T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI

GÜNÜMÜZ SANATINDA SANAT ESERİ VE DEĞERİNİN DEĞİŞKENLERİ; ANDREAS GURSKY ÖRNEĞİ

SANATTA YETERLİK TEZİ

OYLUM TUNÇELLİ

KOCAELİ 2014

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI

GÜNÜMÜZ SANATINDA SANAT ESERİ VE DEĞERİNİN DEĞİŞKENLERİ; ANDREAS GURSKY ÖRNEĞİ

SANATTA YETERLİK TEZİ

OYLUM TUNÇELLİ

PROF. DR. ÖZER KANBUROĞLU

KOCAELİ 2014

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI

GÜNÜMÜZ SANATINDA SANAT ESERİ VE DEĞERİNİN DEĞİŞKENLERİ; ANDREAS GURSKY ÖRNEĞİ

(SANATTA YETERLİK TEZİ)

Tezi Hazırlayan: Oylum TUNÇELLİ
Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 19.11.2014-2014/19

Jüri Başkanı: Prof.Dr. Özer KANBUROĞLU

Jüri Üyesi: Prof.Dr. Ali M. BAYRAKTAROĞLU

Jüri Üyesi: Prof. İnsel İNAL

Jüri Üyesi: Prof. İsmet ÇAVUŞOĞLU

Jüri Üyesi: Yrd.Doç.Dr. Kerim KARAGÖZ

KOCAELİ 2014

Sanat, sadece ona birinin vermeye hazır olduğu miktar kadar değerlidir.*

*(Thornton , 2011, s:30)

ÖNSÖZ

"Günümüz Sanatında Sanat Eseri ve Değerinin Değişkenleri; Andreas Gursky" başlıklı bu çalışma, günümüzün tanımı güç sanat ortamında üretilen eserleri anlamlandırabilmek amacı ile ortaya çıkmıştır. "Sanatın değerini neyin belirlediği?" sorusu; geçmişte ve günümüzde sanatı oluşturan koşullar çerçevesinde, değer kavramında değişen şeyin ne olduğunun tespiti yapılarak, dünyanın en "değer"li fotoğrafı Rhein II ve fotoğrafçısı Andreas Gursky'nin çalışmaları örneği ile cevaplanmaya çalışılmıştır.

Tezimin hazırlama sürecinde bana desteğini verip, izleme görüşmeleri sırasında oluşan açmazları göstererek yolumu açan tüm hocalarıma, bilgisini ve desteğini eksik etmeyen danışmanım Prof. Dr. Özer Kanburoğlu'na ve benzer zamanlarda benzer süreçlerden geçtiğim, umutsuzluğa düştüğüm zamanlarda beni motive ederek ilerlememi sağlayan Araş. Gör. Dr. Erhan Mutlugün'e çok teşekkür ediyorum. Yıllardır tezimi bitirmemi bekleyerek bana sonsuz destek olan canım oğlum ve canım eşime, gösterdikleri sabır ve sevgiden dolayı çok teşekkür ediyorum.

Oylum Tunçelli

Kasım-2014

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....5

ÖZET.....9

ABSTRACT.....10

ŞEKİLLER LİSTESİ.....11

GİRİŞ.....13

BİRİNCİ BÖLÜM

GÜNÜMÜZ SANAT'INI OLUŞTURAN KOŞULLAR

1. TARİHSEL SÜREÇTE TOPLUMSAL DEĞİŞKENLERİN SANATSAL BİÇİMLERE YANSIMASI..... 19

1.1. Günümüz Sanatının Oluşum Koşulları.....30

1.1.1. Avangart dönem; Peter Bürger; Avangart Kuramı.....34

1.1.2. Postmodernizm; Jean- François Lyotard; Postmodern Durum.37

2. KÜRESELLEŞME VE YENİ DÖNEMİN İÇ DİNAMİKLERİ.....39

2.1 Sanatın Değişen Merkezi; New York.....41

3. ÇAĞDAŞ SANATI ANLAMK - KURAMI ÜZERİNE DÜŞÜNCELER.....44

3.1. Michel Faucault 44

3.2. Jean Baudrillard.....45

3.3. Arthur Danto 47

3.4. Walter Benjamin.....48

İKİNCİ BÖLÜM

GÜNÜMÜZDE ÜRETİLEN SANATIN "DEĞERİNİN" DEĞİŞKENLERİ

1. GEÇMİŞTE SANATIN DEĞERİ.....51

1.1. 15. Yüzyıl Sanat'ında Finans ve Piyasa Kavramı.....53

1.2. Mehdici Bankası ve Mehdici Sanat Hamiliği.....55

2. GÜNÜMÜZDE SANATIN DEĞERİ.....58

2.1. Sanat, Siyaset ve Sermaye.....61

2.2. Şirketleşme ve Çağdaş Sanat.....63

2.2.1. Yeni Sanat Hamileri - Mütevelli Heyetleri.....66

2.3. Sanat ve Kültür Politikası.....68

2.4. Sanat Yönetimi.....70

2.4.1. Küratörler.....71

2.4.2.Müzeler.....73

2.4.3. Bienaller.....76

2.4.4.Finansörler ve Sponsorlar.....79

3. META / YATIRIM OLARAK SANAT.....81

3.1. Sanat Tacirleri, Müzayedeler ve Koleksiyonerler 84

3.1.1. Öne Çıkan İki Müzayede Şirketi.....87

3.1.1.1. Christie's 88

3.1.1.2. Sotheby's.....92

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF SANATI VE ANDREAS GURSKY ÖRNEĞİ

1. ÇAĞDAŞ FOTOĞRAFIN EN "DEĞER"LİSİ; ANDREAS GURSKY; RHEİN II.....95

1.1. Andreas Gursky'nin Bugünkü Sanatsal Kimliğini Belirleyen Unsurlar..99

1.1.1. Andreas Gursky'nin Fotoğrafları.....102

1.1.1.1. Sıradan İmgelerin Sıra Dışı Sunumu.....106

2. SANATSAL ANLATIM ARACI OLARAK FOTOĞRAF.....110

2.1. Sanatın Tarihsel Serüveninde Kırılma Noktası Fotoğraf.....111

2.2. Değişen Teknoloji ve Fotoğrafın Bugünkü Konumu.....113

2.3. Güncel Sanat Koşullarının Fotoğrafa Etkileri ve Disiplinler Arası Kullanımı.....115

SONUÇ.....118

KAYNAKÇA.....126

EKLER.....138

ÖZGEÇMİŞ.....175

ÖZET

Günümüz Sanatında Sanat Eseri ve Değerinin Değişkenleri; Andreas Gursky Örneği, başlığını taşıyan bu çalışma ile amaç; Tarihsel süreçte toplumsal değişkenlerin yarattığı sanatsal dönüşümleri belirleyerek, çağdaş sanatın önemli unsurlarından biri olan ekonomi kavramı ekseninde, günümüz sanat ortamının içinde bulunduğu karmaşa ve tanımsız zaman dilimi hakkında bir fikir oluşturarak, çağdaş fotoğraf sanatının en önemli *(en pahalı)* sanatçılarından Andreas Gursky'nin üretimleri çerçevesinde var olduğumuz "an"ın sanatını ve küreselleşmiş dünyada sanat üretimlerinin değerlerini belirleyen nitelikleri örnekleyerek tespitini yapmaktır.

Bu fikir doğrultusunda ilk bölümünde geçmişte sanatın ne olduğu ve değer sisteminin nasıl işlediği tespit edilmeye çalışılmış, ilerleyen tarihte toplumsal hayatta yaşanan dönüşümler sonrasında değişen sanatsal biçimler ve değer yargıları ortaya konmuştur.

İkinci bölüm ise, çalışmanın ana konusu olan 'değer' kavramı üzerine yoğunlaşılmıştır. Sanatta değerin ne olduğu ve nasıl kazanıldığının tarihsel sürecinin incelendiği bölümde, günümüz sanatının tarifi zor tanımını oluşturan koşullar, ekonomi, siyaset ve kültür yönetimi etkenleri üzerinden belirlenerek ortaya konulmuştur.

Çalışmanın üçüncü bölümünü oluşturan Andreas Gursky örneği ise; Dünyanın en pahalı fotoğrafı olan Rhein II ve satın alınan diğer çalışmaları eşliğinde incelenmiştir. Fotoğraflar teknik ve biçimsel yöntemler ile betimlenerek, kurulan ilişkiler ağı ve oluşmasını sağlayan etmenlerin saptamaları gerçekleştirilmiştir.

Tezi araştırmaya yönelik yöntem, kuramsal kaynakların taranması, internet ve literatür taramalarında elde edilen sonuçların örneklendirilerek karşılaştırılması ve fotoğraf incelemeleri ile gerçekleştirilmiştir.

ANAHTAR KELİMELER: Küreselleşme, Çağdaş Sanat, Değer kavramı, Kültür Politikası, Sanat Yönetimi.

ABSTRACT

The purpose of the study titled as The Variables Value of Today's Work of Art and It's Significance; Andreas Gursky Paradigm; is to identify artistic transformation created by social alterations throughout history, to generate an idea about the chaos today's art is facing in the form of economy notion which is one of the important factors of contemporary art, and to identify the qualifications that determine the significance of the art creations by illustrating the art of one of the most important (the most expensive) artists of contemporary photography art, Andreas Gursky.

In accordance with this purpose in the first section it was attempted to identify what the art was in the history and how the value system was treated, in the sequel the artistic manners and the standard of judgment which have changed their forms after the transformation in social life was presented.

The second section is based on the maner of 'value' which is the main subject. In the section the historic process of the meaning of value in art and how it was gained was analyzed the conditions that compose today's elusive art by defining in terms of the factors of economy, politics and culture direction was put forth.

Andreas Gursky Paradigm which composes the third section of the study is analyzed to the accompaniment of Rhein II which is the most expensive photograph of the world just like his other purchased works. Correlations and the factors which ensure that it gets done was carried at by defining the photographs with technical and stylistic methods.

The research method was fulfilled by analyzing speculative resaurces, comparing and illustrating the results of the literature and web search besides analyzing the photographs.

KEY WORDS: Globalization, Contemporary Art, Value Notion, Culture Policy, Art Direction.

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Lespuge Venüsü

Şekil 1: Altamira Mağarası, duvar resmi

Şekil 3: Lasque Mağarası, duvar resmi

Şekil 4: Ekmek ve Balık Mucizesi, M.S.520 Mozaik Apollinare Nuovo Bazilikası

Şekil 5: : Leonardo da Vinci, Kayalıktaki Meryem

Resim 1: Pollock'un / Number 19 /1948

Resim 2:Roy Lichtenstein /1963/Woman Whit Flowered Hat50*40

Resim 3: Jean –Mitchel Basquiat / 1982/ Dustheads/ 72*84

Resim 4: Pablo Picasso Le Sauvetage (Kurtuluş)

Resim 5: Claude Monet Le Pont Japonaıs (Japon Köprüsü)

Resim 6: Henri Matisse La Séance Du Matın **(** Sabah Seansı)

Resim 7: Alberto Giacometti La Place (Yer)

Fotoğrafl : Andreas Gursky , Rhein II

Fotoğraf2: Andreas Gursk, 99 Cent II, 2001

Fotoğraf3: Andreas Gursky, Chicago, Board of Trade III

Fotoğraf4: Andreas Gursky, Chicago Board of Trade, 1997

Fotoğraf5: Andreas Gursky, Kuveyt Borsası II 2008

Fotoğraf6: Andreas Gursky, Tokyo Borsası 1990

Fotoğraf7: Andreas Gursky, HongKong Borsası

Fotoğraf8: Andreas Gursky, Paris, Montparnasse / 1993

Fotoğraf 9: Andreas Gursky, Centre Georges Pompidou /1995

Fotoğraf 10: Andreas Gursky, Pyongyang 2007

Fotoğraf 11: Andreas Gursky, Pyongyang 2007

Fotoğraf 12: Andreas Gursky, F1 Boxenstopp I-II-III- IV / 2000

GİRİŞ

"Sanat... tüm etkinliklerimiz gibi varoluşun maddesel koşullarından etkilenen özerk bir etkinliktir; Siyasetle, dinle ve bizim insan alınyazımıza tepki gösteren tüm öteki biçimlerle gerekli ilişkileri vardır.

Herbert Read (Baynes , 2002, s:31)

Donald Kuspit 'Sanatın Sonu' adlı kitabının girişinde, Warren Hage tarafından kaleme alınmış "Sanat Yaşamı Taklit Ediyor, Belki de Taklitte Fazla İyi" başlıklı makalesinden alıntılayarak şöyle yazmıştır; "Pahalı işleriyle tanınan popüler İngiliz sanatçı Damien Hirst'ün Mayfair galerisinin vitrinine yerleştirdiği enstalasyon çalışması, aynı gece, eseri çöp sandığını söyleyen bir temizlik görevlisi tarafından kaldırılıp çöpe atıldı.

Yarı dolu kahve fincanları, sigara izmaritleriyle dolu kül tablaları, boş bira şişeleri, üzerinde boya olan bir palet, şövale, merdiven, fırçalar, şeker ambalajları ve yere yayılmış gazetelerden oluşan eser Eyestrom Galerisi'nin sergi açılışı öncesinde düzenlendiği V.I.P gösteriminde tanıttığı sınırlı sayıdaki eserlerin temel parçasıydı...

Bu esere imzasını atan kişi, Genç İngiliz sanatçılar diye bilinen bir grup kavramsal sanatçının en ünlü üyesi Hirst'dü; galerinin özel projeler başkanı Heidi Reitmaier, bu eserin satış değerini "altılı haneler" ya da "yüz binlerce dolarla" ifade etti ve şöyle dedi: Bu orijinal bir Damien Hirst." (Kuspit,2006, s:14)

Yukarıdaki örnekten yola çıkarak; 20.yy dek sanat yapıtlarının daima teşhis edilebilir olduğu düşünülmektedir. Fakat bu durum günümüz sanatı için geçerliliğini yitirmiştir. Bu zamanın içinde var olan bizler için, üretilen çalışmaları ayırt edebilmek ve değerini belirleyebilmek hangi tanımlar çerçevesinde gerçekleştirilebilmektedir. Aralarında hiçbir duyusal değişiklik yokken, sanat yapıtı ile sanat yapıtı olmayan şey arasında ki fark nedir? Yapılan bir işi sanat kurumlarına (müzeler, galeriler, bienaller, sanat fuarlarına…) kabul eden ya da kabul edilmesini engelleyen sebep (...ler) nelerdir? Döneminin güncel konularından birini içeriyor olması mı? Konuyu çarpıcı bir şekilde sunması mı? Çalışmayı üreten sanatçının kim

olduğumu? Çalışmanın ekonomik değerinin ne olduğu mu? Ya da küreselleşmiş dünya düzeninde edinmiş olduğu rolü mü?

İnsanlık tarihinin başlangıcından itibaren sanat'ın varlık nedeninin, toplumsal hayatı oluşturan koşullar ve bilimsel veriler eşliğinde örneklendirilerek, toplumdan topluma değişen ve var olduğu zamanın etkileri ile şekillenerek, farklı biçimlerin geliştirildiği, ifade etme aracı olduğu varsayılmıştır. "İlkel devirlerden klasik sanatın en ileri noktasına kadar uzanan süreçte, insanın evren karşısında duyduğu heyecanların gelişimine dayanarak sihir ve animizmden (canlandırma) dine doğru ilerleyen bir gelişme" (Read, 1974, s:60) içerisinde olduğu kabul edilen sanat, toplumsal hayatın ayrılmaz parçalarından oluşmaktadır. "Sanatla toplum arasındaki ilişki ele alınırken topluluğu oluşturan her bireyin, toplumun kültürü ile etkilendiği" (Baynes, 2002, s:22) unutulmamalıdır. Sanat'ın ne olduğu ve neye dönüştüğü ile ilgili bir araştırmada yapılması gereken, kültürü oluşturan ara yüzleri belirleyebilmektir.

Orta çağ'a kadar devam eden biçim birliği erken Rönesans'ın etkisi ile yitirilmeye başlamış ve uluslar arası karakteristik tutum yerini yerel özelliklere bırakmıştır. Ticari ve coğrafik keşiflerle sanatsal ve bilimsel gelişmenin başlangıcı olarak adlandırılan Rönesans, entelektüel aktiviteler ile Avrupa kültürünün güçlendiği dönem olarak kabul edilmiştir. Skolâstik görüşün temsil ettiği kilisenin baskıcı gücünün yıkıldığı, insan aklının ve gücünün öneminin kavrandığı bu dönemde, sanat, ekonomi, bilim ve teknikte yeni düşünceler ortaya çıkmış bu durum toplumsal hayatta büyük dönüşümler yaşanması sonucunu doğurmuştur. Rönesans dönemi, sanat tarihi için büyük dönemeçlerden biri olarak varsayılsa da sanat hala "hizmetçi sanatlar ve mekanik sanatlar" (Shiner, 2004, s:63) olarak ikiye ayrılmaktadır. Henüz mimar, ressam, heykeltıraş gibi terimler günümüzde taşıdığı anlamı içermemesine rağmen "Rönesans'ta sanatçı ve zanaatçı olarak değil, çeşitli mertebeleri ve statüleri olan zanaatçı/sanatçı kavramı süregelmektedir. Güzellik terimi beşeri sanatların ortaya koyduğu ürünlerin güzelliği olarak değil zevk veren görüntülerin yanı sıra ahlaki değer ve faydayı içeren anlamları barındırmayı kapsamaktadır". (a.g.y. s:71) Sanatın var oluş tarihinde gelişen yararlılık ilişkisi, geleneksel uygarlıklardan Rönesans dönemine kadar kral, hükümdar ve din adamı için eser üretimi biçimine evrilirken, Rönesans'ta hami için eser üretme biçiminde gelişmiştir. Toplumsal hayatta gerçekleşmeye devam eden ekonomik ve sosyal

değişimler, yaratıcının görme ve anlamlandırma yetisindeki dönüşümleri beraberinde getirerek günümüz sanatını oluşturan koşulları yaratmaya başlamıştır. Aristokratik himaye sisteminin yerini piyasaya dayalı yönetim almış, sanatçı hizmetkâr statüsünden sıyrılarak "yaratıcı" olarak görülmeye başlamıştır. "Modern güzel sanatlar sisteminin 1600-1800 yılları arasında gerçekleşmesinin sebebi, ortaçağın sonlarında başlayan bir toplumsal ayrışma sürecinin nihai evresinin tamamlamış olmasıdır. Sanat, ortaçağ topluluğunun bütünleşmiş faaliyetlerinin birbirinden ayrı alanlar olarak siyaset, ekonomi, din, bilim ve sanat şeklinde ayrıldığı doğal bir çözülüş sürecinin parçası olarak değişime uğramıştır. Toplumda var olan kavramsal gelişimler piyasa ekonomisinin doğuşu, orta sınıfın gelişimi, statü özlemleri gibi yaklaşımlar yeni sanat, sanatçı kavramını ve piyasa etkisini oluşturan kurumları yaratmıştır. (Shiner, 2004 s:134)

Günümüz sanatını belirleyen önemli dönemlerden biri, Bürger'in tanımladığı avangart kuram, ardından gelişen postmodernist dönem ve postmodern düşünceyi kuramsallaştıran düşünürlerin savunularıdır. Burger'in kuramında avangard dönem kurumsallaşmaya karşı geliştirilen bir saldırı olarak nitelendirilmiştir. Modernizm boyunca geliştirilen kurumsallaşma toplumsal hayatta gerçekleşen gelişmeler sebebi ile değişmiştir. "Sanat bu dönemde, biçimlerin evrimlerine göre değerlendirilen tarihsel döngüden sökülür ve hayatın içine sokulmuştur." (Bürger, 2003,s:21) Ardından gelişen postmodernist dönem ise, avangard dönemde var olan bilim, bilgi ve meşrulaştırma kavramının sorgulanması ile mutlak doğruya ulaşılamayacağı, bilginin var olduğu koşullara göre değişebileceğinin savunusunun yapıldığı bir süreci geliştirmiştir.

1980 sonrası tüm dünyada hakim olan küreselleşme kavramı, sanatı dünyanın dönüşüm aracı haline getirmiştir. Berlin duvarının yıkılması, Doğu Avrupa komünizminin çöküşü, Çin'in Post Komünist bir ekonomiye geçiş yapması ve sanatın başkentinin Paris'ten kopup New York'a taşınması, bunlar kurulan yenidünya düzeninin mihenk taşlarını oluşturmuştur. Sistemli devlet politikası olarak uygulanan neoliberal politikanın getirdiği kuralsız ticaret ile "sadece sosyal devlet anlayışı çökertilmemiş, özelleştirme ile kemikleşmiş biçimde oturan sosyal hayat düzeni bilinçli olarak kimliksizleştirilmiştir."(Stallabrass, 2009 s:22)

Yeni düzenin politik ideolojisi olan neolibaralizm'de "devlet, temel ekonomik ve sosyal kurum olmaktan çıkarılmış, yerine "piyasa" kavramı yerleştirilerek" (Wu, 2005 s:19) geliştirilmiş, böylece sistem üzerinde siyaset ve ekonomik şirket guruplarının birlikte çalıştıkları yönetim biçimi oluşmaya başlamıştır. Kapitalist politika, sanatı işletme kültürü haline getirebilmek için, kamunun sanat desteğini kesintiye uğratarak, "1984 yılından itibaren Özel Sektör Teşvik Projesini geliştirmiş"(a.g.y, s:21) özel sektörü sanat alanına kaynak yaratması için teşvik etmiştir. Yürütülen bu politika devletin sanat alanındaki rolünü yeniden tanımlanmasını sağlamış, sanat için kaynak oluşturmak yerine sanat için kaynak toplayan bir devlet modeli gelişmesine sebebiyet vermiştir. "Fransız sosyolog Pierre Bourdieu'nün geliştirdiği "kültürel sermaye" kuramı, çağdaş sanatın bir parçası olduğu beğeni ve değer sistemini, siyasi, ekonomik ve sosyal formasyonların genel yapısı içinde açıklayarak "sanatın kuşaktan kuşağa iletilmesi, hâkim sınıfın, hâkim konumunun korunmasına ve yeniden üretilmesine hizmet ettiği, böylece kültürel sermayenin, bir "tahakküm aracı" olarak işlev gördüğü" (a.g.y. s:23) bir sistem olduğunu belirlemiştir. Bu sistem sanat işletmeciliği adı ile günümüz sanatının ayrılmaz bir parçasını oluşturmaktadır. Enzensberger'in ifadesi ile 'bilinç sanayii' yönetimi bir organizasyon biçimi olarak varlık sürdürmeye başlamış ve pek çok ilişkisel ağ bütünü oluşturarak sanatın değerini ve toplumun algısını belirlemeye başlamıştır. Küratörler eseri ilişkilendirdiği bağlam ve sunuş biçimi ile etkin rol oynarlar iken müzeler, bianeller, eleştirmenler ve finansörleri kapsayan bu sistem, hem küresel dünya düzeninde kültür politikaları oluşturmanın hem de sanat eserinin değerinin belirleyicisi olma özelliğini içinde barındırmaktadır. Sanatın bir meta olarak algılandığı günümüzde ise, sanat tacirleri, müzayede şirketleri ve koleksiyoner ile son halkası oluşmuştur.

Dünyanın en "değerli" pahalı fotoğrafı olma özelliğini elinde bulunduran Andreas Gursky'nin Rhein II isimli çalışması Chriestie's Müzayede evinin 8 Kasım 2011 salı akşamı, New York, Rockefeller Plaza'daki müzayedesinde 4.3 milyon $ satılmıştır. Andreas Gursky'nin kendi tanımı ile "üretimlerini belirleyen en büyük etken çağdaşı olduğu yaşamdır." Fotoğraflarını üretirken gerçekleştirdiği üstün teknik dil onu diğer fotoğrafçılardan ayırmış olmasına rağmen, seçmiş olduğu konular ve geliştirdiği ilişkiler bütünü ayrı bir inceleme ile örneklendirilmesi

sonucunu doğurmuştur. Gursky'e göre insanoğlu, kendinden çok daha büyük bir dünyaya aittir. Bu sebeple onun çalışmaları evrensel bir anlatıma sahiptir. İcat edildiği andan itibaren sanat dünyasının o güne kadar ki algılamasını ve üretimini değiştiren fotoğraf, icadının üzerinden geçen 200 yıl gibi bir süre içerisinde diğer sanat disiplinleri ile kurduğu ilişki, teknik çoğaltım olanakları ve geçirdiği kavramsal dönüşümler ile ilgilenenlerine çok zengin bir alan yaratmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünü oluşturan: Günümüz Sanatını Oluşturan Koşullar kısımda; Tarihsel süreçte kültürel ve teknolojik değişimlerin toplumun algı düzeyinde yarattığı farklar ve yeniden şekillenerek değişen değer yargıları, çağdaş sanat kuramı düşünürleri üzerinden ortaya konularak günümüz sanatının ne ve hangi düşünceler eşliğinde geliştiği belirlenmiştir. Erken dönem sanat örneklerinden, günümüz sanatına gelen bu süreç, avangard ve postmodernizm ekseninde dönüştürülerek yenidünya düzenin iç dinamiği küreselleşme kavramı çerçevesinde tanımlanmıştır. Dönemi tanımlayan kuramcıların düşünceleri eşliğinde belirlenmiştir.

Araştırmanın ikinci bölümünü oluşturan günümüz sanatının değerinin değişkenleri başlıklı çalışmada ise, ilk olarak geçmişten günümüze sanatın değerini belirleyen faktörler dönemsel olarak geliştirilerek arasındaki farklar (veya benzerlikler) değerlendirilmiştir. Günümüz sanatın değişim noktası ekonomi ve siyaset bağlamında değerlendirilerek çok kültürlülük, kapitalizm, sanatın meta aracına dönüşmesi başlıklı çalışmalar ile müzayede, kolleksiyoner ve küratör kavramı açıklanmıştır. Dünyanın en pahalı fotoğrafı satışını da gerçekleştirmiş olan, sanat değerinin öncelikleri ve dünya sanat satışını elinde tutan iki müzayede şirketi olan Christie's ve Sotheby's müzayede şirketleri incelenerek satış stratejileri ortaya konmuştur.

Üçüncü bölümde ise; günümüzde sanat üretiminin değerinin ne olduğunu belirleyen unsurlardan, –üretimin ekonomik değeri- kısmı gözetilerek dünyanın en pahalı fotoğrafçısı unvanını elinde bulunduran Andreas Gursky'nin müzayede şirketinin yaptığı satış sonucu en değerli fotoğraf olan Rhein II incelenmiştir. Fotoğraf sanatının geçirdiği tarihsel, teknolojik ve kavramsal dönüşüm araştırılmıştır.

Günümüzde varlığını halen sürdürmekte olan ve "çağdaş sanat"ın ve sanat üretiminin değerini belirleyen unsurların neler olduğuna dair bir tespiti içeren bu tez,

günümüzde üretilen sanatın örneklerini anlamaya çalışan kişilerin ve sanat eğitimi alan pek çok öğrencinin aklında oluşan soruların bir kısmının aydınlatabilmesi açısından önemlidir. Günümüzde hala geleneksel eğitim sistemi yöntemleri ile gerçekleştirilen güzel sanatlar eğitimi, var olduğumuz süreç içinde yapılan sanatı anlamaya yeterli olmamaktadır. Dayatılmış bilgiler kişilerin düşünme eylemlerinin gelişmesine olanak vermemekte bu durum ile günümüz sanat üretimleri doğru bir biçimde anlamlandırılamamaktadır. Bu amaçtan yola çıkarak hedeflenen, çağdaş sanatın tanımının ne olduğuna dair düşünürler ve eleştirmenlerin çalışmaları ekseninde fikirler üretmek ve küreselleşmiş dünyada sanat üretimlerinin tanımlarını ve değerlerini belirleyen niteliklerin neler olduğu ortaya koymaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

GÜNÜMÜZ SANATINI OLUŞTURAN KOŞULLAR

1. TARİHSEL SÜREÇTE TOPLUMSAL DEĞİŞKENLERİN SANATSAL BİÇİMLERE YANSIMASI

"Sanatın tüm tarihi, gittikçe gelişen teknik yetkinleşmenin tarihi değil, değişen düşünce tarzının ve kurallarının tarihidir."

E.H. Gombrich.

Geçmişten günümüze sanat kavramı ile ilgili geliştirilen araştırmaların hemen her birinde, ilk olarak *"Sanatın kökeninin ne olduğu? Tanımının ne olduğu?"* soruları yanıtlanmaya çalışılmıştır; Fakat estetik düşünce tarihinde, sanatın kökenin araştırılmaya başlandığı andan itibaren, bilimin, insanoğlunun sanatsal gelişmesinin kökeni ile ilgili somut veri geliştiremediği görülmüştür. Platon'dan, Aristoteles'e kadar pek çok kuramcı bu konu ile ilgili varsayımsal tezler üretmekten öteye geçememiştir. Bu tanımlar, günümüzde gelinen noktada üretilen eserleri anlamak ve doğru anlamlandırabilmek açısından önemlidir. 19 yy'ın sonlarına doğru arkeolojik araştırmalar sırasında Paleolitik çağdan kalma üretimlerin keşfi ile birlikte yavaş yavaş anlam kazanmaya başlayan sanatın kökeni kavramı, tarihsel süreç içerisinde bilimsel ve toplumsal veriler eşliğinde örneklendirilmiş, toplumdan topluma ve olduğu zamanın etkileri ile şekillenerek, farklı biçimlerin görüldüğü bir ifade etme aracı olduğu varsayılmıştır.

