti adıyla kurdukları sanat derneği bu etkinliklerde önemli bir rol oynamıştır. Bu dernek 1911-1914 yılları arasında "Gazete"

(44) Bkz. Ayrıntı. M. Cezzar, SAN. BAT. AÇ. ve O. Hamdi, ss

adlı bir dergi de çıkarmıştır.

Balkan savaşı sırasında çıkarılamayan dergi I. Dünya Savaşı sırasında kapanmıştır. Dernek üyesi sanatçılar bu dergiye yazdıkları yazılarla resim kültürünün yaygınlık kazandırılması yanında kendi düşünce ve sanat anlayışlarını da dile getirmişlerdir. Dernek ayrıca "... sonradan Galatasaray' lılar Yurduna dönüştürülen italyanların Societa Operraira adlı salonunda 1916 dan başlayarak düzenli bir şekilde açtığı sergilerde ileride Galatasaray Sergileri olarak bilinecek etkinlikleri başlatmıştır"(45). Prof.Mustafa Cezar'a göre; bu dönemde balıkçı kahvelerinde açılan sergilerin yanısıra tabloların dükkan vitrinlerinde sergilenmeye başlandığı görülmektedir.

Şişli Atölyesi: Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın emriyle savaş konulu resimler yapılması amacıyla Şişli'de kurulan Şişli Resim Atölyesi I.Dünya Savaşı dönemine rastlamaktadır. Bu atölyede yapılan resimlerin ilk kez 1918'de Galatasaraylılar Yurdu'nda sergilendikten sonra Viyana ve Berlin'e de sergilenmek üzere gönderilmesi uluslararası sergilere bir başlangıç teşkil eden örnekleri oluşturması açısından dikkat çekicidir.

Galatasaray Sergileri: Osmanlı Ressamlar Cemiyeti üyelerinin gerek Osmanlı devleti himayesinde, gerek özel çabalarla Avrupa'da eğitim görmüş olmaları uluslararası ilişkilerin bir başka boyutudur. Hüseyin Avni Lifij ile başlayan ve 1914'de yurda dönen sanatçılardan Ruhi (Arel), Feyhaman (Duran), Hikmet (Onat), Sami (Yetik), Namık ismail ve Şevket Dağ'ın

(45)Tanzimattan Cumhuriyete Türk Resmi, ss 1311

destekleriyle güçlenen cemiyet 1916'da Galatasaray I. Resim Sergisi'ni açmışlardır. Birinci sergiye 48 sanatçının katıldığı bilinmektedir. Ancak bu serginin zengin ve küçük bir çevrede sınırlı kalması , halka açılmaması bir durağanlık yaratmış, durum 1921'den sonra değişmeye başlamıştır. Bu sergiden sonra cemiyet adını Türk Ressamlar Cemiyeti olarak değiştirmiştir. Cumhuriyet dönemine bu durumda geçiş yapılmış, cumhuriyetle birlikte yaşanan değişiklikler ve devrimler sanatı destekleyen bir düşünce tarzını ortaya koymuştur. 15 yıllık bir aradan sonra tekrar yurt dışına sanatçı gönderilmesi yine bu dönemlerde başlatılmıştır. Bu ilericici, çağdaş düşüncelerle sanatın geliştirilmesi paralelinde sanat eğitimi veren kurumlar da ağırlıklı olarak gündeme gelmiştir. Yine bu gelişmelere paralel olarak Türk Ressamlar Cemiyeti de 1926'da faaliyet alanını genişleterek resim, heykel, musiki, edebiyat, tiyatro , mimari gibi sanat alanlarını içeren Türk Sanayi-i Nefise Birliği'ne dönüşmüştür. 1929'da ise birlik ünvanını alarak adını Güzel Sanatlar Birliği olarak değiştirmiştir.

Ankara Sergisi: Güzel Sanatlar Birliği Galatasaray Sergisi yanında Ankara'da, Ankara Sergisi adıyla yılda iki sergi açmış ve her sergiye farklı sanatçıların katılmasına özellikle dikkat edilmiştir. İlk Ankara Sergisi 1923'de Cumhuriyetin ilanı günü açılmıştır. Ayrıca bu birlik 1939'de ilki düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne her yıl gruplar halinde katılacaktır. 1908'deki kuruluşundan beri Birlik Galatasaray ve Ankara Sergilerinden başka, Halkevlerinde, Alayköşkü'nde ve Fransa'da sergiler açmıştır. Birlik bu sergilerden başka uluslararası ilişkilerde önemli olan Moskova, Bükreş, Belgrat, Atina'da da sergilerini düzenlemiştir.

Bu yıllarda sergilerin, özellikle düzenli sergilerin önemi kavranmaya başlanmıştır. Halk ile sanat arasındaki köprüyü sağlayan sergiler aynı zamanda da sanatçıların kendilerini tanıtmaları ve diğer sanatçıları da görüp değerlendirmeleri için ortam yaratmaktadır. Cumhuriyetin kurulmasından sonra sıklaşan devlet destekli sergilerden Halkevlerinin sergileri, Devlet Resim ve Heykel Sergileri, Gezici Yurt Sergileri bu sergilerin en önemlilerindendir.

I.Genç Ressamlar Sergisi: Cumhuriyetin ilk kuruluş yıllarında yurt dışı eğitiminden dönen sanatçılar yeni etkinlikleriyle sanat ortamına bir hareket getirmişlerdir. Bu sanatçılar yıldan yıla Ankara ve İstanbul'da açtıkları düzenli sergilerle ön planda olan "Güzel Sanatlar Birliği"ne tepki göstermişlerdir. Bu Birliğe alternatif olduklarını iddia ederek 1929 yılında Ankara Etnografya Müzesi'nde ortak bir sergi açmış, sergiye de "I.Genç Ressamlar Sergisi" adını vermişlerdir. 1929'da yine bu Genç ressamlar Sergisi'ne katılan sanatçılardan bir kısmı birleşerek "Müstakil Ressamlar Ve Heykeltraşlar Birliği"ni kurmuşlar ve kendilerini kabul ettirebilmek için yoğun tanıtım sergileri düzenlemişlerdir. "Danslı Çay" gibi Türk toplumuna yabancı etkinlikler eşliğinde açılan sergiler aydın kesim tarafından daha kolay benimsenirken, halk ve bazı sanatçılar tarafından da olumsuz eleştiriler almıştır. Ancak 1940'lara kadar devam edebilen yeni birliğin çalışmaları Avrupa'ya özentisi ve Batı taklitçiliği olarak değerlendirilmiş ve buna tepki olarak günümüze kadar süregelen yerellik-evrensellik sorunu bu dönemlerde ortaya çıkmıştır.

Halkevleri Sergileri: Müstakiller Birliği'nin oluşturduğu bu tedirgin duruma karşı devlet de sanatsal yaratıcılığı ve

kültür yaşamını güçlendiren ve belli amaçlara yönlendiren önlemler almıştır. Bu amaçla 1932'de Halkevleri kurulmuş, Ölkü Dergisi örneği gibi yayın çalışmalarının örgütlemesine başlanmıştır. Yurdun her köşesine kadar varlığını hissettiren Halkevlerinde sıklıkla yapılmaya başlanan etkinlikler arasında resim sergileri de yerini almıştır.

İnkılap Resimleri Sergileri: Cumhuriyetin 10.Yıldönümü olan 1933'de açılan " Birinci İnkılap Resimleri Sergisi" de bu tartışmalı ortamda milli duyguları destekleyen yapısıyla ortaya çıkmaktadır. I.Dünya Savaşı Sırasında açılan Şişli Atölyesi benzeri bir görev üstlenen İnkılap Resimleri Sergisi'ne de sanatçılar Cumhuriyet Devrimleri ve Ulusal Kurtuluş Savaşı konularını işleyen eserleriyle katılmışlardır. Ancak bu sergiler düzenli olarak devam ederken Kurtuluş Savaşı ve Devrim konularından oluşan resimlerin birbirini tekrarlar konumda kalarak sıkıcı bir hal aldığı görüşü ressamların kendilerine getirdikleri bir eleştiri olmuştur. 1933 kuruluş tarihli D Grubu da bu görüşe katılmış; "...devrim çerçevesi içine sıkıştırılmış işe değil, güzel yapıta önem vermek gerektiği..." görüşü benimsenmeye başlanmıştır(46).

Sovyet Resim Ve Heykel Sergisi: 1930'lu yıllarda sanat ortamını etkileyen önemli sergilerden birisi de " Sovyet Resim Ve Heykel Sergisi" dir. 1934'de açılan bu serginin Cumhuriyet döneminin uluslararası ilk büyük kültür alışverişı olması açısından önemi vardır. Bu sergi için o dönemin Ulus Gazetesi yazarlarından Burhan Belge şunları yazmıştır;

(46) Turan Erol, B. Rahmi Eyüboğlu, Cem Yayınevi, 1942, ss 42

"...Bu sergiyi ve bunun gibileri bütün ressamlarımıza göstermek gerekir. ... Düşünmek gerek ki, biz ressamlarımızın önüne bir şehrimizde olsun bir tek resim galerisi bile koyamıyoruz. ... Serginin İstanbul'da da gösterilmesi temin olunmalıdır ki, galerisiz, dolayısıyla görgüsüz çalışan ressamlarımız, hiç olmazsa bu gibi memleketimize uğrayan sergilerden faydalansınlar"(47).

Sovyet Resim ve Heykel Sergisi'nin açılışı yukarıdaki makaleden de anlaşılacağı gibi Türk sanat ortamına canlılık getirmiş açılan sergilerin sayısı artmıştır. Sanatçıların bu sergileri izlemeleri onlara yeni görüşler kazandırmıştır. Bu şevk ile resim öğretmeni olarak yurt çapına yayılan bazı sanatçılar en küçük yerleşme birimlerinde bile Halkevlerinin desteği ile bu çalışmalarını sürdürmüş, sergiler açabilmişlerdir.

Sovyet sanatçılarının Ankara'daki bu büyük sergisinin bir başka önemi de 1938 yılında başlayıp, 1943 yılına kadar düzenli olarak açılan "C.H.P.Yurt Gezileri" nin başlamasına örnek olmasıdır. Partinin bu yurt sergileri sanatçılara, yurdun yeni yaşayışını tanımaya ve tanıtmaya da fırsat sağlamıştır. Her yıl on sanatçının Anadolu'ya gönderildiği, bu uygulamalarla pek çok sanatçının eserleri devlet ve C.H.P. tarafından satın alındığı bilinmektedir (48).

Plastik sanatları yaygınlaştırma ve güçlendirme devlet sergilerinin bir görevi olarak algılanmış ve bu amaç için etkinlikler yapılmaya başlanmıştır. Bu alandaki sanatçıları

(47) Turan Erol, B. Rahmi Eyüboğlu, Cem Yayınevi, 1984, ss 53

(48) Ek; C.H.P. nin Sat. Al. Resimler. Güz. San. Der. Cilt 1, 1942

bir araya getirmek düşüncesi devlet sergilerinde birinci ilke olarak benimsenmiş ise de sanatçılara eserlerini toplu olarak halka tanıtma olanağını da sağlamıştır.

Devlet Resim Ve Heykel Sergisi: ilki 1939 yılında açılan "Devlet Resim Ve Heykel Sergisi" ne çok farklı resim anlayışlarında ve yaş gruplarında pek çok sanatçı katılmıştır. Güzel Sanatlar Birliği, Müstakil Ressamlar veya D Grubu gibi hiç bir gruba girmemiş sanatçıların bu sergilere katılarak desteklemeleri de bu sergilerin başarısı açısından önemlidir.

İstanbul'da gelişen sanat ortamından sonra, hükümet destekli sergiler öncelikle siyasi merkez olan Ankara'da başlamış, ancak daha sonra sanat ortamı diğer şehirlerde de gelişmeye yönelmiştir. Pek çok ilde açılan devlet sanat galerileri sanat ortamındaki hareketlenmenin devlet yönetimindeki galericiliğe geçişini sağlamışlardır.

3. 3. Sanat Galerilerinin Gerekliliğine Duyulan İhtiyaç

Türkiyede resim ve heykel sergileri ile eser satışı uzun süre galeri niteliğinden uzak salonlarda yapılmıştır. Bu sergilerin nitelik ve uygulama açısından farklı eksiklikler içinde olması, her yeni sergide bir eleştiri ortamının oluşmasını sağlamıştır. Sanatçılar da her açılan sergiye katılmak yerine, kendi anlayışları ve eğilimleri doğrultusundaki sergilere katılmak için, seçici olmaya başlamışlardır. Özellikle yurt dışında eğitim alan sanatçılar arasında yoğun bir şekilde yaygınlaşan bu araştırmacı ve eleştirel çalışmalar geleneksel ve Batılı yaklaşımları da karşı karşıya getirmiştir. Ayrılan sanatsal görüşler

doğrultusunda açılan sergiler, sanatçıları belli guruplaşmalara götürmüştür. Özellikle Cumhuriyetin kurulmasından sonra devlet destekli olarak gelişmeye başlayan resim sanatında farklı eğilim ve görüşler doğrultusunda pek çok resim üretilmiştir. Çağdaş anlayışa göre üretilen bu resimler zaman zaman sergilenerek halka açılmış, devletin Yurt Gezileri ile Halkevlerinin açık politikasından ve Ülkü, Ulus gibi yayın organlarından da destek görmüştür.

Galerici Yahşi Baraz, Türk resminde iki dönemden bahsetmektedir (49). Birincisi, eserlerin üretilmesi; ikincisi ise eserlerin satın alınmaya başlandığı dönemdir. Yahşi Baraz tarafından 1940 'lı ve 50 'li yıllar ilk üretim dönemi olarak adlandırılmaktadır. Bu yıllara kadar gelen dönem sonunda bir birikim oluştuğu bilinmektedir. Devlet kendi açtığı sergilerde bazı eserlere alıcı olurken, bazı özel sektör temsilcileri de bu sektörde alıcı olmaya başlamışlardır. Ancak bu sanat pazarına katılan çok farklı kesimler, sanatı nitelik açısından saptalara götürecek etkilerde bulunmaya başlamışlardır. Sadece resim satan dükkanlar açılmaya başlanmış, ancak eski ressamların kopyelerine ağırlık verildiği için yaşayan sanata destek fazla olamamıştır. Bu riskli durumda, resme yatırım yapmak isteyen kişilerin yönlendirilmesi, onlara yol gösterici olunması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Resim alıcılarının sahtelerini alma risklerini yok edici danışmanlara ihtiyaç ise ancak son yıllarda ortaya çıkmaya başlamıştır. Alıcılar arasında bu zorluklar var iken, sanatçı için de kendini tanıtamama ve risklerini yok edici danışmanlara ihtiyaç

(49) Çakmakoğlu, Yahşi Baraz ile Görüşme, 1.7. 1992.

ise ancak son yıllarda ortaya çıkmaya başlamıştır. Alıcılar arasında bu zorluklar var iken, sanatçı için de kendini tanıtamama ve sergi açamama gibi zorlukları vardır. 1940'lı yıllara kadar gelinceye kadar çok seyrek ve kısa sürelerle açılan ve sadece teşhir amaçlı olan bu sergiler de, sanatçıların ihtiyaçları için yeterli değildir. Henüz yeni olan bu sanat ortamında sanatçı, kendini ve sanatını tanıtacak , aynı zamanda satacak birisine; koleksiyoncu da, fikren yardım alabileceği araçlara, danışmanlara ihtiyaç duymuşlardır.

Sonuçta, eserleri sergileyen, tanıtan ve alıcıyı yönlendiren kişi olarak galerici, mekan olarak da galeri kavramları ortaya çıkmıştır.

3. 3. 1. İlk Galeriler

Var olan sergileri arttırma, sanatçıları tanıtma ve eserlerin satışını yaparken sanatçı ve koleksiyoncu veya sanat sever arasındaki dengeyi sağlamak güvencesi ile işe başlamak gibi belli ilkeleri olan galerilerin Türk resim sanatına yararı çoktur.

Galerilerin bugünkü uygulamalarına değinmeden önce ilk sanat galerilerini tanımak gerekmektedir. Sanat ortamının ilk kıpırdanmaları Başkent olmasının da etkisiyle Ankara 'da başlamış olmasına rağmen, ilk galeri uygulaması İstanbul'da başlamıştır.

İsmail Hakkı Oygar sanat galerisi: Bu galeri 1947 yılında Güzel Sanatlar Akademisi (Mimar Sinan Üniversitesi) Seramik Bölüm Başkanı olan Prof. Hakkı Oygar tarafından açılmıştır. Beyoğlu 'nda açılan bu galeride Namık İsmail, Hale Asaf,

Nazmi Ziya, Feyhaman Duran gibi yarı ekspresyonist, yarı empresyonist sanatçılar sergiler açmıştır. Galerî, amatör ruhlu bir deneme olmasından ve o dönemde sanat ortamının henüz oluşmamış olması nedeniyle 1948 sonlarında kapanmıştır (50).

Maya Sanat Galerisi: O dönem için profesyonel bir ruhla galericiliğe başlayan ilk galeridir. 1951 yılında açılan bu galeri Nuri İyem ve çağdaşlarından edebiyatçıları, şairleri ve ressamı bir araya getiren, sohbetlerin yapıldığı sanatsal bir ortam oluşturmaları açısından önemlidir. İki yıllık bir çalışma programından sonra 1953 yılında ekonomik nedenlerden dolayı kapanmıştır (51).

1953 'den 1969 'a kadar özel galericilik alanında bir boşluk görülmektedir. Bu dönemde özel galerilerin yerini doldurmasında , sanatsal ortamın devamı açısından önemli olan devlet galerileri vardır. Bunların en aktiflerinden birisi Beyoğlu sanat Galerisi 'dir.

Galeri I: Bu galeri, 1969 yılında Mefkure Şerbetçi tarafından kurulmuştur. Özellikle Fransız ve Türk ressamlarının birlikte katıldıkları sergiler o dönemde bu galerinin büyük başarısı olmuştur. Ancak üç yıl kadar süren bu sergileme programı 1971 'de galerinin kapanmasıyla son bulmuştur. kapanma sebeplerinden, sanat piyasasının henüz oluşmaması birinci nedeni oluştururken, Mefkure Şerbetçi 'nin amatör yaklaşım tarzından dolayı kapandığı da söylenebilir (52).

(50) Çakmakoglu, Yahşi Baraz ile Görüşme, 1.7. 1992.

(51) Çakmakoglu, Taha Toros ile Görüşme, 15.7. 1992.

(52) Çakmakoglu, Yahşi Baraz ile Görüşme, 1.7. 1992.

Melda Kaptana Sanat Galerisi: 1971 yılında Melda kaptana tarafından açılan bu galeri beş yıllık bir sergileme programından sonra 1976 'da kapanmıştır.

Bu yıllarda sayıları artmaya başlayan galeriler arasında Fethi Kayaalp 'in Küçük Galerisi, İrfan Ertem Sanat Galerisi gibi galeriler de sayılabilir.

Bu ilk galericilik girişimlerinin yanlışları ve doğruları 1970 'li ve sonraki yıllarda açılan sanat galerilerine değerlendirebilecekleri birer veri oluşturmuştur. Ancak, bu verilerin değerlendirilmesi o dönem için önemli bir adım iken günümüz galericilik anlayışına göre çok yüzeysel kalmaktadır. Bu nedenle her dönemi kendi şartları içinde değerlendirmek gerekmektedir.

3. 4. Galeri, Koleksiyon Ve Sanatçı ilişkileri

Türkiye'de koleksiyonculuk yakın zamana kadar sadece toplayıcılık olarak algılanmıştır. Gerçek koleksiyonculuk sanatı sevmek ve her tür eseri karışık olarak biriktirmek olmadığından, sanat sever ile koleksiyoncu arasındaki ince sınırı iyi belirlemek gerekmektedir. Gerçek koleksiyoncu, biriktirdiği eserlerin sayısal niceliği ile değil, nitelikleri ile önem kazanmaktadır.

Çok zengin bir tarihi geçmişe sahip olan ülkemizde daha çok tarihi, arkeolojik ve etnografik esrlerden oluşan koleksiyonlara ağırlık verilmiştir. Konumuz olan Türk resim sanatı bu alanların yanında, gelişimine de paralel olarak daha geç taraftar bulmuştur. Resim sergilerinin arttığı ve galericiliğin benimsenmeye başlandığı 1960'lı dönemlerde

serim piyasasının canlanması ile gelişmeye başlayan resim koleksiyonculuğu henüz çağdaş koleksiyonculuk bilincine ulaşmış değildir. Zamanla koleksiyon türlerinin belirlenmesi bu konuda belli bir bilinçlenmeyi getirmiş olmakla birlikte, alınan resimlerin özellikle klasik ve izlenimci olmasına gösterilen aşırı bağlılık da koleksiyonerde yeniliklere karşı ürkek bir yapı oluşturmuştur. Bu nedenle hızla gelişen resim sanatına yetişebilmek için, resim koleksiyonerlerinin bilinçli bir tavırla geleceğe yönelik eserler almaya da cesaretli olmaları gerekmektedir. Gerçek koleksiyoncu, yatırım amacı yanında , sanatı ve sanatçıyı desteklemek gibi bir görevi de üstlenirken, bu noktada bir danışmana ihtiyaç duymakta, sanat uzmanlarına veya kurum olarak galerilere güven duydukları oranda resme yatırım yapmaktadırlar. Koleksiyoncuda bu güveni oluşturan ve "sanat yönü saptanmış sanat eserleri satan yer" (53) olarak tanımlanan galeriler, eser alımında baş vurulan ilk kaynak olmaktadır. Ancak Türkiye'de bu aşamalar henüz gerçekleşmemiştir. Bunun en önemli nedeni de güncel Türk resmini öğrenme sürecinin henüz gerçekleşmemesi olarak görülmektedir.

Gün geçtikçe sayıları artan galerilerde satış ilişkileri de gelişmeye başlamıştır. Bağımsız bir meslek olarak kabulünün ilk dönemlerini yeni yaşamaya başlayan galeriler bu işten parasal bir kazanç da elde etmeye başladıkça, sanatsal değerler açısından bazı sorunlar çıkmaya başlamıştır. Bu aşamada galeriler ile koleksiyoncu ve sanatçı arasındaki ilişki iki boyut kazanmaktadır. " 1. Parasal boyut; 2. Etik ve setetik boyut. Parasal ilişkide etik ve estetik yoktur, oysa sanatın varlığı paradan önce etik ve estetiğe

(53) Çakmakoğlu, Yahşi Baraz ile Görüşme, 7.7.1992

dayanır" (54).

Görüldüğü gibi iki ayrı boyut galericide bir ikilem yaratmaktadır. Profesyonel boyutlarda çalışmayı hedefleyen galeriler için bu çelişkili durumun öncelikli olarak çözülmesi gerekmektedir. Ancak çok az olan profesyonel galerilerin dışındaki galerilerde bu üçlü ilişkinin gelişigüzel kurulduğu için sorun henüz çözülmemiştir. Bu ilişkinin düzene kavuşması için öncelikle, galeriler ilke belirlemeli, sanatçılar ve koleksiyoncular da bu ilkeler uyarınca isteklerini belirlemelidir.

Sonuç olarak, yönetim, koleksiyon, mekan, bütçe ve etkinlik konularında kendi ilkelerini belirleyen profesyonel yaklaşımlı galeriler, öncelikle etik ve estetik boyut, ikinci planda ise, kaçınılmaz olan parasal boyut ile ilgilenmektedir. Bu üçlü ilişkiyi etkileyen unsurlar Beral Madra tarafından şu şekilde şematize edilerek, bu duruma somut bir analiz getirilmeye çalışılmıştır.

(54) MADRA, Beral, "Sanatçı, Galerici, Koleksiyoncu ilişkileri", s.6.

4. SANAT GALERİLERİNİN SINIFLANDIRILMASI VE GÜNÜMÜZDEKİ DURUMLARININ ANKET ARACILIĞI İLE İRDELENMESİ

4. 1. SANAT GALERİLERİNİN SINIFLANDIRILMASI

Galerilerin farklı açılardan irdelenmesini kolaylaştırmak amacıyla sınıfladımada öncelikli olarak değerlendirilmesi gereken konu galericilik anlayışıdır. Galericiliğe bakış açısı galerilerin bu sektördeki yerini bulmasını sağlar ve sanat ortamına katkısı bakış açısıyla doğrudan ilgilidir. Bu doğrultuda yönetim biçimlerini esas alarak galerileri iki grupta inceleyebiliriz.

4. 1. 1. Resmi Galeriler

Resmi galeriler, yönetim, kuruluş ve organizasyon yapısı bakımından devlet kurumlarının denetiminde olan galerilerdir. Devlet galerileri kitlenin sanat ihtiyacını karşılamak amacıyla çalışmalar yapmaktadır. Ülkemizde, özellikle cumhuriyetin kurulduğu yıllarda sanat ortamına sahip çıkılıp sergilerin düzenlenmesi devlet tarafından desteklenmiştir. Günümüzde ise resmi galeriler galericilik sektöründe sadece teşhir ve tanıtım konusu ile sınırlı kalmaktadır. Değişen devlet yönetimlerine paralel olarak yaşanan farklılıklar, resmi galerilerin bu sektörde iddialı bir konuma gelmesini engellemektedir.

Günümüzde resmi galeriler, genellikle Kültür Bakanlığı bünyesinde toplanmıştır (55). Geçmiş yıllarda Milli Eğitim Bakanlığı olarak örgütlenmiş olan bu bakanlık 1989 yılı Mart

(55) RESMİ GAZETE, Sayı 20117., s.1.

ayında Kültür ve Turizm bakanlığı olarak ayrılmıştır, galeriler de Kültür Bakanlığı'na bağlanmıştır.

Resmi galerileri iki grupta incelemek mümkündür.

4. 1. 1. 1. Bakanlık Kanalıyla Devlete Bağlı Galeriler

Galerilerin büyük bir kısmı Kültür Bakanlığı bünyesinde olmasına rağmen, diğer bakanlıklara bağlı kurumların da galrerileri bulunmaktadır. Bunların bütçeleri genel bütçeden sağlandığı, yöneticileri de atamayla iş başına geldiği için bu sınıf içinde değerlendirilmişlerdir. Örneğin, Tekel Sanat Galerisi gibi.

4. 1. 1. 2. Yerel Yönetimlere Bağlı Galeriler

Belediye kanalıyla kent idaresine bağlı galerilerdir. Bu galerilerin örgütlenmesi ve yönetimi yerel idare tarafından saptanmaktadır. Bakanlığa bağlı galerilerde olduğu gibi hizmet ortak amaçtır. Bu galerilerin bütçe ve organizasyon yetkileri belediyenin insiyatifindedir ve galericilik sektörüne katılımı yerel idarenin bakış açısı ile doğru orantılıdır.

4. 1. 2. Özel Galeriler

Özel galeriler çeşitli iş yerleri, kuruluşlar, dernek veya vakıflar ve kişiler tarafından kurulabilen galerilerdir. Koleksiyon türü seçiminde, bütçe ve yönetim organizasyonlarında da bağımsız olan bu galeriler kurucuları dışında başka bir otoriteye bağlı değillerd r.

Bu galerilerin, kuruluğu gerçekleştiren yönetimin istek, anlayış ve ilgi alanına göre kurulmuş olması, galerilerin yapı, kuruluğu, ynetiliş, işleyiş ve gelişmeler açısından da birbirinden çok farklı olşmasına neden olmuştur. Ortak ilkeler çerçevesinde

bir birlik kuramadıklarından da yeteri kadar etkili ve sürekli olamamışlardır (56). Özel galerileri iki gupla toplayabiliriz.

4. 1. 2. 1. Kişi Galerileri

Tamamen kişisel çabalar sonucunda kurulan bu galerilerin bağımlı oldukları tek otorite kurucularıdır. Çoğunlukla galerilerin idari kadrosunda yer alan kurucuların kişisel özellikleri, aldığı eğitim ve sahip olduğu maddi olanaklar galerinin geleceğini belirleyen etkenlerdir. Bu galerilerde koleksiyon türü de galeri sahibinin istek, anlayış ve ilgi alanı doğrultusunda seçilmiştir. Galerilerin hızla arttığı günümüzde kişi galerilerinin artış oranı diğer galerilere göre daha fazla olmakta, özellikle son 10 yıl ainde kişisel çabalarla gelişen galeriilikte rekabetçi bir ortam yaratılmaktadır. Ancak bu rekabetçi ortam giderek gelişirken, pek çok farklı yaklaşımdaki galeri arasında ticari boyut ile estetik boyut karşı karşıya gelmektedir. Daha çok profesyonel galeriilik anlayışına ulaşmak çabasında olan galerilerin eğildiği bu sorunun çözümlenmesinde rahat bir çalışma sistemine ihtiyaç vardır. Bu nedenle kişi galerilerinin bu soruna çözüm getirmeleri diğer galerilere göre daha kolay olabilecektir. Çünkü, devlet galerilerinin sınırlı katılımı,

(56) KÖSEBALABAN, Nalan, "Eğitsel Fonksiyonları Açısından müze Organizasyonu...., s.28.

kurum galerilerinin de meslek olarak işe başlamayıp, ana kuruma bağlı bir birim olarak galericiliğe başlamaları bu konuya eğilmelerini güçleştirebilmektedir. Kişi galerileri ise, serbest bütçeleri kendi seçtikleri koleksiyonları ile satış ilişkisi yanında sanatsal kaygıları da düşünerek söz konusu ikilemi en aza indirgemedi etkin olabilecek galerilerdir.

4. 1. 2. 2. Kurum Galerileri

Özel kuruluşların özellikle son yıllarda sanat ortamına koleksiyoncu olarak katılımları dikkat çeliciidir. Bu kuruluşlar resim alanında önceleri sadece koleksiyoner pozisyonunda iken, daha sonraları bu alanda farklı bir faaliyet olarak galeriler açmaya başlamışlardır. Sanat dünyasına katkıda bulunmak, sanatsal bir hizmet vermek amacıyla açıldığı ifade edilen özel kurum galerileri , genelde ellerindeki potansiyel koleksiyonları değerlendirmek amacıyla galericiliğe başlamaktadırlar. Başka bir deyişle, koleksiyonculuk merakı Türkiye’de bu tür galericiliğe başlanmasında itici güç olarak ortaya çıkmaktadır.

Özel kurumların galericiliğe başlamalarındaki en büyük etken bir imaj yaratmak kaygısı olarak özetlenebilir. Bu galerilerin ilk amaç olarak parasal kazancı hedeflememiş olmaları , ait oldukları kuruluşa bir prestij sağlarken, bu galerilerin gerçek galericiliğe katkılarında avantajlı ve dezavantajlı durumlar ortaya çıkarmaktadır. Bütçenin sınırlı olmayışı, yönetici seçimindeki hassasiyet, etkinliklere olan tam destek gibi etkin çalışmalarla sanatsal ortama katılan kurum galerileri, aynı zamanda kurumun tanıtılması ve sanatsal ortam içinde saygın bir imaj yaratılması açısından

avantajlı bir konum yaratmaktadırlar. Bu avantajlı durumun yanı sıra galerilerin, kurumlar için sadece imaj yaratma ve tanıtım aracı olarak sınırlı kalması ve galerinin asıl görevleri arasında olan sanatsal kaygıların geri planda bırakılması bir dezavantaj olarak ortaya çıkabilmektedir. Bu durum, yapay bir sanat ortamı yaratılması gibi tehlikelerin de başlangıcı olabilmektedir.

4. 2. SANAT GALERİLERİNİN GÜNÜMÜZDEKİ DURUMLARININ ANKET ARACILIĞI İLE İRDELENMESİ

4. 2. 1. Anket Formu Hazırlanmasındaki Nedenler Ve Kriterleri

Bu çalışmanın amacı, sanat galerilerinin günümüzdeki durumlarının ve Çağdaş Türk resmine olan olumlu ve olumsuz etkilerinin belirlenmesidir. Ancak ülkemizdeki galericiliğin karışık ve oturmamış yapısı değerlendirmeyi zorlaştırmaktadır. Bu zorluğu en aza indirmek düşüncesi ile konuya belli bir netlik kazandırılmaya çalışılmış olmakla birlikte, galerilerin galericilik anlayışlarının daha net ortaya çıkarılması gerekmektedir. Hazırlanan anket formu ile, galeriler arasındaki sınıflandırmanın yerindeliğinin kontrolü ve ülkemiz galerilerinin genel durumunun daha sağlıklı bir şekilde saptanması hedeflenmiştir.

Türkiye çapındaki sanatsal yoğunluğu nedeniyle sadece İstanbul galerileri baz alınarak hazırlanan bu anketin sınıflandırılmış galeri örnekleri üzerinde uygulanmasına özellikle dikkat edilmiştir.

Yapılan anket ile, sanat galerileri;

- Yönetim Biçimleri
- Koleksiyon Türleri
- Finansal özellikleri
- Mekan Olgusu
- Etkinlikler
- Galeri Müze ilişkisi

gibi altı ana başlık altında araştırılmıştır. Alınan

yanıtların karşılaştırılması ile galerilerin genel yaklaşımlarının ve ilkelerinin neler olduğunun ortaya çıkarılmasına çalışılmıştır.