İlk önce hayvan gibi duyularına bağlı bir sezişle çevresini tanımaya çalışan insanın, ilerleyen zamanda kendi maddi gereksinmelerini sağlayarak etrafındaki doğa olaylarını izlemeye başladığı, bilinçsizliğinin, yalnız ve ürkek oluşunun, hatta doğaya karşı duyduğu korku ve hayranlığın "sanat" kavramını var ettiği gerçeği ile karşılaşılmıştır. Başlangıçta insanın varoluşu, herhangi bir memeli canlının var oluşu gibidir. Hayvanlar yaşantıları üzerine koşullu tepkileri ile varlıklarını sürdürülerken, zamanla insan amacına erişebilmek için doğayı araç olarak kullanmaya başlamış böylece, doğa üzerinde sınırsız bir güç kazanmıştır. Bilim tarihinde insan evriminin en önemli unsurunun –araç- üretebilmek olduğu düşünülmektedir. "Sonradan gelişip

insan olan insan-öncesi varlık, nesneleri tutup kavrayabileceği özel bir organı, eli, olduğu için böyle bir gelişme gösterebilmiştir." "Kültürün başlıca organı, insanlaşmanın başlatıcısıdır el. El insan usunu ve insan bilincini özgürlüğe kavuşturmuştur." (Fischer, 2003, s:19) diye yazmıştır E.Fisher. Yardımcı araçları yapan ve kullanan Paleolitik çağ insanı, henüz maden ile tanışmamış ve bütün aletlerini taştan, ağaçtan ve kemikten yapmıştır. İlk buzul çağında yaşamış Paleolitik insan, taştan yontarak yaptığı baltalar, mızrak uçları, kesiciler, kazıyıcılar gibi çeşitli araçları kullanarak yeni adlar, yeni kavramlar oluşturmuştur. Böylece insan doğanın içinde benzerliklerden ve işlevsellikten oluşan bir "karşı doğa" yaratarak, yeni bir gerçeklik türü ortaya çıkarmıştır. Yarattığı aletler yardımı ile olmayacak şeylerin başarılabileceğini gören insan "büyülenme" düşüncesini yaratarak sanat ve büyü kavramının temelini geliştirmiştir. Birbirlerine benzeyen şeylerin özdeş olduğunu düşünen paleolitik insan, bir şeyin benzerini yapma yoluyla büyüleyerek (aldatarak) doğaya üstünlük sağlayabileceği düşüncesi ile ürünler geliştirmeye başlamıştır. Bu üretimler içinden ulaşılan en eski örnek; Garonne (Garon) ırmağı vadisinde bulunan fildişi kadın başıdır. (Mamut dişinden oyularak yapılmış bu baş, dört santimetre kadardır ve 40 bin yıl öncesine ait olduğu sanılmaktadır.) Bir diğeri yukarı Garonne'da bir mağarada bulunan Lespugue (Lespüg) Venüsü denilen bir kadın heykelidir. Bu heykel de mamut dişinden yapılmış olup, 15 cm. boyundadır. Bilinen en eski mağara resimleri ise, Fransa'daki Lasque (Laskö) mağarasında bulunmaktadır. 30 bin veya 25 bin yıl eskiye ait olduğu tahmin edilen bu resimler, İspanya'da Altamira Mağarasın da ki duvar resimlerinde ki motifler kadar kalem ile çizilmiş gibi görünmeseler de oldukça belirgin olarak günümüze kadar varlıklarını koruyarak ulaşabilmişlerdir. Erken dönem sanat üretimlerinin zaman ile başlangıçtaki aldatma amaçlı büyü kavramıyla kurduğu bağ, sonradan insan evriminin sürekliliği ve var olma koşullarının dönüşümü ile anlamsal bakımdan yeni amaçlar edinerek dine, bilime ve sanata dönüşerek gelişmeye devam etmiştir.



Şekil 2 Lespuge Venüsü



Şekil 3 Altamira Mağarası, duvar resmi



Şekil 4 Lasque Mağarası, duvar resmi

İnsan gelişiminin belirleyici unsurlarından bir diğeri olan coğrafik koşulların erken dönem şekillenmesinde etkili olduğu düşünülmektedir. Buzul çağının sona ermesi ile var olduğu coğrafyadan başka bölgelere doğru yayılma eğilimi göstermeye başlayan insan, bu süreç içerisinde kullandığı alet tecrübesini geliştirirken, yavaş yavaş doğayı kendine göre biçimlendirmeye ve geliştirmeye başlamıştır. Neolitik çağ olarak tanımlanan bu dönem insanı, yerleşik hayata geçmeye ve bulunduğu yerin doğasına uyumlu bitki ve hayvan türlerinin var olduğu topluluklar oluşturarak, kültürler yaratmaya başlamıştır. Bu süreç, insan topluluklarının avcılık ve toplayıcılıktan tarıma, sosyo-ekonomik bir yapılanmaya ve yerleşik düzene geçişini temsil etmektedir. Dünya genelinde, birbirlerinden farklı bölgelerde (Güney Asya, Kuzey ve Orta Afrika ile Orta Amerika'nın tropikal bölgelerinde) bağımsız olarak gelişen bu kültürler, günümüzde halen var olan sanat eserinin değer ve biçimini oluşturan kuralları belirlemeye başlamıştır.

Afrika'nın kuzeyinde Nil Vadisi topraklarında var olan, gelişmiş ve sanata yön veren kültürlerin en eskisi olan Mısır medeniyeti, geleneksel sanat tarihini biçimlendiren Yunan sanat anlayışının da, var olmasını sağlamıştır. Mısır medeniyetinin en önemli eseri varsayılan piramitler sadece olağanüstü mimari yapılar olma özelliği ile değil, aynı zamanda Mısır Medeniyetinin ne kadar ilerlemiş bir örgüt kimliği içerisinde var olduğunun bilgisini içermesi açısından da önemlidir. Mısır sanatı, piramitlerin var oluşu etrafında gelişmiş ve piramitlerin yapılış amacı ile aynı amaç olan, ölülerin (kutsal sayılan kralların) öteki dünyaya hazırlanması ve korunması işlevini sağlayacak bir araç kimliğinde kendini var etmiştir. "Ruhun öte dünyada yaşamını sürdürebilmesi için, bedenin korunması gerektiğine olan inançları sebebi ile Mısırın kutsal krallarının ruhlarının yaşamaya devam edebilmesi için bedenleri mumyalanıyor, yapının ortasında bulunan mezarın içine yerleştiriliyor ve ölü odasının duvarları krala yardımcı olacağı düşünülen büyüsel işaretler ile resmediliyordu". (Gombrich, 1994 s:59) Mezarın etrafına kralının portresinin oyulduğu heykeller yapıyor, böylece dış görünümü kaybolmadan, sonsuza dek yaşamasının sağlandığı düşünülüyordu. Başka bir deyişle, ruhun imge ile varlığını sürdürebilmesini sağlıyorlardı. Geometrik düzenlilik ile keskin doğa gözleminin bir kaynaşımı, olan Mısır sanatı "yaşamı korumak" amacı ile üretilmekteydi. Önceleri ölen krallar için yapılan piramitler, topluluğun güçlü kişileri içinde yapılmaya başlanmış ve öteki dünyada yaşamına kendine yaraşır bir şekilde devam edebilmesi için gerekli olan tüm varlıkları (değerli eşyaları, eşi, uşakları, tutsakları ve hizmetçileri) ile gömülme geleneğini oluşturmuştu. Bu gelenek daha sonraları terk edilerek yerine sanat geçmiş kişiler, imgeleri ve tasvirleri aracılığı ile var edilmişlerdi. Mısır sanatında, sanatçının ve sanatın görevi her şeyi, en açık ve kalıcı biçimi ile ortaya koymak olması sebebi ile keskin geometrik düzenlemelerin ve doğa gözlemlerinin olduğu katı kurallara bağlı bir tasvir biçimi geliştirilmişti.

Mezopotamya olarak adlandırılan bölgede aynı zaman diliminde oluşan bir diğer medeniyet'te ise; sanat daha farklı bir yöntem geliştirmiştir. Bulunduğu bölgenin coğrafik koşulları itibarı ile uzun yıllar kalıcı olabilecek taş malzemenin olmaması sebebiyle, günümüze az sayıda eser ulaşsa da asıl neden; Mezopatamya'da, Mısırlıların dinsel inançlarına benzer ((ruhun varlığını sürdürebilmesi için insan bedeninin ve dış görünümünün korunması gerektiği) (a.g.y

s.49) *(mezar içine gömülerek eser üretme))* bir inancın var olmamasıdır. Mezopotamya da sanatçı mezarların duvarlarını süslemek için değil, güç'e tanıklık edebilmesi için imgeyi kullanarak anıtlar yapmak ile görevlendirilmiştir. Mitolojik karakterler ile geliştirilen sahneler yaratılır, ilk zamanlarda var olan imgenin gücüne duyulan inanç kullanılarak eserler üretilir. Zamanla anıtlar, savaş ve kahramanlık hikâyelerinin resimsel öyküsü gibi üretimler verilmeye başlanmıştır.

Mezopotamya bölgesinin Anadolu yarımadasında bulunan birçok ada ve Anadolulun bir kısmının da dâhil olduğu topraklarında başka bir iklim ve başka hayat süregelmektedir. Bu bölgede coğrafi yapı büyük kara parçaları yerine irili ufaklı adalardan oluşmaktadır. Coğrafi koşulların zorunlulukları sonucunda tek bir üstün hükümdarın olmadığı bu bölgede yaşam çok farklıdır. Yunan medeniyeti olarak bilinen coğrafyada sayısız kent ve liman yerleşimi bulunmakta, her biri birbirinden bağımsız ve birbirlerini geliştirerek varlıklarını devam ettirmektedir. Mısır ve Mezopotamya'da varlığını sürdüren medeniyetlerden öğrendiklerini inceleyen Adalılar, kendinden önceki medeniyetlerde gelişen sanat üretimlerini biçimsel olarak kaldıkları yerden gözleyerek geliştirmişler ve kendi gözlemledikleri değişiklikleri ürettikleri heykel ve resimlere uygulamaktan çekinmemişlerdir. Böylece sanat önceden edinilmiş bilgilerin uygulandığı bir alan olmaktan çıkmış, kendi izlenimlerinin uygulamalarının yapılabilmesi gerçekleşmiştir. Mısır sanatı bilgiye dayanmaktaydı fakat adalarda var olan Yunan sanatı gözleme dayanıyordu. Bu durum yaratılan imgeleri çeşitlendirmek, geliştirmek ve zenginleştirmek açısından çok önemli olmuş, günümüz sanatını oluşturan devrim niteliğinde ki gelişimin başlangıcını oluşturan yaratım fikrini ortaya çıkartmıştır. Gözlemleme arttıkça perspektif denen kavram ile düşünmeye başlama ve her şeyi en iyi görünür hali ile değil, gerçekten gözün gördüğü gibi var etmeye çalışma çabası sanatın içine girmiş ve sanat bir dönüşüm geçirmiştir. Yunan sanatında yaşanan bu devrimi sadece biçimsel özelliklerde oluşan gelişim olarak açıklamak yeterli değildir, aynı zamanda bu çağda insan, tanrıları, eski gelenek ve efsaneleri korku duymadan sorgulamaya başlamış, bilim ve felsefe gibi analitik düşünme yetisine sahip birer birey olmuştur. Tanrıların heykellerden var edildiği (putlar) ilkel inançlarla yaratıldığı dönem bitmiş, gücünü büyüden ve korkudan değil güzellikten alan yüceleştirilmiş insansı varlıklar olarak tasvir edilme başlamıştır. Eski sanatta konu edilmeyen manzara sanatın

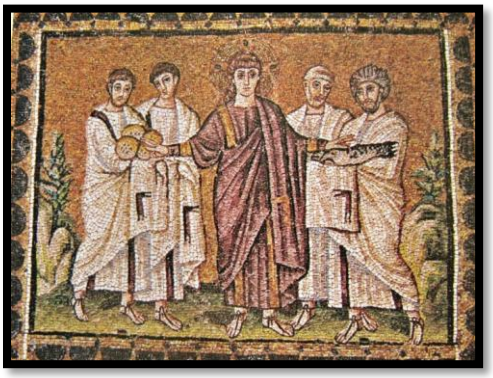
konusu haline gelmiş ve dünyanın imgesini zenginleştirilerek bir tasvir biçimi yaratmışlardır. Helen hükümdarlığı olarak anılan eski yunan medeniyeti Roma devletine dönüşürken sanatsal mirasını da beraberinde getirmiştir. Roma İmparatorluğu'nun eski Yunan medeniyetlerinden farkı, mimari yapılanmada erişilen üstün yapılar oluşturma becerileridir. Oluşturulan görkemli sütunlar, kemerler, yollar bugün bile kalıntıları eşliğinde gördüğümüz imparatorluğun büyüklüğü hissini korumakta ve izleyeni etkilemektedir. "Roma dönemi yapılarında görülen katmanlı ve gelişmiş yapılanma biçimi Mısırdan, eski Yunan'a oradan da Roma döneminin kendi iç yapılanmasına kadar biçimlenmekte, hatta günümüzde bile o dönemeden etkiler taşıyarak süregelmektedir. Kemerli yapılar bu dönemin eserleridir."(a.g.y. s:121) Kemerli bir yapıyı oluşturabilmek mimaride yeni biçimler geliştirilebilmesinin önünü açmış hatta tonozlarla tavan örgüsü yapmak yani kubbeli mekânlar ((toplulukları bir çatı altında toplayan) tek tanrılı dinlerin ibadet yerleri) oluşturabilme bu sayede gerçekleştirilmişti. Eski Mısırdan miras olan ruhun ölümden sonra yaşabilmesini sağlamak amacı ile yapılan gerçeğe benzer imge; portre, cenaze alaylarında bir tören olarak yerine getirilmektedir. Tarihsel süreç içerisinde aynı zamanda gelişen tek tanrılı din inancı, putlara sadakat zulmünü ortadan kaldırmayı ve yeni bir dünya düzenini var etmeyi beraberinde getirmiştir.

Tek tanrılı din kavramı, tıpkı insanın evrimleşme sürecinde geçirmiş olduğu toplumsallaşma aşamaları gibi gelişen ve yeni yaşam olanaklarına kavuşan zihniyet gelişiminin yapılanması ile anlam kazanabilmiştir. Neolitik dönemde yaşamsal öğelere bağlı olan hayvan, toprak, su, ağaç gibi olgular, ihtiyaca cevap veren nesneler, tanrısallaştırılmıştır. Fakat medeniyetlerin gelişmesi ile birlikte, insanın neolitik dönem zihniyetine sahip iken oluşturduğu tanrı kavramı, ideolojik gücün elinde olduğu hükümdar, kral gibi bir başka insanın egemenliğini ifade eden bir biçime dönüşmüştür. Topluma yöneltilen ideolojik gücün baskıcı biçimi karşısında, toplumsal muhalefet kaçınılmaz bir sonuç olarak gelişmiş, Mısır ve Asur medeniyetlerinde var olan tanrı-krallar, insandan tanrı olmayacağı düşüncesinin gelişmesini doğurmuş ve tek tanrılı dinlerin şekillenmesinin temel dayanağı oluşturmuştur. Tek tanrılı dinlerde var olan Tanrısal kimliğin insandan farklı putlaştırılamaz nitelikte oluşu, zihinsel olarak soyut bir kavramın varlığı düşüncesine erişmiş üst düzey bir zihin yapılanmasını gerektirmiştir. Helen medeniyetinin var

olduğu coğrafi bölge sebebi ile ruhani kral kavramı yerine gelişen birey olarak gözlemleyen ve düşünen insan zihni, soyut fikirler üretebilme gelişimin gösterebilmiş böylece tek tanrılı dinler ile birlikte bireysel olarak daha özgür bir yaşam biçimine kavuşan insan, ütopyalarının gerçekleşmesi gücüne erişebilmiştir. Tek tanrılı dinler yayılmaya başladığında değişen yaşam biçimi ile birlikte üretilen sanat ta değişmeye başlamıştır.

Dünyanın dinsel bir yorumunun oluşturulabilmesi için, ilk olarak doğa, sanatsal-imgesel bir büyü, sihir, inanç ritüelleri gibi şiirsel ve ezgisel anlatım biçimleri geliştirilerek kavranmış (mitolojik hikâyeler ve kahraman heykelleri, büyü maskları, putlardan oluşturulan totemler, vücut boyaları özel kostümler ve danslar gibi...) son olarak ise; mimari alanındaki gelişmeler ile tapınaklar var edilerek gelişmeye devam etmişti. Toplumsal bilincin henüz var olmadığı dönemde din, sanatsal yaratım üstüne oluşturulmuştu. "O güne kadar ki sanatsal düşünce ölmüş olana mecazi anlamlar yükleyerek doğayı manevileştirmeye çalışmaktaydı, oysa dinsel bilinç, mecazi olanı ve onun taşıdığı estetik anlam içeriğinin simgelerini kullanarak bunları doğanın gerçekten kendi niteliklerinin tam bir tasviri olarak kabul eden insan bilincinin doğmasına yol açmıştı." (Kagan, 2009, s.210) Böylece din, sınıflı toplum yapılanması arasında imgesel bir var oluşla "iş görmek" anlamı ile kalmamış, zihinsel bir oluşumu "teolojiyi" de katarak dünya düzenini etkileyen güçlü kurumlar oluşturmuş ve varlığını günümüz dünyasında da etkin bir hale getirerek sürdürmeye devam etmişti.

Roma imparatoru Konstantin tarafından Hıristiyanlığın devlet içinde tanınması ile birlikte, toplumsal hayatın biçimsel şekilleri yaratılmaya başlanmış, ibadet yerleri, önceki inançlar biçiminde kullanılan putperest yapılar gibi değil, kralların toplanma salonları gibi geniş yapılar şeklinde yeniden inşa edilmiştir. Bu erken dönemde karşılaşılan en önemli sorun, imgenin din'de kullanımı sorunudur. Puta tapmadan henüz vazgeçmiş toplum, imgesel bir yapı olan heykel ile eski inançlarına geri dönebileceği için Tanrı'nın öğretilerinin doğru kavranamaması düşüncesi ile heykelden uzaklaşılmıştır. Fakat resim için aynı şey geçerli değildir. Yazıtları okuyabilen insanlar için kahramanlıkları okuyup öğrenebilmek ne ise, resimleri gören kişiler için de Tanrı'nın öğretilerini gözlemek aynı etkiyi yaratacaktır



Şekil 4: Ekmek ve Balık Mucizesi, M.S.520 Mozaik Apollinare Nuovo Bazilikası Ravenna (erken dönem ilkelerin en üstün tutarlılıkla uygulandığı yapıtlardan biri)

Tarihte Karanlık Çağlar olarak anılan, M.S. 4. yy'da başlayıp M.S.10 yy dolaylarına kadar sürdüğü varsayılan dönem; savaşlar, ayaklanmalar, göçler ile geçerek, Antik çağın bittiği, yerine yenidünya düzeninin kurulduğu zaman dilimini kapsamaktadır. Bu çağ, Orta Çağdır. Orta Çağ'da sanatçılar, doğayı taklit ederek güzel olan şeyler yapma dürtüsü ile değil, benzer inancı güden kişilere kutsal öyküyü anlatmaya çalışmakla görevlendirilmişlerdir. Bu yıllarda henüz ressam, heykeltıraş, mimar gibi terimler "*sanatsal yaratıcı"* anlamıyla tanımlı değildir. Ressamlar bir zanaat ustası gibi görülerek mobilya ve tabela gibi işlevsel ürünler de üretmekte ve kilise duvarları, kamu binaları veya statü sahibi kişilerin evleri için resimler yapmaktadırlar.

Hıristiyan dinin öğretileri, dini liderlerin kiliseleri ile kent soylularının şatoları için üretilen heykel, resim, vitray ve minyatürler ile yayılmaya başlamıştır. Verdikleri siparişler ile üretimi belirleyen müşteriler için çalışma yapan zanaatçı/sanatçı, eserin her bir parçası için kendi ustası tarafından üretilen atölyelerde çalışma yapmaktadır. Zanaatçı/Sanatçı bu çağda "ne romantiklerin gözündeki anonim zanaatçı ne de yenilikçilerin gözündeki modern bireycidir." (Shiner, 2004 s:67) Ortaçağ da estetik ve güzellik, Antik dönemde olduğu gibi hoşa giden görüntünün yanı sıra ahlaki değerleri ve faydayı içermekte, yapılış amacına mutlak bir şekilde uyma önceliğini taşımaktadır.

Orta çağ, dünyanın siyasi ve kültürel gelişiminin etkin olarak değiştiği, Avrupa devletlerinin kendilerini yeniden var etmek için (günahlarının daha o günden bağışlanarak, cennete gitmeyi garanti altına aldıkları ve dinlerin kutsal mekânı

Kudüs'e yerleşileceğinin vaadi verilerek geliştirilen seferler) Haçlı seferlerini başlattığı dönemdir. Bu seferler sırasında iki farklı kültür, Doğu ve Batı medeniyetleri birbirlerinin üretimlerinden etkilenerek biçimlerinden yeni yöntemler geliştirmişlerdir. Bu dönemde İslam medeniyeti felsefe ve bilim alanında batıdan çok daha fazla gelişmiştir. Doğu medeniyetlerinin kültürel gelenekleri ve bilgileri, seferler ve ticari gelişmeler ile batıya ulaşarak kültürler arası etkileşimin oluşmasına olanak sağlamış, 11. ve 12.yy'da eğitim, ticaret ve sanat alanında olan gelişmeler ile birilikte gelişen köklü icatlar, tüm dünyayı etkileyen Rönesans'ı oluşturacak zemini hazırlamıştır.

Rönesans 14.yy ile 17. yy'lar arasını kapsayan bir dönemdir ve geç Orta Çağ dönemi içinde tarihe geçmiştir. Bilim ve felsefe alanındaki çalışmaların çeviri ve matbaa yolu ile okunabildiği, deneysel düşüncenin geliştiği, bilgilerin geniş kitleler ile paylaşılabildiği bir dönem olmuştur. Bu dönemde sanat, mimetik (taklit) bir oluşum olarak varlığını devam ettirmekteydi. "Sanatın nesnesi güzellik, aracı akıl, amacı ise zevk yolu ile eğitimdi." (A.g.y. s:126) Sanat tarihinin "modern güzel sanatlar sistemini oluşturduğu, eski zanaatçılık anlayışının yavaş yavaş yer değiştirmeye başladığı, uzun yıllar içerisinde olgunluğa varan sanatın, ürünlerini vermeye başladığı dönem" (a.g.y.,s:74) olan Rönesans'ta henüz hala kendini ifade etme ve özgünlük peşindeki bağımsız sanatçı ideali gelişmemiştir. Sanat'ta değişen şey; zanaatçılık statüsünün kazandığı itibar ve imge betimleme yetisindeki gelişmişliktir. Sanatçı hala üretimlerini müşterilerinin taleplerine göre biçimlendirmektedir.

"Rönesans döneminde "eser" teriminin arasıra kullanılmış olması, modern doğrultuda atılan bir adım olsa da, modern bağımsız "sanat eseri" ve müstakil sanatçı kavramının doğmuş olduğunun bir göstergesi değildir." demektedir Sanatın icadı kitabında Larry Shiner. Örnek olarak da Da Vinci'nin eserlerinden birinin kontratını göstermektedir.



Şekil 5: Leonardo da Vinci, Kayalıktaki Meryem

"25 Nisan 1483 günü Leonardo da Vinci, Milano Meryem Ana Cemiyeti ile bir sözleşme imzalamıştı. Sözleşmeye göre Leonardo, arka planda "dağlar ve kayaların bulunduğu ve ortasında da... Altın kabartmalı parlak deniz mavisi elbisesi içinde Meryem Anamızın olduğu bir altar resmi yaparak" en geç Aralığın 8'inde teslim edecekti. Leonardo ayrıca ileride resimde oluşabilecek deformasyonları onarmayı kabul ediyordu." (A.g.y. s:73) Geleneksel sanatın en büyük ustası olan Leonardo'nun, sanat tarihinin o en üstün eserleri olarak kabul edilen çalışmalarını yaratırken; aslında müşterisinin sınırlarını belirlediği istekleri üzerine geliştirdiği bir üretim yapmaktadır.

Rönesans sanatçı/zanaatçısının, bağımsız ve eserleri üzerinde tüm yetkilere sahip olduğunu söylemek imkânsızdır. Fakat her şeye rağmen modern sanatçı kavramının oluşmaya başladığının varsayabileceği Rönesans döneminde, üç adet gösterge bulunmaktadır. İlki sanatçı biyografileri, ikincisi kendi portreleri (self-portre), üçüncüsü ise saray sanatçısı kavramının yükselişe geçmesidir. Yine de bu dönem geleneksel sanat tarihinde ifade edildiği kadar yüksek sanat ile ilişkilendirilecek sanatçı statüsü bütününün var olduğu dönemi ifade etmemektedir.

Saray sanatçıları kavramının yanı sıra hami kavramı da çok etkin olarak var olmuş ve sanatçının özgünlüğünü etkileyen faktörlerden biri haline gelmiştir. Rönesans döneminin içinde var olan toplumsal değişkenler ve XV. yüzyılda bilginin yayılma hızı "resim, heykel ve mimari alanında ki eserleri sadece çıraklık yöntemi ile yapılabilecek şeyler olmaktan çıkarmıştır. Eski çağ mitolojisi, geometri ve anatomi bilgisine sahip olmayı gerektirmekte" ve "zanaatçı-bilgin" (A.g.y. s:89) kavramını oluşturmaktadır. Yüzyılın sonlarına doğru sanatçı-zanaatçıdan beklenen, icadın yanı sıra "hayal gücü", "esin", "doğal yetenek" gibi nitelikler ile eserlerini biçimlendirmesidir. Böylece yavaş yavaş *"zanaatkâr çaba"* emek, önemini yitirmeye yerini doğal *(yaratıcı)* kabiliyete bırakmaya başlamıştır. Rönesans dönemi ile birlikte gelişen "hami" kavramı zamanla sanatçıların isimlerinin anılırlığını arttırmış ve bilinen ustaların elinden çıkma çalışmalara sahip olmak isteyen bir zümrenin (koleksiyonculuk kavramının oluşumuna) ortaya çıkmasına sebep olmuştur. "(Orta çağ döneminin sonuna denk gelen 15.yy'da, kentsoylular ve tüccarlar giderek daha önemli hale gelmişler, kendi ayrıcalıklarını yaratabilmek ve koruyabilmek için çaba harcayarak loncalar ve esnaf birliklerini kumuşlardır.)" (Gombrich ,1994, s:248)

Modern sanatın var oluşunu sağlayan, Orta çağ zihniyetinden tam bir kopuşu oluşturan koşullar yine toplumsal yaşamda gerçekleşmiş ve tüm sanat tarihini günümüze doğru biçimlendirmeye başlamıştır. Orta çağ'da kralına ya da beylerine bağlı devam eden hayata karşı, zamanla halkın yaşamını kurduğu merkezler, tüccarları ve soyluları ile şatolardaki efendilerden daha önemli bir hale gelmiştir. Kent merkezlerinde yaşamın, ticaretin artması ile birlikte merkez içinde yaşayanlar kendi paylarını ve üstünlüklerini dışarıdan gelene kaptırmamak için birlikler (zanaatçıların, sanatçıların, tacirlerin loncaları) oluşturmuşlardır. Günümüzün sendikaları gibi işlevi olan bu loncalar üyelerinin çıkarlarını gözeterek, kentin yönetimine katılıp, güzelleşmesi için katkıda bulunmaktadırlar. Bu durum sanat tarihinde 15. yy'a gelene dek var olan üslup birliğini bozmuş, her kentin kendini gösterebilmesi için birbirlerinden bağımsız sanat okullarını oluşturmaya başlamasını sağlamıştır.

Sanat hamilerinin siparişleri eski dönem sipariş tipinin aynısı olmasına rağmen sanatçı, haminin isteği ile öncelikleri çerçevesinde güncel olanın uygulamasını oluşturarak üretimler gerçekleştirebilecek imkâna sahip olabiliyor sanat, hizmet ettiği amaç için üretilse bile "beğeni" kavramı ile şekillendirilebiliyordu. 15. ve 17. yy'lar içerisinde Boticelli, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffaello, Tiziano, Correggio, Giorgione, Dürer ve Velazquez gibi... Sanat tarihinin büyük ustaları ve çalışmalarındaki her bir dâhice farklılık, sanat tarihini ciddi bir dönüşüm geçirmeye hazır hale getirmiştir.