İstanbul'da sanat galerisi adını taşıyan yaklaşık 100 galeri olduğu bilinmektedir. Ancak yapılan sınıflandırma sonucu pek çok sözde galeri de kendiliğinden değerlendirme dışında kalmıştır. Bu sözde galeriler ancak, çeşitli antik ve dekoratif eşyaların yanında sınırlı sayıda ve kapasitede resim satışı da yapan "satış dükkanları" olarak tanımlanabilir. Çalışmanın amacı doğrultusunda bu tür küçük işletmeler değerlendirme dışı bırakılmıştır. Böylece, araştırma kapsamındaki galeri sayısı yaklaşık % 30 oranında azalmıştır. Anketlerin, yaklaşık 70 galeriden 60 tanesine posta yoluyla gönderilmesi ve telefon ile ulaşılmaya çalışılması değerlendirme için yeterli veri oluşturmamış, ancak seçilerek, yüzyüze görüşmeye gidilen galerilerden saplıklı yanıtlar alınabilmektedir. Galerilere ulaşılmasındaki bu gibi zorlayıcı nedenlerden dolayı, sınıflandırma sonucu oluşan her grup galeriye anket uygulanması yöntemi benimsenmiştir.

4. 2. 2. Anket Sonucu Elde Edilen Genel Bilgiler

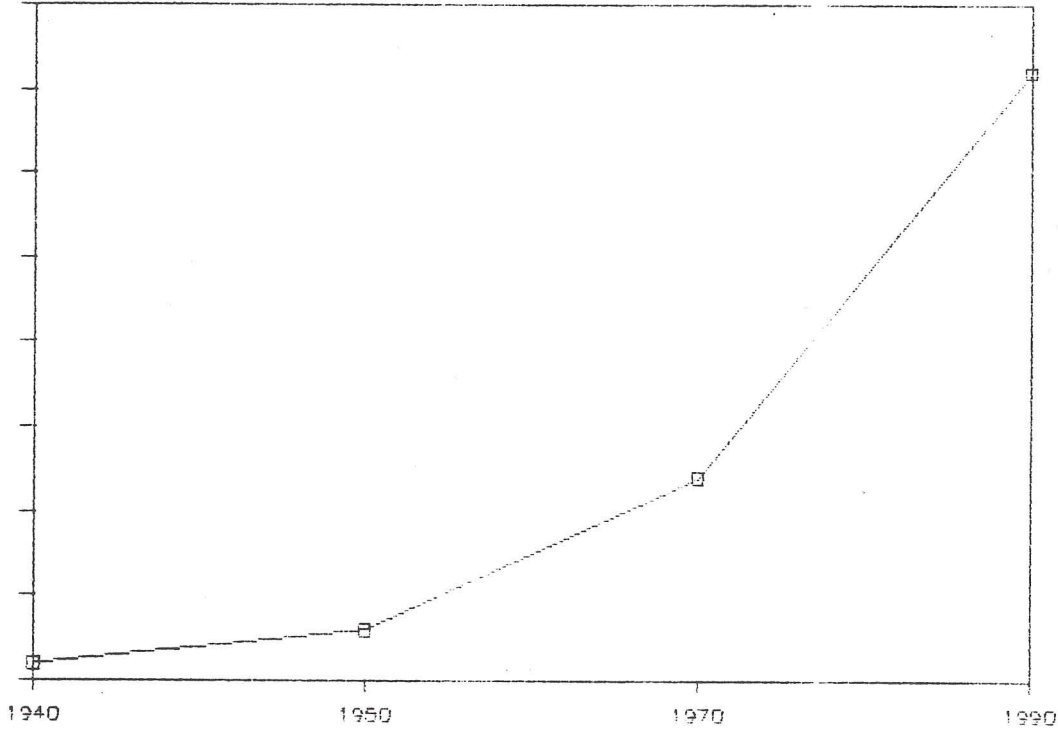
Bugünkü plastik sanatlar alanında etkileri olan galerilerin kuruluş tarihine bakıldığında en eski ve bugün de yaşayan galeri olarak 1973 tarihli Cumalı Sanat Galerisi, daha sonra da 1975 tarihli Galeri Baraz gelmektedir. 1975 'den sonra galeri sayısının hızla artış göstermesi yanında, galeri isimlerinin ve fonksiyonlarının da aynı oranda değişken olası bu ortamdaki istikrarsızlığın göstergesi sayılabilir. Bunun nedeni de amatör yaklaşımlara bağlanabilir. Çünkü

galericilik ciddiye alınması gereken bir iş koludur ve profesyonel yaklaşım tarzı galerileri güçlü kılmaktadır. Aksi taktirde amatör yaklaşımlı galerin zaman içinde kapandıkları, isim veya fonksiyon değiştirdikleri gözlemlenebilen genel bir sonuçtur.

Çalışma kapsamındaki galerilerin %20 'si 1970 'li , %45 'i 1980 'li, %35 'i ise 1990 'lı yıllarda açılmıştır.

AÇILAN SANAT GALERİLERİNİN

(YILLARA GÖRE ARTIS GRAFİĞİ)



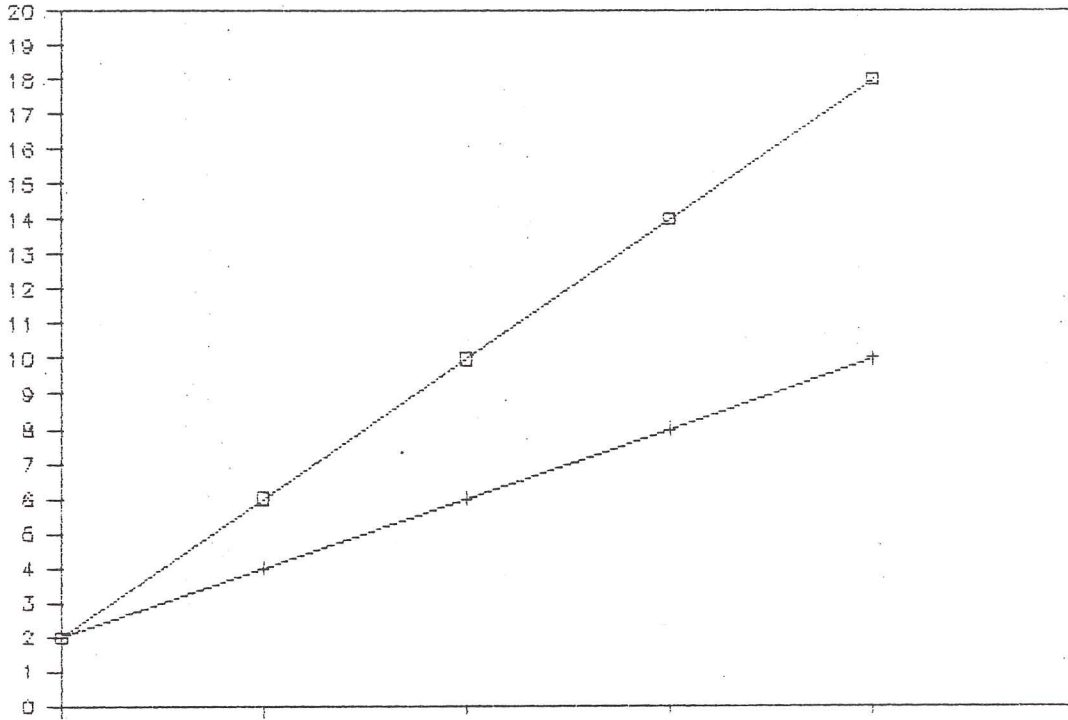
Ş E K İ L 1 Y I L L A R

Başka bir deyişle; 1940 'larda başlatan ilk galericilik girişimlerinden günümüze gelebilen sanat galerisi yoktur. 1970 'li yıllara kadar çok az olan bu girişimler de, 1970 'lerden sonra tedirgen bir gelişme yaşanırken, 1980 'li

yıllarda adeta bir patlama göstermiştir. 1980 'li yıllarda furya halinde açılan galerilerin büyük kısmına sadece sanata sevgi ile yaklaşılrken, profesyonel yaklaşımın işletmecî tavrı yanında var olan estetik değêr kaygısından uzaklaşlmıştır. Bu dönem galerileri nicelik değêrler açısından çok zengin olasına rağmen, nitelik değêrleri yönünden kısır kalmıştır.

SANAT GALERİLERİN NİCELİK VE NİTELİK

BAKIMINDAN GELİŞİM ÇİZGİSİ



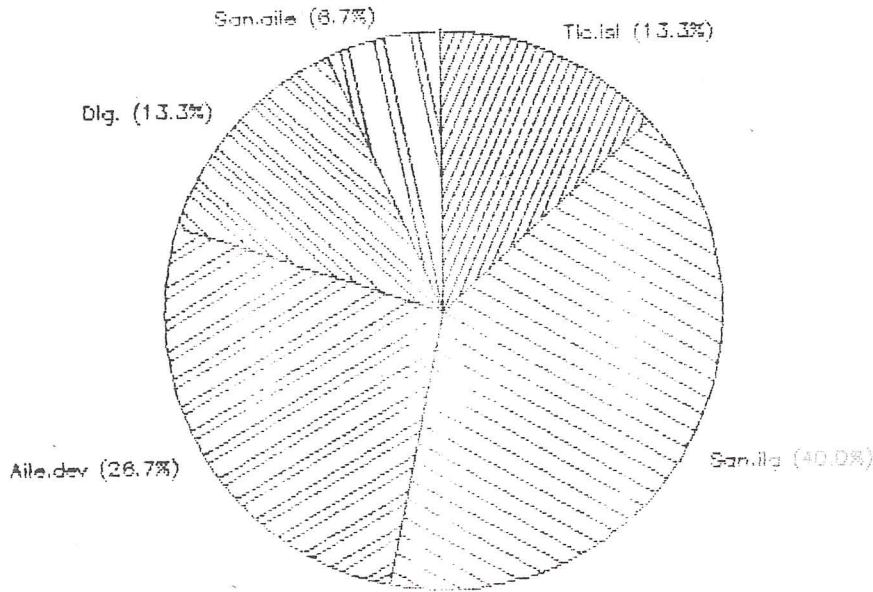
Ş E K İ L 2 □ NİCELİK + NİTELİK

Çok yeni bir sektör olan sanat galericiliğinin 1980 'li örnekleri nitelik açısından çok verimli olmamakla birlikte, yanlış da olsa atılan adımlar sanat ortamındaki bu açığın kapatılmasında gelecek örneklere veri oluşturması açısından önemlidir. Nitekim; 1990 'lı yıllarda daha az sayıda

galerinin açılmış olması, konuya daha dikkatli yaklaşıldığının bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Galeriler arasındaki bu çekişme, ortama uyabilen galerilere temel taşı olurken, uyumsuz ve yetersiz kalan galeriler de kapanmak, fonksiyon değiştirmek yoluyla bir çeşit doğal seleksiyona uğramaktadır.

Bu çalışmada, sanat galerilerinin açılmasında etkili olan ağırlıklı düşünce %40 oranı ile sanata ilgi olarak belirlenmiştir. Galericiliği bir işletme olarak algılayan galerilerin oranı ise, %13,3 'tür. Ailenin sanata olan ilgisi ve aile koleksiyonları da galeri açmakta itici güç olmuştur ve galericiliğe başlayış amaçlarında %26,7 ile ikinci sırada yer almaktadır.

GALERİLERİN İSE BAŞLAYIS AMAÇLARI

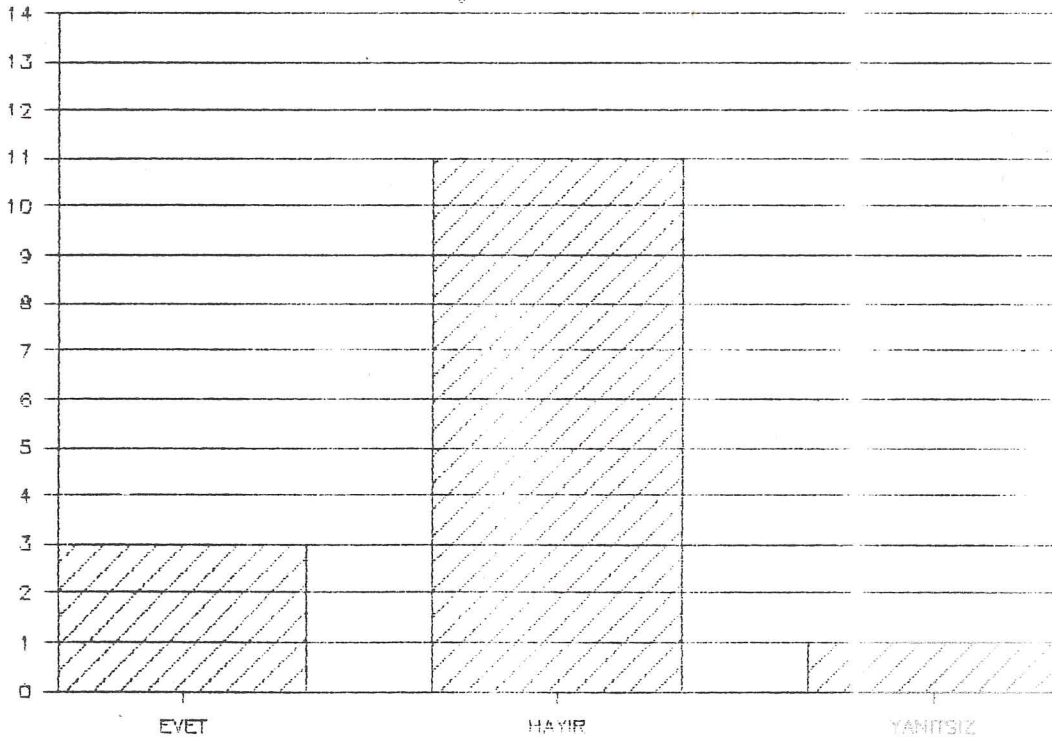


Ş E K İ L 3

Açılan sanat galerilerinin , zamanla ortama uyumsuzluk, özellikle ekonomik zorluklar gibi nedenlerden dolayı amaç ve fonksiyonlarında değişmeler olmuştur. Değerlendirmeye alınan galerilerden %78,57 'si bir değişikliğe uğramazken, % 21,43' ü değişmiştir. Bu değişiklik galericiliğin yanında kitapçılık, çerçevenecilik veya atölye olarak gerçekleşmektedir. Bu tür galericilik ile profesyonel galericilikten uzaklaşmaktadır.

Galerilerin amaç ve fonksiyonlarındaki

Değişme oranları



Ş E K İ L 4

4. 2. 3. Ülkemiz Sanat Galerilerinin Yönetim Biçimleri

Ülkemizde galerici haldun Dostoğlu 'nun da belirttiği gibi, özellikle son 10 yılda örgütlenen galericilik henüz bir "sektör", bir "iş kolu" olarak çok gençtir. Atılımı hızlandıracak mali desteklerden yoksundur(57). Bu nedenle "başkalarının aracılığıyla amaçlara ulaşma ya da başkalarına iş gördürme faaliyetlerinin toplamı" (58) olarak tanımlanan yönetim faaliyetinin ülkemiz galericiliğinde henüz oturmuş bir yapısı yoktur. Galerilerin sektör içindeki yerlerini ve prensiplerini etkileyen öncelikli faktör olan yönetim; "insanların işbirliğini sağlama ve onları bu amaca doğru yürütme iş ve çabalarının toplamıdır"(59). Yönetici ise; "başkaları vasıtasıyla iş gören kişi" (60) olarak tanımlanmaktadır.

Ancak ülkemizde çok genç olan galericilik sektörü henüz profesyonelce düşünülmemektedir. Bu nedenle galeri yöneticisi kadrosu da oturmuş değildir. Galericiliğin bir işletme olduğu düşüncesinin ancak son yıllarda kabul edilmeye başlandığı ülkemizde, galeri yöneticisi statüsündeki kişilerin eğitim durumlarına bakıldığında profesyonel yönetici oranının çok düşük olduğu görülmektedir.