Tarihte "Modern Sanat" olarak adlandırılan zaman diliminin var olabilmesi için, Rönesans ile birlikte Avrupa'da güzel sanatlara özel bir sanatçı ve estetik kavramının oluşmuş olması ve bu olgulara paralel olarak toplumdaki kurumsal ve entelektüel değişimlerin yaşanmış olması gerekmektedir. 18. yy'ın sonunda toplumsal yapıda büyük bir değişimi getiren Fransız Devrimi ile kralın gücünün, sarayın, sanat ve kültür merkezi olma biçiminin değişmesi ile birlikte *"klasisizm"* bir üslup olarak geçerliliğini yitirmiş, 18. yy boyunca Avrupa'yı kaplayan bunalım ile birlikte, yeniler ve eskiler, geleneksel olan ile modern arasında çatışmanın başlangıcını oluşturmuş, orta sınıfın (burjuvanın) güçlenmesi ile sanatta mutlak monarşiye olan bağımlılık ve klasik idealin ilkeleri sarsılmış idi. 1789 ile 1815 tarihlerini kapsayan devrim dönemimde yeni siyasal amaçlar ve toplumsal kurumlar ortaya çıkarmış, Fransız devrimi ile başlayan toplumun siyasallaşması olayı, Temmuz Monarşisi ile doruğa ulaşmıştı. Finans kapitali, arazi sahipliğinden elde edilen gelire galip gelmiş, Kilise'nin ve aristokrasinin, politik yaşamda oynadıkları birinci derecedeki rol sona ermişti. Siyasal ve toplumsal alandaki konumlar yer değiştirmiş böylece tüm sanat tarihinin köklü bir dönüşüm geçirmesine sebep olacak etkenlerden en önemlisi "ekonomik güç" el değiştirip, kapitalist sistemin varlığının başlangıcını gerçekleştirerek, sanat tarihindeki büyük kırılmalardan birinin yaşanmasında rol oynamıştı.

1.1. Günümüz Sanatının Oluşum Koşulları

Feodal Avrupa toplumlarının kapitalist dönüşümü, ekonomiden siyasete, bilimsel araştırmalardan hukuk kurallarına dek hemen her alanda devrimlerin yaşanmasını ve

toplumların zihinsel dönüşümlerin gerçekleşmesini zorunlu kılmıştır. Günümüz sanatını oluşturan koşullar ise, toplumsal hayatta gerçekleşen ekonomik ve sosyal değişimlerin yanı sıra gözleyici konumunda ki yaratıcının, görme ve anlamlandırma yetisindeki dönüşümlerden de kaynaklanmaktadır. Bu koşullar Jonathan Cary'in Gözlemcinin Teknikleri kitabında şöyle verilmiştir;

"1-Biçimlerin zaman içinde kendini açımlayan şeyler olarak toplanmasına ve sınıflandırılmasına izin veren tarihselci ve evrimci düşünce tarzı.

2- Boş zamanın yaratılmasını ve kent nüfusu içinde daha büyük bir kesimin kültür konusunda kararlar almasını sağlayan sosyo-politik dönüşümler. (ki bunların bir sonucu olarak halka açık sanat müzesi ortaya çıkmıştır.)

3- Çeşitli sanat yapıtlarının inandırıcı kopyalarını dünya çapında dolaşıma sokan ve yan yana koyan yeni görsel seri yeniden üretim olanakları." (Cary, 2010,:52.)

Diyalektik düşüncenin varlığını betimleyen kişi olan Herakleitos*(Antikçağ Yunan filozoflarından (İÖ. 540-480)) günümüzden çağlar önce, "her şeyin aktığını ve aynı nehirde iki kez yıkanılamayacağını" söylemiştir. Bu söz ile 18. ve 19 yy'da kendini gösterecek diyalektik felsefenin dayanağı olan, nesnelerin ve olguların durağanlığı içinde değil, değişim ve dönüşüm süreçleri halinde kavranması gerektiği fikrinin zemini hazırlanmıştır. 19 yy'da Marx ve Engels ile diyalektik düşünce, doğanın ve insan tarihinin materyalist anlayışı ile bütünleştirilerek varlığını yeniden ortaya koymuş ve bu bilinçli diyalektik, doğanın deviniminde kendini kabul ettiren yasaların varlığını açıklığa kavuşturarak, doğada ve toplumda varolan karmaşık süreçlerin "kendi karmaşıklığı içinde kavranması" gerektiği fikrini ortaya çıkartmıştır. Oluşan düşünce biçimi sonucunda yeni bir görme algısı kaçınılmaz olarak gelişmiştir.

Karanlık bir mekânda küçük bir delikten içeri giren ışığın, karşısındaki duvara ters biçimde düşen bir görüntü var ettiği binlerce yıldır bilinmektedir. Camera Obscura, sadece basit bir görme aleti olarak kullanılmamış 1500' ler den 1700'lü yıllara kadar gözlemcinin nasıl görmesi gerektiğini biçimlendiren hakim bir paradigma olarak var olmuştur. İbni Haysen, Aristotales, Raoger Bacon, Leonardo Da Vinci, Kepler gibi ilgi alanları birbirinden farklı düşünürler, bilim adamları tarafından sorgulanıp irdelenerek ve sınırları belirlenerek tanımlanan Camera

Obscura, tüm görme eylemini icat edildiği anda nasıl değiştirdiyse yine aynı derecede köklü bir değişim yaratarak yeni bir farkındalık getirmiş, zamanla camera'nın bakış açısının "yüce" görme eylemi yarattığı fikri, yanıltıcı bulunmuştur. Optik ve doğa bilimlerdeki incelemeler ile özellikle Kopernik'ten (Kopernik (Nicolaus Copernicus); Dünya yerine Güneş'in merkezde bulunduğu evren modelini formülleştiren matematikçi, astronom). sonra, dünyada mutlak ayrıcalık taşıyan hiçbir nokta kalmamış ve "*görünürlük olumsal bir olguya dönüşmüştür*". Klasik görme modelinin temsil alanı çökmüş, gözlem artık belirli bir mekâna göndermede bulunmayan, eşdeğerli duyumlar ve uyarılar meselesi haline gelmiştir. 1820 ve 1830'lu yıllarda gözlemci, camera obscura tarafından varsayılan sabit iç/dış mekân ilişkilerinin dışına, içsel duyum ile dışarıdaki gösterge arasındaki ayrımın geri dönülmez biçimde bulanıklaştığı, sınırları belirsiz bir alan üzerindeki konuma yerleştirilmiştir. Görme özgürleşmiş, görmeyi ve nesneleri oluşturan katı yapılar yıkılmıştır. Batıda hakim olan spekülatif ya da skopik görme geleneğinin, Platon'dan günümüze ya da 14.yy'dan 19.yy'ın sonlarına kadar kesintiye uğramadığı ileri sürülmektedir. 19.yy'da fotoğraf ve sinemanın ortaya çıkışı, Batı'da uzun bir teknoloji ve/veya ideolojik gelişmenin tamamlanmasına karşılık gelen camera obscuranın, sonunda fotoğraf makinesine evrimleşmesi ile gerçekleşmiştir. Fotoğraf makinası ile çöken klasik görme, kapitalist modernleşmenin kendi zorunlulukları, görsel dikkatin dayatılması, duyuları rasyonelleştirilmesi ve algının yönetilmesi amacıyla yeni teknikler üretilmesine yol açmıştır. Bunlar, görsel deneyimin aletsel olduğuna, değiştirilebileceğine ve temelde soyut olduğuna dair bir kanıya ihtiyaç duyan disiplinin temel tekniklerini oluşturmuştur.

Aristokratik himaye sisteminin yerini piyasa almıştır. Sanatçı, kutsal bir otoritenin temsilcisi, hizmetkârı değildir artık. 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren erken bir örgütlenme ve düzenleme biçimi değişimi söz konusu olmaya başlamıştır. Her türlü bilim alanında "normal" olanın nasıl olduğu, bireyin 19.yy'a hâkim kurumsal iktidarın gereklerine göre biçimlendirilmesinin önemli bir parçası bu dönemde oluşmuştur. İmparatorluğun gücünün ve görkeminin temsil edildiği ve akademi mensuplarıyla sınırlı olan sergilerin 1737 yılında kamuya açılması da sanatın özerkliğini kazanmasında önemli bir dönüm noktası olarak görülmektedir. Böylece kamu, kendi beğenisini ifade etmesinin olanaklarını oluşturmaktadır. Oysa Rönesans'ta sanat, birey tarafından üretilerek, bir topluluk tarafından

alımlanmaktadır. (kilise ve kent meydanındaki topluluklar veya bir saray meclisi.) Daha önceki dönemlere, sanatın bir kült nesnesi olduğu zamanlara bakıldığında ise, sanatın ayinlerde olduğu gibi toplu olarak üretildiği ve yine toplu olarak alımlandığı görülmektedir. Peter Bürger'e göre "geçmiş yıllara nazaran sanattaki bu bireyselleşme, özerkleşmenin önemli bir öğesidir." (Bürger, 2003, s:92) Böylece sanat, tanrıların, imparatorların katından düşüyor; kiliseler ve sarayların yanı sıra evlere de giriyordu. Sanat piyasası ve sanat kamuoyu kavramları, sanatçının tanınması ve mali başarısında önemli bir rol oynamaya başlayınca bağımsızlık iddiaları da buna paralel olarak daha kapsamlı bir hale geliyordu. Piyasadaki en dramatik etki edebiyat alanında kendini göstermiş, kâğıt ve matbaa teknolojileri ile birlikte kitap fiyatları ucuzlamaya başlayınca, 1840'lı yıllardan itibaren gazeteler reklam gelirlerine ve romanlara güvenerek fiyatlarını düşürmüş ve okur sayılarını arttırmıştır. 19. yy'ın sonlarına gelindiğinde ise, bugün çok iyi bildiğimiz çok katmanlı kültür biçimi belirmeye başlamaktadır.

Bir diğer koşul ise; sanat yapıtlarının inandırıcı kopyalarını dünya çapında dolaşıma sokan ve yan yana koyan görsel serilerin yeniden üretilebilmesi olanağıdır. Erken dönem icadı matbaadan sonra, yeni icat fotoğraf makinesinin keşfi ile insan bilgiye ve orijinalin aynısına kolay ve daha az zahmet ile ulaşabilir hale gelmiştir. Fotoğrafın ortaya çıkışı ve toplumsal işlevinin değişimi nedeniyle politikayla yakın ilişkisi tartışılırken Benjamin, "geleneksel yapıt kavramıyla bağlarını kesin olarak koparan bir estetik kuramın kategorilerini geliştirmiştir." (Cogito sayı: 52 s:88) Sanat yapıtının tarihi çağlara göre kurulmuş yapısında, Antik Çağ'dan günümüze dek, kült kökeninden yola çıkarak tanımlayan Benjamin, teknik yeniden üretimle sanat yapıtının biricikliğini ve kendisini başlangıçtan itibaren belirlenmiş olan teolojik içermeleri yitirdiğini düşünmektedir. Benjamin'in betimlemesine göre bu içermeleri oluşturan şey; "sanat yapıtının aura'sıydı ve sanat yapıtının aura'sını yitirişinin nasıl yorumlanabileceği *(Demokratikleşme hareketi ya da kitleselleşme olarak aura'nın yok oluşu.)* Benjamin ve Adorno arasında başlayan ve bugün de hala sürüp giden bir tartışma konusunu yaratmıştır.*"*(a.g.y, s:89)

Hiçbir buluş toplumdan ayrı gelişemez. Teknoloji ve sanat toplumun içinde bulunduğu duruma ve ihtiyaçlarına göre, sahip olduğu üretim maddelerine göre

şekillenmek zorundadır. "Zevk, insan doğasının bilinmeyen yönlerinin açığa çıkması değildir, toplumsal yapıyı belirleyen ve sınırları apaçık çizili olan yaşam koşullarına bağlı olarak biçimlenir." (Freund, 2008 s:7) Bu sebeple, teknolojinin sadece teknik bir olgu ve yansız olduğu kanısı kabul edilemez. Her yeni buluş bir amaca hizmet etmektedir toplumsal, kültürel ve ekonomik sonuçlar yaratmaktadır. Adorno ve Horkheimer'ın Aydınlanmanın Diyalektiği'nde değindikleri gibi: "Kaba bir buluş olan matbaa makinesi; akla daha yakın bir buluş olan top; daha önceleri de bir dereceye kadar bilinen pusula: Bu üç buluş hangi durumda değişiklik yaratmamıştır ki; biri bilimde, diğeri savaşta, üçüncüsü de maliye, ticaret ve denizcilikte!"(Horkheimer, Adorno, 1995)

1.1.1. Avangart dönem; Peter Bürger; Avangard Kuramı

Avangard askeri bir terimdir. Ancak 1830'lu 1840'lı yılar arasında "bir ordunun, birliğin öncü kolu" anlamı ile '*köklü dönüşümlerin bayraktarlığını'* ifade etmek için filozoflar tarafından kullanılmaya başlanmıştır. (Bürger,2003,s:10) Avangard olarak nitelendirebilecek en erken tespit, 1789 Devrimi ardından, insanlığın sanatın kılavuzluğunda bir sanat âlemine; yani sanatı hem araç, hem de amaç olarak kullanarak, büyük toplumsal tasarının gerçekleşmesinde sanata verilen öncü rolü tanımlamak için ütopyacı sosyalist Saint Simon tarafından kullanılır. Bilim adamları ve sanayicilere şöyle seslenir: "Sizlerin avangardı biz sanatçılarız... en etkilisi ve hızlısı sanatın gücüdür: İnsanlar arasında yeni fikirler yaymak istediğimizde, onları biz tuvale veya mermere nakşederiz... Toplum üzerinde yapıcı bir iktidara sahip olmak, gerçek bir rahiplik görevi yürütmek ve sağlam adımlarla zihnin bütün meleklerinin önüne düşmek: İşte sanatın muhteşem kaderi" (a.g. s.11) 1600'lü yıllardan başlayarak sarayın ve kilisenin üzerindeki güç yitirildikçe, klasik akademi disiplini zedelenir ve böylece kamuya açık sergiler, salonlar, galeriler gelişmeye başlamış ve sanat buradan yürütülür hale gelmiştir. Sanat'ta modernizm yavaş yavaş başlarken kurumsallaşma aşaması da birlikte gelişmeye devam etmektedir.

Poggioli, avangard kuramının gelişimini romantizm kaynaklı olduğunu belirtir. Ona göre; "çağdaş ve modern sanatın doğa yasasıdır". (a.g.y. s.5) Yabancılaşma teması üzerinden geliştiren Poggiolinin savunusunda, sanatta bireyin özgür olması

ilkesini ilk kullanabilen üslup olması sebebi ile avangard sanatların başlangıcı olarak sayılabilecek Romantizm, sanat tarihçisi Arnold Hauser tarafında da şöyle belirtilmiştir; "Fransız devrimi ve romantizm hareketi, sanatçının, bir 'toplum'a aşağı yukarı aynı türden bir topluluğa, otoritesini tümüyle kabul ettirdiği bir gruba seslendiği bir kültür çağının sona ermesini simgeler. Sanat artık nesnel ve konvansiyonel ölçütlere göre yönetilen bir toplumsal etkinlik olmaktan çıkmış, kendi standartlarını yaratan bir dışavurumculuk etkinliği durumuna gelmiştir." (Hauser, 1984 s:141) Devrim ile birlikte dış dünyaya algısını kapatan birey; kişisel deneyimlerini dünya görüşlerinden üstün görmüş, dolayısı ile ruhsal etkinliğinin daha değerli olduğu kanısına inanmıştır. Böylece sosyal hayatta geleneksel değerlerin ardı sıra çökertildiği, yeni düzenin kurulmaya başlandığı toplumda, avangard sanatlar var oluşlarını gerçekleştirmişlerdir. Romantizm akımının sanatsal ve toplumsal tarihe getirdiği en büyük farklardan biri de, artık sanatın politik olan ile doğrudan ilişki kurması durumu olmuştur. Sanatçılar siyasal partilerde var olabilmeleri dışında, parti propagandasını sanatsal yaşamlarında gerçekleştirebileceklerdir. Bu dönemin en önemli belirteçlerinden biri olan "sanat için sanat" kavramı ortaya atılarak, sanat artık bağımsız bir alan olarak varlığını sürdürmeye başlamıştır. Fakat pek çok düşünür ve sanat tarihçisinin ortak fikri olarak avangard düşüncenin çıkışı, doğuş noktası olan Fransız devrimi, sonrasında gelişen toplumsal yaşam düzeni beklenildiği gibi uzun süre devam etmez. Sosyalist ütopyacıların düşünceleri, 1848 Haziran'ında Paris'te yaşanan şiddetin ardından son bulur. Fransız devriminde birlikte olan brujuvazi ve işçi sınıfı Haziran Ayaklanması'nda karşı karşıya gelmiş, brujuvazi kendi çıkarlarını korumak için kanlı bir kıyıma girerek, kendinden olmayan sınıfları yok etmenin egemen olduğu bir tutum sergilemiştir. Sanatın araç olarak kullanıldığı fikrinin tam olarak tersinin yapıldığı, "sanatın amacı ahlaktan bağımsızdır" ifadesinin kullanıldığı bir inanç özellikle haziran ayaklanmasından sonra gelişimiştir. Dönemin sosyalist düşünürleri ayaklanma sırasında kullanılan şiddet sonrası bilinçli bir şekilde depolitize fikirler geliştirmeye başlayarak sanatı hayattan koparmaya başlarlar. "Sanatın artık ideolojik bir gerçeği, bilimsel bir savı ya da doğayı temsil etmediğini, hatta bir adım daha ileri götürerek sanatçısını bile temsil etmediğini ifade ederler. Tam da bu noktadan sonra, Burger'in Avangard'ı başlar. Burger erken dönem avangard'cıları gibi Romantizm akımını başlangıç kabul etmez. Ona göre avangard'ı var eden özerkleşme fikridir. Bu durum ise tam olarak sanatın içeriğinin kendi

formuna dönüşmesi ile 19. yy sonu, 20. yy başında zirveye ulaştığı varsayılmaktadır. Sanat kendini form dışında kurumlarda temsil etmekte, biçim yerini içeriğe bırakmaktadır."(a.g.y. s:186)

"Bürger'in kuramında avangard, sanatın kurumlaşmaya karşı bir saldırısıdır. Özerkleşmenin terk edilerek, sanatın yeniden hayata sindirilmesi mücadelesidir. Sorun, gerçek dünyaya müdahale edilmesi... hayatın devrimcileştirilmesidir; yoksa estetik haz nesneleri olmaya mahkûm formlar yaratmak değil. Bu tutum, 1848 öncesinin avangard ruhundan köklü olarak farklıdır. Çünkü sanat hayatla ilişkilendirirken, geçerli siyasal-ahlaki tasavvurlar doğrultusunda bir angajmanı kabul etmez. Ütopyaların öngördüğü, toplumsal ilerlemelerin öncülüğü gibi bir rol üstlenmez. Sorun, sanatın toplumsal faydası (realizm) veya bunun reddedilmesi (estetizm); sanatın angaje veya özerk olması değil sanatın ta kendisidir. Onun toplumsal işleyişi, kavrayışıdır: Kurumdur. Avangardın hedefi bizzat içinde var olduğu sanat kurumunu yok etmektir. Çünkü sanatı hayata yasaklayan bu kurumdur. Sanat ancak kendi kurumuna tutsaklığından özgürleşerek hayatı ele geçirebilir. Avangard şimdi bu devrimi siyasetin yedeğinde değil, siyasete rağmen, ya da, kendini siyasallaştırarak gerçekleştirmeyi denemektedir." (Bürger,2003 s. 21)

"Bürger'in oluşturduğu avangard kuramı alışılmışın aksine Avangard'ı Modernizm'den ayrı tutar. Modernizm de kurumsallaşma çizgisi hâkim iken Avangard kurumlaşma fikrine karşı çıkar. Sanatı, biçimlerin evrimine göre değerlendirilen tarihsel döngüden söker ve hayatın içine yerleştirir. O na göre Avangard iki dünya savaşı arasında sınırlıdır. Fakat savaştığı kurumlara yenik düşerek sanatçıların işleri sergilere, müzelere girer ve piyasada ki ürünlerden biri haline dönüşür. Özgürlük peşindeki işler 'sanat yönetimlerinin emrine girer. "Saldırdıkları, alaya aldıkları ve riyakârlıklarını teşhir ettikleri düzen, iyi niyet göstererek, sonunda onları içine kabul eder." (a.g. s: 22)

Bürger'ın avangard kuramının başarısız olmasının nedeni, Habermas'a göre iki önemli hataya dayanmaktadır: "Birincisi, sürrealizmin öngördüğü anlamın ve formun imhası özgürleştirici bir etki yaratmaz. İkincisi, iletişim, ifadeyle ilgili, bilişsel, ahlaki, pratik birçok alanı kapsar. Dolayısıyla, rasyonelleşmiş gündelik hayat, sadece bir tek alanın, sanatın, açığa çıkarılmasıyla yoksullaşmaktan kurtarılamaz." (a.g.y.s: 23)

Avangard, 1940 - 1985 yılları arasında Neo-avangard şeklinde yeniden yorumlanmıştır. "Neo Avangard, ne 1848 öncesindeki gibi topluma, ne de 1920'lerdeki gibi sanata başkaldırı şeklinde gelişmiştir. Neo-Avanrad'lar sanatın kurumlaşması sisteminin dışında değildirler. Müze, galeri ve akademik kurumların her biriyle ilişki içinde olan neo-avangardistler, dönemin üretilen kültürel politikalarının biçimlerinden biri olarak varlıklarını sürdürmektedirler." (a.g.y. 130) Sanatçının izleyicisi artık sadece galeriye gelip-gidenler değil, kalabalıklar olmuştur. Neo-avangard başlı başına bir darbe yeni bir söylem sayılamamış, avangard hareketin eleştirel tavrının son göstergesi olarak etkinliğini sürdürdüğü varsayılmıştır.

Romantizmden başlayıp tüm modernist akımları içine alarak (Gerek dada ve sürrealizm gibi 'tarihsel avangard'lar, gerekse pop, op, fluxus, gibi savaş sonrası avangard'lar, sanata karşı sanatsallaşarak müdahalelerde bulunmuşlardır.) 1950'li 1960'li, hatta 1980'li yılları kapsayan avangard düşünce, toplumu ve değer yargılarını temelinden sorgulayan ve yargılayan eserler üreterek, günümüzün sanatının belirleyici etmenlerinin en dikkat çekici unsurlarını oluşturmuştur.

1.1.2. Postmodernizm; Jean- François Lyotard; Postmodern Durum

Postmodernizm, avangard akımların da içinde bulunduğu, modern sanat düşüncesinin oluşmasını sağlayan bilim, bilgi ve meşrulaştırma kavramlarının sorgulanması sonucunda, mutlak bir doğru üretilemeyeceğinin, bilginin var olduğu koşullara göre değişebileceğinin savunulduğu görüş olarak tanımlanabilir. Modern yapıda bilginin amacı, insanlar üzerinde baskı oluşturmaya dönüşmüş, bu baskı, "büyük anlatılarla" toplumu açıklama çabasına girmekle sonuçlanmıştır. Bu yöntemle oluşturulan bilimi "terörizm" diye nitelendiren Lyotard, postmodern durumu terör, baskı ve sindirmenin ortadan kalktığı bir süreç olarak nitelendirmiştir. 1960'ların sonlarına doğru filizlenen postmodernizm, özellikle Foucault'nun modern topluma ve akla yönelttiği eleştiriler çerçevesinde gelişmeye başlamıştır.

Jean-François Lyotard Postmodernizm olarak adlandırılan dönemi, " postmodern durum" olarak değerlendirmiş ve tanımını oluşturacak sınırlarını belirlemiştir. Lyotard'a göre; " insanlar modern bilgiyi edinmeye çalışırken o bilgiyi yaratan ya da o metni yazan kişi gibi değil; kendi arzuları doğrultusunda bir anlam yüklerler

bilgiye. Yani önemli olan, yazarın düşüncesi değil, okurun istekleridir. Oysa modern bilgi, "yorumu" tamamen yadsımıştır. Yorum modern bilgide "kir" anlamına gelmektedir. İnsanlar sadece söylenmişi söyleyebilmekte, ona kendilerinden bir şey katamamaktadırlar." (Şaylan, 2006, s:280)

Yirminci yüzyıl dünya üzerinde oluşan büyük savaşlara, politik olarak organize edilmiş soykırımlara tanıklık etmiş bir zaman dilimi olarak tarihe geçmiştir. Bu dönem içerisinde varlığını sürdüren modernizm ise; birlik ve düzen arayışının siyasi ifadesi olarak kullanılmıştır. Sanayileşme ile gelişen endüstriyel toplumda, "Büyük Anlatılar" yüce nedenselliklerinin yerini kuşkulu bir bakış açısına bırakarak, bilgi ve bilişim teknolojisinin geçerli sayıldığı yenidünya düzenine geçmiştir. Özellikle bilişim alanındaki gelişmeler ile birlik şekli olarak toplum, fikri anlamını ve inanırlığını yitirmiş, mutlak bir mutabakat içinde değil de, geçici sözleşmeler ile yeni ve bir sonraki an'a kadar düzenlenmiş biçimler geliştirerek varlığını sürdürmektedir. Bütün bu yeni kavramlar arasında, çözüm, dil oyunları ile meydana gelebilecek heterojen ve çoksesli yapılar olarak ortaya çıkmıştır. Çokluğu ve çeşitliliği benimseyen postmodernizm, bakış açılarının çeşitliliğini de beraberinde getirmiştir. Postmodernistler, siyasal alandaki asıl sorunun küreselleşmenin hız kazanmasıyla ulus devlet sınırlarının silikleşmesinde ve modern siyasal paradigmanın bu durum karşısında yetersiz kalmasında yattığına inanmışlardır. Her anlamda hızlı değişimi getiren bu süreç bireylerde kimliksel olarak yeniden tanımlanma isteğini doğurmuştur. Bu da "toplumsal kimliği" ön plana çıkartmış, etnik, dinsel ve mezhepsel farklılıklar sonucunda belirgin bir şekilde "var olma" arzusu taşımaya başlamıştır. "Bilginin çoğulluğu",büyük bir güç oluşturmuş, gelişmiş yapılanmalar, güçlerini bilgiyle koruyan bir bütün haline gelmiştir. Ülkeler arası gelişmişlik farkı ekonomiyle değil de bilgiyle ölçülen bir yapı kazanmıştır. Bilginin rekabet unsuru halini almasıyla gelecekte bilginin neden olduğu savaşların çıkabileceğini öngören Lyotard, devletlerin güçsüzleştiği bu dönemin liderleri olarak da uluslar arası siyasal örgütlenmeleri ve çok uluslu şirketleri görmüştür. Postmodern düşüncenin devlete bu denli karşı çıkması ve lokal hareketlerle farklılıkları desteklemesi sonucunda, sivil toplum güçlenmiş ve önemli bir siyasal aktör olarak hayatımıza girmiştir. Bu sürece ayak uydurmak için "ideolojisizleşen siyasal partiler" tüketiciye yönelik seçim makinelerine dönüşmüştür. Bu durum parti üyeliklerinin azalmasına ve seçmen

sayılarının düşmesine neden olarak siyasal ideolojilerin bittiğinin göstergesini yaratmıştır.(Loyotard, 1997)

2. KÜRESELLEŞME VE YENİ DÖNEMİN İÇ DİNAMİKLERİ

Küreselleşme kavramı; özellikle 1980'lerden itibaren M. McLuhan'ın 1964 yılında çıkardığı "*Medyayı Anlamak "*adlı eserinden sonra sık olarak kullanılmaya başlamıştır. Ekonomi ve politika konusunda yapılan bir çalışmada William Greider küreselleşmeyi şöyle betimlemiştir. "Küreselleşme, harikulade bir makineye benzer. İmha ettiklerinin karşılığını alır. Modern ziraatın makineleri gibi büyük ve hareketlidir. Fakat çok karmaşık ve güçlüdür. Koşarcasına sahalar açar ve sınırları önemsemez. Hareketlilik devam ettiğinden, makine, arkasında büyük tahribat izleri bırakırken, aynı zamanda büyük miktardaki refah ve zenginliği beraberinde getirmektedir. Zengini daha zengin, fakiri daha fakir yapmaktadır. Fakat direksiyonda kimse yoktur. Hızını ve yönünü kontrol eden bir iç dinamiği veya direksiyonu olmayan bir makine… Olabildiğince özgür ve de sınırsız... Makine, dünyayı yeniden yapılandıran, kendi kendine işleyen, bir ekonomik sistem draması oluşturan, zorunlu küresel endüstriyel devrimin zorunlulukları tarafından yönetilen modern kapitalizmdir" (Ural, 2008, Ekonomi Siyasal bilimler aylık dergisi, s.82) Küreselleşme özellikle 20.yy'ın son çeyreğinde bir kavram olarak ortaya çıksa da bazı sosyologlar Küreselleşmenin tarihin 16.yy'a kadar dayandırarak, Rönesans sonrası coğrafi keşiflerin gelişimi, sömürgecilik ve sermaye kavramı ile ilişkilendirmişlerdir.