Araştırmaya göre galeri yönetimindeki kişiler, sınıflandırılan her grup için değişmekte ve beş ayrı statüde galeri yönetimine katılmaktadırlar. Galerilerin, % 63,3 'ü Kurucusu,

(57) DOSTOĞLU, Haldun, "Galericilik Genç Bir Sektör", s.9

(58) TOSUN, Kemal, işletme Yönetimi Genel Esasları, s.161

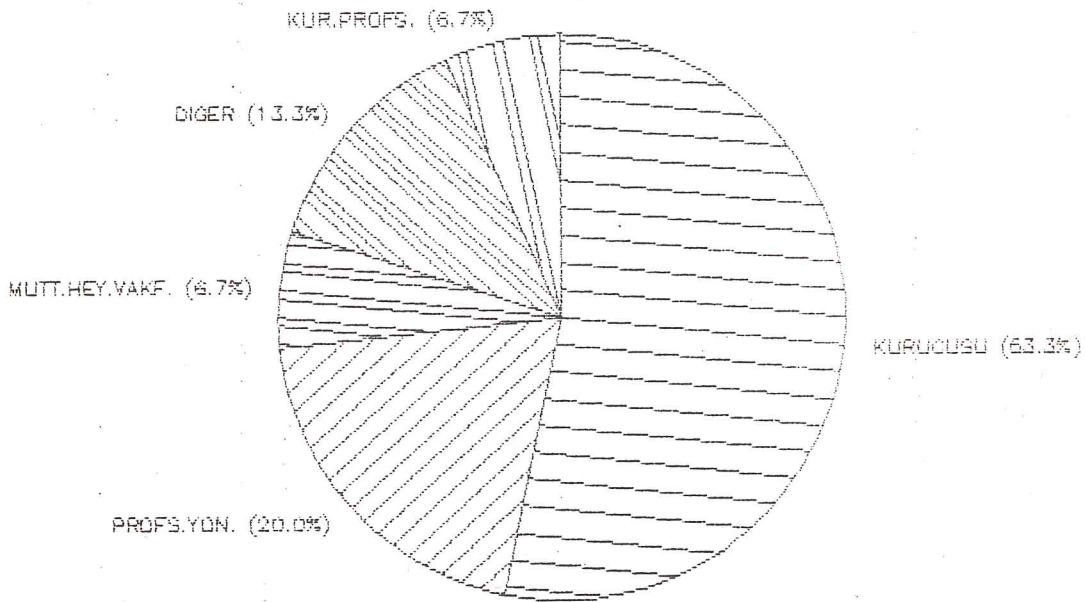
(59) ayn. yer., s.161

(60) KOŞEL, Tamer, işletme Yöneticiliği, s.16

% 20 'si Profesyonel Yöneticisi, % 6,7 'si Mütevelli Heyet veya Vakıf, % 6,7 'si ise Kurucusu ile Profesyonel Yöneticisi tarafından birlikte, % 13,3 'ü ise Bakanlığa bağlı olarak yönetilmektedir.

Galeri yönetimindeki Kişilerin

Konumları



Ş E K İ L 5

Ülkemizde galericiliğe klasik anlamda, sadece teşhir ve tanıtım açısından yaklaşmaktadır. Bu yaklaşımı belirleyen ise galericiliğe bakış açısı olmaktadır. Ülkemizde genel olarak, sadece sanatı sevmek ve finansman açısından uygun olmanın sanat galerisi açmak için yeterli olması sonucunda galeriler, birbirlerinden çok farklı prensipleri benimsemişlerdir. Birbirinden farklı galeriler arasında yapılan bu araştırma ortak bir takım çalışma prensiplerini

belirlemeye yönelik ise de, her galeri bağımsız tavrıyla değerlendirmeye katılmıştır. Örneğin, profesyonel yönetici tanımı her galerinin kendi içinde bulunduğu özel şartlara göre, farklı şekillerde algılanmaktadır. Profesyonel galericilikte yönetici; işini hobi değil, meslek olarak yapan kişidir. Ülkemiz galericiliğinde bu tip yöneticilerin oranının % 20 olması sanat galericiliğimizdeki yönetim durumu hakkında bilgi vermektedir.

Farklı yönetim şekillerinin ve birbirinden farklı prensiplerin benimsenmiş olması bu sektörde bir karışıklık yaratmaktadır. Galeriler arasındaki karışıklığın süzgeçten geçirilmesi olarak da adlandırılabilen olan bu çalışmadaki sınıflandırmanın esası da yönetim şekillerine dayanmaktadır (61).

4. 2. 4. Sanat Galerilerinin Koleksiyon Türleri

Galerilerin başta gelen görevi sanatçıyı, sanat severi ve alıcı kesim olan koleksiyoneri doğru ve bilinçli olarak yönlendirmektir. Koleksiyon türlerinin seçimi de aynı bilinç ve titizlikle yapıldığı taktirde, galeriler arasındaki farklı beğeniler de kitleye daha rafine olmuş bir şekilde yansıyacaktır. Uluslararası sanat ortamında geçerli olan profesyonel galericilik anlayışına göre de galeriler resim, heykel vb.koleksiyon türlerine göre uzmanlaşmıştır.

Ülkemiz galericiliğinde ise, bilinçli bir koleksiyon toplama henüz yok denecek kadar azdır. Açılan galerilerin başlangıçtakoleksiyon türlerini belirlememeleri galeriler

(61) Bkz. Yönetim Biçimleri için Tez, 4.1.

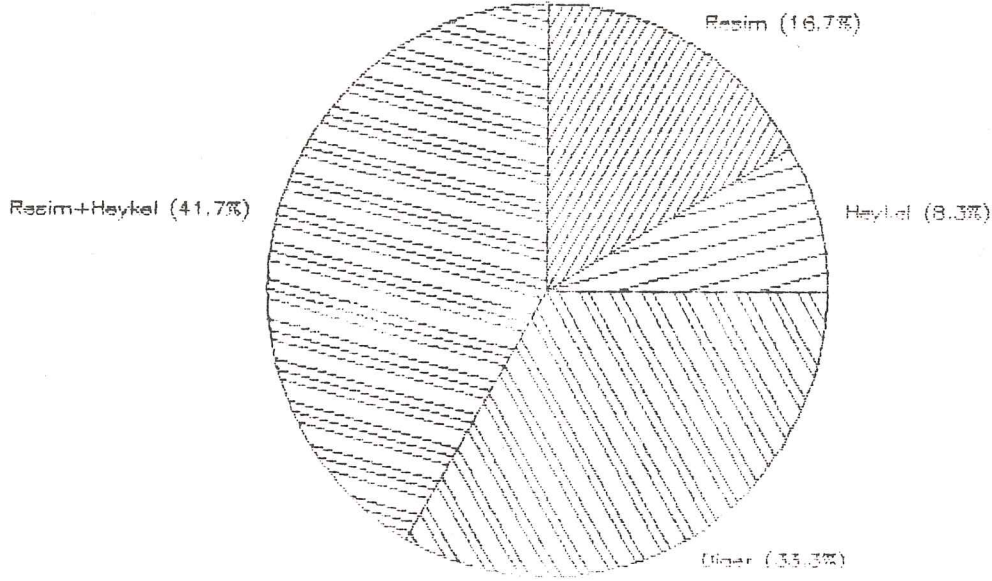
arasında bir kargaşa yaratmaktadır. Galerilerin eser seçimi konusunda uzman olmaları, sanat ortamında güven kazanmalarını sağlayacaktır. Bazı galeriler empresyonist ressamların eserlerini toplarken, bazıları da daha riskli olan genç ressamlarla çalışmaktadırlar. ancak çok yeni olan galericilik sektöründe klasik eserleri elde bulundurarak kendini bir çeşit garantiye alan galericilik anlayışı da oldukça yaygındır. Sektöre olan bu güvensizlik, galerilerin alacağı eserler söz konusu olduğunda da benzer bir durum yaratmakta ve belirli koleksiyonlarda uzmanlık gerektiren anlayıştan uzaklaşmaktadır.

Araştırmaya göre, ülkemizdeki galerilerin sergiledikleri resim, heykel, resim-heykel ve gravür, fotoğraf vb. gibi dört koleksiyon türü görülmektedir. bunlardan resim ve heykel sergilerinin karışık olarak açıldığı galeriler % 41,7 olmak üzere ilk sırayı almaktadır. Ülkemizde henüz çok gelişmemiş olan heykel sanatına ilgi gösteren galeriler ise % 8,3 'lük bir oranla en az durumdadır. Koleksiyonunda sadece resim konusuna yer veren galerilerin oranı ise, % 16,6 'dır. Bu koleksiyon türlerinin içinde % 33,3 'lük oranıyla gravür, fotoğraf, özgün baskı, etnografik eser gibi sanat dalları da vardır ki, bu türden eser toplayan galeriler karma sergi açmaya daha yakın bir politika izlemektedirler.

Sonuç olarak, ülkemiz sanat ortamında galerilerin koleksiyon türü açısından uzmanlaşmış bir yapıya sahip olmadıkları görülmektedir.

GALERİLERİN KOLEKSİYON TURUNNE GÖRE

DAĞILIMI



Ş E K İ L 6

4. 2. 5. Galerilerin Finansal Özellikleri

Türkiye' de sanat galericiliğinin gelişmesinde ve çağdaş toplumlarda olduğu gibi işleminde finansal yapı etkin bir rol oynamaktadır. Araştırmaya göre ülkemiz galerilerinin bağlı bulundukları kurumların veya kişilerin finansal olanaklarının yeterli olmadığı, özellikle devletin destekleyici bir yaklaşım göstermemesi nedeniyle galeri yöneticilerinin zor durumda kaldığı görülmektedir. Profesyonel galericilik anlayışının belirleyici ilkelerinden birisi de galerinin giderleri ile gelirleri arasındaki

uyumdur. Başka bir deyişle, kısıtlı bütçe ile çalışan galeriler etkin bir şekilde gelişemezler. Galeri türüne göre farklılık gösteren gelir ve giderleraynı zamanda koleksiyon özellikleri, galericiliğe bakış açısı ve etkinlik alanlarına göre değişmektedir. Bu nedenle ülkemiz galericiliğinin önde gelen problemlerinden biri olan bütçe dağılımının düzenlenmesinde özel bir organizasyona gerek duyulmaktadır. Bu bölümde araştırmaya katılan galerilerin çoğunluğu belli bir bütçe verememişlerdir. Buna rağmen sanat galerilerinin finansal yapılarının belirlenmesinde araştırmada şu sonuçlar çıkartılmıştır.

Galerilerin yıllık bir finansal cetvelleri yoktur. Kısa vadeli bütçe hesapları ile etkinlik göstermeyi tercih etmeleri, bütçenin sınırlı olduğunu kanıtlamaktadır. Devlet galerilerinde yıllık bir bütçe yapılmakta, ancak bu kesinlikle yeterli olmamaktadır.

Özel kuruluş galerilerinin bütçeleri ise, bağlı bulundukları ana kurumdan sağlanırken, kişi galerilerinin bütçeleri ise çoğunlukla kurucuları tarafından planlanmaktadır. Özel kurum galerileri, finans açısından zorlanmamaktadır, çünkü ilk amaçları para kazanmak olmayan bu galeriler, işleyen bir kurumun yan birimi olarak çalışmakta ve maddi yönden kendini şirketin güvencesi altında hissetmektedir. Ana kuruma bir imaj yaratmak için kurulan bu galeriler sanatsal kaygılardan uzak, teşhir ve tanıtım ağırlıklı etkinliklerini sürdürmektedirler. Kişi galerileri kurucuları tarafından sağlanan bütçeleri ile en riskli olan gruptur. Ancak bu risk Türk sanat galericiliğinin yapısı nedeniyle çok büyük boyutlu değildir. Çünkü galericilik halen bir meslek sayılmamaktadır.

4. 2. 6. Sanat Galerilerinin Mekan Olgusu

Galeri sözlük anlamındaki gibi uzun süre şatafatlı mekanlar olarak algılanmış ve böyle olması için özellikle çaba gösterilmiştir. Bu nedenle galeri kelimesini sözlük anlamında kalacak bir uygulamanın aşılması gerekmektedir. Bugün sanat galerisi apayrı bir forma(tanım) ulaşmıştır. Galerî imajını mekan yapısıyla bütünleyerek daha kolay oluşturabilmektedir.

1900'lü yıllarda gelişmeye başlayan ve çağdaş sanatın en belirleyici özelliklerinden biri olan eserlerin boylarının büyümesi, bu alandaki galerileri mekan açısından zorlamaya başlamıştır. Günümüzde çağdaş sanatın galeriler ve müzeler gibi kapalı alanları zorlayan yapısı, galerilerin de mekan açısından kendilerini yenilemelerini gerektirmiştir.

Bugün uluslararası ortamdaki çağdaş galeri binası sadece bina değil, sanat eserleri ve bina olmak üzere bir bütün olarak algılanmaktadır. Hatta zaman içinde "galeri, sanat ürünleri dışında bütün fazlalıklardan arındırılarak beyaz, yalın bir küp biçimine indirgenmiştir" (62). Bu galeriler klasik galerilerde olduğu gibi şatafatlı, sanat eserini boğan koridorlardaki teşhir ve satışların ilerisinde olan etkinlikleri yürütmektedir. Çağdaş galeriler izleyicilere, sanatçılara ve alıcılara yönelik servisleriyle ve sanat eserleriyle bir bütün olarak algılanan merkezlerdir.

Bu nedenle sanat galericiliğinin çevre ile sürekli bir alış veriş içinde olması bir gereklilikten ziyade galericiliğin zorunlu ihtiyaçlarından birisidir. Kültürel alış verişin

(62) KOÇAK, Nur, "Galeri Mekanı Üzerine Çeşitlemeler", s.5-7

sağlıklı olabilmesi galerilerin sanat ortamına katkılarını arttırıcı bir etken olmakta, bununla birlikte galerilerin toplu olarak bulundukları bir çevreye ihtiyaç duyulmaktadır.

Avrupa'nın en büyük sanat merkezlerinden biri olan Barbican Centre bu uygulamanın güzel bir örneğini oluşturmaktadır. Bu merkezde iki tiyatro, bir konser salonu, üç sinema, bir kütüphane, konferans salonları, sergi salonları bir konservatuar, kitapçı, lokanta ve kafeteryalar yanında iki de Concour Gallery ve Barbican Art Gallery bulunmaktadır(63). Bu iki sanat galerisinin, üretimi teşvik edici sanatsal yapısı, satış ilişkileri yolu ile ekonomik yapısı ve izleyicilere sunulan aktiviteler ile kültürel yapısı açısından aldığı verim, bulunduğu ortam ile değerlendirildiğinde gerçek galeri fonksiyonu ortaya çıkmaktadır. Ancak böyle bir merkezi alanın oluşturulmasında kent planı içindeki yer seçimi kadar, çevrenin sosyal yapısı da etkili olmaktadır.

Zaman kullanımının çok önemli bir hale geldiği çağdaş yaşamda ulaşım da çözülmesi gereken bir sorun olarak ortaya çıkmaktadır. Özellikle ülkemiz koşulları düşünüldüğünde sanat ortanı ile sanat sever veya alıcı arasındaki bağın güçlenmesinde merkezi yer seçiminin gerekliliği bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Henüz çok genç olan galericilik sektörünün uluslararası ölçülere ulaşabilmesi, sanatsever kesimi çekmesi ve daha aktif bir faaliyet alanı yaratabilmesi için bu tür şartların yerine getirilmesi gerekmektedir.

Günümüzde galeri mimarisi çok büyük değişiklikler kaydederken ülkemizde halen üç ağırlıklı uygulama vardır.

(63) ANONS, " Barbican Art Gallery...", s. 7.

Birincisi; sıradan bir binanın galeri olarak fonksiyonlandırılması, ikincisi; galeri fonksiyonları düşünülerek yeni bir bina inşa edilmesi, üçüncüsü ise, tarihi binaların galeri olarak fonksiyonlandırılmasıdır. Galeriler için yeni bir binanın inşası, profesyonel galericiliğin bir şartıdır. Ancak bu, ülkemizde zaman isteyen bir uygulama olarak ortaya çıkmaktadır.

Tarihi binaların galeri olarak kullanımının iki nedeni vardır. Birincisi eski yapıyı korumak isteği, ikincisi ise, var olan ancak fonksiyonsuz binaya fonksiyon kazandırmaktır.

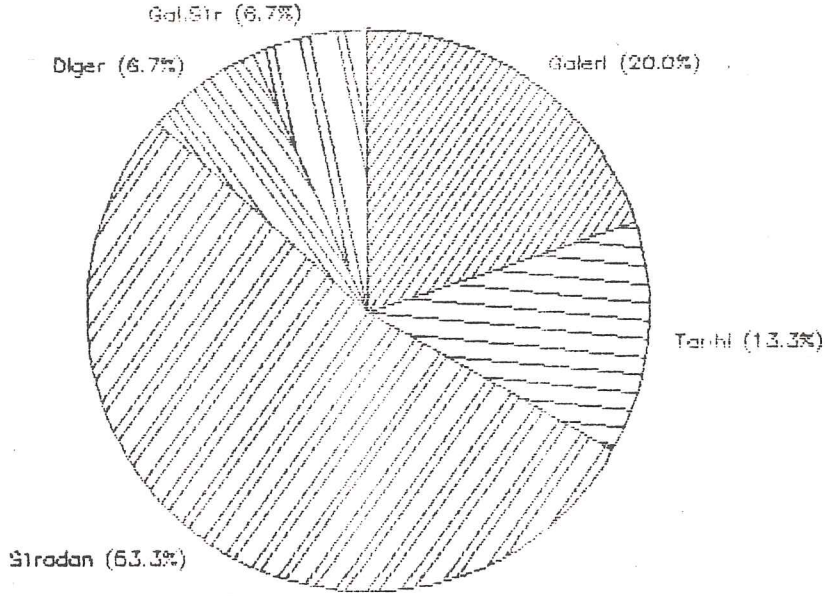
Galericilik anlayışına paralel, galeri olarak kullanılan binaların kuruluş amaçları da bugünkü sanat galerileri ilkelerinin belirlenmesi açısından önemlidir. Yapılan araştırmaya göre galeri olarak kullanılan binaların % 63,3'ü sıradan bir binanın galeri olarak fonksiyonlandırılmasıyla birinci sırayı almaktadır. Galeriler fonksiyonları önceden düşünülerek yeni yapılan binaların oranı %20 iken, tarihi binaların kullanım oranı da % 13,3'tür.

- % 63,3 Sıradan mekan galeri olarak fonksiyonlandırıldı
- % 20,0 Galeriler olarak inşa edildi
- % 13,3 Tarihi bina galeri olarak kullanılıyor
- % 6,7 Diğer (Atölye, ev vb. gibi amaçlar için de kullanılıyor)

Galerilerde mekan olgusunun birinci aşaması olan yer seçimi ve galeri binalarının kuruluş amaçlarından sonra iç mekan değerlendirmesini de yapmak gerekmektedir. Ülkemiz sanat galerilerinin iç kullanım alanlarına bakıldığında bazı zorlayıcı etkenler görülmektedir.

Galeri olarak kullanılan mekanların

kuruluş amaçlarının dağılımı

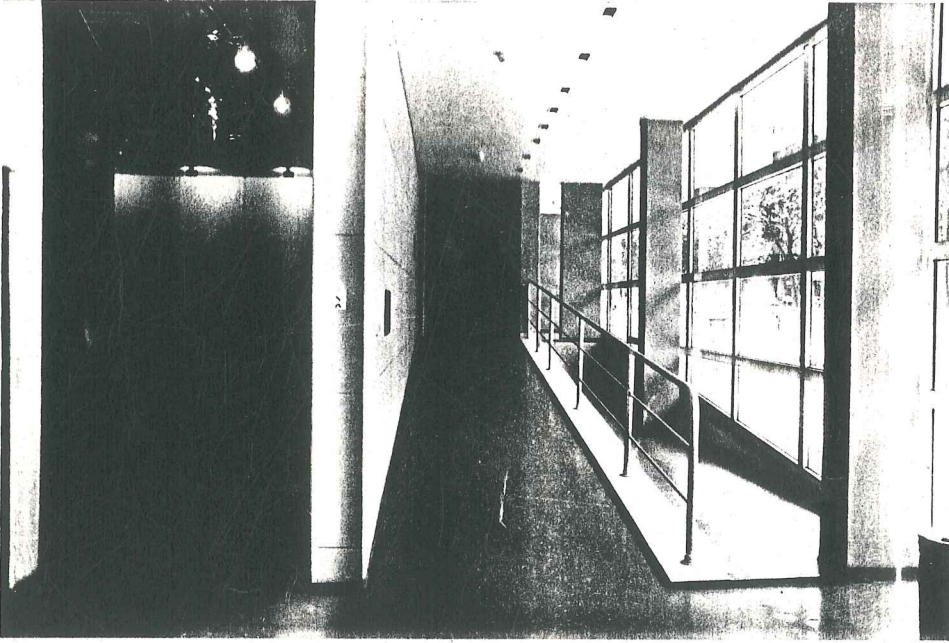


Ş E K İ L 7

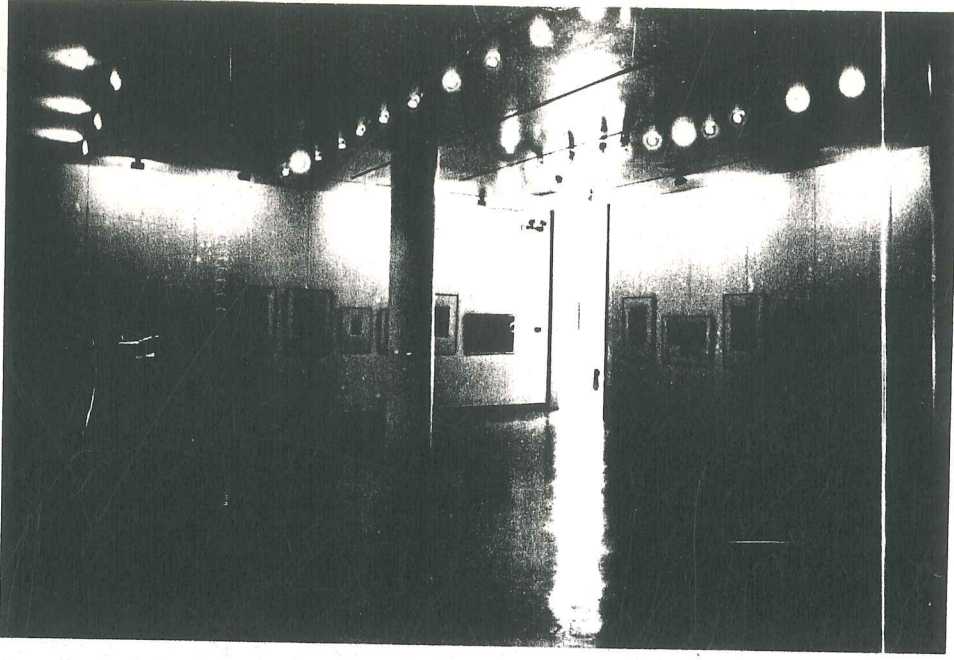
Galerilerin büyük çoğunluğunda mekan ile seçilen koleksiyon türü arasında bir bütünlüğün olmadığı dikkat çekmektedir. Bu sorunun asıl nedeni amatör yaklaşım tarzından kaynaklanmakta, mekan seçimi gelişigüzel yapılmaktadır.

Ülkemiz Sanat Galerilerinden Bazılarının iç Mekan Uygulamalarını Gösteren Fotoğraflar.

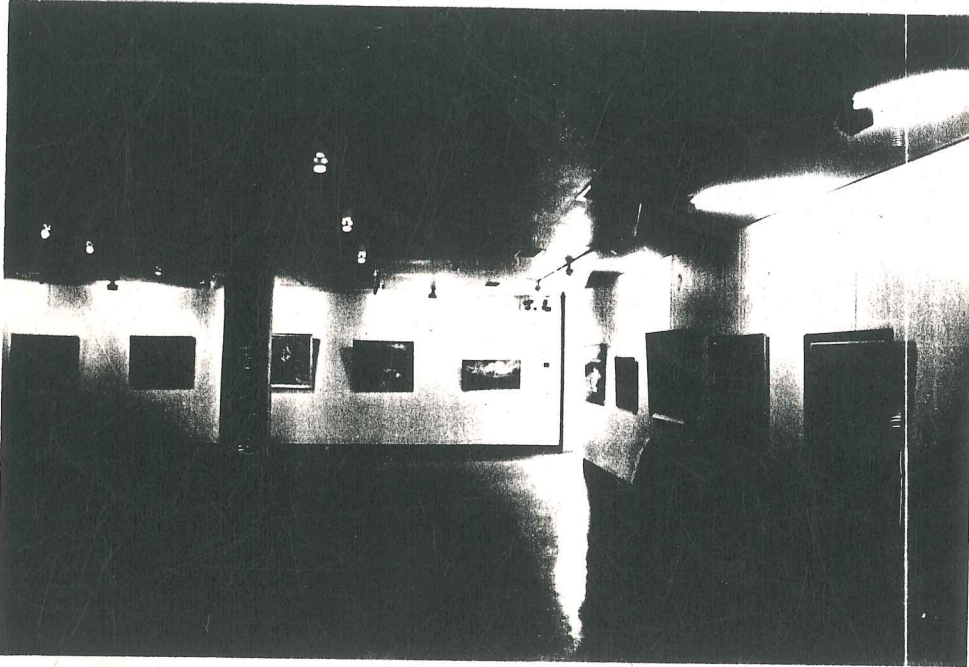
Taksim Sanat Galerisi: Galeri olarak inşa edilen binanın iki sergi salonu bulunmaktadır. Galerinin, iç mekanların geniş olması, sergi salonlarının kapısının olmayışı gibi, çağdaş sergilemeye kolaylık sağlayan avantajları vardır. İkinci kata merdiven yerine rampa ile çıkılıyor olması da çağdaş yapıtların taşınmasında kolaylık sağlamaktadır. Sergi salonlarının duvarları düz ve yüksektir. (Fotoğraf 1, 2, 3, 4)



F1- Alt Salon Girişi ve Üst Salona Çıkan Rampa



F2- Alt Sergi Salon Girişinden Bir Görünüm



F3- Rampa ile Çıkılan Üst Salon ve Tavanı Taşıyan Sütunlar

Beyoğlu Sanat Galerisi: Görüldüğü gibi klasik yapıtlar için uygun olan bu iç mekan çağdaş yapıtların sergilenmesi için yetersiz kalmaktadır. (Fotoğraf 1, 2)

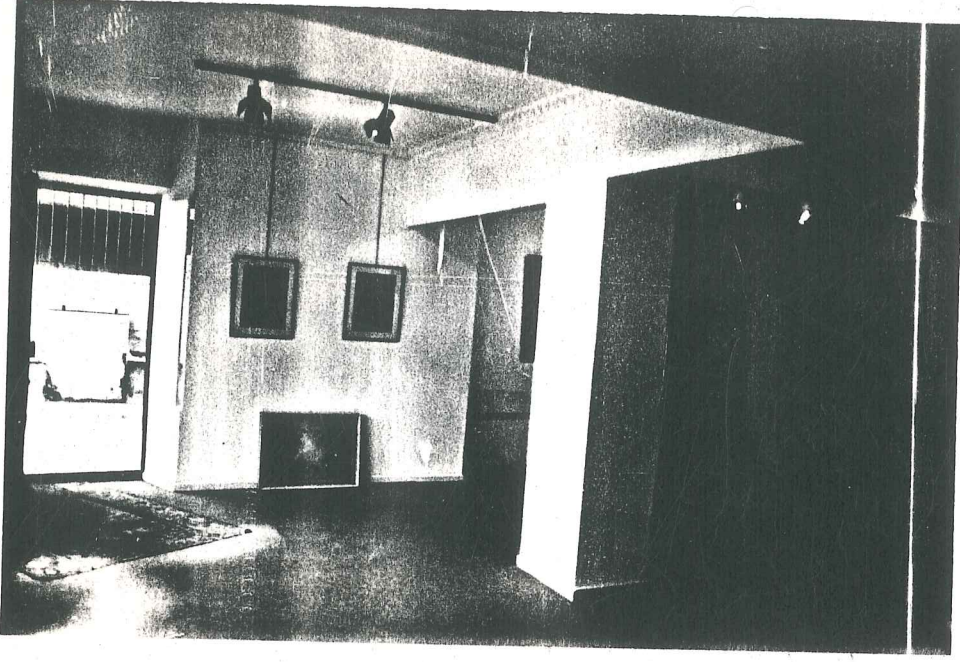


F1-Beyoğlu Sanat Galerisi Sol Alan



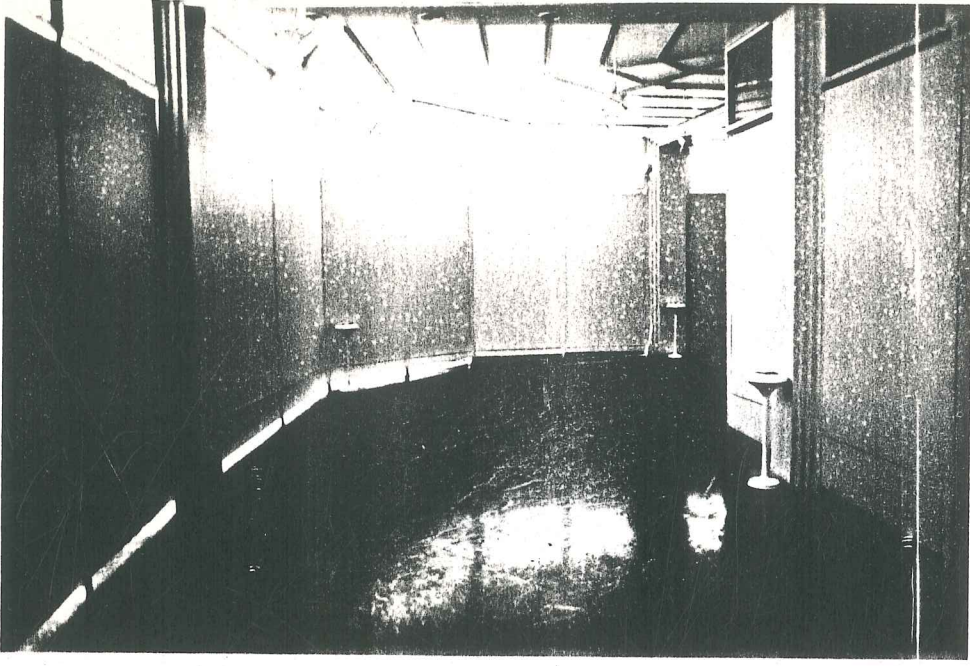
F2- Beyoğlu Sanat Galerisi Sağ Alan

Teşvikiye Sanat Galerisi: Sıradan bir binanın galeri olarak sınıflandırılmasına bir örnektir. Aktif bir sergileme programı uygulamasına rağmen, dar bir mekandır. Alanın dar olması galeriyi küçük boyutlu yapıtlara doğru yönlendirmektedir. Kolonlar ve duvardaki nişler eserlerin algılanmasını zorlaştırmaktadır. (Fotoğraf 1)



F1- Teşvikiye Sanat Galerisi iç Mekandan Genel Görünüş

Kazım Taşkent Sanat Galerisi: ince uzun bir sergileme salonudur. Yoğunlukla çağdaş sergiler açılmaktadır. Ancak salonun dar olması, büyük boyutlu yapıtların algılanmasında güçlük yaratmaktadır. (Fotograf 1, 2)

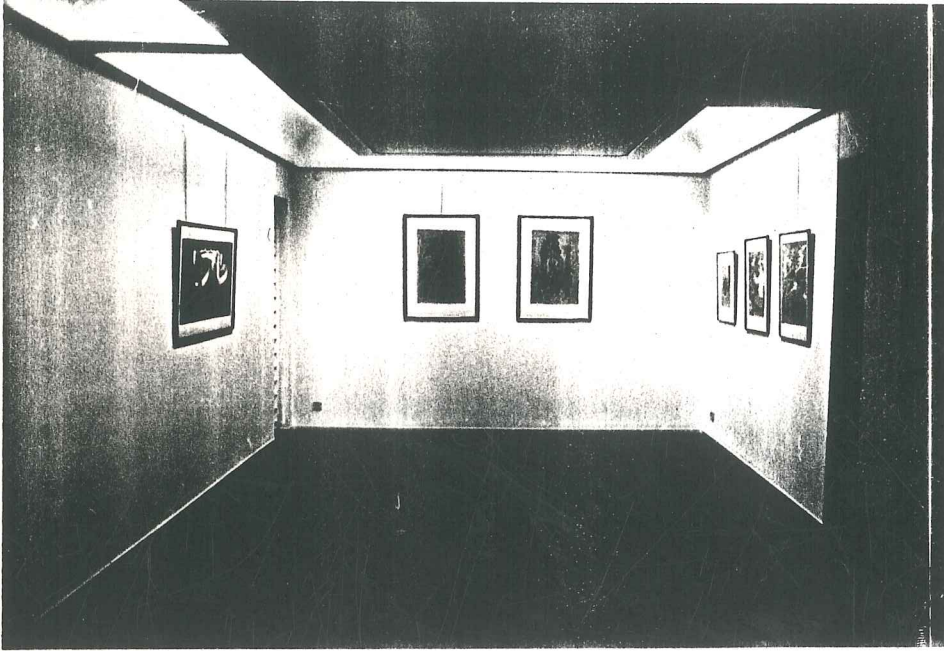


F1- Kazım Taşkent Sanat Galerisi Girişı



F2- Kazım Taşkent Sanat Galerisi Asıl Salon

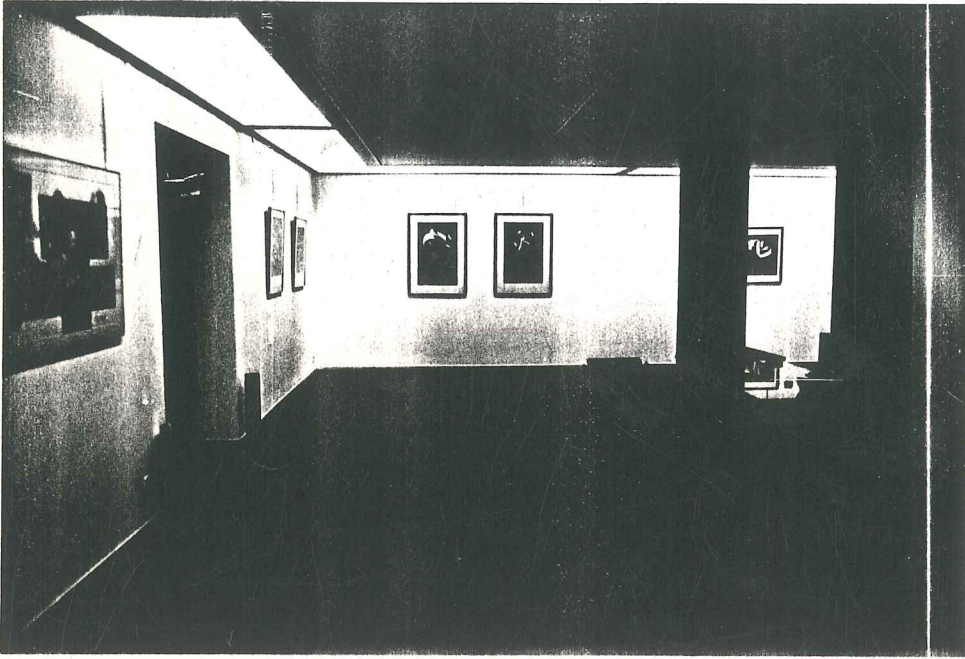
Kare Sanat Galerisi: Sıradan bir binanın galeri olarak fonksiyonlandırılması ile kurulmuş yeni bir galeridir. Duvarların düz ve geniş olması çağdaş sanat yapıtları için avantaj sağlamaktadır.