"1989 yılı ve sonrasında yaşanan küresel olaylar - Doğu ve Batı Almanya'nın birleşmesi, Sovyetler Birliği'nin dağılması, küresel ticaret anlaşmalarının yapılması, ticaret bloklarının güçlenmesi ve Çin'in kısmen kapitalist bir ekonomiye dönüşmesi- sanat dünyasının karakterini de temelden değiştirmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından sanatın başkenti Paris'ten New York'a taşınınca, sanat dünyası Soğuk Savaş'ın Doğu-Batı bölünmesi temelinde yapılanmıştır. Bu keskin karşıtlığın zayıflamasının ve kapitalizmin zaferinin ardından, sanat dünyası süratle yeniden yapılanma sürecine girmiştir." (Stallabrass, 2009 s:19-20) Böylelikle tüm insanlık tarihinin 'anlamlandırma' algısının vardığı nokta değişmiştir. II. Dünya Savaşı öncesinde, sanatın hayat pratiğine yabancılaştırılmasına karşı çıkan Avrupa merkezli

Avangard söylem düzeni sorgulama kaygısıyla üretim gerçekleştiriyor iken, savaşın ardından gelişen post- avangardist söylem ve postmodernist düşünce, sanatı yeniden avangard söylemin yıkmaya çalıştığı tüm kurumların nesnesi haline getirmiştir. Yenidünya düzeni ile kurulan biçimleri oluşturan en önemli etken 'küreselleşme' kavramının oluşmasıdır. Tanım olarak küreselleşme; ekonomik, sosyal, kültürel, politik bütünleşmenin dayanışmanın artması anlamına gelmektedir. Küreselleşmeyi, Çağdaş Sanat'ı var eden önemli kavramlardan biri olarak iki ayrı grupta incelenmek daha doğru olacaktır.

Ekonomi ve Siyaset

Bu yeni dönemde öne çıkan kavram; Neoliberalizm'dir. Neoliberalizm, kapitalist sistemin devlet teşebbüslerinin her birinin, devletin kendi kontrolünden çıkartılarak özelleştirilmesi fikridir. Berlin duvarının yıkılması, Doğu Avrupa komünizminin çöküşü, Çin'in Post Komünist bir ekonomiye geçiş yapması ve sanatın başkentinin Paris'ten kopup New York'a taşınması, bunlar kurulan yenidünya düzeninin mihenk taşlarını oluşturan olaylar dizisidir. Tüm bu süreç ile birlikte dünyada tek sistem haline gelen kapitalist düşüncenin dayattığı neoliberalizm süreci başlamıştır. Neoliberal politikanın getirdiği kuralsız ticaret ile sadece "sosyal devlet anlayışı çökmemiştir, özelleştirme ile kemikleşmiş biçimde oturan sosyal hayat düzeni kimliksizleştirilmiş ve sendikalar güç kayıpları"(a.g.y. s:22) yaşayarak işsizlik ve sosyal güvencenin olmadığı yaşamlar var etmek zorunda kalmıştır. Evrenselliğin dili olarak icat edilen modernist sanat tamamen parçalanmış, yerini globalizm almaya başlamıştır. Avrupa merkezciliği, etnik- merkezci bir mahiyete bürünmüş ve tüm yaşam ideolojilerinde kendini göstermiştir. Sanat da bu kapitalist düzen içerisinde melezlik ve çeşitliliğin sınırsız özgürlüğü kavramlarını sorgulayarak aldığı üretimler gerçekleştirmiştir. Çokuluslu kapitalizm, ulusal öznellikleri yok ederek, kültürel bir siyaset olanağının ortadan kalkması sonucunu yaratmıştır.

Toplumsal Hayat

Modernlik sonrası dönemde, bir topluma, ya da sınıfa ait olma kavrayışında bir aşınma gözlemlenmektedir. Modern toplumun icadı olan "toplumsal" kavramı yerini etnikliğe, mezheplere, tarikatlara ve diğer kültürel köklere dayalı oluşumlara bırakmıştır. "Modernliğin insanları ve eylemleri tasnif etmek 'bilimselleştirmek' için yararlandığı 'toplumsal kimlik', soyut, özdeşliğe/birliğe dayalı ve evrensel bir kategoridir. Oysa 'kültürel', örneğin 'etnik kimlik', somut, farklılığa dayalı ve tikel bir sınıflandırmadır." (Artun, 2013 s.26) Eşitsizlik giderek daha şiddetli olarak varlığını sürdürmektedir. " 'Geçmiş' yerini 'şimdi'ye terk eder. Sonuçta, toplumsal referansları kadar, tarihsel (zamansal) referanslarını yitiren siyaset de bir iletişim teknolojisine, retoriğe, çağdaş bir sofizme dönüşür; kültürleşir. 'Esnaf savaşları', 'kültür Savaşları'na; 'ekonomi politik', 'kültürel politika'ya dönüşür." (a.g.y. s:28) Böylece kültür, toplumla ve tarihle bağını koparark, tarihin sonlandırılmasının en ağır sonuçlarından birine sebep olmaktadır. Bu durum 20.yy'dan başlayarak geriye doğru bütün toplumsal tarihinin silinmeye başlanması olarak değerlendirilmektedir.

2.1 Sanatın Değişen Merkezi; New York

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, sanat'ın kültür merkezi, kısa süre içinde Paris'ten, Amerikan Avangard'ının doğuşuna tanıklık eden New York'a kaymıştır. Serge Goılbaut New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı isimli kitabında Paris'den New York'a geçen sanat düşüncesini bu sözcüklerle aktarmaya başlamıştır. "Paris 14 Haziran 1940'ta Alman birlikleri tarafından işgal edildi. Beş yıl boyunca yaşam adeta durdu, ya da daha doğrusu bir başka biçime büründü, susturulmuş, yarım kalmış, yarı saklanmış bir haldeydi. Dışarıdan bakılınca Paris bir hayalet kentti. Amerikalılar Paris'in düşüşünde belli bir demokrasi düşüncesinin ölümünü gördüler. Onlar için Paris bireyciliğin zaferi demekti, Montparnasse sanatçıları tarafından popüler kılınan özgür bir yaşam demekti.

Daha önce İspanya'da Cumhuriyetçi orduların bozguna uğramasının liberal imgeleme darbe indirmesinin nedeni, İspanya Cumhuriyeti'nin düşüşünün faşizme karşı savaşta demokrasinin yenilgiye uğramasını simgelemesiydi. Paris'in tek bir el

bile ateş edilmeden düşmesi daha da ciddiydi, çünkü, kentin sanat hazineleri kurtulmuş olsa bile, Batı kültürünün simgesel yıkımını temsil ediyordu. Amerikan gazetelerinin başyazarlarının olan bitenler konusunda şu açıdan kuşkusu yoktu; bir simge öldürülmüştü, Batı kültürü zincire vurulmuştu ve ifade özgürlüğü bastırılmıştı: (Guılbaut 2009 s:67)

Bu işgal ile yüzyıllar boyu oluşan toplumsal ve siyasal yapı devrilmiş, entelektüel yaşam paramparça edilmişti. Sonrasında gelişen tarih ise; dönemin kültür gelişiminin ve dünya ekonomisinin, yeni temeller üstüne inşasının tarihi olmuştu. Kültürün başkenti unvanını elinde bulunduran Paris, bu unvana dayanak yapacağı bir sanat geleneğine sahipti fakat genç bir ülke olan Birleşik Devlet'lerinin New York' kenti için aynı şeyden bahsetmek imkânsızdı. Dünya savaşına girmeyen Birleşik devletler, ekonomik bakımdan Avrupa devletlerine oranla hızla güçlenmekte, sanat yatırımlarına yer açarak ve büyüyerek, kendini Batı dünyasının lideri haline getirmekteydi. Amerika'nın batı kültürünün başkenti olmaya aday olmadan önce yapması gereken şey, kendi sanat bilincini yetkin hale getirebilmekti. Bu sebeple bilinçli olarak örgütlenmiş hükümet tarafından düzenlenen organizasyonlar hazırlanıyor. Sanat değerli bir şey haline getirmeye çalışılıyordu ve çare olarak, demokratikleştirme yolunda bir program hazırlanarak uygulamaya sokuldu. "Birincisi; WPA ve FAP projeleri ((Word Project Administration), (Federal Art Project) (Jackson Pollock'un eserleri Amerika'nın önceden kestirilemez, patlamaya hazır ruhunu ifade etmesi niteliği ile gerçek üstücülüğün bir Amerikan versiyonu olarak görülüyordu.) yeni istihdam alanları yaratmak için üretilen bu projeler sanat desteği inişe geçmişken, Amerikan sanatçılarının yapıtları için kitlesel bir piyasa yarattı; İkincisi; özel sanat piyasasının yeniden düzenlenmesi sonucunu doğurdu. Üçüncüsü; Kamuoyundaki sanat tartışmasını teşvik etti ve dolayısıyla Avrupa'dan yeni gelen göçmenlerin görüşlerinin popülerleşmesine yardımcı oldu."(Guılbaut, 2009 s:74)

Amerika, sanat alanında bir yaptığı yatırımlar ile bir Amerikan kültürü yaratma çabası içerisindeydi. "Amerikanınn kültürel bir kimliğe ihtiyacı vardı." (a.g.y.s:74) "Amerikan Sanatını Satın Al" haftası yaparak sanatçıların üretimlerinin alımını teşvik edici bir şekle dönüştürüyordu. Böylece Amerikan sanatı büyük bir popülerlik kazanmıştı. Sanat artık dekoratif bir nesne olarak satın alınıyor ve bu

düşünce Life dergisinin de yardımıyla halka sanat eğitimi vermiş oluyordu. Bunun amacı sanat'ın yeni kitle kültürü içerisinde ki tüketim biçimini oluşturmaktı. Böylece devlet desteğinin yerini o'na, sanat'a özel geliştirilmiş bir piyasa sistemi alacaktı. Oluşturulan bu piyasanın önemli sonuçlarından biride, sanatı satın almak için yapılan reklam kampanyalarıydı. Böylece kültür endüstrisi olarak nitelendirilebilecek yeni oluşumların gelişmesi kaçınılmaz olarak gerçekleşecekti. Amerika, kültür ortamındaki bu gelişmelerin yanı sıra, yenidünya düzeninde siyasi anlamda da lider olmanın yapı taşlarını oluşturmaktaydı. 1943 yılına gelindiğinde Amerika yenidünya düzeninin en önemli ve belirleyici rolünü üstlenerek lideri haline gelmişti. Avrupa' da yaşanan yıkım, batı kültürünün yeni bir yerde New York'ta yeniden doğumunu simgeliyordu. Avrupa'dan kaçan mülteciler, Amerika'da kültürlerini yeniden oluşturmaya başlamışlardı.

New York, gelenekselci Paris ekolünden farklı olarak, güçlü ve özgün bir dil yaratma çabası ile tükenen "konu" kavramına alternatif bir dil oluşturulacak, bu gelişmeler 'Soyut dışavurumculuk' adı ile anılan bir üslubun oluşmasını sağlayacaktı. "Yeni biçim, elbette modernist gelenekle diyoloğa girdi, ama dahası avangard sanatçılara, propoganda ve illüstrasyon sanatında kaçınırken toplumsal "angajman" duygularını (Büyük Bunalım kuşağının sanatçıları için son derece önemli bir olgu) korumalarını sağlayan bir yol sundu. Bir bakıma, siyasal bir siyaset-dışı-kalma" fikri geliştirmelerini sağladı.(a.g.y. s:10)

Aynı zaman da New York geleneksel müzelere altarnatif yeni mekânlar yaratarak galerileri ve modern sanat müzelerini oluşturmuş, böylece dönem sanatına yeni mekânlar yaratmıştır. Bu mekânların sahipleri olan Peggy Guggenheim gibi kişilerin çalışmaları ile günümüz sanatının belirleyici koşullarından biri olan "sanat piyasası" kavramı ortaya çıkartılmaya başlamıştı. "Gugunheim'ın seçtikleri bir müze-galerinin kurumsal ortamına yerleştirerek piyasayı bu yapıtlar üstüne dikkat çekmeye zorladı, böylece himayesindekilere ilk defa ticari açıdan tanınma sağladı." (a.g.y. s:87) Savaş sırasında, bu girişimi destekleyerek, sahip olabilecek ekonomik gücü olan kişi sayısının az olması, gücü elinde bulunduranları ve onların ellerinde var olan ürünleri değerli hale getirip, müzenin kurumsal ortamına sokarak, sahip olduklarını ticari olarak "değerli" hale getirmişti. Savaşın ekonomi üzerinde yaptığı değişiklik ise Amerika açısından büyük bir ekonomik gücün oluşmasını sağlamıştı.

Yaşanan büyük bunalım sırasındaki kıtlıktan sonra oluşan yeni iş olanakları ve gelen büyük miktardaki para, kendine elmas ve sanat eseri gibi yatırım alanı yarattığı gözlenmiştir. Geleneksel sanatın yani Fransa kökenli sanat eserlerinin azalmasıyla birlikte tüketim gittikçe artarak bir kıtlık oluşmasına sebep olmuş, böylece modern sanat üretimlerinin değerlendirinde artış sağlanmıştır. Bu durum sanat piyasasında ekonomik bir patlama olarak adlandırılmıştır.

New York'un Modern Sanat düşüncesini Amerika'ya kaydırması ile birlikte sanat dünyası, başka bir yerde olsa dönüşemeyeceği bir değişimin içine girerek, günümüz koşullarını oluşturan en önemli etmenlerden birini de gerçekleştirmiştir.

3. ÇAĞDAŞ SANATI ANLAMAK - KURAMI ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

3.1. Michel Faucault

Paul-Michel Foucault (1926 - 1984); Fransız düşünür, sosyal teorist, tarihçi, edebiyat eleştirmeni, antropolog, psikolog ve sosyolog olarak pek çok uzmanlık alanı geliştirmiş ve bilim tarihi, tıbbi psikoloji, deliliğin tarihi, modern ceza sistemi ve cinsellik ile öznelliğin tarihine kadar çok çeşitli konuda çalışma üretmiştir. Çalışmalarında ele aldığı konular ve betimleme biçimleri sebebi ile postmodern felsefenin kuramcılarından biri olarak görülmüştür. Çağdaş sanat düşüncesi açıklanmaya çalışılırken en çok değinilen düşünürlerden biridir. Yaptığı çalışmaları epistomolojik bir yaklaşım göstererek geliştirmiştir. "Rönesans, Klasik, ve Modern olmak üzere üç dönem belirleyerek ortaya çıkan köklü dönüşümleri çözümleyerek geliştiren Foucault bu üç ayrı dönemi "hayat, emek ve dil" olarak tespit etmiştir." (Foucault, 2010 s:13) Foucault'ya göre farklı dönemlerde bilgiyi belirleyen farklı kurallar söz konusudur ve dönemleri birbirinden ayıran kopuşlar vardır. Bilgi analizinin temeline *"süreksizlik"* kavramını yerleştirmiştir. Foucault'nun düşünce gelişiminde çok çeşitli bir entelektüel birikim söz konusudur.

"Söylem", "iktidar / bilgi ilişkisi", "soykütüksel araştırmanın yeri" ve "tarihin öznesinin bulunmadığı" gibi temalar Foucault'nun düşünce hayatına egemen olan ana konulardır.(a.g.y. s.14,15) Foucault'ya göre; 19.yy boyunca hâkim olan "sonsuzluk" kavramı yerini "sonluluk" kavramına bırakmıştır. Bu değişimlerin

sebebini iktidar üzerinde açıklamaktadır. İktidarda meydana gelen süreksizlikler, bilgiyi çevreleyen normlar ihtiyaçlara göre değişir. İktidar bilgiyi belirlediği gibi, oluşturulan bilgi de iktidarı belirlemiştir. Böylece, ister eski olsun ister yeni, bir bilginin çağdaşlığı *(actuel),* onun güncelliğine zıt olmalıdır. Çünkü bir felsefe, ulus-devlet fikri veya ulus-devlete karşı olan avangard fikrininin anlatılardan uzaklaştığı zaman çağdaş veya *actuel* olmaktadır. Felsefe de var olan çağdaş *actuel* sorunu Foucault tararfından *l'actuel* fikri geliştirilerek yorumlanmış ve yeni bir fikir ortaya koyarak kendi *eleştiri* anlayışını oluşturmuştur. Güncel kavramı, önemli unsurlardan birini oluşturarak, Foucault için *l'actuel* kurulmuş bir söylem ve görünürlük ile yeni şekillerde konuşmaya, görmeye başlananan zamana aykırılık ile ilişkilendirilmiştir.

3.2. Jean Baudrillard

Jean Baudrillard (1929-2007); Fransız toplumbilimci, döneminin fenomenlerinin yarattığı kavramları sosyoloji ve kültürel metafizik ile açıklayarak, çağdaş topluma, kültüre ve düşünceye karşı eleştiri geliştirdiği pek çok çalışma üretmiştir. Baudrillad'ın sanat yazılarını anlamanın anahtarının geri planda çizdiği çerçeveyi (batı kültürünün birbirinin ardı sıra gelişerek oluşan kültürel değişimler) gözeterek, göstergelerin dili ile tüketim kavramı arasındaki bağlantıyı kurmak olduğu belirtilmektedir. Kapitalist gelişim ile birlikte oluşan makineleşme ve endüstrileşme aşaması, sanat nesnelerinin seri üretimini ve yapıtların mekanik biçimde çoğaltılmasını sağlar ve böylece sanat'ta *'meta'* kavramı dolaşıma girmiş olur. Baudrillard'a göre "Marksist kuramlar, kapitalizm ile vites değiştirip sanat artık aşkın bir estetik gayeye bağlı kalmadan giderek meta tasarımıyla (Bauhaus) daha da iç içe geçmeye başlayınca aksar. Meta estetik bir özellik kazanınca değeri artık işlevine bağlı kalmaz." (Murray 2009s.48) "Böylece gerçek kendi imgesini yiyip yutmuştur ve dünya çelişkili bir biçimde hem daha estetik hem de daha gerçek bir hale gelmiştir". (Baudrillard bu geçişi kavramsallaştırmak amacıyla sanat dünyasından 'hiper gerçek' terimini kullanmıştır.)"(a.g.y. S:48)

Baudrillard son yıllarındaki yazılarında, belli bir düzenin kurallarının ötesinde sadece acayipliğin bulunduğu kökten bir belirsizlik ve karmaşa durumunun varlığından söz etmektedir. O'na göre çağdaş kültürü çözümlemek için, sanal

gerçeklik öncelik kazanmaktadır. Bu durumun zaman ve mekân konusundaki düşüncelerimizi tersine çevirdiğini savunur. Böylece olaylar devamlı ve düz bir çizgide ilerleyen zaman ve mekânda yer almamaktadır.

Baudrillard'ın çağdaş sanat nesnelerine duyduğu ilgi yeni bir biçime dönüşerek boşluk ve hiçlik olarak şekillenmiştir. Bu açıdan bakıldığında sanatın temel meselesi bu hiçliği nasıl maddeleştirdiği ve 'oyunu, tarafsızlık sınırları içinde tarafsızlığın anlaşılmaz kurallarına göre oynamayı nasıl gerçekleştirdiğidir.

Baudrillard'ın 1996 yılında yayınladığı Sanat Komplosu makalesi sanatın varlık nedeninin artık kalmadığını idda etmiş ve büyük bir yankı uyandırmıştır. "Sanat bayalığa, atıklara, vasatlığa, değer ve ideoloji diye el koyuyor" yazısının ardından "Sanat Komplosu"nda "çağdaş sanatın yalnızca anlamsız olmakla kalmadığını, aynı zamanda hükümsüz olduğunu, hiç olduğunu" eklemiştir. (Baudrillard, 2012 s.10) O'na göre "dünya çapındaki Yeni Sanat Düzeni, aslında star sistemiyle ve şöhretle beslenmekte, düşünce ile değil. Bu yeni düzen öylesine güçlü ve göz kamaştırıcıdır ki, kendisine yönelik her türlü olası tehtidi kışkırtmaya da, bu tehditleri sindirip massetmeye de muktedirdir. O kadar ki, sanatı eleştirmek, sanat alanında parlak bir kariyer edinmenin en iyi yolu haline gelmiş ve bu olay da istisna değil, bizatihi kuraldır. Baudrillarda birkaç yıl sonra daha da ileri giderek sanatın artık "danışıklı dövüş sanatı" olduğunu söylemiştir. (a.g.y. s.11)

Baudrillard için çağdaş sanatı, "hiç vuku bulmamış ilan etmek estetik bir yargı değil, antropolojik bir sorundur. Aynı anda hem hiçbir şey hem de her şey, hem elitist hem de kabaca metaryalist, becerikli, dümenci, hinoğlu hin, küstah ve tatminkar iş yapmasına rağmen acınası haldeki kültürün tamamına karşı girişilmiş bir polemik hamlesi olarak, sanatın statüsünü, hatta varlığını sorgulamak her zaman mümkündür". (a.g.y. s: 20) "Ondan önceki dönemde sanata atfedilen değerler sebebi ile insan usu öyle iyi ehlileştirilmiştir ki, sanat dini bir saygıyla kabul edilmiştir. İnsanın ilk önce sanatı hükümsüzleştirmesi gerekir ki, onu gerçekte olduğu gibi görsün. Marcel Duchamp ve Andy Warhol'un kendi tarzlarında yaptıkları, o'na göre tam olarak budur. Sanat artık olmadığı var sayılan hiçbirşeyden farklı değildir. Ama bu durum onu katlanarak büyümekten alıkoymamaktadır. Büyük şamatalar ile ilan edilen "sanatın sonu" hiç gelmemiştir. Bunun yerine, kültürel aşırı üretim,

zincirinden boşanmışcasına çoğalmış ve sanat bugün hiç olmadığı kadar başarılı hale gelmiştir." (Akdiş, 2012, https://www.academia.edu/1854020)

3.3. Arthur Danto

Arthur Danto (1924- 2013); 20 yy. da sanatın gerçekte ne olduğu sorusu ve varlık bilimiyle (ontoloji) ilgilenen önemli düşünürlerden biridir. Sanatın sonunun son ilanından sonra, (günümüze gelene kadar sanatın sonu pek çok kere farklı zamanlarda ve farklı düşünürlerce ilan edilmiştir.) gündelik hayattan alınmış pek çok nesnenin, sanat sayılmış olması ve sanat olmayan ile sanat olanın ayrımının güçleşmesine rağmen, sanat olanın hala ayırt edilebilir olduğunu savunmuştur. Danto'ya göre sanat, temsil ettiği şey hakkındadır; Hakkında olduğu şeyle ilgili sanatçısının yorumunu yansıtır, tarihsel bağlam güder ve yorumlar.

Hegel'in romantik döneme ilişkin savını, modernlik sonrası uygulaması şekilinde geliştiren Danto, sanatı ilerlemeci bir tarihsel anlatıyla bağdaştırmak zorunluluğunun ortadan kalktığını savunmuştur. "Anlatı sona ermiştir. Bu da özgürleştirici bir fikir, ya da öyle olabileceğini düşündürtmüştür. Sanatçıları tarih yapmaktan kurtarmıştır… Dada sanatın bir özgürlük formu olduğuna inanıyordu, ama aslında sadece bir stildir. Oysa bir kere sanat sona erdiğinde, artık bir gerçekçi, alegorici, metafizikçi, soyut, sürrealist veya bir peysaj, natürmort veya nü ressamı olabilirsiniz… Artık hiçbir şey tarihsel olarak şart koşulmadığından, her şeye izin vardır. Bundan böyle sanat, moda ya da siyaset tarafından dışarıdan koşullandırılabilir, fakat kendi tarihi tarafından içeriden koşullandırılması artık geçmişte kalmıştır."(Artun, 2013, http://www.e-skop.com)

Artur Danto, sanatın sonu olarak geçmiş yıllardan bugüne nesnel olarak ayrımına varılmış bir anlatının var olduğunu ifade emiş ve günümüzde bitenin de bu anlatı olduğunu savunmuştur. O'na göre; "ortaya nasıl bir sanat çıkarsa çıksın, güven tazeleyici bir anlatıya sırtını dayayamıyacak, böyle bir anlatının içinde öykünün bir sonraki, uygun aşaması olarak görülmeyecekti. Sona eren işte bu anlatıydı, anlatımın süjesi değil."dir. (Danto,2010 s.26) Çağdaş sanatı, geçmişinde var olan anlatılara ters düşerek oluşturulacak yeni bir dil olarak görmüyor, geçmişte olanları günümüz

sanatçısı tarafından nasıl bir fayda ilişkisi içinde kullanmak istiyorsa o şekilde kullanabildiğini ifade ediyordu. Son yirmibeş yıl içerisinde üretilen çalışmalarda temel alınarak öteki biçimlerin dışlandığını, sanat'ın herhangi bir anlatısal istikametinin olmadığını, çok yoğun bir biçimde deneysel üretkenliğin yaşandığı bir süreç içerisinde olduğunu ifade etmektedir.

3.4.Walter Banjamin

1892-1940 yılları arsında yaşamış olan Benjamin 20. ve 21. yy'la fikirleriyle yön veren önemli düşünürlerden biridir. Bir filozoftan çok bir entelektüel olarak nitelendirilen Benjamin, diğer düşünürlerin çalışmaları üzerine yaptığı incelemeler, tarih üzerine yazılmış yazıları ve sanat üzerine düşünceleri ile günümüz dünyasının algılama biçimini şekillendirmiştir. Yaşamını sürdürdüğü yıllarda çok tanınmayan Benjamin'in yapıtları, ölümünden sonra yayınlanarak çözümlenmeye başlanmıştır. İlk olarak Marksist olarak tanımlanan düşünür, çalışma alanının çeşitliliği ve yorumlarının getirdiği farklı yönler ile sanat tarihini şekillendiren filozoflardan biri haline gelmiştir. Çağımızın sanatsal ortamını şekillendiren fikirlerin savunulduğu dönem için çalışmaları erken tarihli gibi görünsede "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" denemesi ile çağımızın sanat algısını belirleyen faktörlerinden biri olarak önemsenmelidir. Benjamin bu deneme de, teknolojik distopyaların oluşma dönemi olan bir zamanda mekanik yeniden üretim kavramını ve getirdiği dönüşümleri değerlendirmiştir. 19. yy modenitesi üzerine odaklanmış kültür çalışmasında, yeni bir görme rejiminin izini sürerek, "kitleleri cezbeden nesnelerin sahip olduğu büyüleyici gücün uyandırdığı kaygıyı 19.yy. koşullarından 20.yy. buhranlarına aktarmaktadır" (Murray, 2009 s:65)

'Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretildiği Çağda Sanat Yapıtı' başlıklı makalesi, " Poul Valéry'den bir alıntı ile başlar: Sanatların bütününde artık eskisinden farklı gözlemi ve işlemeyi gerektiren fiziksel bir yan vardır; bu fiziksel yanın kendini çağdaş bilimin ve uygulamaların etkilerine daha fazla kapayabilmesi olanaksızdır(...) ne madde, ne uzam, ne de zaman eskiden beri olduğu konumdadır. Bu denli büyük yeniliklerin sanatların tekniğini olduğu gibi değiştirmesine, böylece doğrudan buluş yeteneğini etkilemesine ve sonunda belki de sanat kavramının

kendisini düşünebilecek en sihirli biçimde değiştirmesine hazır olmalıyız." (Cogito, 2007, sayı: 52, s:245) Walter Benjamin 'Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı' çalışmasında, içsel ve dışsal dünya kopuşlarının olmadığı hayatın bütünlüğünün parçalanmadığı bir çağın insanı olan zanaatkara özgü ruh, el ve göz arasındaki işbirliği sonucu ortaya çıkan üretimi çevreleyen 'hale' nin (aura) yitiriliş sebebini oluşturan koşulların her birinin imkân bilinci ile yitirilmiş olduğunu ifade eder ve aura'nın öldüğünü savunur.

"Dünya sisteminin egemen ideolojisi olan liberalizmin yüzyılında, dışsal otoritelerden özerkleşen görme duyusu da "liberalleşmiştir". Kültürün görselleşmesi, fragmanlara bölünmeden doğan yeni estetik, imgenin kurduğu egemenlik ve görmenin nesneninin temsilinden özerkleşmesi bu modern görme rejiminin anahatlarıdır." (Cogito, sayı: 52 2007, s:239) İmaj teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte sorunsallaşan da görmeyi temasla bir süreklilik hali olarak anlayan bu bakış açısıdır: "dünyayla olan ilişkimiz kendiliğinden bir bağlanmaya, karşılıklığa yol açmaz(...) İmaj alanı ile nesneler alanı arasında giderek artan bir mesafe vardır. İmajların içine gömüldükçe nesneler dünyasıyla ilişki kurmaya adeta gerek kalmamaktadır." (a.g.y. s:243) Benjamin'in, sanat yapıtının yeniden üretilebildiği çağda gücünü yitirdiğini öne sürdüğü "özel atmosfer", gelenekten kopuşu simgelemektedir. Böylece, sanat eserinin aurasının yitimi, aynı zamanda geniş kitleler tarafından alımlanmasının yolunu açmaktadır. Çoğaltılarak üretilmiş sanat eserinin kült değeri sarsıntı geçirirken, sergileme değeri öncelik kazanarak, yapıtı, özgün yapıt için düşünülemeyecek konum ve mekânların içine sokarak geniş kitlelerin kullanımına sunmuştur. Sanat bu sayede sadece bir zevk nesnesi olmaktan çıkmıştır.

Benjaminin çalışmalarındaki bir diğer kavram ise; öykü anlatıcılığı, bellek kavramıdır. Bu çalışması daha çok edebiyat eserlerinin çözümlemesi ile geliştirilmiş olmasına rağmen, toplumsal hayatın kodlarında var olan değişikliklerin ifadesi ile algı kavramının dönüşümünün farklılığını vurgulamıştır. Benjamin'e göre öykü, bir şey iletmenin en eski biçimlerinden biridir. Öykü ile anlatıcısı arasında özel bir bağın olduğunu savunan Benjamin, anlatıcının kendi deneyimlerini aktardığı, hikâyeyi özel bir biçimlenmeden geçirerek çoğalttığı, bir yöntem olduğunu düşünmektedir. Fakat "öykü anlatıcılığı" gerileyerek yerini, sinema ve televizyon gibi kitle iletişim araçlarına devretmiştir. Böylece sözlü kültür, öznel birikimleri oluşturmadan

doğrudan insanalara ulaşabilir hale gelmiştir. Bu durumun getirmiş olduğu en belirgin kayboluş 'hatıra' kavramıdır. "Destansı bellek" kavramının yitirilmesidir. Benjamin'e göre, hatıra bir olayı kuşaktan kuşağa aktaran gelenek zinciridir. Silinip gitme tehlikesiyle yüz yüze olan "bellek" kavramı toplumsal hayattaki değişimlerin önemli göstergelerinden biridir.

Walter Benjamin, kitle toplumunda sanatın ve sanatçının doğasında meydana gelen değişimleri ele alarak üretimler yapmıştır. Bu çalışmalar ile 21.yy'da tüketim ideolojisi ile biçimlenen gösteri çağında, insanın dünyayı, algılama biçimi değişmiş, bilginin hızla üretilip yayıldığı, tüketildiği ve eleştirinin baş tacı edildiği değerlerle insanları yüzleştirilmiştir. Benjamin'in çalışmalarının günümüze yansıması; geleneksel olanın sarsılmasına yol açmıştır. Gelenekteki bu sarsılış, insanlığın bugünkü belirsizliğinin göstergesi olarak benimsenmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

GÜNÜMÜZDE ÜRETİLEN SANATIN "DEĞERİNİN" DEĞİŞKENLERİ

1. GEÇMİŞTE SANATIN DEĞERİ

Tarihsel süreç içerisinde sanatçı, ürettiği çalışmasını hiçbir zaman engellerden ve endişen uzakta oluşturmamasına rağmen geçmişte sanatçı, eserini günümüzdeki kaygılar içerisinde geliştirmemiştir. Aslında en basit açıklamasıyla bunun sebebi; geçmişte, sanatçının yaptığı işin tanımının diğer işlevsel mesleklerden farksız olması ve hamisinin vermiş olduğu sipariş sistemi ile sınırlarının önceden keskin hatlarla belirtilmiş olmasıdır.

Geçmişteki sanat ürünleri araştırıldığında; Larry Shiner, Sanatın İcadı kitabı'nda "Eski sanat sisteminde 'sanat eseri' yaratılan değil inşa edilen 'bir sanat' ürünü anlamına geliyordu" (Shiner, 2004, s:197) belirlemesinde bulunmuştur. Geleneksel sanat sisteminde sanatçı üretimlerini, dini, resmi ya da özel kurumlar, burjuva, tüccarlar ve üst düzey yöneticiler tarafından sağlanılan imkânlar ile gerçekleştirmişlerdir. Koruyucu, hami, mesen veya ruhban sınıfı olarak anılan bu ayrıcalıklı kesim, aktif olarak Rönesans döneminde varlıklarını sürdürmüş olsa da, kökleri daha eskilere dayanmaktadır. En erken örnekleri Babil medeniyetine kadar uzanan mesen kavramı Antik Yunan'dan, Roma İmparatorluğu'na kadar gücü simgelemek için görkemli yapılar, anıtlar, tapınak siparişleri vererek sanat üretimlerinin geliştirilmesini sağlamıştır. Zamanla resimde portre geleneğinin var olması ile birlikte, büstler ve portre resimleri, zenginlerin saygınlık ve hayranlık duygusu uyandırabileceği araçlar haline gelmiş, skolâstik düşüncenin etkin olduğu dönemde, dinsel içerik ile sanat paralel olarak ilerleyerek, kilise ve tarikatlarca belirlenen konular, belli bir tarz içinde ve talimatlara uyularak üretilmiştir.

"Eski sanat sisteminde, hamiler ya da müşteriler özel yerler ya da bağlamlar için şiir, resim yahut beste siparişler ederken, sipariş ettikleri parçanın konusunu, boyutlarını, biçimini, kullanılacak malzemeleri ya da enstrümanları da çoğunlukla kendileri belirlerler, üretilen parçanın 'fiyatı'ı ise, genellikle, ürünü yapan atölye ya da ustanın şöhreti ile parçanın işlevi dışında, kullanılan malzeme, yapımındaki zorluk

ve harcanan zaman tarafından belirlenerek "(a.g.y. s:202) geliştirilirdi. Eserin bedeli "salt maddi değere çevrilmez takas usulü gerçekleşirdi. Takas toplumun tüm üyelerince gerçekleştirilebilir ancak değerli nesneyi yapan kişi, toplumsal olarak hayati anlam taşıyan simgelerin yaratıcısı, yoğun toplumsal değer taşıyan şeylerin mucidi olması dolayısıyla özel bir etap talep edebilirdi". (Hutter ve Throsby, 2013 s:92,93) Belirtilen etap sanatçılar için şeref statüsü kazanmaktı. "Şeref sistemi bir değer alanı olarak saklanmalı ve korunmalıydı. Şeref sisteminde ürünün yapıcısının çabalarını karşılamak için doğrudan para kullanıldığında bile, bu, sanatçının çalışmasına bir 'fiyat' biçildiği şeklinde ifade edilemezdi. Para daha çok, yapıcının sanatçı olarak değeri ya da şerefiyle, alıcının cömert bir hami, prens ya da arkadaş olarak şerefi arasındaki dengenin bir göstergesi olarak."(a.g.y.") kullanılmaktaydı.

Portekizli yazar, ressam Francesco de Holanda'nın Michelango ile söyleştiği kitabında, "sanat eserlerine nasıl değer biçilmesi gerektiğini sorar" Michelangelo'nun yanıtı şöyledir:

"Değer biçmek derken neyi kastediyorsunuz?... Sizin ve benim parasal değerinden bahsettiğimiz resme mi yoksa herkesin değer biçebileceği bir resme mi sahip olmak isterdiniz? Bana gelince, ben, az bir zaman harcanarak yapılmış olsa bile, büyük bir ressam tarafından yapılmış esere en büyük değeri biçerim; bir de çok zaman harcamışsa, buna değer biçebilecek kim olabilir ki? Ve ustalıktan uzak bir ressamın yıllarca süren çalışmasına en az değeri biçerim... Çünkü eserler üzerlerinde harcanan gereksiz işgücüne göre değil, eser sahibinin hüner ve ustalığının kıymetine göre yargılanmalıdır."

Michelango'ya göre; sanat eserinde değeri belirleyen iş gücü değil sanatçının "hüner ve ustalığının kıymeti"dir. (a.g.y. s:98) Bu dönem için sanatçılar kendilerinden kaynaklanan değerleri, şeref sisteminin belirttiği yeteneğe sahip oluşlarıyla ilişkilendirerek eserlerinin meta gibi değerlendirmesinden koruduğunu düşünmektedirler.

Geleneksel sanat döneminde eserin değeri ve piyasası kavramı ile ilişkilendirilebilecek bir diğer sistemli oluşum ise loncalardır. 13. yüzyılda

katedraller içinde bulunan yüksek öğrenimin verildiği kurumlarda, aklın bir ürünü olarak kabul edilen sanat desteklenmiş ve lonca kavramının oluşmasına sebep olmuştur. Loncalarda sanat, belli kurallar içinde tecrübeli ustaların izinde sürdürülen üretimlerin, güvenli bir biçimde satışının yapılmasının sağlanması sebebi ile geliştirilmiştir. Rönesans dönemine gelindiğinde ise; dini konulu sanat eserleri üretilmeye devam edilmesine rağmen sanatçı daha fazla özgür kalarak, Aydınlanma çağının bilimde ve hümanzimde getirmiş olduğu yeniliklerin etkisi ile eserler gerçekleştirebilmiştir. 16. ve 17. yy'da orta sınıf güçlenmesiyle politikayla iç içe gelişen sivil mesenlik kavramı varlığını göstermeye başlamıştır. 18. yüzyıla gelindiğinde ise papaların gücü azalmış, sarayın ve kilisenin sanat koruyuculuğu sona ermiştir. Dönem içinde yaşan ekonomik sıkıntılar sanat koruyuculuğunu, sanat meraklısı ailelere bırakmış böylece sanat üretimlerine sahip olan sivil tüccar, kendisinde doğuştan (soylular) veya dini vasıflar (kilise) sebebi ile var olmayan seçkinlik statüsünü, sanat üretimleri satın alarak yaratmaya çalışmıştır. Geçmişten itibaren gelişen himaye sistemi içinde üretilen eserin, değerini belirleyen unsurların ölçütleri; uyum, orantılılık, güzellik gibi biçimsel değerlendirmeler dışında, eserin üretim amacına ne ölçüde ulaştığı gibi etmenler olmuştur. Fiyatı belirleyen unsurlar ise ustanın şöhreti, üretimin işlevi, kullanılan malzemenin maliyeti ve yapımında harcanan zaman ve emek gibi etkenler olarak belirlenmiştir.

1.1. 15. Yüzyıl Sanat'ında Finans ve Piyasa Kavramı

Toplumsal yaşamı kökten dönüştürecek; barut 'un bulunması ve ateşli silahlarda kullanımı, kâğıt ve matbaa'nın icadı ile kitapların çoğaltılıp dolaşıma girebilmesi, pusula'nın icadı ve coğrafi keşifler neticesinde dünyanın sosyal, siyasal ve kültürel yapılanmasının oluştuğu 15. yy'da, sanat'ın da kendini yeniden kurguladığı gözlenmiştir.

Geç Orta Çağ ya da Erken Rönesans olarak değerlendirilebilecek bu yüzyıl aslında birbirinden ayrı olmasına rağmen organik biçimde bağlı olan iki ayrı oluşum, sanatta finans ve piyasa kavramının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Sanat ve zanaat kavramının henüz birbirinden ayrılmadığı yüzyılda, modern güzel sanatlar sisteminin uzun yolculuğunun başlangıcı varsayılabilecek düzenlemeler gerçekleşmiştir. 15.yy'a kadar sadece kilisenin ve sarayın elinde olan koruyuculuk (hamilik) biçimi,

ticari bir kimlik kazanarak Venedik, Floransa gibi kentlerde günümüzün esnaf ve zanaatkârlar odası kimliğine yakın loncalara bırakmaya başlamıştır.

Geçmiş dönemlerden beri süre gelen, "sanatın yalnızca kutsal bir öykü anlatma görevi, yerini macera ve gerçek hayatın sahnelerinin de sanat tarafından yansıtılabilir olduğu fikrine dönüşmüş, o güne kadar sanatın koruyucusu olan soylular, şovalyelik hayallerine kapılarak maceralar peşinde koşarken, kentlerde güçlenmeye başlayan tüccarlar ve kentsoyluları kendilerine bu yeni düzen içinde önemli yerler edinmeye başlamışlardır." "Ortaçağın sonlarına doğru kentler, kentsoyluları ve tüccarlar ile giderek Baronların şatolarından daha önemli merkezler haline gelince, durum değişmiştir." "Her kent ticarette ve sanayide, kendi payı ve ayrıcalıklarını dışarıdan gelen başka bir yabancıya kaptırmamak için birlikler oluşturmuştur." (Gombrich, 1982. s:247) Kentlerin büyüyüşü onları bir birlik ve bütünlük içinde hareket etmeye iterek, loncalar oluşturmalarına sebebiyet vermiştir. Loncaların amacı, üyelerinin haklarını ve ayrıcalıklarını gözeterek güvenli bir pazar oluşturmaktır. Sanatçıların bir loncaya üye olabilmeleri için, sanatında usta olduğunu kanıtlaması gerekmektedir. "Bu loncalar veya esnaf birlikleri, kentin yönetiminde sözü geçen ve genellikle zengin olan kuruluşlardı. Ticaret yaparak kentlerini kalkındıran loncalar, aynı zamanda kentlerini güzelleştirme misyonunuda üstlenmişlerdi".(a.g.y. s:248) Böylece sanatın hem gelişimine katkıda bulunuyorlar hem de koruyucusu haline geliyorlardı. Tüccar koruyucunun sipariş biçimi geleneksel dönemden farklı olmamasına rağmen, sanat yine de önemli değişimlerden birini yaşamaktaydı.

İtalya'da, Leonardo da Vinci ve Michelangelo, Raffaello ve Tiziano, Correggio ve Giorgione, kuzeyde ise Dürer ve Holbein gibi sanatçıların eserler ürettikleri 15.yy'da sanatçı üstün deha sahibi kişi olarak kabul edilmişti. Sanatçıların sınıf atlamasına yardımcı olan unsur "gerçek dünyanın bir parçasının ayna gibi yansıtılabileceği fikri ile denemelere girişmesinin" (a.g.y. s:245) yanı sıra bu dönemde ortaya çıkmış olan loncalar ve sanat koruyuculuğu görevi yapmaya başlayan tüccarlardı. Tarihte din unsuru ve soylu olma kimliği ile yüce olan sanat koruyucusu, taşıdığı kimlik sebebi ile önemliydi. Fakat sonradan zengin olmuş tüccar, kendisine önceden atfedilen kimlik özelliğine sahip olmamasının eksikliğini,

sanat eseri koruyuculuğu kimliği sayesinde saygınlık ve üne kavuşarak tamamlıyordu. Ticaret yapan tacirler, kent içerisindeki mevcudiyetlerini pekiştirmek amaçlı sanata yönelik yatırımlar yapmaya başlamışlardı. Kişinin, yeryüzündeki yaşamını belgeleyen sonsuz bir şeye sahip olması için en güvenilir yöntem olarak benimsenen eser siparişi, zamanla ustaların üstünlüğü ele geçirmesine ve sanatçı için adına çalışacağı kişiyi seçme özgürlüğüne dönüşmüştü. Sanatta piyasa kavramı, piyasa ekonomisinin doğuşunun yaşandığı, orta sınıfın gelişmesinin ve statü özlemlerinin gözlemlendiği, okuryazarlık oranlarının artması gibi ekonomik etkenlere bağlı yaklaşımların oluştuğu 15. yy'da kurulmuş loncalar ve odalar tarafından olmuşturulmuştu.

Michael Baxandall, *15. Yüzyıl İtalya'sında Sanat ve Deneyim: Stilin Toplumsal Tarihine Giriş* isimli kitabında "15. yy Floransa'sın daki sanat'ı; sanatçılar, eser sipariş edenler ve diğer sanat seyircileri arasındaki toplumsal ilişkinin mecrası ve ortak becerilere, zihinsel ve duygusal yatkınlıklara, ortak bir beden terbiyesine dayandırıyor. Sanatın hâlâ gündelik deneyimin ve sosyal hayatın dokusuyla iç içe olduğu, fakat yine de *sanat* olarak –yani, hayat pratiğini tamamlayan zarif ve güzel bir ilave olarak– ayırt edilebildiği bir dünya" (Wood , 2013 *skopbülten)* olarak tanımlıyordu.

1.2 . Medici Bankası ve Medici Sanat Hamiliği

Medici ailesi, dönemin siyasi, ekonomik ve toplumsal koşulları altında oluşan loncalarının teşkilatlanmasında ve kent idaresinde meydana gelen değişikliklerde önemli rol oynayarak, toplum içerisinde güçlü bir aile olarak kendine yer edinmiştir. Avrupa'nın en büyük sanat koruyucuları arasına yer alan Medici ailesi, 1400 ile 1700'lü yıllar içerisinde İtalya'da tartışmasız bir hüküm sürmüş ve güzel sanatlar kurumunun günümüzdeki haline dönüştüren başyapıtların var olmasını sağlamıştır.

Duygu Şahin'nin, 2012 yılında Mimar Sinan Üniversitesi'nde hazılardığı *"XV. Yüzyıl Floransa'sında Sanat ve Finans İlişkisi; Medici Ailesi"* isimli yüksek lisanas tezinde "Giovanni di Bicci'nin temellerini attığı Medici Bankası'nın kuruluşu, kent genelinde ticaret ve bankacılık faliyetlerinin arttığı bir döneme denk

gelmişti. Cosimo de'Medici'nin ellerinde Medici Bankası, bu büyük sanat hamisinin Floransa içi ve ötesinde kurduğu ilişkiler ağı ile zenginliğinin doruğuna ulaştı. Papalardan, İtalya'nın güçlü aile ve condottiere'lerinden, kendine sağlam dostlar edinen Cosimo, Floransa'nın değişken siyasi platformunda ayakta kalabilmek için hamilik bağlantılarını kullandı. Kamusal kurumların yapısınıve seçim sistemini değiştirmek, kent üzerinde büyük otoriteye sahip yeni iktisadi teşkilatları şekillendirme, Floransa'nın nüfuz sahibi ailelerinden (evlilik vasıtasıyla akraba olrak) müttefik edinme, dostları kayırıp kendine sadık bir çevre yaratma ve onları hükümete yerleştirme Cosimo'nun esas hamlelerini oluşturuyordu." belirlemelerinde bulunmuştur. (Şahin, Duygu, 2012 XV. Yüzyıl Floransa'sında Sanat ve Finans İlişkisi; Medici Ailesi Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Batı Sanatı ve Batı Sanatı Ve Çağdaş Sanat Programı s: 324).

Üç kuşak, Floransa'nın siyasetinden, kültürel ve sosyal hayatına kadar pek çok alanı yöneten medici ailesi yy'lın ilk yarısında Floransa'da kilise tarafından desteklenerek gücü ellerinde tutan ailelerin yüzyıl savaşları sırasında kaybettikleri güç sayesinde kendilerine bir yer açmıştır. Ekonomist ve tüccar olarak bilinen Vieri di Cambio de'Medici, finans sektörüne girerek Avrupa'nın pek çok şehrinde şubeler açtığı bir bankacılık ağı kurmuştur. Giovanni di Bici de'Medici, amcası Vieri di Cambio de'Medici'nin ölümünden iki yıl sonra, 1397 yılında, banka faaliyetlerini bir araya toplamış ve Banco Medici'yi kurmuştur. Vieri di Cambio de'Medici, arkadaşı olduğu Papa XXIII. Johannes'un desteğini alarak Papalık kurumunun finans işlerini yürütmeye başlayarak, dönemin güç sembolü olan Roma'daki papalık hükümetinin desteği ile etkili isimlerden biri haline gelmiştir. Zaman içerisinde, şehir içinde yaşanan güç savaşları ile gerileme ve yükselme şeklinde devam eden Medici ailesinin gücü, gittikleri her yerde yeni bağlar kurarak ağlarını geliştirmeye devam etmiştir.

Gombrich'e göre; "sadece var oldukları coğrafi konumda değil, tüm Avrupa'nın sanat tarihinde etkili olan bir hükümdarlık kuran Medici ailesi, bu saltanatı "Sanat"sayesinde var etmiştir." Medici ailesinin, himayesi altında üretim yapan, Michelangelo, Leonardo, Rafael gibi pek çok önemli sanatçı vardır. Fakat ressam, mimar, sanat tarihçisi ve yazar Vasari, Medici ailesinin yükselişinin ve sanat piyasasının şekillenmesinin önemli figürüdür. Kendilerine bağlı sanatçılarla

eserlerinin üretim sürecinde yaptığı sözleşmeler ile onların yaratıcılık sınırlarına ciddi müdahalelerde bulanan sistemleri (şimdi bakıldığında sanatçının yaratım özgünlüklerini sorgulamamızı sağlayan) ve günümüzün sanat koşullarını hazırlayan kurumları da, Medici ailesi kurmuştur. En önemli şeylerden biri müzecilik kavramı ve batı sanatının ne olduğunun tanımıdır. "İlk modern Avrupa müzesi Palazzo Medici 1440 yılında Cosimo Meddici tarafından yaptırılmıştır". (Çalıkoğlu, 2009, s:20)

Vassari tarafından, galeri sisteminin teşhir biçimini müzelere getiren ve ilk olarak bir yönetim binası olarajk tasasrlanan Uffizi yapısı bu dönemde yapılmıştır. Vassari, sadece bir mimar değildir aynı zamanda ilk sanat tarihi kitabının yazarı ve Medici ailesi koleksiyonlarının sanat yönetmenidir. "*Cimabue'den Zamanımıza En Mükemmel İtalyan Mimarlarının, Ressamlarının ve Heykeltraşlarının Yaşamı*" eseri ile Medici ailesinin himayesindeki sanatçıları, sanat tarihinin zirvesine yerleştirmiştir." (ag.y. s:20) Bu kitap ile bilinen Batı Sanatı Estetiği biçimi günümüzde hala belirleyici ölçütleri oluşturmaktadır. "Sanat eğitiminde lonca düzeninden akademiye geçişin başını çeken de Vasari'dir. 1563 yılında ilk sanat akademisi olarak kaydedilen *Academia Dell'Arte del Disegno* zamanın Medici prensi I.Cosimo, Michelangelo ve Vassari'nin yönetiminde kurulur."(a.g.y. s:20) Antik eserler yerine sergiledikleri eserler, dönemin çağdaş eserleridir. Koleksiyon kavramı, yine o zaman için zorluğuna rağmen banka içi ağ dolaşımı gibi gerçekleştirilerek, para ile sanatın aynı çatı altında işletimi gerçekleştirilmiş olur. Böylece denilebilir ki, çağdaş sanata öncelik veren koleksiyonlar Medici ailesinin himayesinde gerçekleştirilerek, modern anlamda "sanat piyasası" kavramının hayata geçmesini sağlamıştır. Bu durum özellikle Hollonda'da gelişerek 19.yy'da galeri sisteminin kurulmasına yol açmış ve sanatı, kilise, akademi ve sarayın denetiminden çıkartıp özerkleşmesini sağlayarak zanaat algısından çıkmasına yardımcı olmuştur. Medici ailesi himayesinde üretilen sanat sayesinde, ressam ve heykeltıraş zanaatkâr loncasından çıkarak, döneminde üstün görülen şair ve filozofların katına yükselmişlerdir. Medici ailesinin sanat için yaptığı son ve belki de en iyi şey ise; "Son Medici Anna Maria Luisa, Medici Hanedanı'na ait bütün serveti, koleksiyonları, müzeleri 1743 yılında Floransa halkına vasiyet eder. Vasiyetine göre hiçbir eser Floransa'yı terk etmeyecek ve "devletin şanı, kamunun yararı ve yabancıların merakı" için ilelebet korunacak" ibaresidir. (a.g.y. s.22)

Medici sanat hamiliği, bankanın uluslararası faaliyetlerinden beslenmişse de, kuşkusuz hem sanata yapılan yatırımlarda hem ekonomik teşebbüslerde özel himaye ilişkilerinin büyük payı vardır. Medici ailesinin "hamilik" tanımı sadece nüfuz sahibi bireyin herhangi bir sanatçıya belli bir ücret karşılığı iş vermesi olarak algılanmamalıdır. 15.yüzyıl Floransa'sında Mediciler sanatçılara sipariş vermekle yetinmemiş; onları keşfetmiş, onlarla fikir alışverişinde bulunmuş, eserin içeriğini belirleyerek icratına dahi müdahale etmiş ve belki de en önemlisi sanatçının bir kariyer edinmesine imkân sağlayarak, farklı kültürel ortamlara girmesine ve başka siparişler almasına vesile olarak, Modernizmin önünü açacak Rönesans kültürünün yayılmasını sağlamıştır.

2. GÜNÜMÜZDE SANATIN DEĞERİ

> *"Bugün sıra dışı modenizm deyince, "sermaye kazancı getiren spekülatif hisse senedi"ni, görünür kalite deyince "piyasa cazibesi"ni, beğeninin ters yönde değişmesi deyince "teknolojik eskime"yi anlayabiliriz. Bu, bir tavır değişikliğini mazur göstermek amacıyla dilin beceriyle kullanılmasıdır. Sanat artık bizim bildiğimiz sanat değil; en geniş anlamında sanat, nakit para demek. Giderek büyüyen dorukları da dahil, sanatın tamamı, bildik değerler tarafından yutulmuş durumda. Bir on yıl daha geçsin, banka kasalarında resim biçimindeki teminatlara dayanan yatırım fonlarını göreceğiz. " Leo Steinberg, "Other Criteria", Modern Sanat Müzesi'nde verilen konferans, New York, 1968, (Stallabrass,2009 s.93)*

Toprağa bağımlı yaşamların ve toplumsal fayda öncelikli üretimlerin yerini, hareket edebilen, deniz aşırı yolculuklar yapabilen bir toplumun alması ile birlikte, sanatın var oluş ve tüketiliş biçimini derinden etkileyen tüccarlık kavramı ortaya çıkmıştır. Bu geçiş, yeni sınıfın (insan kişiliğinin evriminde büyük payı olan deniz ticaretiyle uğraşanlar sınıfının) tüccar sınıfının ortaya çıkması ile olmuştur. "Toprak sahibi ile toprağı birbirlerine yabancı değillerdir. Tüccarla malı arasındaki ilişki ise bundan çok farklıdır. Tüccar ile malı birbirlerine yabancıdırlar. Mal, niteliği gereği, kendinde kalmayıp el değiştirmek, bu yüzdende değişmek zorundadır. El değiştiren nesnenin somut nitelikleri –maden, keten, baharat ya da sanat üretimi- olması tüccar için önemli değildir; onun için önemli olan o nesnenin soyut niteliği – değeri- ve en soyut mal biçimi olan paradır"(Fischer,2003, s:44)

Sanat'ta öznel tutumu uygulayabilir hale getiren ticaret kavramı olmuştur. Geleneksel toplumlarda sanat, özel bir güzellik evreni, bir düş dünyası olarak görülmez; çalışma, dinsel tören, savaş, eğitsel etkinlik olarak varsayılarak, somut yaşam sürecinin bir parçası olarak algılanmaktadır. Toplumsal iş bölümünün ortaya çıkışı ile birlikte, toplumdaki sanatsal gelişim değişiklikler göstermiştir. Sanatsal yaratımın toplumsal işbölümü çerçevesi içinde yer alması; mesleki, özel bir insan etkinliği alanına dönüşmüş olması; toplum üyelerinin büyük bir bölümünün, sanatsal değer tüketicileri durumuna dönüştürmüştür. Böylece var olan üretimin sayısı sınırlanmış, değeri ve önemi arttırmıştır. Marx ve Engels'in belirttiği gibi "sanatsal yetinin bireylerde yoğunlaşması, geniş kitlelerin ezilmesi" (Marx, Engels, Cilt 3: 378) ve konudan uzaklaşması sorununu ortaya çıkarmıştır. Ticaretin ve tüccarlığın gelişmesi ile devreye giren kapitalist düşünce ve yaşam biçimi, sanat için, sanatın gelişmesi için elverişli bir ortam yaratmamış gibi görünmesine rağmen, kapitalizm ekonomik üretim için olduğu kadar, sanat üretimi içinde sınırsız kaynaklar yaratmıştır. "Böylece kapitalizm, gerçekte sanata yabancı olmakla birlikte, sanatın gelişmesine ve çok yanlı, zengin anlatımlı özgün yapıtların yaratılmasına yardım etmiştir."(Fischer,2003, s:51)

Kültür ve ekonomik değerler arasındaki tartışma, felsefe alanında, Platon ve Aristo'dan beri yapılagelmektedir. "Antik düşünce, en yüksek mertebedeki değerin mutluluk ve kutsanmışlık ya da tanrısal gönenme deneyimi yoluyla elde edilebileceği iddasını ortaya atmıştır: sanat deneyiminin bu amaç doğrultusunda oynadığı rol küçüktür, pratik sanatlarla ilişkilendirilen ticari eylemler ise daha da düşük seviyede görülmektedir." 17. ve 18. yy'a kadar ortaya çıkmayan modern estetik ve ekonomik düşünce David Hume, Adam Smith gibi bir grup İngiliz yazar tarafından oluşturularak "Güzelliğin arzudan bağımsız bir biçimde deneyimlenmesinden kaynaklanan değerler ile bireylerin kişisel memnuniyetlerinin aracı olan nesnelerden kaynaklanan değerler arasında ayrım" (Hutter, Throsby,2010, s:12) şeklinde belirtilmiştir.