F1- Girişin Solundaki Sergileme Mekanı

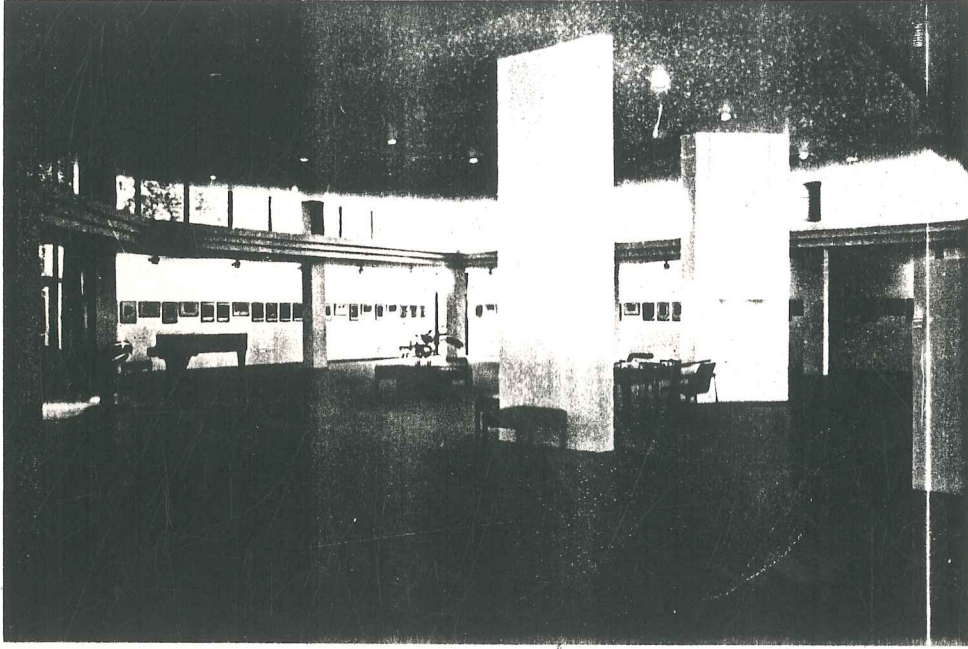


F2- Girişin Sağındaki Sergileme Mekanı

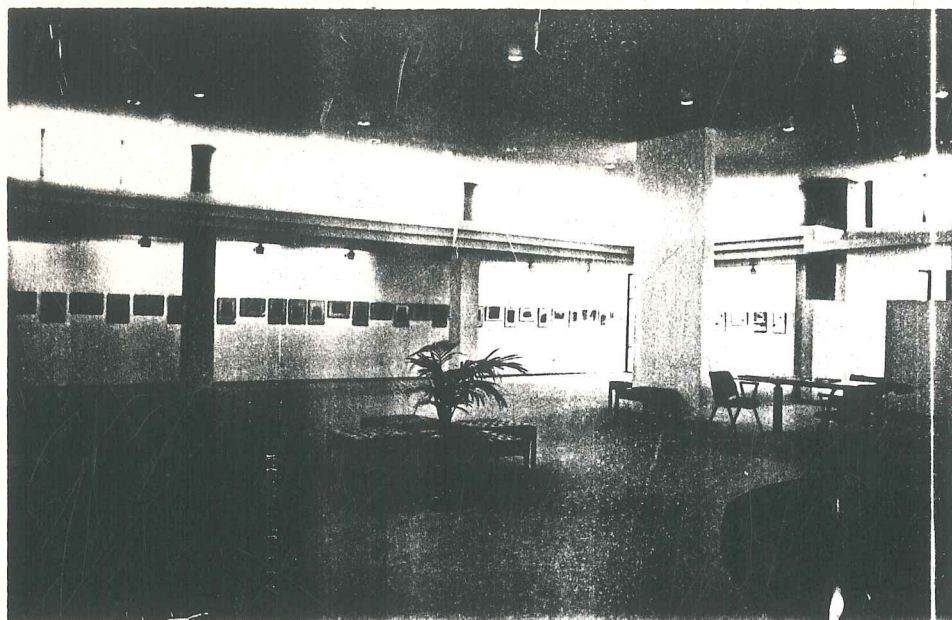


F3- Giriş Kapısının Sergi Mekanından Görünüşü

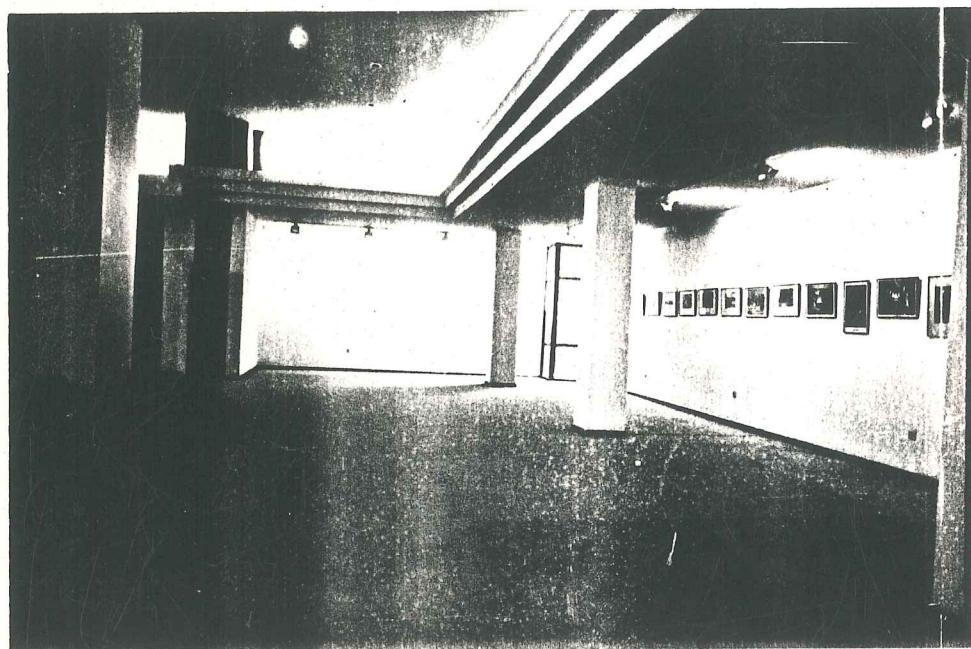
Yüksel Sabancı Sanat Merkezi: Bu galeri bir eğitim kurumu olan Yıldız Üniversitesi 'ne bağlıdır. Farklı etkinlikler için üç katlı olarak yapılmış binanın en üst katı sergileme mekanıdır. Çok geniş bir iç mekanı olmasına rağmen, sergileme için duvarların kısa olması dezavantajdır (1, 2, 3, 4, 5, 6)



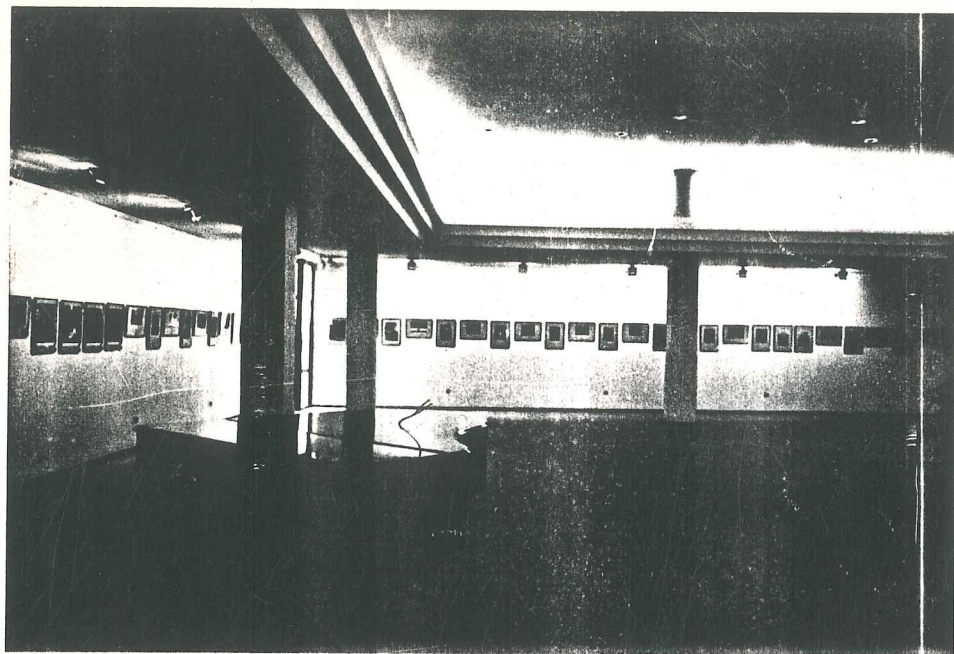
F1- Girişin Solundan Genel Bir Görüş



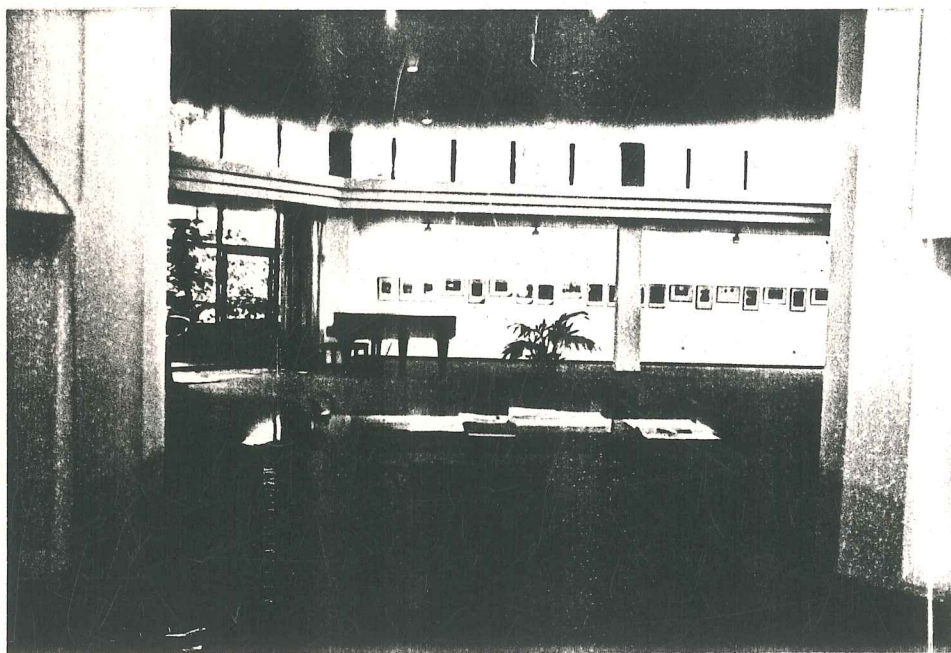
F2.



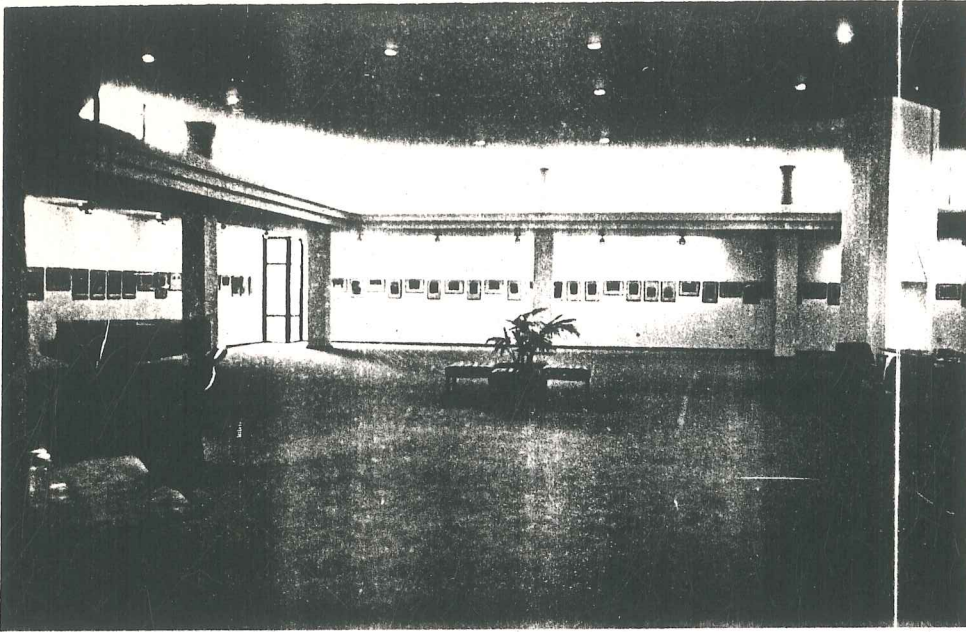
F3.



F4.



F5.



F6.

4. 2. 7. Galerilerin Etkinlikleri

Sanat ortamının canlanması ve plastik sanatların ilerlemesi için galeriler şarttır. Galerilerin varlığının en önemli nedenlerinden birisi de toplumsal eğitimidir. Arzu edilen, galerilerin sadece satış için değil, kültür hizmeti de vererek çalışmalarınıdır. Bu da yaygın eğitim kavramını ortaya çıkarmaktadır. Yaygın eğitim ile çok geniş bir izleyici ve alıcı yelpazesine ulaşılabilecektir. Bu yaygın eğitim sırasında sergileme, halkla ilişkiler, satış ve katalog gibi bir hizmetler bütünü ile galeriler ve sanatçıların tanıtımı da gerçekleşmiş olacaktır. Başka bir deyişle, galeri izleyiciyi önemseyip düşündürebildiği, eğitebildiği ve ora kişisel bir katkıda bulunabildiği oranda görevini yapmış olacaktır.

Galeri etkinliklerini iki grupta incelemek mümkündür.

- Galerî Bünyesindeki Etkinlikler
- Galerî Dışındaki Etkinlikler

Birincisi dönemli ve sürekli sergiler, söyleşi ve dinletiler, ziyaretçiler için eğitim programları ve atölye çalışmaları gibi etkinlikleri içermektedir. Bu tür etkinlikler galeri binası içindeki mekanlarda yapılmaktadır. İkincisi ise, galeri mekan dışında gerçekleşen fuar, bîanel veya sanat bayramları gibi etkinliklerdir. Ayrıca galeri mekanını zorlayan çağdaş sanat yapıtlarındaki boyut sorunu, galerilerin yeniden inşasını gerektirmek yerine, galeriler arası ilişkilerle giderilmeye çalışılmaktadır.

Bu etkinlikler galerilerin işlevlerini ne oranda yerine getirdiklerinin bir ölçütü de olacaktır. Etkinlik ilkeleri

galerilere sanat ortamında saygın bir yer sağlarken, amaçtan uzaklaşan galeriler için öneriler getirmekte, onları yönlendirmekte ve bu sayede karşılaştırmalı bir eleştiri ortamı yaratılmasında yardımcı olmaktadır.

Ülkemizdeki sanat galerilerinin etkinlik programlarına bakıldığında ise, olması gereken aktif pozisyonun bir kaç galeri dışında gelişmediği görülmektedir. Uygulanan kültürel etkinliklerden en çok sergileme eylemi üzerinde yoğunlaşmıştır.

Sergiler; sanatçı, görüş veya akım gibi herhangi bir konuda görsel bir mesaj vermektedir. Bu mesaj toplumun beğenisine ve değerlendirmesine sunulmaktadır. izleyicinin mesaj hakkındaki yorumu o kişiye görsel ve zihinsel bir eğitim kazandırmaktadır.