"19.yy'lın ortalarına gelinceye dek, bir ekonomi ve felsefi bir disiplin olarak estetik arasındaki ayrım keskin bir şekilde belirlenmiştir. W.S. Jevons ve diğer ekonomistler: "fayda"nın, fiziksel duyumlar gibi, uçlarda azalan türde yoğunluğa sahip olan bir grafik çizdiğini ikna edici şekilde öne sürebilmişlerdir. Bu, piyasa değerinin belirlenmesi için yeterli bir ortak payda sağlıyor gibi görünmesini

sağlayarak: Tüketicilerin sağladığı toplam fayda ve toplam üretim maileyeti pazardaki değiş tokuş süreçleri üzerinden birleştirilerek, bir denge durumu fiyatı elde edilmesini sağlamıştı. Bu fiyata değişim değeri denmişti. Bu gelişmeler yaşanırken, estetik teori kendini sanat dünyasının dışındaki alanlardan ayrılarak, Hegel'den itibaren, estetik düşünürleri güzel sanatlara odaklananarak ilgi alanlarını daraltmışlar ve sanat eserlerinin ruhani ve büyük hakikate erişmede önemli ve öncelikli bir rol oynadığını idda etmişlerdi. 20. yy. bu iki ayrı alandaki gelişmelerin devamına tanıklık etmişti Estetik teoride, estetik değerin biricikliğini tanımlama girişimleri devam ederek: Adorno(1984) sanatın özerkliği konusunda ısrarcı bir yaklaşım güdmekteydi; G.E. Moore (1959) meseleyi ahlaki anlamda iyilik temelinde ele alıyor; Wittgenstein (1970) dil oyunlarını "kültürel beğeni" üzerine kuruyordu; Gadamer (1982) konunun hakikatle ilişkisi üzerine odaklanıyor; Budd (1995) ise sanat deneyiminin içsel bir değeri olduğunu savunuyordu. Bu esnada ekonomide, teori aksiyomlara dayalı bir sertlik kazanmıştı. Parasal olarak ifade edilen eder, etkisi bütün alışveriş türlerinde görülen tüm öznel ve nesnel değişkenlerin tarafsızca ölçülmesiyle ilişkilendiriliyordu. Eder ve değerin eş anlamalı hale geldiği noktada yeni bir hiyerarşi inşa ediliyor; bu mantık evreninde kültürel ve sanatsal değerler, bilimsel araştırmanın alanının dışında kalan öznel kategoriler sayılıyordu". (Hutter, Throsby, 2010, s:12)

Tarihçilerin düştüğü notlar genellikle sanat yapıtlarının değerlerinin yaratılma yeri olarak piyasanın zaferinin, çoğunlukla bu çalışmaların üreticilerine fayda sağladığı yönündeydi. "Piyasaya daha çok çeşitlilikte ürün sunan daha fazla sanatçı, daha iyi bir hayat sürmeye başlıyor; büyük S ile başlayan Sanat, piyasanın en güzide yerlerindeki rekabette ve tüketici tabanın genişelmesinde ayrıca fayda getiriyordu. (a.g.y. s:90)

Tarihçiler tarafından, eski sanat sisteminden yeni sanat sistemine geçiş genellikle bir "serbestleşme" olarak betimlenmiştir. Eski sanat sisteminde hamiler üst konumdaydılar ve zanaatçı/sanatçılar çoğunlukla onların isteklerine uymak zorundadır. Yeni piyasa sisteminde ise sanatçılar ile alıcılar arasındaki konum farkı kapanmıştır. Bizzat sanatçıların kendilerinden başka eleştiri, sanat tarihi, akademiler ve konservatuarlar gibi yeni sanat kurumları kamuoyunun beğenisini yönlendirmeye kalkışabiliyor, bugünkü kamuoyu etkiye daha da açık hale geliyordu çünkü kamuoyu

denen şey, sanat eserlerinin herkes tarafından yargılanabileceği, çok açık amaçlara hizmet ettiği kiliselerde, saraylarda yahut da özel salonlarda bir araya gelen tekdüze bir topluluk olmaktan çıkıyordu. (Shiner,2004 s:203)

Oluşan kültürel ekonomik sistem, kendine hizmet edecek bir eleştiri (sanat eseri) yaratarak, sanatı kapitalist sitem içindeki ihtiyaç nesnelerinden biri haline dönüştürmüş, sanat, var olduğu biçimiyle küresel ekonomi ve kültür endüstrisi ile şirket ortaklığı içerisine girmişti. Günümüz sanatını oluşturan parametreler belirtildiğinde; ilkinin sanatçı olduğu, ikincisinin bienaller, küratörler, kolleksiyonerler, müzeler (sanatın dolaşım sistemi), üçüncüsünün ise; politika ve şirketleşme olduğu ifade edilebilir.

2.1. Sanat, Siyaset ve Sermaye

Dünya tarihi incelendiğinde, Fransız Devrimi, brujuvazi sınıfının oluşması, ülke coğrafyalarını değiştiren, olmayanları var eden, yüzyıllardır var olanları yok edip yeniden kuran savaşlar ile ideolojik yönetim biçiminin değişimi gözlemlenmektedir. O güne kadar hâkim olan siyasi söylem, soldan, sağa kaymış ve kendi doktrinini savunarak özelleştirme kavramını ortaya çıkarmıştır. II. Dünya Savaşı'ndan sonra sosyal devlet anlayışı, kapitalist piyasa kavramı ile tanışmış, 1970'li yıllardan sonra değişen eğri, 1980'li yıllardan sonra sistemli bir uygulama ile "serbest piyasa ekonomisi" adı altında, ülke yönetimlerince uygulanmaya başlanmıştı. "Devletin küçültülmesi", "devlet eli ile düzenlemelerin kaldırılması", "özelleştirme" ve "işletme kültürü" kavramaları üzerine kurulan bu düşünce sistemi, (1979 – 1990 yılları arasında) İngiltere başbakanı Margret Thatcher ve (1981-1989 yılları arasında) A.B.D.'nin başkanı olarak görev yapan Ronald Reagan tarafından siyasette idolojik bir malzeme olarak kullanılır hale gelmiştir. Bu politik ideolojide devlet, temel ekonomik ve sosyal kurum olmaktan çıkarılmış, yerine "piyasa" kavramı yerleştirilirek geliştirilmiş, böylece sistem üzerinde siyaset ve ekonomik şirket guruplarının birlikte çalıştıkları yönetim biçimi oluşmaya başlamıştır.

Özellikle İngiltere, Avrupa medeniyetlerinin yüzyıllardır biriktirdiği sanatsal ve kültürel birikimleri kamulaştırılarak, devletin malı durumuna getirilmiş, sanat kamusal müzeler oluşturularak korumuş ve desteklemiştir. Fakat 1980'li yıllara gelindiğinde Reagan ve Thatcher'ın (Amerika ve İngiltere'de) izledikleri kamu politikası, kapitalist piyasayı etkili hale getirip, iş çevresinin "sermaye'nin" siyasete ve sosyal kültür alanına girmesine sebebiyet vermiştir. İngiltere'de kamu bütçesi ile finanse edilen kültür, Amerika'da ise, köklü ailelerin servetleri ile oluşturulmuştur. Özelleştirmeyi teşvik eden libarel politika, devlet müdehalesi ile serbest piyasa ideolojisini destekleyerek, kültürü özelleştirmeye başlayarak, o döneme kadar devlet tarafından finanse edilen sanat kurumlarını serbest piyasa ekonomisi sonucunda oluşan, girişimci ile rekebet etmek zorunda bırakmıştır. Kapitalist politika, sanatı işletme kültürü haline getirebilmek için, kamunun sanat desteğini kesintiye uğratmış, özel sektörü sanat alanına kaynak yaratması için teşvik etmiştir. Devlet tarafından, bağışçılar ve şirketler için uygulanan vergi sistemindeki teşvik, hızlı bir biçimde yayılmasını sağlamıştır. Hükümet "1984 yılından itibaren Özel Sektör Teşvik Projesini geliştererek"(Wu, 2005, s:22) sponsorluk üstlenen işadamlarına nakit özendirmeler dağıtmıştır. Böylece özel sermayenin gücü ve ayrıcalıkları kamu bütçesi ile arttırılmıştır.

Günümüzde, basında görülen büyük finansal kurumların üst düzey yöneticilerinin, elit bir sanat tutukunu oldukları algısının sebebi, aslında onların sanat tutkunu olamaları değildir. 15. yy'da egemenliğin kilise ve soyluların elinden gitmesinden sonra, tüccarların sanat eserleriyle statü ve saygınlık satın aldıkları zamanda olduğu gibi seçkinleşme aracı olarak kullanılması durumudur. Aynı zamanda finans kurumları böylece, özel vergi afları ve teşvik yöntemleri ile kendilerine sermayelerini koruyup arttırabilecekleri bir yöntem bulmuş oluyorlardır. Örneklendirecek olursak; "Philip Morris şirketler topluluğu, otuz yıl boyunca zahmetsizce elde ettiği kazanımlarını hiç durmadan dağıtarak kültürel sermaye biriktirmiş; bu sermaye sayesinde 1994'te, New York'ta sigara içmeyi yasaklayan kanunlara karşı "lobi" yapmaları için güzide sanat kurumlarının desteğini almayı başarmıştı; böylece kültürel sermayesini kara çevirme olağanına kavuşmuştu." (a.g.y, s: 26) Bir diğeri ise, "devletin düzenlediği çok dar bir çevrenin katılabildiği sanat resepsiyonlarında, görünürde siyasi bir hava olmamasına rağmen, iş adamlarına önde

gelen politikacılarla tanışmak için eşsiz fırsatlar sağlamasıydı; böylece iş adamları için iktidar alanına giden yolun açılabileceği umuluyordu". (a.g.y. s:87)

Hükümet tarafından bakıldığında ise yürütülen bu politika sonucunda, devletin sanat alanındaki rolü yeniden tanımlanmış oldu. Sanat için kaynak oluşturmak yerine sanat için kaynak toplayan bir devlet modeli gelişmişti. "Fransız sosyolog Pierre Bourdieu'nün geliştirdiği "kültürel sermaye" kuramı, çağdaş sanatın bir parçası olduğu beğeni ve değer sistemini, siyasi, ekonomik ve sosyal formasyonların genel yapısı içinde açıklayarak "sanatın kuşaktan kuşağa iletilmesi, hâkim sınıfın, hâkim konumunun korunmasına ve yeniden üretilmesine hizmet ettiği, böylece kültürel sermayenin, bir"tahakküm aracı" olarak işlev gördüğü" (Wu, 2005, s:22) bir sistem olarak açıklamaktadır.

Şirketlerin, hükümet teşviki ile sanat müzelerine ve diğer kültür kurumlarına katkıda bulunmaya başlamalarıyla birlikte, 1970'li yıllardan itibaren çağdaş kültür söyleminin oluşturulup şekillenmesinde etkin katılımcılar oldukları gözlenmektedir. Günümüzde ise; sanata şirket müdahalesi artık sürekli ve yaygın bir olgu haline gelmişti. Hatta şirketler kendi bünyelerinde, kendi sanat bilirkişilerini (küratörler, sanat depertmanları) oluşturmuşlardı. Şirketler için sanat, toplumda kültür kurumlarının sahip olduğu işlevi ele alarak sosyal statülerinden faydalanmak olarak belirtilebilirdi.

2.2.Şirketleşme ve Çağdaş Sanat

> *Devletin sanata ve eğitime aktardığı kaynakları azaltmasıyla oluşan açığın kapatılması gerekiyordu; bu görevi Amerikan şirketleri üstlendi. Chase Manhattan Bank. (a.g.y. s:206)*

Sanatın, tarihte varlığını ortaya koyduğu andan itibaren misyonlarından biri, kazanılan ya da hak edilen erk'in göstergesi olması durumu olarak belirlenmiştir. Zamanında hükümdarların, ruhani liderlerin, mitolojik karakterlerin, dinsel doktrinlerin tekelinde olan sanat, zamanla politik fikirlerin propogandasının yapıldığı ardından geliştirilmesi gereken ideallerin öncülüğünün yapıldığı ve son olarak da kendi yerinin sorgusunu yaptığı aşamalardan geçmiştir. Fakat durum bununla

kalmamıştır, değişim devam etmektedir. Artık yeni dünya düzeniyle birlikte sanat, ideolojik fikirlerin ya da olması gerekenlerin kodlarını taşıyan görsel imgelerin yeri değil, planlı bir şekilde hükümetlerin uyguladıkları ekonomi paketlerinin bir sonucu olarak bir kez daha evrilmiştir.

İşletme ve sanat ifadesinin birlikte anılması, 1980 sonrası iktidara gelen, Thatcher ve Reagan hükümetleri ile birlikte yayılmıştı. Savaşlardan ve iktidarda etkin olmaya başlayan muhafazakâr düşünce sisteminin yerleşmeye başlamısından sonra, hissedilmeye başlanan şirket ve sanat birlikteliği, 1980 sonrası iktidar tarafından güdülen ideoljik yöntem ile iş dünyasının çağdaş kültüre müdehalesini (biçimini belirlemesini) doğurdu. Amerika ve İngiltere'de birbirinin aynı politik söylem söz konusuydu ve Amerika'nın her şeyi piyasa ekonomisine çeviren zihniyetinin, İngiltere'de de uygalanmaya başlaması ile sanat müzeleri, finansal kurumlarının halkla iletişim birimi haline bürünmüştü. Özel, elit bir kesimin ziyaretine açık olan müzeler, 80 sonrasında uygulanan politika ile orta sınıf halkın eğlence merkezleri haline geldi. Müze ve sergi alanlarında artık sadece sanat ürünleri yoktu, organizasyonu finanse eden şirketin ürünleride teşhir edilmeye başlanmıştı. Mesela; "(Los Angeles Eyalet Sanat Müzesi'nde ve New York'ta ki Lincoln Merkezi'nde olduğu gibi); Britanya'da ise Kraliyet Akademisi ve Kraliyet Festival Sarayı, avlularını sponsor şirketler için araba teşhir alanlarına dönüştürdüler." (a.g.y. s:207) Şirketler için sponsorluk kavramı, kendi ürünlerinin tanıtımını yapabilmeleri ve aynı zamanda ürünlerine seçkinlik katabilmeleri için bulunmaz bir fırsat yaratıyordu. Amerika Birleşik Devletlerin'de 1967 yılında sanatı desteklemek için kurulan Özel Sektör Sanat Komisyonu, iş dünyasının sanat alanındaki sözcülüğünü yürütmeye başlamıştı. Bu komisyon üzerinden, üst düzey şirket yöneticileri konuşmaları ile sanata müdehale etmeye başlamıştı. Özel Sektör Sanat Komisyonu'nun eski yönetim kurulu başkanı 1984 yılındaki konuşmasında şöyle demişti. " Bu (özgürlük) ortam(ı), yanlış yönlendirilen ve yanlış oluşturulan düzenlemeler, vergilendirmeler ve başka devlet denetimi biçimleriyle sürekli aşınmaktadır. Bu nedenle biz sanatı geliştirmek için önemli bir uğraş veriyoruz. Yaptığımız, özgürce kabul ya da reddebileceğimiz bir yurttaşlık ödevini yerine getirmekten ibaret değil. Biz sanatın da ticaretin de ilerlediği özgürlük yollarının açık tutulmasına yardımcı oluyoruz." (a.g.y. s:209)

"Minneapolis/st. Paul'de şirketlerin bağış ekonomisi hakkında Josseph Galaskiewicz tarafından gerçekleştirilen amprik bir çalışmada şu idda ortaya atılıyordu: *"Şirket bağışları yalnızca şirketin piyasadaki konumunun sağlamlaştırılmasına değil, işadamlarının kendi elit çevrelerindeki konumlarını korumalarına da katkı da bulunuyordu."* Aynı zamanda gelir vergisi I. Dünay savaşı sırasında %15 ten %67 firlamış. 1920'li yıllarda %25 gerilemiş olmasına rağmen II. Dünya savaşı sonrasında %90'lara kadar yeniden yükselmişti." (a.g.y. 35) Yani sanata bağışlanmamış olsaydı hayırseverlerin parasının büyük bir bölümü yine vergiye gidecekti, bu nedenle bu para, rahatlıkla dolaylı devlet sübvansiyonu olarak düşünülebilirdi. Amerikada ki hayırseverlik bağışları ile oluşan müzeler hayırseverlerin, hayırseverliğinden değildi. Zaten bu parayı sanata bağışlamasalardı, ellerindeki eserlerin bedellerinin çoğuna vergi olarak el konulacak olması onları bir anlamda bunu yapmaya zorlamıştı.

Fakat iş adamlarının kendilerini ifade ederken savundukları ulvi ve insanı değerler, dönemin sanatçısının amacı ile örtüşmüyordu. Sanatçı kendini ve sanatını özgürce ortaya koyabileceği bir zemin arayışında iken, iş adamı dünyevi bir kaygı ile işbirliği içine giriyordu. Bu stratejik davranış biçimi en açık hali ile David Rockefeller'dan sonra, Chase Manhattan Bank'in başkanı Willard C. Butcher'ın sözleriyle ifade edilmişti. Willard C. Butcher iş dünyasının sanat ile ilgilenmesinin nedenini açıklarken "Özel girişimcilik perspektifini kamusal alandaki kritik konulara taşıma konusunda belirgin bir rol üstlenme stratejisi" olduğunu söylemişti.(a.g.y. 209) Böylece iş dünyası sanat ile kendini, sistemi belirleyen güçlerden biri olarak sunma imkânı bulmuş oluyordu. Case Manhattan Bank'tan sonra bir başka ticari kurum olan Philip Morris Inc. Sanata yatırım yapan iş kurumlarında biriydi. Sponsorluğunu yaptığı kavramsal sergilerden birinin tanıtımında eski başkan vekili John Murphy, "Philip morris olarak, bu eserlerin kamunun dikkatine sunulmasına yardımcı olmakla yerinde bir tavır sergilediğimizi düşünüyoruz; çünkü bu "yeni sanat" olgusunda, iş dünyasında da karşılığı olan kilit bir unsur var: Yeni teknikler. Bu öyle bir şey ki, onsuz toplumun hiçbir kesiminde herhangi bir ilerleme gerçekleştirlimezdi."(a.g.y. s:210) diyerek örtülü asıl amaçlarını ortaya koymuş oluyordu.

Şirketlerin güncel, politik ve sosyal sorunlar ile ilgi tavırlarını ortaya koyarak yaptıkları toplumsal olarak bilinci yönlendirme çalışmalarının yanı sıra, bir diğer

sebepte; çok daha matematiksel bir çözümleme ile hesaplanabilecek 'fayda'ydı. O da para hesabıydı. Şirketler kendi tanıtımlarını yapabilmek için bütçelerinden yüklü miktarlar çıkartıyorlardı. Fakat bir sanat kurumuna sponsorluk yapınca hem ücretten ciddi bir fark yaşıyorlar, hem de sanatseverlerin sahip olduğu özel değerlere sahip oldukları izlenimi yaratarak, kendilerini sanatın yarattığı özel yere çekiyorlardı.

Zamanla şirketler sanat kurumlarının finansal desteği olmaktan çıkıp, sanat kurumunun eserlerini sergileneceği yerin sahibi olmuşlardı. Şirket binaları içinde bir şube açan sanat kurumu, şirket tarafından denetlenir pozisyona geçiyordu. Philip Morris Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, IBM Bilim ve Sanat Galerisi gibi... Türkiye'den örnek verecek olursak; Sakıp Sabancı Müzesi, Rahmi M. Koç Müzesi, Borusan Contemporary, YKY Galerisi, Salt ve daha fazlası.

Şirketlerin, sanatı kullanarak kendilerini meşrulaştırma biçimleri olan; bünyelerinde kendi küratörlerini çalıştırma, şirket içi sanat departmanı kurma, galeriler açma, müzeler açma, hatta müzeleri şubeleştirme gibi yöntemlerine bir yenisini daha ekleyerek, sanat ödülleri vermeye başladılar. Bu ödül verme yöntemi şirketler için yeni bir kültürel etkinlik biçimi olarak geliştirliyordu. Çağın önemli kavramı küreselleşme, ödülleri hem sanatçılar hem de pazara egemen olmak isteyen şirketlerce çok değerli bir hal almıştı. Küreselleşme gereği silinen ülke sınırları sınırsız bir güç yaratabilme potansiyelini sunuyordu, bunu değerlendirebilmenin ve tanıtımını yapabilmenin en iyi yolu ise sanat'tı. Fakat aynı zamanda sanat üretimi ve üreticisi açısından çok ciddi bir ikilemi de beraberinde getiriyordu. Sanat avangard dönemden itibaren hâkim sistemi sorgulama görevini yürütmeye devam ediyordu. Kimin daha hâkim olduğu mücadelesi içerisi içindeki şirket finansmanlı sanat kurumlarının çatısı altında sergilenen sanat, ne kadar sorgu yapabilirdi? Böylece, günümüz sanatının anlaşılması güç kurallarını belirleyen önemli faktörlerden biri, varlığını oluşturuyordu.

2.2.1. Yeni Sanat Hamileri – Mütevelli Heyetleri

Geçmişte sanatın koruyucuları olan hamiler ve Medici ailelesi gibi, günümüzde de sanatın koruyucusu görevini üstlenen oluşumlar varlıklarını sürdürmektedirler. Koruyuculuk tanımı geçmişten günümüze değişmiş gibi görünse de aslında tam

anlamı ile değişmemiştir. Değişen şey, aileden miras yoluyla geçen gücün, yani aile kapitalizminin yerini kurumsal kapitalizmin almasıdır. Eskiden miras yolu ile aktarılan güç, şimdi şirket yöneticileri tarafından sosyal statüsü ve eğitim düzeyi yüksek bir sınıfın egemenliğinde devam etmektedir. Sanat kurumlarına bütçe ayıran ayrıcalıklı şirket yöneticilerinin her biri, çok iyi yüksek öğrenim kurumlarında eğitim almış ve gücü elinde bulunduran kişilerden oluşmaktadır. Aynı okullar, aynı sosyal ortam, aynı ekonomik değerlerler sistemine bağlı olan bireyler tarafından yönetilen şirketler, benzer fikirler ile ülkenin her kurumunda etkili oluyor ve böylece, yönlendirerek yönetecek güce sahip oluyorlardı. Örnek verilecek olursak; "Jacop Rothshild, National Gallery'i yönetirken iş yerindeki müttefikleri Tate Modern'i yöneterek iş ilişkilerini pekiştirmiş oluyor ve sanat biçimini istedikleri gibi yönlendirebilyorlardı. Bu durumun örneklerinden biri David Rockefeller'di. Rockefeller, sanat koleksiyonu oluşturmaya başladığı yıllarda, aynı anda Chase Manhattan Bank'ın yönetim kuruluğu başkanı olarak görev yapmaktaydı."(a.g.y. s:184) Bir diğer gücü geliştiren bağ ise; iç içe geçmiş iş ilişkilerinin yanı sıra, aynı Medici alilesinin yaptığı gibi evlilik yolunun seçilmesiydi.

Günümüz sanatını biçimlendiren iki ülke olan Amerika ve İngiltere 'de bu kavram, biraz daha farklı olarak gelişmişti. Amerika'da köklü ailelerin servetleri ile meydana gelen sanat müzeleri, ailenin üyeleri tarafından onların yerine geçecek varislerine kadar yönetilmeye devam edilmektedir. Ve artık adları mütevelli heyetidir. İngiltere'de ise; 1982 ve 1986 yılları arasında Tate Modern 'de, Yeni Sanat Hamileri isimli bir grup yer almaktadır. Bu grubun görevi, İngiltere hükümetinin 1979 yılında dondurulan sanat bütçesi kararı ile kaybedilen finans gücünün kuruma geri kazandırılmasıydı. Gücü ve nufusu elinde tutan bu kişiler, iş dünyasının önde gelenlerinden oluşmakta ve kurumların resmi görevlileri olarak ülkelerinin kültür yönetimini yapma görevini de üstlenmektedirler. Böylece, en resmi kanalı ile sanat ve işletme aynı çatı altında birleşerek yönetilmeye başlamıştır. Sanatta işletme kültürünün uygulanmaya başlamasıyla birlikte, kurumların dilleri değişmeye başlamış, ticari terimler entelektüel söylemlerin tanımında kullanılır hale gelmiştir.

Bu durum, sanat kurumları ile çok uluslu şirketleri aynı biçimde değerlendirerek bir işletme faliyeti olarak görülmesine sebebiyet veriyordu. Müzelerin içindeki

mağazalar, restorantlar bunun en basit örnekleriydi. Sanat tarafından, çok uluslu şirketler, yüksek sermaye gibi etkenler sonucunda var olan, sanatçının uluslararası tanınırlığı ve eserin piyasa değerinin artışı fakrörüne bağlı olarak oluşan kazanç, desteklenen sanatçının yeni hamisine getirdiği kazanç ile karşılaştıldığında hafif kalırdı. Mütevelli heyetleri, kendi nüfuslarını, ticari kimleklerini ve şirketlerinin sermayelerini kullanarak yaptıkları bu girişimlerinin sonuçlarını yüksek kara çevirerek geri alıyordu. Çünkü kendi ellerindeki eserlerin çoğunluğunu oluşturan sanatçıya yapmış oldukları yatırım, onlara yine o sanatçıya ait eserlerin değer yükselişi ve onlarında sonuç değeri olarak ciddi bir farka sahip olmalarını sağlayacak yatırımı yapmanın imkânını veriyordu.

Şirket yöneticilerinin eline geçen sanat kurumlarının, geleneksel söylemlerinin ve sanatı üreten sanatçı ve alımlayan izleyici kitlesinin büyük çaplı değişiminin sebebi; (yani günümüz sanatının ciddi dönüşümünün sebeplerinden biri) Uluslararası kimlikleri ile sanatı yönetmeye başlayan sermayenin, onlarca alanı etkileyen ticari bir kimliğe sahip olması ve yarattığı etkinin kendi büyüklüğü çerçevesinde yayılması sonucu oluşan küresel dönüşüm olarak belirlenmiştir.

2.3 Sanat ve Kültür Politikası

"Kültürden söz eden, bilerek ya da bilmeyerek yönetimden söz eder."

Adorno

"Eski zamanlarda 'kültür' tarımla, maddi üretimle ilgili bir kavram olarak kullanılmıştır. Giderek doğayı kontrol edebilme, bilgi sahibi olma ve sanat gibi üretimleri de içermeye başlayarak, toplum tarihinin gelişim sürecinde geçirdiği aşamalara göre şekil değiştirmeye devam etmiştir. Aydınlanma düşüncesinden önce çağın betimleyici kavramı Tanrı'nın kudreti iken, aydınlanma düşüncesi ile birlikte akıl ve bilgiye devir olmuş, günümüzde ise kültür'e geçmiştir".(Artun,2013 s:10-11)

Soğuk Savaşın son bulmasıyla birlikte, ülkelerin ekonomik, sosyal, kültürel, politik anlamda birbirleri ile bütünlük içeren dayanışma sisteminin artışı, küreselleşme kavramını ortaya çıkarmıştır. Toplumsal hayatta var olan tüm alanların kültüre evrildiği gözlenmiştir. "Toplumsallığın, toplumsal kapitalizm sonucu sona

erdiğini savunan Richard Sennett, toplumsallığın kaybolarak kapitalizmin kaldığını, düzenin politikacılar tarafından savunularak hayatın içine sokulduğunu ifade etmiştir. Sınıf savaşları yerini kültür savaşlarına, ekonomik politika yerini kültürel politikaya bırakmıştır."(a.g.y, s:27)

Sanatın kültür ile yakınlaşması ve finans ekonomisinin hareketlerine bağlı olarak iniş-çıkışı, mevcut küresel politikanın düzenleyici yollarından biri olarak çalıştığını düşündürmektedir. Bu durumla ilgi Jacques Derida günümüz sanatı için; "Bir kitabın sonsözü ya da bir makalenin dipnotları gibi, sistemin tamamlanmasında rol oynar ve onun temel karakterini paylaşır" demiştir. (Stallabrass,2009, s:16) Tüm dünyayı saran kapitalizmin yayılmacı anlayışına paralel, küresel etkinlikler ile sanat yeni dünya düzenine adapte olmuştur. Çok uluslu şirketlerin daha fazla artan talepleri, günlük yaşamın tektipleşmesi, batı merkezli sanat etkinliklerinin sanat dünyasının ölçütü olmasına paralel olarak küresel pazarın içine girmek isteyen sanatçı ve kurumlar, kendilerini geçerli ölçütlere uydurma çabasına girmişlerdir. "Küreselleşmenin temel dinamiği olan hareket unsuru, yerele dair şeyleri sökerek, yersiz-yurtsuzlaştırarak, küresel bir kültür hareketliliği oluşturmakta, oluşan bu yapay kültür, bireylerin ve toplumların yaşam tarzlarını kontrol edebilme amacıyla sermaye tarafından yönetilmektedir." (Aydın, Küreselleşme Bağlamında Sanat ve Sermaye İlişkisi, http://e-dergi.atauni.edu.tr)

Günümüzde gücü elinde tutanların en etkili aracı medya, reklam ve sanattır. Kültür kavramının her şeyi örterek geliştirdiği kimlik silme etkisi, özellikle (bekli de günümüz sanatının yüce değerlere bağlı olmaması ve izleyen her kesim tarafından değerli sayılmamasının sebebi olarak gösterilen) 20.yy'dan başlayarak geriye doğru tüm toplumsal hayatı silmeye çalışmaktadır. Toplumsal belleği oluşturan son iki yüzyılın silinmesiyle, toplumlara aidiyet hissi veren unsurlar yok edilmiştir. Modernizmi, ona meydan okuyan anti-kapitalist toplumsal devrimleri, anti-emparyalist kurtuluş savaşlarını, savaşı özerkleştiren, siyasallaştıran avangard hareketleri tarihsizleştirir. Günümüzün aktif politikası neoliberalizm, toplumsal konular hakkında eleştirel söz edilebilecek ifadeleri ortadan kaldırmıştır.

Günümüzde birbirinin ayrılmaz parçası haline gelmiş olan medya, reklam ve sanat, neredeyse kültür dünyasında bir sanayi kurumu şeklinde çalışmaktadır.

Küresel dünya düzeninde sanatın rolünün önemi birkaç madde ile açıklanabilir. 1- Yatırım aracı olarak kullanılabilmesi. 2- Küresel çapta bir düşünce, beğeni ve yaşam tarzı oluşturulması açısından kullanılabilinmesi. 3- Egemen grupların kendilerini meşrulaştırabilmesi aracına dönüşebilmesi.

Kültürün bir anlamlandırma sistemi olarak evrilmesi, iletişimin ilk örneği olan sanatı bir yandan güçlendiriyor, diğer yandan ise popülerleştirerek basitleştirip yok eder hale getirmektedir. Sanat üretimlerindeki küresel kültür düzenlemesi, eser dışında ona anlam yükleyecek bir sanat yöneticisi grubunu oluşturmuştur. Kültür endüstrisi olarak bilinen "yaratıcı endüstri" çalışanlarının oluşturduğu küratörler, rehberler yoğun olarak 'anlamdırma' çalışması yapıyor, kültüre ve sanata ilişkin çalışmaların yoğun olarak kurumsal yönetim/işletme/sevk ve idare teknolojilerine tabi olması sonucunda, kültürel politikanın uygulama aracı olarak sanatın icra edildiği bienal gibi ortamları yaratıyorlardır.

2.4. Sanat Yönetimi

Günümüzde toplumsal hayat, tarihte geçirmiş olduğu evrelerin ardından yaşamı var eden etmenelerin her birinin birbiri ile ilişkilendiği, çeşitlendiği bir süreç içerisine girmiştir. Bu birbirine bağlı ilişkiler topluluğunda en dikkat çekici olanlardan biri 'sanat' ve işletme kültürüne ait 'yönetim' kavramının bir arada kullanılması olmuştur.

Daha önce incelenen 'Sanat, Siyaset ve Sermaye' ve 'Şirketleşme ve Çağdaş Sanat' bölümlerinde belirtildiği üzere; 1980'li yıllardan itabaren özellikle Amerika ve Avrupa devletlerinde sistemli bir biçimde uygulanan politik açılım, sanatı kamusal alanının koruyuculuğundan çıkarmış, sermaye ve şirket kavramları ile ilişkilendirmiştir. Bu ilişki sanatın ne olduğuna dair yeni bir tanımın yapılmasını zorunlu kılmıştır. Fethiye Erbay, 'Sanat Yönetiminin Boyutları' adlı kitabında "Artık içinde bulunduğumuz tüketim tolumunda sanat, yönetilmesi gereken bir hal almıştır. Toplumun nasıl yönetileceğinin bilinmesi gerekmektedir" (Erbay, 2009 s:37) tespitinde bulunmuştur. Erbay, sanat yönetimini "bilimsel anlamda sanatın ve sanatçıların yönlendirilmesinin yanı sıra iş kurma, yatırım, kapital artırımı, fiyat hesaplaması, promosyon ve korumayı da içeren" bir organizasyon bütünü olarak tanımlamıştır.

Bunların yanı sıra "sanat statejisi, gelişim programları, gösterilerin planlanması, halkla ilişkiler, projeler, bütçe ve parasal ihtiyaçların tanımlanması" (Kısaoğlulları, DOI: 10.7816/ulakbilge, s:39) gibi alanlarıda içermektedir. Sanat yönetimi, işleyiş biçimini pek çok ilişkisel ağ üzerinden gerçekleştirmektedir. Ülkelerin kültür politikalarını ve kültürel katmanlarını çok iyi yorumlayabilme becerisinin yanı sıra hangi katmanda nasıl fonksiyon üsteleneceğinin doğru tespit edilmesi başarılı bir sanat yönetimi için mutlak bir kural olarak belirlenmiştir. Sanat yönetiminin kapsadığı bu çok katmanlı yapı sanat yöneticisinin de çok yönlü olmasını zorunlu kılmıştır.

Ali Artun, Çağdaş Sanat ve Kültüralizm kitabında sanat yönetimi için, neoliberal politikanın sonucu olarak gelişen piyasa yönetimi kavramı "talebin tasarlanması, yönlendirilmesi ve yönetilmesinden çok daha ötede, yeni insan ve yeni dünyanın kurulmasında ki enerjiyi oluşturuyor" tespitinde bulunarak, "Piyasanın kültür hegomonyasına dönüşebilmesi gibi, hayata işlemesi, önemli ölçüde sanatın seferber edilmesini gerktiriyor. Bunun için bilgi nasıl informasyona dönüştüyse, sanat da önce iletişim diline, bir 'anlam makinesine' indirgeniyor, ondan sonra da şirketlerin kurumsal kültürüne eklemlenmek üzere yönetim disiplinlerine soğruluyor. (Artun, 2013.s:46) demiştir. Günümüz toplumsal hayat koşullarının oluşturduğu sanat yönetimi kendi ile birlikte gelişen iş kolları ve kurumlar yaratmıştır.

2.4.1. Küratörler

Günümüzde var ettiği tüm kurumlarıyla birlikte, toplum üzerinde bir düzen ve algı biçimi yaratan sanat, ilk olarak Alman yazar Hans Magnus Enzensberger tarafından kullanılan "Bilinç Sanayii" (Aydın, s:9 http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsed/article/view) kuruluşlarının yarattığı sistemlerden biri olarak görev yapmaktadır. Artık insanlar, medyanın, iletişim araçlarının, sanatın vs. birçok şeyin elbirliğiyle oluşturduğu bu küresel sistemde kendi bilinç algılarıyla değil, bilirkişilerden oluşan gruplar tarafından oluşturulan yönergeler ile yönlendirilirler. "Bourdieu'nün "kültürel aracılar" olarak adlandırdığı kültür, sanat ve eğitim kurumları veya bu alanlarda söz sahibi olan bu kişiler, kültürel sınırların çizilmesinde önemli rol oynamışlardır."(a.g.y. s:9)

Küratör, bir sergi (bir müze kapsamında kalıcı veya bir müzede, galeride geçici sergi) yaratarak-çok yaratıcı olan bir "kavram" üzerinden, serginin tam olarak tanımını ortaya koyarak, organizasyon, sanatçıların ve yapıtların seçimi, söz konusu serginin yayın/ları, sözsel etkinlikleri (konferans, seminer vb.) bu çalışmalarda yer alacak metinleri ve konuşmacıları titizlikle gözetleyerek ve seçerek derinlemesine ele alan kimsedir. (Eroğlu, http://artportlive.com/kuratorluk-ne-demektir./Ekim-2014) Geçmiş yıllarda müzelerin yönetim kadrosunda bulunan kişilerden, son yıllarda sanat eserlerinin sunma biçiminde oluşan değişiklikler sebebi ile daha çok şey beklenir olmuştur. Bu durum bir tasarımcı niteliği ile sanatçı kimliği taşıyarak geliştirilen küratör kavramını yaratmaya başlamıştır."Dünyada yerleşik bir hale gelen küratör kelimesi Fransızca "sergi komiseri" ile aynı anlama gelmektedir. Bu kavramdan çıkış ile küratör, yaşadığı çağa ait sorular soran ve yaşam ile sanat arasında sınırların olabildiğine eridiği günümüzde, sanat aracılığıyla yaşamın, yaşam aracılığıyla sanatın ardındaki verileri bulup çıkarmaya çalışan kişidir." (Akengin, Çağatay,2014.. "Çağdaş Sanat Ortamında Küratöryel Pratikler". idil 3.13 s: 3) "Bir küratör, eleştirmen donanımıyla, olması gereken seçiciliğini devreye sokarak, diğer iki temel özelliği olan sanat tarihi donanımı ile ele aldığı sergiyi evrenselleştirir, felsefeye olan bağlılığıyla da sergisinin arka planını doldurmaktadır." (Eroğlu, http://artportlive.com/kuratorluk-ne-demektir./Ekim-2014) Çevik'in *'Günümüz Sanat Ortamı ve Küratörlük Kavramı Üzerine Bir Değerlendirme.'* isimli makalesinde "Günümüz çağdaş sanat dünyasında aktif olarak rol alan ve kimi zaman konumu/işlevi sorgulanan yaratıcı/tasarımcı olarak küratörün görevi; bir anlamda insanları düşündürmenin yanı sıra insanları heyecanlandırmak ve kimi zaman interaktif uygulamalarla izleyiciyi "oyun" un içine katmaktır. Bu anlamda küratörün öncelikli hedefi en üst düzeyde özgün tasarılar kurma/geliştirme biçiminde özetlenebilinir." (Çevik, *e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/download/.../1025003164)* şeklinde aktarılmıştır. Geçmişte kilise, kent soylular, müze müdürleri, galericiler, tacirler, kolleksiyonerler, akademik kurumlar, eleştirmenler ve yayıncılık sektörü doğrudan sanatçı ile ilişki içerisindedir. Küratör kavramı, sanatçı ile bir diğer grup arasında bir katman gelişmekte ve böylece seçip ayıklama, yönlendirme, sunma, pazarlama ve duyurma alanları arasında yeni bir düzenleme unsuru var etmektedir.

Dünya çapında tüm sanat yönetimi kurumlarınca, sanatı yürüten organlardan biri olarak görülen kürotörlük, New York, Center for Curatorial Studies (CCS / Küratörlük Araştırmaları Merkezi) adı altında Bard College'ın yeni bölümlerinden biri olarak eğitim vermeye başlamıştır. CCS'nin amacı, sanat dünyasının bu en önemli ve tartışmalı alanına "yarın"ın küratörlerini yetiştirmektir. Sergi düzenleme, sanat tarihi ve sanat yönetimi gibi başlıklar altında oluşturulan eğitim biribirleri ile paralel iki bölüme ayrılmıştır. College'in, Müze Programı ve Yüksek Lisans Küratörlük Programı bulunmaktadır. Kurum dünya üzerinde küratörlük eğitimi vererek piyasaya küratör yetiştiren tek yer olması açısından önemlidir.

2.4.2. Müzeler

Toplumun ve gelişiminin hizmetinde olan, halka açık, insana ve yaşadığı çevreye dair tanıklık eden malzemelerin üzerinde araştırma yapan, bu malzemeleri toplayan, koruyan, bilgiyi paylaşan ve sonunda inceleme, eğitim ve zevk alma doğrultusunda sergileyen, kar düşüncesinden bağımsız, sürekliliği olan bir kurum.

ICOM – 2007

Larry Shiner'ın Sanatın İcadı kitabında; sanatı "öteki kültürel zanaat ürünlerinden ayırmamızı sağlayan kurum" olarak nitelendirdiği sanat müzelerinin ilki, "kapısı davetle gelen birkaç sanatçı ya da uzman dışında herkese kapalı olan, prenslerin büyük resim ya da heykel koleksiyonlarının sergilendiği *Studiolo* ya da *Kunstkammer* denen 'nadir şeyler odası'dır. Prenslerin sarayında resimler, heykeller ve kıymetli mücevherlerle birlikte duvar saatlerinin, bilimsel aletlerin, nadir bitkilerin ve madenlerin teşhiri için özel olarak tasarlanan bir bina ya da oda biçimindeki yapılardır." (*Nadire Kabineleri*),(Shiner, Sanatın İcadı, 2004, s:125)

Müze kavramının ortaya çıkışı M.Ö. 3. yy'da dek uzanmaktadır. Eski kitapların bulunduğu, eğitim yapılan üniversite denilebilecek yerlerdeki kütüphaneler müze olarak yorumlanabilmektedir. Kişisel koleksiyonculuğun gelişmesiyle beraber, toplama ve biriktirme anlayışı müzelerin var olma sebeplerinden birini oluşturarak, müzecilik kavramının oluşmasına sebebiyet vermiştir. Kişisel bir değer birikiminden, toplumsal bir değer paylaşımına evrilerek, sanayi devrimi ve taşınabilir kültür öğeleri

ile gelişen müze kavramı 18. yy'la birlikte kraliyet koleksiyonlarının dönüştürülmesiyle başlamıştır. "Müzeler çağı" olarak anılacak 19.yy'da ise Avrupa'nın tüm merkezlerinde müzeler kurulmuştur. O dönem, müzelerin içindeki eserlerin belli bir sınırlılığı yoktur. İlginç ve nadir olmaları, onların bir müzede sergilenebilmesi için yeterli olmaktadır. Fakat henüz hala kamuya açık değillerdir. "Müzelerin kamuya açılması İngiltere'de başlar. Buna rağmen, "ilk kamusal müze" ünvanı Louvre'a aittir. Louvre devrimin eseridir. 1792'de, monarşiye son verilmesinden dokuz gün sonra, halkın kraliyet sarayına ve hazinelerine el koyması üzerine kurulur. Bundan böyle Louvre Sarayı, Fransız ulusunun zaferinin ve egemenliğinin bir anıtıdır. Modern devletin, yurttaşın, bilginin, sanatın ve tarihin sahnesi olarak müze fikri Louvre'da canlanmaktadır." (Artun, "Müzede Modernliğin Kurulması ve Bozulması, Louvre ve Bilbao Guggenheim: İki Müze İki Küratör", *8.Ulusal Sanat Sempozyumu "Sanat ve..."* içinde (Ankara: Hacettepe Üni. GSF Yay, 2006) s. 59-67) Modern müzede tabiat ile sanat, bilim ile estetik birbirinden ayrılarak uzaklaşır, "*nadire kabinelerinin karmaşası*"(a.g.y.) yerini farklı ana kollarına ayrılarak düzen içinde disipline edilmeye bırakmıştır. "Ansiklopedik bir disiplin ile sınıflandırılan sanat müzeleri, önce sanat ve zanaat -güzel sanatlar ve el sanatları- olarak ayrılır. Ardından sanat eserleri kronolojik ve biyografik bir hizaya girer. Aynı zamanda formlarına göre stillere, ekollere, akımlara, dönemlere göre tasnif edilir. Nihayet, estetik hiyerarşinin -beğeninin- cetveli olan kanona göre nitelenir ve sıraya sokulur. Müze mekânına eklemlenerek kademelenir. Bütün kültürel farklılıkları, ortak bir geçmişe ve ortak bir geleceğe sahip aynı akılcı kozmos içinde sistemleştiren evrensel tasarının en yüce temsili sanattır. O evrenselliğin başat dilidir. Dolayısıyla müze, evrenselliğin en inandırıcı, en hakiki sahnesi olur. Kolonyalist kültür hegemonyası ve onun türevi olan sanat yağmacılığı, modern 'evrensel müzeler'de meşrulaştırılır." (http://www.aliartun.com/content/detail/19) 19.yy'da müzecilik kavramı yeni bir dönüşümün içine girmiştir. Aydınlanma ile gelişen ulus devlet anlayışı hükümdarların egemenliğini devlete geçirmiştir. Müze de devletin bir malıdır artık. Tarihsel süreç içerisinde sanat deneyiminin bir ritüle, bir ibadete dönüşmesi ile müze ve içersinde ki eser de yüceleştirilerek, sarsılmaz değerler kazandırmıştır.

Eskiden beri süregelen geleneksel değer katma, yüceleştirme özelliği, sanatçının eserinin çok daha kolay pazarlanabilirliği açısından önem taşımaktadır. Küreselleşmeyle birlikte, tarihin ve toplumsal sanatın sona erdiğinin ilan edildiği bir

çağda, varlık koşulu tarihsellik ve toplumsallık olan müzeler (ironik bir biçimde) çok daha aktif bir hale gelirken, (90'lı yıllardan itibaren yürütülen sermaye odaklı politika sebebi ile) kitle iletişim araçlarının işlerini üstlenerek pazarlama ve tanıtım faktörlerini de içinde barındırmaktadır. 1990'larda kültürün ve sanatın özelleştirilmesiyle birlikte, galeriler, bienaller, fuarlar, müzayedeler ve müzeler "çağdaş" olmak zorunda kalarak, sanatın piyasa ekonomisi tarafından yönetilir hale gelmiştir. Öncesinde, kamu çalışanların tarafından verilen değerler, artık özelleşerek kişisel çıkarlar doğrultusunda da gerçekleştirilebilmektedir. Sanatçı açısından, müze tarfından koleksiyona katılmış ya da sergilenmiş bir eser sahibi olmak, eserin piyasa değerini yükselten unsurların en önemlisi olarak başa geçmiştir. Müzenin bir diğer önemli işlevi, kültür turizmi açısından fayda sağlayacak bir kurum haline dönüşmesidir. Kültür turizmi adı altında seyehatler ünlü müzelerin var olduğu şehirlerin çevresinde gerçekleştirilmektedir.

Geçmişten günümüze değişen müzecilik kavramı, var olduğu zamandan itibaren sanatın, sanatçının ve toplumun üzerinde yarattığı etki bakımından önemli unsurlardan biridir. Günümüzde kitle kültürünün gözde iletişim araçlarından biri olan müzeler "bulundukları bölgenin havaalanına veya kentin en işlek caddesine astıkları afiş, pankart ve panolardan, kapılarının önlerinde sergiledikleri çok renkli gösterilere, envai çeşit ürünün satıldığı alışveriş dükkânlarından bilginin depolandığı kütüphanelerine, sergi salonlarındaki dokunulabilir nesnelerinden beş duyuya hitap eden sunum tekniklerine kadar müzeler, gündelik yaşantı ile kültürün buluştuğu sosyal platformlar olma özelliğine kavuşmuşlardır. Esin perilerinin tapınağı olmaktan kurtulan bu mekanlarda, yüksek kültürün kendinden menkul yapılarının dili çözülüyor, görmenin ve öğrenmenin temel yolları sorgulanıyor, adına sanat ya da bilgi dediğimiz olgunun sınırları aralanmaya çalışılıyor. Geri dönülmez bir etkileşim içerisinde müzeler kültürü, kültürde müzeyi geniş çaplı bir hacimle kuşatıyor." (Çalıkoğlu,4. 2009s:7)

Müze, artık alacağı eseri aracı bir kollayıcı "küratör" tarafından gerçekleştirilen sunumun ardından eserin sergilemesi işlemini onaylamakta, sanatçı ile arasına, aracı bir hiyerarşik düzen eklemektedir. Geleneksel yöntemde bir müze koleksiyonu oluşturmak, kendinden önce gelen kuşağın en iyi eserlerinin seçilip bağışlanması ile gerçekleşmektedir. Günümüzde ise; eserin bir sonraki kuşağa aktarılarak önem

kazanması gibi bir zaman geçirme durumu söz konusu değildir. Bazen ünlü tacireler tarafından daha öğrencilik yıllarındaki sergilerinde işleri satın alınarak, müzelere sunulabilir. "Süperstar müzeler, çağdaş sanatın ve sanatçıların markalaştırma süreçlerinin kilit aktörleri haline gelmişti: aralarında simbiyotik* (iki canlının tek bir organizma gibi birlikte beslenerek yaşamını sürdürmesi) bir ilişki vardır. Müzeler ekonomik açıdan hayatta kalmak için kendilerini markalaştırmak zorundadır ve sanatı markalaştırmak, kendilerini markalaştırma sürecinin parçasıdır. Müzelerin sayısı yükselip piyasadan satın aldıkları eserlerin sayısı çoğaldıkça, markalaştırmanın potansiyel getirileri de artmaktadır.(Thompson. 2012. s:334)

Toplumda bilinç oluşturma etkinliği tanımı, geçmişten itibaren süregelen müzeciliğin etkili tanımlarından biridir. Fakat günümüzde sadece oluşturduğu algı farkındalığıyla değil, aynı zamanda kurumun varlık yapısının, bugünün sanatı ile ters düşmesi sebebi ile eleştirel bakış açısının hedefi olarak, gündemde olmayı sürdürmektedir. İleri ki yıllarda da, farklı bilinç algıları yaratarak sanatın ilgi çeken güçlerden biri olmaya devam edeceği kesindir.

2.4.3. Bianeller

Küresel şirketlerin büyük yatırımlar ile oluşturdukları çağdaş sanatın en etkili dolaşım biçimlerinden biri bienaldir. Bienaller kültürün, kent, ekonomi ve siyaset açısından öneminin farkında olan seçkinler tarafından düzenlenen bir organizasyondur. Kentleri markalaştırmanın etkin bir platformu olmasının yanı sıra, küresel/çağdaş bir beğeninin ve sanat piyasasının en büyük reklamı durumunda varlıklarını sürdürmektedirler.

Bienal nedir? ve, İlk nezaman yapılmıştır? sorularını cevaplandıracak olursak; İtalyanca "her diğer bir yıl" anlamına gelen kelime, birbirini izleyen yıl aralıklarıyla ülkelerin kültürel etkinliklerini, belirlenmiş bir sistem çerçevesinde izleyicilere sunma eylemi olarak tanımlanabilir. Uluslararası sanat bienallerinin en eskisi, 1895 yılından bu yana dünyanın sayılı kültür-sanat başkentlerinden biri olan Venedik'te düzenlenen Uluslararası Venedik Bienali'dir (La Biennale di Venezia). (İKSV, Uluslar Arası Güncel Sanat Bienallerinin Finansmanı, Şubat 2013)

Bienallerin tarihsel olarak bu yıllarda başlaması yine toplumsal hayatta gerçekleşen, dünyanın teknolojik ve politik gelişmelerinin uygunluğu ile açıklanabilmektedir. Tüm Avrupa'nın demir yolları ile taşınılabildiği, kitlelerin hareket edebildiği, dolayısıyla ticaretin, mübadele, sergileme gibi kavramların öne çıktığı bir dönemde var olmuştur. Uygar batı ülkelerinin kendilerini zirvede görerek, ilerlemeci bir sistem kapsamında yeni dönem sömürge altına alma metodu olarak uyguladığı yöntem şeklinde de tanımlanabilir. Ülkelerin tanıtım için düzenledikleri fuarlar da, bu sistem içinde düşünülmüş bir diğer yöntemdir. (ki düzenleyen kamu kurumları gibi kentin idari yönetim birimleridir.)

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfi'nın 2013 yılında hazırladığı bir raporda; "Bienaller sanat eserlerinin görünürlüğü ve iletişimi dışında, güncel sanatın değişimi ve dönüşümü konusunda yarattıkları farkındalıkla da ziyaretçiler için önemli referans noktalarıdır. Bienallerde güncel sanatın seyrine yön veren, öncü ve yeni sanat eserlerini görme fırsatını yakalayan ziyaretçiler, dünyadaki ve kendi ülkelerindeki sanatsal gelişmeleri eş zamanlı olarak takip edebilir, yerel sanatçıları küresel bağlamda konumlandırma ve değerlendirme şansını da elde edebileceğini ifade eder. Yerel sanatın ve sanatçının yurtdışında tanıtımı ve dolaşımı da bienallerin üstlendiği başka bir misyondur. Uluslararası güncel sanat bienalleri diğer bienallerin küratörleri, direktörleri ve çeşitli sanat profesyonelleri tarafından ziyaret edilmektedir. Bu ziyaretler hem yerel üretimle ilgili bir araştırma fırsatı sunar, hem de alanın aktörlerini bir araya getirerek bir diyalog ve tartışma fırsatı yaratır ve olası işbirliklerinin ortaya çıkmasına imkân tanır. Günümüzde bienallerin pek çok sanatçıyı uluslararası sanat çevrelerine tanıtma konusundaki başarıları yadsınamaz."(İKSV, Uluslar Arası Güncel Sanat Bienallerinin Finansmanı, Şubat 2013) şeklinde tespitlerde bulunmuştur.

Bienallerin, görünen yüzününün arkasında sanat piyasasının egemenleri arası bağlantılar, şirketlerle sanat kurumları arasındaki temaslar ve alım-satımlar, küresel politik temaslar, daha ziyade kültürü özelleştiren ve sanatı finansllaştıran şirketler ve siyasiler, kendileri yararlarına olacak bir sonraki adımlarını planlamaktadırlar. Anne Ben Hıyar mıyım? İsimli makalesinde Ali Artun bianeller için şöyle bir belirlemede bulunmuştur. "Dolayısıyla bienaller, yerel izleyicilerden çok, aslında oradan oraya

peşinden sürükledikleri bir sanat tüccarı, yöneticisi, medyası ve yatırımcısı kolonisine, elite hitap ediyor. Bir bakıma onların etkinliklerini ve programlarını düzene sokuyor." (http://www.e-skop.com/skopbulten/anne-ben-hiyar-miyim/1510)

Sibel Yardımcı'nın Kentsel Değişim ve Festivalizm ismli kitabında ise; "Etkinlikler genellikle çağdaş sanatı sergilemenin ötesinde farklı ekonomik ve siyasi amaçlara hizmet etmeyi hedefler. Benzer etkinliklerin uluslar arası komuoyunun ilgisini çekebilecek yıldız küratörlere teslim edilemeleri de genellikle bu ekonomik ve siyasi beklentilerden kaynaklanır. Ancak yine bu nedenle, temel aldıkları model, yerleşik değerlere zemin teşkil eden Batı kanonuna sadıktır. Dolayısıyla, kendi coğrafya, kültür ve sanatlarına bakışları da bu kanonun etkisi altındadır." (Yardımcı 2005, s:23,24) şeklinde belirtmiştir. Bienal sıradan bir izleyici tarafından sadece sanatsal bir etkinlik olarak yorumlanmakta iken altında yatan; (aslında heryerden belli iken gözü kapalı, her şeyi yüceltme derdinde olan izleyici tarafından yok sayılarak yüceltilen) sanatın araç olarak kullanılarak ulus devlet modelinden, küresel topluma geçişin yolunu oluşturmaktır. Bianel kendi varlık kimliği açısından düalist bir biçim oluşturmaktadır. Aynı 'Orta Çağ'daki karnaval ve şenliklerde hokkabazların otoriteyi sorguladıkları, güldürme amacıyla yapılan soytarının taç giydirilmesi ve geri alınması, aşırı tüketim, faklı bir dil kullanılması gibi, kurallara karşı çıkılan bir organizasyondur. Fakat aslında var olan şey, otoritenin halkı kontrol altına alabilmesinin bir yolu olmasıdır. Egemen yapı, halkı rahatlatarak onları kontrol altına alır ve birleşerek ciddi bir güç oluşturmalarını engeller.' Bienalde de sanat çevresi, sermaye ve siyaset için sergiler düzenler. Onların isteklerinin seçkin bir dili olma görevini üstlenmiştir artık. Böylece "tüketim eksenli sembolik eğlence şeklinde oluşturulan etkinlikler aslında hep otorite tarafından yaratılarak kuralsızlık sıfatı altında aslında kuralın suç ortağı olarak süregelmektedir"(a.g.y. s:148)

Günümüz sanatınının sergilenme ve kutsanma, değer kazanma mekânları olan bianel ve çağdaş sanat fuarlarından bazıları hakkında araştırma yapıldığında; "geniş çaplı etkinliklerden biri olan Documenta, Almanya'nın Kassel kentinde düzenlenmektedir. Documenta'nın temel amacı, ülkenin savaş sonrası yaşadığı ortamı canlandırmak ve ülkeyi yaşanan travmatik süreçten sonra olumlu bir şekilde yeniden gündeme getirmektir. Brizilya'nın Sao Poulo kentinde yapılan bienal,

Brezilya toplumunun modernleşme projesinin bir üretimidir." (a.g.y. 160) Batı sanatı ile yerel sanatı buluşturma ve kendi sanatçılarını batıya açma amacı güdmektedir.

Bir bienal sadece belli yıl aralkları ile gerçekleşen bir gösteri değildir; küresel sanatta anı yakalaması beklenen dev bir sergi, organizasyondur. Özellikle sermayenin desteklediği bienaller, kapitalizmin kültürel sızma biçimi olarak görevlerini en iyi şekilde yerine getirmektedirler. Bienal, yönetimin egemen güçlerine tanıtım ve prestij getirirken, katılan sanatçı için ise benzer bir etki üretmeye devam etmektedir. Sanatçı ve eseri, birbirlerinden farklı faydaları gözeten gruplar tarafından seçildikten sonra, bienal etkinliklerinde sergilendikleri anda, kendi markalarının tanıtımını yapmaktadırlar. Ve birsonraki etkinlikte eserlerinin alacağı ederin meblasını oluşturmaktadırlar.

"Bienaller, özel sermayenin ve ekonominin kültür alanına güncel sanat kılığında doğrudan müdahalesidir. Batı Avrupa'nın sömürgeci genişleme çağında bienaller ve çok ulusluların ve ulusal aile holdinglerinin nazik destekleriyle düzenlenen diğer etkinlikler pazar kazanımlarına dair süreçlere; rekabetin bertaraf edilmesine, ucuz sanatsal, genç ve yenilikçi konumların garanti altına alınmasına, stratejik ittifaklar üretilmesine denk gelir" (Aydın, http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsed/article/view) Yerel sermayeler bu tür küresel etkinlikleri kendi ülkelerinde yapabilmek için adeta birbirleriyle yarış içerisindedirler. Ayrıca bu, onlar için, kendine güvenilir bir ortak izlenimi vererek uluslararası sermayeye eklemlenme şansı vermektedir.

2.4.4. Finansörler ve Sponsorlar

Finans ve sponsorluk kavramları, özellikle iktisadi piyasa alanında kullanılan terimlerdir. Günümüz sanatının ayrılmaz kavramı sponsor, aslında sanatın geçmiş dönemlerinde de farklı isimlerle var olmuştur. Sanat dünyasında yaygın kullanımı Medici ailesi döneminde gelişen hami kavramı, "ilk olarak mesen 'sanat koruyucu' anlamı ile Roma İmaparatoru Augustus döneminde arkadaşı ve danışmanı olan Gaius Clinius Maecenas'a dayanmaktadır. Dönemin önemli sanatçılarını destekleyerek eserlerini koruyan Maeceenas adı 'mesen' olarak, sanatın koruyuculuğunu yapan kişi şeklinde yerleşmiş ve kullanılmıştır." (Dervişoğlu, 2008 s:12)

Ticaret ile uğraşan kesimin yükselişi ile mesenlik kavramının yanı sıra gelişen kültür politikaları ile devlet tarafından kurulan yerel müzeler, operalar açılmıştır. Devlet içinde oluşan Kültür ve Sanat Bakanlığı gibi çalışan kurumlar ile sanat ve kültür devlet tarafından geliştirilmeye başlamıştır. Kültürel politika, ulus devlet zihniyetinin en önemli unsurunu oluşturmuştur. Yıllar içerisinde değişen dünya düzeni, sanatı kamu kurumlarının koruyuculuğundan çıkartarak yeniden özel girişimcilerin, ailelerin ve ticari işletmelerin koruyuculuğuna bırakmıştır.