Ülkemiz galericiliğinde karma sergi kavramının gelişmiş olması mesaj aktarımında bir kargaşa yaratmaktadır. Karma sergiler izleyiciye seçme şansını getirmekte, ancak devamlı tercih edildiği taktirde galeri ilkelerinin belirlenmesinde güçlük çıkartmaktadır. Henüz oturmamış bir sanat ortamında olduğumuz düşünülecek olursa izleyicinin ve alıcının da ne istediğinden emin olmaması gibi bir sonuç doğabilmektedir. izleyici açısından hal böyle iken, galericide de aynı etkilenmeyi görmek mümkündür. Bu durum galericiyi de, daha geniş bir kitleye ulaşabilmek düşüncesi ile karma sergi açmaya doğru yönlendirmektedir. Belli bir akımı ,yaklaşımı veya sanatçıyı tanıtmaya kaygısının galeriye getirdiği sorumluluk şüphesiz ki daha fazladır. Ülkemizde yeni açılan galerilerin ilk sergisinin karma olma olasılığının daha fazla olmasının da bunu doğruladığı görülmektedir. Böyle bir

uygulamayı kabul etmeyecek profesyonel galeriler olduğu gibi, ilk sergilerin kamuoyu değerdendirilmesine göre prensip oluşturmaya çalışan galerilerin de bulunduğunun unutulmaması gerekmektedir.

Ülkemizde galeri dışındaki etkinliklere katılım oranı çok düşüktür. Yurt içi veya yurt dışında düzenlenen etkinliklere profesyonel yaklaşımlı bir kaç galeri kendi olanakları ile katılmaktadır. Böyle bir katılım gösteremeyen galerilerin çoğunlukla amatör yaklaşımlı galeriler olması da dikkat çekicidir. Uluslararası sanat ortamında fuar, bienal gibi toplu etkinliklerin galerici, sanatçı, koleksiyoncu ilişkilerine de bir düzen getireceği açıktır.

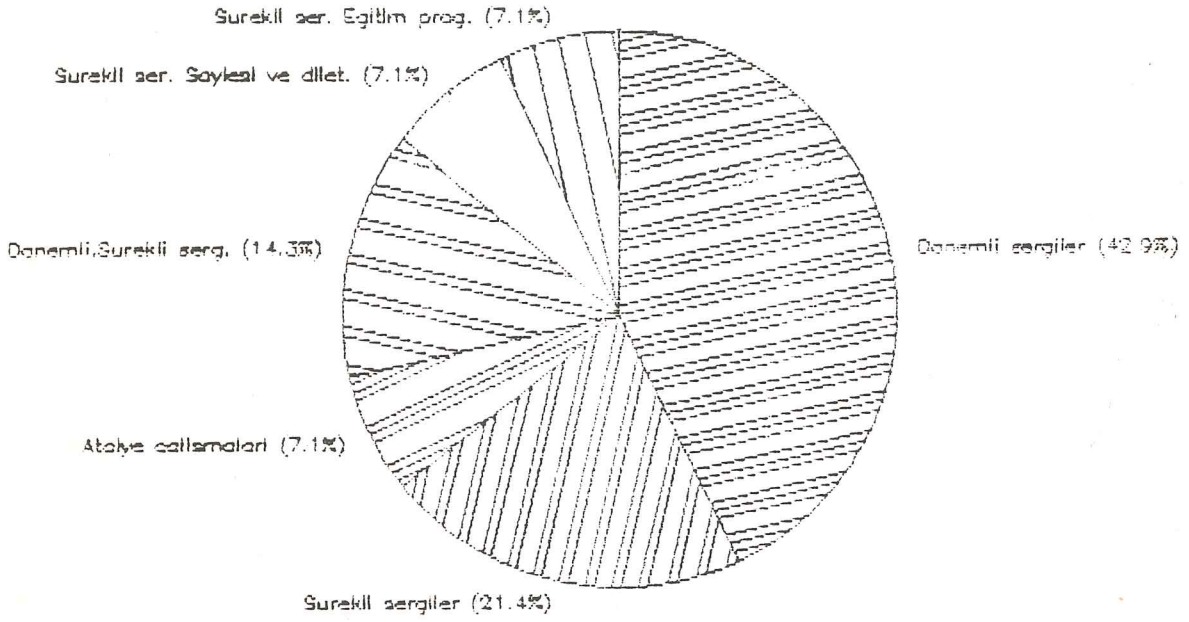
Galeri içi etkinliklerden dönemli sergiler, galeri mekanı içinde olabildiği gibi başka mekanlarda da açılabilen sergilerdir. Ortalama 15 gün ile 2 ay arasında değışen sergi programını galeri çoğunlukla sanatçı ile birlikte hazırlamaktadır. Galerilerin etkinlikleri arasında dönemli sergiler % 42,9'luk bir oranla birinci derecede tercih edilmektedir.

Sürekli sergiler ise, galerilerin mekan açısından uygun oldukları oranda yer verebildikleri sergileme türüdür. Genellikle elde bulunan koleksiyonların yer aldığı bu sergiler, % 21,4'lük tercih oranıyla profesyonel galericilik anlayışını olumsuz yönde zorlamaktadır. Sadece bu sergileme türünü benimseyen galerilerin tamamen satışa yönelmesi galerinin işlevselliğinin eksik kalmasına yol açmaktadır.

Galerilerde yapılan etkinliklerin saptanmasında mekanın da belirleyici bir etkisi görölmektedir. Sergileme ve tanıtım

için ayrı ayrı mekanların olması, sürekli sergi alanının yanı sıra dönemli sergilere de yer verilmesi açısından galeriler tarafından tercih edilme nedeni olmaktadır.

Galeri Etkinliklerinin Dağılımı



Ş E K İ L 8

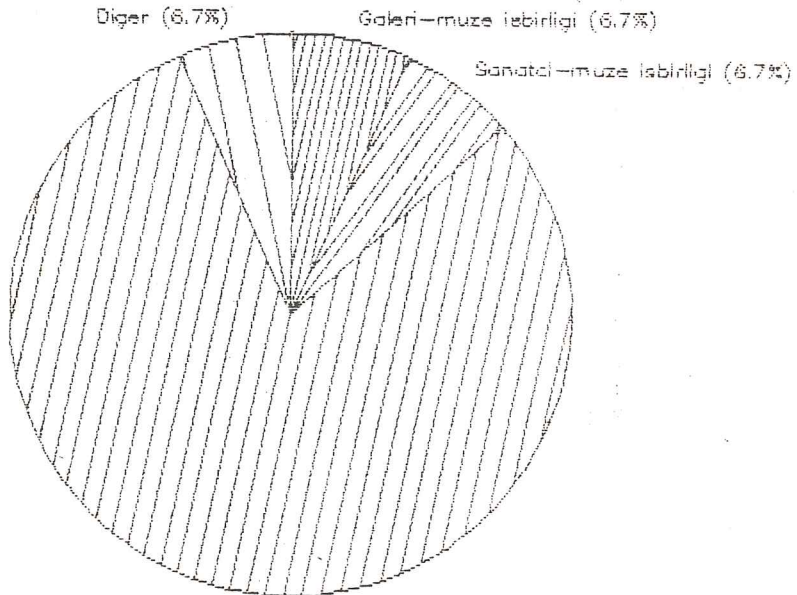
- % 42,9 Dönemli sergiler
- % 21,4 Sürekli sergiler
- % 14,3 Sürekli ve dönemli sergiler birlikte
- % 7,1 Atölye çalışmaları
- % 7,1 Eğitim programları ve sürekli sergiler
- % 7,1 Söyleşi, dinleti ve sürekli sergiler

4. 2. 8. Galeri Müze ilişkisi

Galeriler arasında yapılan araştırmaya göre galerilerin muzelerle birlikte çalışmalarının gerekliliği büyük bir çoğunluk tarafından uygun görülürken, bu ikili ilişkinin kamuoyunun eğitilmesinde yararlı olacağı da vurgulanmıştır. Ancak bu ikili ilişkinin desteklenmesini teorik olarak isteyen galerilerden çok azının bugüne kadar müzelerle ilişki kurdukları görülmektedir. Uygulamaya geçmemiş olsa da galerilerin bu yaklaşımı kabul etmeleri, müzeler tarafından destek gördüğü oranda etkili olacağını göstermektedir. Galerilerin bu isteklerini yerine getirememelerinin en büyük nedenlerinden birisi çağdaş sanat müzelerinin eksikliği olarak ortaya çıkmaktadır. Bunun yanı sıra sadece Resim ve Heykel Müzeleri 'nin ülkemizin çağdaş sanat müzeleri alanında çok yetersiz kaldıkları da bir gerçektir.

Çağdaş Sanatın Gelişimini

Belirleyen Tavriler



Ş E K İ L 9

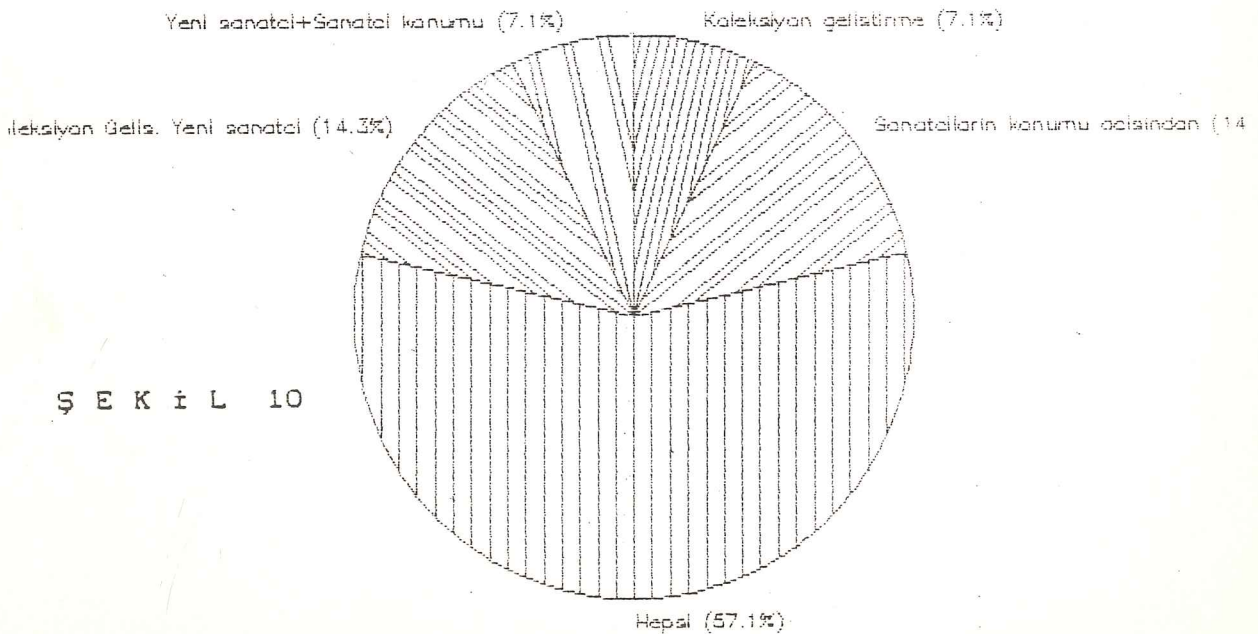
Galeri-Sanatçı-Muze işbirliği (80.0%)

Bugüne kadar müzelerle birlikte çalışma imkanı yaratamamış olan galeriler, yeni bir çağdaş sanat müzesinin kurulacağı fikrine çok olumlu yaklaşmaktadırlar. Çağdaş sanat müzesinin Türk sanatına ve kültürüne katkılarında %80 oranında galeri-sanatçı-müze işbirliğinin bütünleştirilmesi gereği savunulmaktadır. %6.7 'lik bir oranla sanatçı-müze işbirliği galericiyi dışarıda bırakırken, %6.7 'lik bir kesim de galerici-müzeci ilişkisi ile sanatçıyı dışarıda bırakmaktadır. Galerilerin %6.7 'si de çağdaş sanat müzesinin kurulmasına ilgi göstermemiştir.

Galeriler ile müzelerin birlikte çalışabilecekleri birbirlerine destek olabilecekleri ortak konular bulunmaktadır. Uluslararası bağlamda sanatçıların ve sanatçı temsilcisi statüsünde olan galerilerin belli hedefleri vardır. Bir sanatçının müzede eserinin yer alması ona prestij sağlayacak ve onu tanıtacaktır. Bu nedenle sanatçılar müzelere eserlerini kabul ettirmeye çalışırken, galeriler bu görevi üstlenmekle yükümlüdürler.

Çağdaş Sanat Müzesi ile

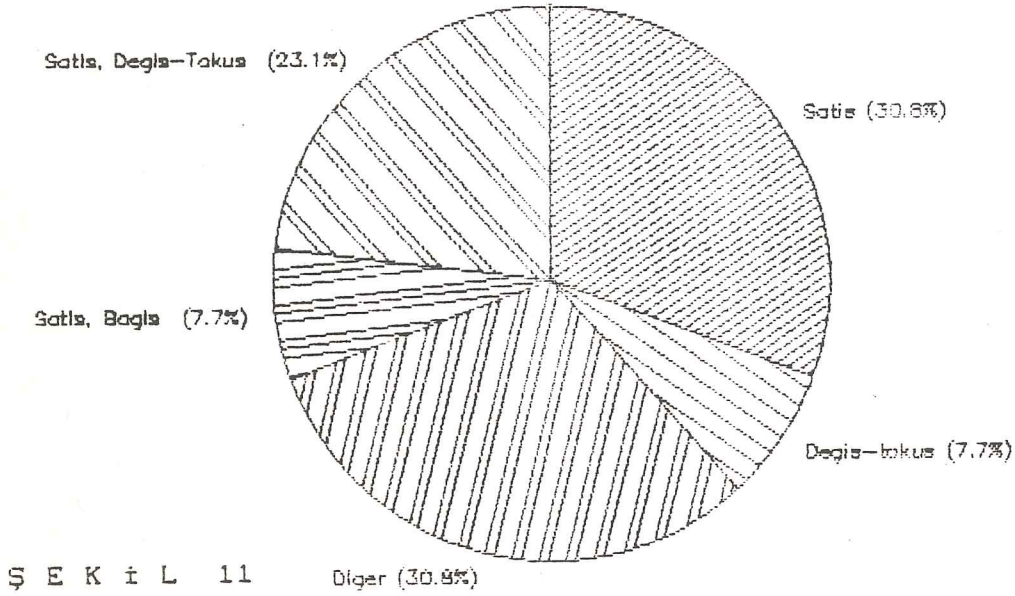
Galeri İlişkisinin Önemi



Galeriler sanat müzeleri ile çok yönlü ilişki kurmaya hazırken, eser alımı politikasını kapital ağırlıklı belirlemektedir. Bu yaklaşım ise, galerilerin işletmeci yaklaşımlarından kaynaklanmaktadır. %30.8 'lik bir galeri grubu satış yolu ile müzeye eser vermeyi kabul etmekte, %23.1 i değiş-tokuş sistemini uygun görmektedir.

Galeri ile Çağdas Sanat Müzesi

Araşında Eser Alım Politikası



Ş E K İ L 11

Diğer (30.8%)

5. SANAT GALERİLERİNİN ÇAĞDAŞ RESİM SANATINA KATKILARI ÜZERİNE ÖNERİLER VE SONUÇ

Sanat galerilerinin Çağdaş Türk Resmine katkıda bulunabilmaları için, öncelikli olarak sınıflanmaları ve belli konularda uzmanlaşmaları gerekmektedir. Ülkemiz galerileri arasında resim, heykel gibi uzmanlaşmış , konu galerileri olmadığı için değerlendirme için genel galericilik üzerinde yoğunlaşmıştır.

Galericilik anlayışında alınması gereken baz, uluslararası sanat ortamında kabul gören profesyonel galericilik anlayışı olmalıdır.

Profesyonel anlayışta galeriler sınıflanmış ve kendi dallarında uzmanlaşmışlardır. Koleksiyon türleri belirlerken mekan olgusu da çok iyi değerlendirilmelidir. Koleksiyon türü mekan ile bütünleştiği takdirde daha verimli çalışmalar yapılabilir, daha istikrarlı sergiler açılabilir. Galeriler hangi yönetim altında olacağını baştan belirlemelidirler.

HAZIRLANAN ANKET FORMU

I- GALERİNİN KÜNYESİ

- 1- Galerinin adı nedir ?
- 2- Galerinin kuruluş yılı, yeri ve kullanım alanı?
- 3- Galericiliğe başlayış amacınız aşağıdakilerden hangisidir ?
 - a- Ticari işletme
 - b- Sanata ilgi
 - c- Aileden devir
 - d- Diğer
- 4- Galerinin binanızın kuruluş amacı nedir ?
 - a- Galerinin olarak inşa edildi
 - b- Tarihi bina galerinin olarak kullanılıyor
 - c- Sıradan mekan galerinin olarak fonksiyonlandırıldı
 - d- Diğer
- 5- Galerinin kurulmasından bu yana amaç ve fonksiyonlarında değişiklik oldu mu ?
Evet Hayır

II- YÖNETİM

- 1- Galerinin tek bir şahıs veya kurum tarafından mı kurulmuştur ?
Evet Hayır
- 2- Galerinin genel sorumluluğunu üstlenen kimdir?
 - a- Kurucusu
 - b- Profesyonel yöneticisi
 - c- Mütevvelli heyeti veya vakıf
 - d- Diğer

3- Galeri genel sorumlusunun dışında herhangi bir otoriteye sahip kuruluş veya kişi var mı ?

Evet

Hayır

III- KOLEKSİYON

1- Galeriniz hangi koleksiyon türünü sergilemektedir ?

a- Resim

b- Heykel

c- Etnografik eser

d- Diğer

5- Seçtiğiniz koleksiyon türünü aşağıdakilerden hangisine göre düzenliyorsunuz ?

a- Kronolojik sıraya göre

b- Ekollere göre

c- isimlere ve konulara göre

d- Diğer

6- Elinizdeki koleksiyonları belgeliyor musunuz ?

Evet

Hayır

7- Hangi tür belgeleme sistemini kullanıyorsunuz ?

a- Envanter fişli belgeleme

b- Kataloglama

c- Arşivleme

d- Diğer

8- Eserlerin belgelenmelerinin yararına inanıyor musunuz ?

Evet

Hayır

9- Koleksiyonunuzdaki eserleriniz satışa sunuluyor mu ?

Evet

Hayır

10- Galeri satışlardan kar payı alıyor mu ?

Evet

Hayır

11- Sanatçılar eserlerinin satışını takip ediyorlar mı ?

Evet

Hayır

12- Bu el değışiklikleri galeri veya sanatçı tarafından belgeleniyor mu ?

Evet

Hayır

IV- FİNANS

1- 1991-92 Yılı için galeri bütçeniz ne kadardır ?

2- Galeri, finansını aşağıdaki seçeneklerin hangisinden sağlamaktadır ?

a- Kurucusu tarafından

b- Vakıf veya yönetici kurul tarafından

c- Eğitim kurumu tarafından

d- Diğer

3- Galerinin bütçe dışı gelir getiren çalışmaları var mı ?

a- Gösteriler

b- Yayın satışları

c- Bağışlar

d- Diğer

4- Ayrılan bütçe, galerinin fonksiyonlarını yerine getirmesinde yeterli oluyor mu ?

a- Yeterli

b- Yetersiz

c- Oldukça fazla

d- Diğer

V- ETKİNLİKLER

1- Galeri, aşağıdaki etkinliklerden hangilerini yürütüyor ?

a- Dönemli sergiler

- b- Sürekli sergiler
c- Söyleşi ve dinletiler
d- Ziyaretçiler için eğitim programları
e- Atölye çalışmaları
- 2- Galeri mekanı dışında katıldığınız etkinlikler var mı ?
Evet Hayır
- 3- Galeriniz, uluslararası etkinliklerde katılımcı ve destekleyici rol oynuyor mu ?
Evet Hayır
- 4- Galerilerin sanat ve kültür açısından birlikte çalışabileceklerine inanıyormusunuz ?
Evet Hayır
- 5- inaniyorsanız, bu birliktelik aşağıdakilerden hangi grup için en önemlidir ?
a- Galerici - Sanatçı
b- Sanatçı - Eser
c- Alıcı - Galerici
d- Diğer
- 6- ilki 1991 temmuzunda yapılan sanat fuarının bu birliği sağlayabileceğine inanıyor musunuz ?
Evet Hayır
- 7- Galerilerin bu ortak çalışmaları bir birlik çerçevesinde kurumsallaştırılabilir mi ?
Evet Hayır
- 8- 5 Galerinin kurduğu birleşme sizce umut verici bir çalışmamıdır ?
Evet Hayır
- 9- Birleşen 5 galeri sayısının artmasını gerekli görüyor musunuz ?
Evet Hayır
- 10- Yukarıda bahsedilen veya yeni kurulabilecek bir

galeriler birliğine katılmayı ister misiniz ?

Evet

Hayır

VI-GALERİ-MÜZE İŞBİRLİĞİ

- 1- Galerî- Müze ilişkisinin, kamuoyunun eğitilmesi için verilen hizmet ve imkanları genişleteceği fikri size olumlu geliyor mu ?

Evet

Hayır

- 2- Bugüne kadar özel veya devlet müzeleriyle ortak çalışmalarınız oldu mu ?

Evet

Hayır

- 3- Türkiye' de ilk olacak çağdaş sanat müzesinin kuruluşunun gerekliliğine inanıyor musunuz ?

Evet

Hayır

- 4- Çağdaş sanat müzesinin Türk sanatına ve kültürüne katkısında aşağıdakilerden hangi tavır benimsenmelidir ?

a- Galerî - Müze işbirliği

b- Sanatçı - Müze işbirliği

c- Galerî - Sanatçı - Müze işbirliği

d- Diğer

- 5- Çağdaş sanat müzesi ile galeriler birbirlerine hangi açıdan destek olabilirler ?

a- Satış ilişkileri açısından

b- Koleksiyon geliştirilmesi açısından

c- Yeni sanatçıların ortaya çıkarılması açısından

d- Sanatçıların hakettikleri yerleri bulmaları açısından

e- V.b.

- 6- Galerî Olarak Çağdaş Sanat Müzesi ile Ortak Çalışmalar Yapmayı Düşünür müsünüz?

Evet

Hayır

7- Galeriniz Çağdaş Sanat Müzesine Hangi Yolla Eser Vermeyi Uygun Görür?

a- Satış Yoluyla

b- Bağış Yoluyla

c- Değiş - Tokuş Yoluyla

d- Diğer

8- Sizce, galerilerden veya Plastik Sanatlar Dernegi'n den Çağdaş Sanat Müzesi'nin mütevvelli heyetinde veya koleksiyon seçici kurulunda temsilci olmalı mıdır ?

Evet

Hayır

ANKETE KATILAN GALERİLER

- NEV SANAT GALERİSİ, Haldun DOSTOĞLU
- RAMKO SANAT GALERİSİ, Nahit KABAKÇI
- KARE SANAT GALERİSİ, Fatoş SAKA
- GALERİ ODA, Fatma EKEMAN
- GALERİ BARAZ, Yahşi BARAZ
- ZEBRA SANAT GALERİSİ, Meltem BERKER
- TEŞVİKİYE SANAT GALERİSİ, Doğan PAKSOY
- GALERİ ÇERÇEVE, Sabri ERYIL
- GALERİ LEBRİZ, Nuran İSVAN
- STUDIO PENTURE SANAT GALERİSİ, Gülseren KAYALI
- ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ SANAT GALERİSİ, Nilgün ÖZAYTEN
- İŞ BANKASI PARMAKKAPI SANAT GALERİSİ, Türkan SILAY RADAR
- BEYOĞLU VAKKO SANAT GALERİSİ, Gülçin ÜLGEZEN
- KADIKÖY BELEDİYESİ KÜLTÜR VE SANAT MERKEZİ, Ayşen ODABAŞOĞLU
- EMLAK BANKASI SANAT GALERİSİ, Kami SUVEREN

KAYNAKÇA

KİTAPLAR :

- 1- TANSUĞ, Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitapevi, 2.Basım istanbul,1992.
- 2- ARIK, Rüçhan, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, işbankası Kültür Yayınları, No: 168, Ankara, 1980.
- 3- FISCHER, Ernst, Sanatın Gerekliliği, E Yayınları, Sanat Ve Toplum Dizisi 1, Çeviri Kitap. Cevat Çapan, istanbul, 1980
- 4- GÜVEMLİ, Zahir, Başlangıçtan Bugüne Türk Ve Dünya Sanat Tarihi, Varlık Yayınları, Faydalı Kitaplar:5, sayı 749, istanbul, 1960.
- 5- TANİLLİ, Server, Uygarlık Tarihi, Say Yayınları, istanbul, 1971.
- 6- KUBAN, Doğan, 100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi, 100 Soruda Dizisi 22, Gerçek Yayınevi, 1.Baskı, istanbul, 1970.
- 7- LYNTON, Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitapevi, 1.Basım, istanbul, 1982.
- 8- TANSUĞ, Sezer, Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitapevi, 2.basım, istanbul, 1990.
- 9- CEM, ismail, Türkiye 'de Geri Kalmışlığın Tarihi, Cem Yayınevi, 9.Basım, istanbul, 1986.

- 10-TOPRAK, Burhan, Sanat Tarihi, G.S.A. Yayınları:25, 3.Cilt, 1963.
- 11-Türkiye 'de Sanatın Bugünü Ve Yarını, H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:1, Ankara, 1985.
- 12-GOMBRICH, E.H., Sanatın Öyküsü, Remzi Kitapevi, istanbul, 1980.
- 13-TURANİ, Adnan, Çağdaş Sanat Felsefesi, Faydalı Kitaplar:142, Varlık Yayınları sayı 1768, istanbul, 1974.
- 14-TANSUĞ, Sezer, Karşıtı Aramak, Arkeoloji Ve Sanat Yayınları, istanbul, 1983.
- 15-READ, Herbert, Sanatın Anlamı, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1974.
- 16-BERGER, Jhon, Görme Biçimleri, Metis Yayınları, istanbul, 1988.
- 17-ETİ, Sevim, Çağdaş Sanat, Karaca Ofset, istanbul, 1971.
- 18-BERGER, Jhon, Sanat Ve Devrim, V Yayınları 1.Basım, Ankara, 1987.
- 19-BERKEZ, Niyazi, Türkiye 'de Çağdaşlaşma, Doğu Batı Yayınları, istanbul.
- 20-SÖZEN, Metin. TANYELİ, Uğur, Sanat Kavramları Ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitapevi, istanbul, 1986.

- 21-GENÇ, Adem. SİPAHİOĞLU, Ahmet, Görsel Algılama, Sanatta Yaratıcı Süreç, Sergi Yayınevi, izmir, 1990.
- 22-TANSUĞ, Sezer, Sanatın Dili, Koza Yayınları, istanbul, 1976.
- 23-KÖSEBALABAN, Nalan, "Eğitsel Fonksiyonları Açısından Müze Organizasyonu Ve Yönetimi, Türkiye 'de Müzecilik Sorunları", Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, i.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, istanbul, 1989.
- 24-TOSUN, Kemal, işletme Yönetimi Genel Esasları, i.Ü. Yayınları.No:3462, 4.Baskı, Yön Ajans, istanbul, 1987.
- 25-KOŞEL, Tamer, işletme Yöneticiliği, Evrim Ofset, istanbul, 1982.
- 26-EROL, Turan, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cem yayınevi, istanbul, 1942.
- 27-CEZAR, Mustafa, Sanatta Batıya Açılış Ve Osman Hamdi,
.....
- 28-ERKÜN, Safa, Güzel Sanatlar Eğitiminde 100. Yıl., M.S.Ü Yayını, istanbul, 1983.
- 29-BERK, Nurullah, 50.Yıl Türk Resmi,
.....
- 30-TANSUĞ, Sezer, Herkes için Sanat, Altın Kitaplar Yayınevi, istanbul, 1982.

31-DUBEN, İpek Aksgr, " Türk Resmi Ve Eleştirisi ",
Basılmamış Doktora Tezi, M.S.. , İstanbul, 1984.

32-BAYRI, Erim, " Çağdaş Heykel Sanatının Gelişimi Ve
Türkiye 'deki Sorunları ", Basılmamış Doktora Tezi, M.S..
İstanbul.

MAKALELER:

- 1- ÖZTOPRAK, izzet, "Atatürk, Çağdaşlaşma Ve Dış Dünyadaki Etkileri", Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, Cilt 1, Sayı 1, 1984
- 2- MADRA, Beral, "Sanatçı, Galerici, Koleksiyoncu ilişkileri" Anons, Sayı 4, İstanbul, 1991.
- 3- RESMİ GAZETE, " 190. 354 ve 355 Sayılı Kanun Hükmünde Kararnamelerde Değişiklik Yapılmasına Dair Kanun Hükmünde Kararname ", Sayı 20117. R.G.K 230389.
- 4- DOSTOĞLU, Haldun, " Galerıcilik Genç Bir Sektör ", Anons, Sayı 8, İstanbul, 1991.
- 5- KOÇAK, Nur, " Galeri Mekanı Üzerine Çeşitlemeler ", Boyut, Sayı 22, İstanbul, 1984.
- 6- " Barbican Art Gallery 'de Japon Sergisi ", Anons, Sayı 9, İstanbul, 1991
- 7- ERBİL, Devrim. KARATAY, Yeşim, " Mimarlık Ve Sanat ", Akademi, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını Sayı 8, İstanbul, 1974.
- 8- TÜRKİYE ANSİKLOPEDİSİ, " Tanzimat 'tan Cumhuriyet 'e Türk Resmi ", Cilt ,
- 9- MEYDAN LAROUSSE, " Koleksiyonculuk ", 7.Cilt, Meydan Yayınevi, İstanbul, 1973.

- 10- MADRA, Beral, " Plastik Sanatlar Çağdaş mı? ", Hürriyet Gösteri, istanbul, 1990.
- 11- ANA BRITANICA, Genel Kültür Ansiklopedisi, " Çağdaşlık ", Cilt 16.
- 12- İSKENDER, Kemal, " Sanatsal Kavram Kargaşası Yada Kavram Kargaşası Sanatı ", Sanat Çevresi, Sayı 138, istanbul, 1990.
- 13- GERMANER, Semra, " Çağdaş Sanatın Anlamı Ve Dili ", M.S.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, Sayı 2.
- 14- BÜYÜKİŞLEYEN, Zahit, " Çağdaş Sanatın Oluşumu Ve Gelenekçiler Üzerine ", Sanat Yazıları, H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını.
- 15- ÖZSEZGİN, Kaya, " Çağdaş Resimde Zamansallık Kavramı Üzerine ", Sanat Yazıları, H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını.
- 16- RENDA, Günsel, " Avrupa Sanatında Türk Modası ", Sanat Üzerine, H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını.
- 17- İPRİŞOĞLU, M.Ş., " İslamda Resim ", 1973.
- 18- EROL, Turan, "Resmimizin Son 15 Yılı ", Yeni Dergi, Sayı 65, Yıl
- 19- GÜNYAZ, Abdülkadir, Türkiye 'de Sanat, Sayı 2, istanbul, 1992.



- 20- KÖKSAL, Ahmet, Türkiye 'de Sanat, Sayı 2, İstanbul, 1992.
- 21- ÖZSEZGİN, Kaya, Türkiye 'de Sanat, Sayı 2, İstanbul, 1992.
- 22- ŞAHİNOĞLU, Elvan Tekcan, " Türkiye 'de Güzel Sanatlar Sektöründe işletme Ve Yönetim Performansı Üzerine Bir Çalışma ", Sanat Çevresi, Sayı 153, İstanbul, 1991
- 23- EPİKMAN, Refik, " Türk Plastik Sanat Hayatına Toplu Bir Bakış ", Ülkü, Sayı 78, Cilt 13, Ankara, 1939.
- 24- ÖZKAN, Cemal, " Askeri Okullarda ilk Resim Dersleri Ve ilk Asker Ressamlarımız ", Askeri Tarih Bülteni, Genelkurmay Askeri Tarih Ve Stratejik Etüt Başkanlığı Yayınları, Sayı 28, 1990.
- 25- ERZEN, N.Jale, " Modernizm Sonrası Sanat", Çağdaş Düşünce Ve Sanat, Plastik Sanatlar Derneği Yayını, İstanbul, 1991.
- 26- " Sanatçı, Galerici, Koleksiyoncu ilişkileri", Çağdaş Düşünce Ve Sanat, Plastik Sanatlar Derneği Yayını, İstanbul, 1991.
- 27- MADRA, Beral, "Yahşi Baraz ile Görüşme", Türk resminde Modernleşme Süreci, Galeri baraz yayını, İstanbul, 1987.
- 28- " Türkiye 'de Sanat Galerileri '90/'91, ARS Yapım
- 29- "Ankara Galerileri ile Söyleşi", Boyut, Sayı 3, İstanbul, 1982.

- 30- ERZEN, N.Jale, "Sanat Ve insanlık Değerleri", Boyut, Sayı 3, istanbul, 1982.
- 31- ERZEN, N.Jale, " Yeni Müzeler", Boyut, Sayı 2, istanbul, 1982.
- 32- OZANOĞLU, Sönmez, " Şeker Ahmet Paşa Ve Türkiye 'de ilk Resim Sergisinin 110. Yılı", Boyut, Sayı 13, istanbul, 1983.
- 33- Galeriler '83 " Çağdaş Türk Sanatı Sergisi", M.S.Ü. Yayını, istanbul, 1983.
- 34- " Güncel Boyutlarıyla Resim Sanatımız" Sergisi, Düzenleyen Yahşi Baraz, istanbul, 1987.