Günümüz sanat dünyasında hakim olan sanat sponsorluğu, 1980'lerde ard arda iktidara gelen Reagan ve Thatcher yönetimlerinin karakteristiği olan daha kapsamlı bir fenomenin, iş dünyasının çağdaş kültüre müdahalesinin parçasıdır." (Wu,2005 s:208) Vergi yasalarında getirdiği imtiyazlar ile sanatın özelleştrilmesi girişimlerine rağmen, "1984 yılında teşvikin hızını arttırabilmek amaçlı yeni bir yöntem geliştirilmiştir. "Özel Sektör Sponsorluğu Teşvik Projesi" adı altında iş çevrelerine nakit para dağıtılmıştır. Günümüzün Kültür Bakanlığı olan bu kurum, tek bir sponsorluk için en yüksek 35.000 sterlin veriyordu. Teşvik nakitlerinin hak edilebilmesinin koşulu ise, hazırda var olan sanat etkinliklerini desteklemek değildi. Var olan etkinliklerine bir yenisini daha eklemeleri halinde parayı hak edebiliyorlardı. O zamana kadar yaygın argüman "para değer üretmeye yarar" ortadan kalkarak "değer üretmenin amacının para"olduğu savı yerini almıştır. (a.g.y. s:111)

Devlet tarafından sanatı geliştirme adına iş dünyası ile yapılan güçbirliği, sanat organizasyonlarını da benzer bir kaynak bulması için zorlayıcı bir tavır sergilemesini zorunlu kılmıştır. Özel sektör sponsorluğunun gelişimi ile banka ve diğer alanlardaki şirketler, sanat ile ilişkili özel ürünler geliştirmeye başlamışlardır. Mesela bankalar özel sanat kart'ları çıkartmıştır. Kartlar sayesinde kendi ürünlerini satan banka, hem de sanata ilgisi olan müşteriyi memnun ediyordur. Bu süreç sonunda artık sanat teşviki alarak piyasaya giren ticari kurum, markasını taşıyan pazarlama yöntemi ile daha az ticari ve kendi çıkarına olmayan bir organizasyona dâhil olmuş gibi algılanmaya başlanmış, zamanla ticari kurumlar, sanatın önünü açan ve onu özgürleştiren ayrıcalıklı bir yapı oldukları misyonuna inanmaya başlayarak kendi savunularını bu şekilde geliştirmişlerdir. Güncel ve politik sorunlarda

görüşlerini bildirebilecekleri bir alan yaratması açısından önemli hale gelerek, kişisel çıkar kaygılarını ahlaki bir sosyal farkındalık yaratarak örtmelerini sağlayan sponsorluk, taraflar için karlı birlikler yaratarak varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

Ancak, Wu'nun Kültürün Özelleştirilmesi isimli kitabında belirttiği üzere unutulmamalıdır ki; "Bireyin kişisel bir düzeyde sanatını ortaya koyma hakkını kullanmasını sağlayan sanatsal ifade özgürlüğü, muazzam sermaye sahibi iş adamlarının dünyevi amaçlarının peşinde koşmak için gerek duydukları özgürlükten çok daha farklıdır" (a.g.y. s:209)

3. META / YATIRIM OLARAK SANAT

> *Kral Midas'ın dokunduğu her şeyi altına çevirmesi gibi kapitalizmde dokunduğu her sanat ürününü "meta" ya çevirmiştir.(Fischer,2003,s:49)*

Geçmiş yıllarda zanaatçı, belli bir alıcının ısmarladığı işe göre çalışmalarını gerçekleştirmektedir. Kapitalist düzendeki meta üreticisi ise, bilinmeyen bir alıcı için çalışmakta ve üretimlerini belirsizliğe doğru sürüklemektedir. Annie Becq'e göre, "Sanat üretimlerin, himaye sisteminden piyasa sistemine geçmesi, kullanım değerinden değişim değerine yönelmesiyle birlikte bir zorunluluk olarak ortaya çıkan "somut emek'ten" "soyut emeğe" geçişi doğurmuştur". *(*Shiner, 2004 s:204.) Sanat üretimleri her yere yayılarak, ekonomik güçlerin belirsizleştiği, insanın toplumsal gerçeklere ve kendisine gittikçe artan bir yabancılaşma duymasının zorunlu kılındığı bir şekle dönüşmüştür. Böylece sanat bir meta ürünü, sanatçı da bir meta üreticisi haline gelmiş ve bu sebeple, bir güzel sanatlar üretiminin "fiyatı" eserin kendisi ile nadiren ilintili olmuştur. "Fiyat" ne kullanılan malzeme, ne işçilik ile, ne de yapımındaki zorluk ile ilişkilendirilebilir." Bu sistemde eser artık bir inşa değil, kendiliğinden bir yaratımdır ve bu durum eserin paha biçilmez olmasını sağlayan şey olarak varsayılabilir; satış fiyatını belirleyen şey ise sanatçının ünü ile alıcısının tutkusu ve gönülülüğüdür."(a.g.y. s:203)

Günümüzde sanat eserleri bir (alınıp satılabilen bir mal) meta olarak o kadar çok benimsenmiştir ki, artık eser olarak değil, üretim olarak nitelendirilmektedirler. Her üretimin satışının yapıldığı ticari bir alan olduğu gibi, sanat üretimleri de "müzayede" adı verilen organizasyonlar ile satışlarını gerçekleştirmektedirler. Günümüzde yapılan en yüksek ücretli satışların gerçekleştirildiği iki müzayede şirketi olan Christie's ve Sotheby's çağdaş sanat müzayede evlerinde, sanatın değişen değerinin önceliklerini belirlemeye çalışmaktadırlar. Bu iki kurum küresel sanat müzayede pazarının yüzde 98'ini elinde tutmaktadır.

Günümüz de ki sanat pazarının ne olduğu sorusu ise; "bir yatırım aracı olarak cevaplandırılmalıdır. Müzayede şirketi çalışanları için gayrimenkulden farksızdır. İnsanlar sosyal sebepler ile sanat eseri satın almak istediklerinde, zevkleri ve harcama şekilleri moda olan ile etkileşim içine giriyor. Geleneksel dönemlerde sanat eseri üretildiği dönemin ötesine geçen bir anlam içerirdi fakat günümüzde bu geçerliliğini yitirmiştir. Şimdi koleksiyonerler "günümüze ayna tutan" sanatı çekici buluyorlar ve işleri "zamandan bağımsız" öğeler barındırıp barındırmadığını görecek kadar ellerinde tutmuyorlar" (Thornton, 2012 s: 51) diyerek bir belirlemede bulunmuştur Sarah Thornton.

Sanatın, herhangi bir ticari kurum üretimi gibi sevk ve idaresi, mezatları, spekülasyonları, çekleri, senetleri ve komisyoncuları bulunmaktadır, yani kendine ait bir pazarı ve mübadele kuralları olan bir sektördür. Kapitalist yaşam biçiminin yaratmış olduğu günümüz sanat dünyasında, bazı önemli karakter vardır. Bunlar sanatçı, sanat simsarı, küratör, eleştirmen, koleksiyoner ve müzayede evleridir. Değişen sanat üretimlerinin değerlendirilme biçimleri de geleneksel yöntemlerden çok farklı ilerlemekte; bu süreç içerisinde oluşan sanat pazarı kavramı, sanatın arz ve talebi, bir inanç ekonomisi olarak adlandırılmaktadır. "Eserin değerini belirleyenler, en başta büyük tacirler, ondan sonra markalaşmış müzayede evleri, bir ölçüde özel sergiler düzenleyen müze küratörleri, çok sınırlı bir ölçüde de sanat eleştirmenleridir ve alıcının genelde burada hiçbir rolü yoktur. Yüksek fiyatları yaratanlar ise, belirli sanatçıları pazarlayan markalaşmış tacirler, kendi kendilerini başarıyla pazarlayan bir avuç sanatçı ve markalaşmış müzayede evlerinin parlak pazarlama faliyetleridir." (Thompson, 2012, s:47) Kurulmuş ilişkiler ağı; sanatçının taşıdığı kültürel önem (devamlılığının sağlanıp sağlanamaması), eserin iyi olup olmadığı ve dışarıdan

alınan desteğin devamlılığının sağlanması gibi ek etmenlerde söz konusu olmaktadır. "Benjamin Buchloh, çağdaş sanatla ilgili kötümser yorumlarından birinde, "kullanım değerinin giderek daha fazla geri plana itildiğini ve sanatın da (para gibi) neredeyse sadece mübadele değerinden ibaret bir meta haline geldiğini söylemiştir." "Daha ileri bir aşamada, sanatta kullanım değerini gerçekleştirme iddiasından bile vazgeçilir; sanatçılar yalnızca, sanat ile meta kültürü arasında hiçbir ayrımın kalmadığı yeni ortamı yansıtır ve incelerler –hiçbir eleştiri getirmeden, hiçbir değişim arzusu göstermeden. Böylece, mübadele değerinin maddi tezahürü olarak sanat, metaların en soyutu olan parayla aynı koşullara sahip olur – nitekim zenginler tarafından gerçekten de para gibi, yarı likit spekülatif sermaye gibi kullanılır; bunun sonucunda da mübadele değerinin içselleştiği pek çok sanat nesnesi, herkesin gözlerinden ırak, sırf bu amaçla yapılmış depolarda kilit altında tutulur." (Aydın, 'Küreselleşme Bağlamında Sanat ve Sermaye İlişkisi' http://e-dergi.atauni.edu.tr)

Baudrillard günümüz sanatı için; tıpkı herhangi bir ticari işletme gibi, kariyer fırsatları sunan, kârlı yatırımlar ve yüceltilen tüketim nesneleri oluşturan bir mecra olduğu saptamasında bulunmuştur. Sanat piyasasının kontrolsüz büyümesi karşısında sanat eserleri, sanatçının bireysel dışavurumları olmaktan çıkmış, ticari bir ürün olarak değer kazanmaya başlamıştır. Şirketler kendi içlerinde barındırdıkları müze ve galerileri için küratörler ile anlaşırlarken, müze ve galeriler de pazarlama uzmanlarını kadrolarında barındırmaya başlamışlardır. Bu durum müze ve şirket ayrımındaki çizginin kaybolarak aynı sanat eseri ve ürün kavramları arasındaki dönüşüm gibi biribirinden ayrı iki kurum çalışanının birbirine dönüşmesini gerektirmiştir. Bu ortama ayak uydurmak zorunda kalan sanatçı ise bir mal yöneticisi ve finans takipçisi olarak çalışmaya başlamıştır. "Sermayenin, üretimin ve üretim yönetiminin tüm sınırları kaldırarak, sanatı kendi çıkarları uğruna bir metaya dönüştüren bu dönemde sanat, dünya üzerindeki tüm alanları sanatsal bir etkinliğe dönüştürme çabası içerisine girerek üretimler vermektedir." "Olav Velthius Hayali Ekonomi sismli kitabında; "Zamanımızda sanatın metalaşmasından bahsetmek artık abestir diyor ve ekliyor: şimdi asıl metanın sanatsallaşması başattır. Herkes kendi kimliğine göre farklı şeyler tüketecek, farklı görünecektir." (a.g.y.) diyerek günümüzün geldiği noktayı ortaya koyuyor.

3.1. Sanat Tacirleri, Müzayedeler ve Koleksiyonerler

> *Yatırımın hiçbir kuralı yoktur. Köpekbalıkları iyi olabilir. Sanatçının dışkısı iyi olabilir. Tuval üzerine yağlıboya iyi olabilir. Bir sanatçının sanat olduğuna karar verdiği herhangi bir şeyin peşine düşebilecek bir alay küratör var.*
>
> *Charles Saatchi (Thompson,2012,s:137)*

Günümüzde hangi eserin diğerinden daha değerli olduğunu belirleyenler, büyük tacirler, markalaşmış müzayede evleri ve küratörlerden oluşmaktadır. Müzayede evlerindeki satışlar sonucu ulaşılan yüksek fiyatları yaratanlar ise, marka olmuş sanatçıları pazarlayan tacirlerdir.

Sanat eserinin değer kazanma sürecinin son evresi olan müzayede evlerinden bir önceki kısım, sanatçının markasının doğduğu, kuluçkaya yatırılarak büyümesinin beklendiği yer olan tacirlerin gözetimidir. Tacirler en az sanat küratörleri ve akademik kişiler kadar satışını yaptıkları esere hâkim olmak zorundadırlar. Fakat bu durum, esere kazandırılacak olan değerin ederini yukarı çekmek için girişilen bir davranış biçimidir. Eğer sanat eseri değilde satılan şey endüstriel bir ürün olsaydı da, bu ürünün değerinin pazarlanması gerektiğinde, tacir elinden gelenin en iyisini yapması gerektiğini bilerek davranışını değiştirmez, ürün ile ilgi en ayrıntılı bilgiye sahip olarak satışını gerçekleştirirdi.

"Sanat ticareti, dünya üzerindeki en az kurallı ve bir o kadar da belirsiz ticari faaliyetlerden biridir. Hiçbir tecrübe, sınav, onay şartı aranmaz. Konumlarını, büyük işletme sermayelerine, bazen iyi ilişkilerine, pazarlanabilir sanatçıları seçme konusundaki isabetli kararlarına, koleksiyonculara yaklaşmaktaki ataklıklarına ve markalarını ustalıkla pazarlama becerilerine borçludurlar"(Thompson, 2012, s:52) Sanat piyasasında alım yapmak isteyen bir koleksiyoncu birinci el ve ikinci el satış piyasası ile ilişkiye girmek zorundadır. Birinci el piyasa, ilk kez satışa sunulmuş eserin koleksiyoncu ile tacirin arasına herhangi bir ticari unsurun girmeden yapılmasıdır. İkinci el satış ise tacir, koleksiyoncu ve müzayede evleri arasında gerçekleşen takaslar ile olmaktadır. Tacirler sadece kariyerlerini, parlaklığını önceden fark edip pazarlayabileceği sanatçılar için değil, aynı zamanda sanata yatırım yapmak isteyen koleksiyoncu içinde görev yapmaktadır. Müşterilerin, sanat eleştirmenlerinin ve yeni

sanatçıların birbirleri ile tanıştıkları özel organizasyonlar ile geliştirilen ilişkiler tacirin satışını yaptığı ürünün ve kendi markasının değerini yükseltmek içindir. "Tacirlik sanatının en tepesindeki iki isim Gagosian ve White Cube 'dür."(Thompson, 2012, s:64) Büyük başarı elde etmiş sanatçıları temsil eden bu tacirler, malesef ki bu sistemin %1'lik bir dilimini bile oluşturmazlar. Tacirler, sanatçılar ile birbirlerine karşı yükümlülüklerini bildirdikleri resmi bir sözleşme imzalayarak ilişkilerini sınırlarını belirtirler. Yeni tanınan sanatçı, eserinin sergilenebilmesi durumunda herhangi bir kar payı almaz iken; "Gelişmiş bir sanatçı %50'lik bir pay ile çalışmaktadır, ancak ilerideki satışı garantili sanatçı, avans ve aylık gibi taleplerde bulunabilir. Hukuki ve mali danışmanlık, kişisel problemlerle baş etmede destek gibi hizmetleri olabilir." (a.g.y. s:66) Günümüz sanatçısı için tacir kaçınılmaz olarak var olmaktadır. Sözleşmesi olsun ya da olmasın, özellikle küresel hayatta çokuluslu kültürlere açılmak isteyen sanatçı, her ülke için en az bir tacir ile temsil edilmek zorundadır.

Sanatın finansallaşmasıyla birlikte günümüz sanatının örgütlenmesindeki en baskın unsurlardan biri durumuna gelen müzayede, hızla küreselleşen, kendine özgü eğitim, finans, iletişim ve sergi ağlarına sahip olan bir düzen durumuna gelmiştir. Sanatı oluşturan bütün ağları biribirlerine bağlayarak, günümüz sanatının en yaygın ve güçlü belirleyicilerinden biri olmuştur. Yüzyıllardan beri süregelen değerli kavramının kurallarını estetik kaygıdan arındırıp, kendi kuralları üzerinden yeniden kurgulayarak belirlemiştir. Artık sanatın değeri müzayede şirketlerinin satış rakamlarına bakılarak belirlenir olmuştur. Müzayedelerde eserler sistemlerden, tanımlardan, normlardan kurtularak serbestleşir ve bir göstergeye dönüşürerek satış nesneleri haline dönüşür. Baudrillard *Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri* adlı kitabında, "müzayede bu "gösterge ekonomi politiğinin tapınaklarından biridir" ve en ideal müzayede nesnesi de sanattır. Müzayede ortamında sanatın, ona savrulan –onun için tüketilen– parayla kurduğu ilişki, egemenlik göstergeleri üretir." (Boudrillard, 2009) demiştir. Müzayedeler sanat eserlerinin satışa çıkartıldığı açık bir pazarlama yöntemi gibi görünmesine karşılık, son derece karışık bir sistemin parçasıdır. Müzayede evi, koleksiyoncu ve tacir arasında anlaşmayla yapılan satışlar yatırımın en statejik kısmını yaratmaktadır. Müzayedeler sayesinde "yeni fiyatlar tayin edilir ve sanat üretimleri bir arzu fetişlerine" dönüştürülür.(Artun, http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-muzayedelesmesi/1996)

Müzayede evleri artık sadece satışaların yapıldıkları alanlar olmaktan çıkmış, kapitalist düzenin kurduğu ve destekleyen en önemli unsurlardan biri haline geldiği bu düzeni devam ettirecek insan kaynağınıda yine kendi yaratmaktadır. "Çağdaş "akademi"ler bugün artık Christie's veya Sotheby's akademileridir. Günümüzde "uluslararası sanat dünyasında kariyer sahibi olmanın yolu" Sotheby's'den geçmektedir. Sotheby's, Londra ve New York'taki akademik merkezlerinde koleksiyonerlikle ilgili çeşitli kurs programlarının yanı sıra lisans-üstü (*MA*) ve doktora (*Phd*) eğitimi de vermektedir. Akademik kadro, Sotheby's uzmanları, galeri yöneticileri, sanatçılar, tacirler, sanat avukatları, halkla ilişkiler ve pazarlama uzmanları ve pratisyenleri ile eleştirmenler ve sanat konularında çalışanlardan oluşmaktadır. Bugün dünyada 6.000'den fazla Sotheby's mezunu sanatı yönetmektedir." (a.g.y. http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-muzayedelesmesi/1996)

Bu düzenin son halkasını oluşturan koleksiyonerlik ise, sanılanın aksine çok eskilere dayanmaktadır. Antik çağ aydınlanmasının ardından bilginin toplanmaya başlamasıyla birlikte, koleksiyonlar geliştirilmeye başlanmıştır. Ortaçağ'a gelindiğinde ise henüz bilinçli sistematik bilimselliğe geçilmemesine rağmen, koleksiyonerlik kavramı varlığını sürdürmeye devam etmiş, rönesans ile birlikte bilinçli bir şekilde yapılarak, sanat eserleri estetik bir nesne olarak kabul edilmiş ve toplanmaya başlamıştır. Zamanla ailelerin kişisel mekânlarından kurtulan koleksiyonlar belli bir sistematik çerçevesinde bir araya getirilerek, Rönesans döneminin en önemli koleksiyoncuları olan Medici ailesinin oluşturduğu müzecilik kavramı ile birlikte izleyiciye sunulmuştur.

Tarihin en ünlü koleksiyonerleri "Medici Hanedanlığının sona ermesiyle, benzer yıllarda Arap körfezinde başka bir hanedan" (Çalıkoğlu, 2009 s:23) varlığını hissettirmeye başlamıştır. Yeni dünya düzeninde Abu Dabi ve Dubai'yi paranın ve sanatın merkezi yapmayı hedefleyen şeyhler yeni tip koleksiyoner olmanın profilini belirlemişlerdir. Modernliğe ait her türlü sınırın, ölçünün ve değerin aşıldığı prensliklerde, günümüzü oluşturan "süper, hiper, yüksek gibi kavramlara sanat ile meşrutiyet kazandırarak modenizmle oluşan kamusal sanatın özelleştiği bir himaye sistemine dönüşmesini sağlanmıştır."(a.g.y. s:25) "Medici'lerin Floransa'sı, modern zamanların Paris'i, Çağdaş sanatın New York'u gibi, Abu Dabi'de sanat koleksiyonerliğinin" (a.g.y. s:29) dönüm noktalarından birini oluşturmuştur.

Günümüz koleksiyonerleri incelendiğinde Saatchi, yaptığı alımlar sebebi ile akla gelen ilk isimdir. "Çağdaş sanatın en önemli siması olarak adlandırılan, Saatchi, makalaşmış modern koleksiyoncunun prototipidir. Yaptığı alımlar heryerde haber olur ve bir sanatçıyı anında meşhur eder. Saatchi, döneminin en büyük sanat hamisi, hami kılığına girmiş ikinci el sanat taciri ve bir sanat akımı yarattığı kabul edilen tek modern koleksiyoncu olarak betimlenir." (Thompson, 2012, s: 137,138)

Ünlü bir koleksiyoncu ya da müzayede evi bir eseri kendi bünyesi altına aldığı anda sanatçının satın alınan eseri ile birlikte bundan sonraki ve önceki tüm eserlerin değeri belirlenerek günümüz sanat dünyasının değer belirleyici etkenlerinden en önemlileri gerçekleşmiş olmaktadır.

3.1.1. Öne Çıkan İki Müzayede Şirketi

Don Thompson'un Sanat Mezat kitabı'nda, Christie's ve Sotheby's başlıklı çalışması "Christie's ve Sotheby's katma değer yaratan markalaşmış müzayede evleridir"(Thompson,2012,s:149) cümlesi ile başlar. Yüksek meblalı sanat eserlerinin %80'nin satış işlemini gerçekleştiren ve ederi 1 milyon doların üzerine çıkan her eserin kendilerinde satılmasını sağlayan bu müzayede evleri, yarattıkları piyasada birbirinin itici gücü olma unsurunu da içlerinde barındırmaktadırlar. Thompson, müzayede evlerinin varlık nedenlerini şu şekilde belirtmiştir. "Başlıca neden, daha geleneksel fiyat belirleme yöntemlerinin, çağdaş sanat eserleri gibi eşi benzeri olmayan ürünler için yetersiz kalmasıdır." (a.g.y. s:150) Bir müzayede evinin, kendi var oluşundaki amacı, sanatsal çabayı değerlendirmek değildir, bir eseri olabildiğince yüksek değere satabilmek için ego ve rekabet unsurlarından faydalanarak yukarı çekebilildiği rakamdır. Fakat müzayede evinin, çağdaş sanatın var ettiği diğer unsurlarından daha etkili olmasının sebebi; medyada yarattığı etki ile açıklanabilir. "Hiçbir tacir ya da müze, medyada büyük müzayedelerle karşılaştırabilcek bir yer tutamaz. Bir tacirin galerisinde asılı duran önemli tablolar medyada haber olmazken, bir müzayede evinde satışa sunulan aynı tablolar gazete ve dergilerde görselleriyle birlikte tartışılır ve satış fiyatları ile alıcıların kimlikleri haber yapılır." (a.g.y. s:151)

Çağdaş sanat müzayedeleri katılımcılar tarafından çok yoğun takip edilir. Bu durum sanat dünyasını etkileyen yatırımcının, hierarşik yapılanmasının

göstergelerinden biri olarak yorumlanmaktadır. "Londra ya da New York'ta, akşam mezatları, boy gösterilmesi gereken bir yer ve toplumsal temayüzün göstergesidir-arttırmaya katılma niyetiniz olsun ya da olmasın. En önemli müzayedelere katılmak için bilet almak gerekir. VIP'ler ana salonda oturur; VOP'lar ise müzayedeyi bitişik salonlardaki ekranlardan izlerler." (a.g.y. s:151) Tüm müzayede evleri yükselen fiyat olarak adlandırılan bir sistemi kullanmaktadırlar. Açk arttırma bir fiyat çağrısı ile başlar ve fiyat iştirakçiler tarafından yükseltilerek tırmanmaya devam eder. Bir süre sonra son rakam söylenerek satış sona erdiğinde çekiç iner ve satış tamamlanmış olur. Müzayede evinin karı komisyonlardan karşılanır. Komisyon kavramı müzayedelerin ilk başladığı günden beri vardır. Müzayede bu işlem karşılığında satıcıdan ve alıcıdan komisyon almaktadır. Bu komisyon bedeli satılan eserin gönderilmesi, eserin depolanması, nakledilmesi gibi hizmetleri içermektedir. Satış öncesinde ise; eserin kökenini ve potansiyel alıcının sicilini araştırmış, fotoğralarını çekerek katoloğu hazırlamıştır. Eserin teslimatını ve ödeme tahsilâtını gerçekleştirir.

Müzayede evlerinin, birbirleri ile girdiği çekişme ise; konsinye etme eylemi üzerinden gelişmektedir. (Konsinye, malların mülkiyet hakkı elde edilmeden bir diğer tarafa gönderilmesi işlemine verilen isimdir.) Birbirinden farklı pazarlama teknikleri ile öne çıkmaya çalışan müzayede evleri, eser sunumlarını ünlü ve konusunun uzmanı kişiler tarafından yapılmasından, çok okunanan büyük basın kuruluşlarında tam sayfa ilanlarının verilmesine, lüks ürünlerin kullanıldığı tanıtım resepsiyonlarından, birkaç kiloluk tam renkli özel ciltler halinde üretilmiş katologlara kadar değişmektedir. Katologlarda ve eserlerin tanıtımlarında müzayede evleri kendilerini bir satış merkezi olarak değilde, özellikle bir sanat merkezi olarak lanse etmekte ve eser çevresinde özel bir atmosfer yaratmaktadır. Bu sayede kendi ticari kurum kimliklerini parıltılı bir göz kamaştırma ile kapatıp, satılan eseri ise yine aynı göz kamaştırma ile üstünlük, "değerlilik" mertebesine erdirmektedir.

3.1.1.1. Christie's

Christie's, James Christie tarafından ünlü kişilerin ev eşyalarını müzayede yöntemi ile satma amacıyla 1766 yılında kurulmuştur. Uzun yıllar kişisel ilişkileri etrafında faliyet göstermeye devam eden Chriestie's, İngiltere'nin en eski ve seçkin

okullarından biri sayılan Eton College mezunları tarafından tercih edilerek varlığını sürdürmeye devam etmiştir. 1998 yılının Mayıs ayında, 1 milyon doların üzerinde bir fiyat ile Fronçois Pinault tarafından satın alınarak bugünkü lüks mal tüketiminin yönetildiği bir marka haline getirilmiştir. "Satış başına sabit gideri düşürmek için piyasanın hem üst ucuna hem de orta dilimi ile çalışan Chriestie's, 2006- 2007 yıllarında ise müzeyadeye çıkardığı eserlerden yılda %36 'nın üzerinde kar elde etmeye başlayarak" (Thompson,2012, s:157) günümüzün en büyük müzayede şirketlerinden biri haline gelmiştir.

Günümüze geldiğinde ise Christie's alıcılarına, olağanüstü bir sanat, benzersiz bir hizmet ve uzmanlığın yanı sıra uluslararası bir cazibe sunduğunu savunmaktadır. Kendi tanıtımını yaptığı internet sayfasında; kurulduğu günden beri eşsiz ve güzel için, yüzyıllardır en büyük ve en ünlülerin satışlarının yapıldığı popüler bir vitrin olduğunu ifade etmektedir. "İnce ve dekoratif sanatlar, takı, fotoğraf, koleksiyon, şarap ve daha pek çok alan dâhil olmak üzere 80'den fazla kategoride yıllık ortalama 450 ihale ve teklif sunanan Chriestie's'da, fiyatlar 200 $ ile 100 milyon dolar arasında değişirmektedir. Özellikle Savaş sonrası ve Çağdaş sanat, Empresyonist ustalar ve Mücevher konusunda yaptığı özel satışlar ile başarılı bir sicile sahiptir. 32 ülkede 53 ofis ve Londra, New York, Paris, Cenevre, Milano, Amsterdam, Dubai, Zürih, Hong Kong, Şangay ve Mumbai dâhil olmak üzere dünya çapında 12 "SALEROOMS" (satış ofisi) ile küresel bir varlığı temsil etmektedir." (http://www.christies.com/about-us/) Büyümeye devam eden pazarda, genişletilmiş girişimleri ile var olmaya devam eden Chriestie's piyasanın ilk ikisinden biridir. Açık arttırma sistemi ile bu güne kadar elde edilmiş en yüksek rakamlardan biri yine Chriestie's müzayede evinde gerçekleşmiştir. 495 milyon dolar olan bu rakam Jackson Pollock, Roy Lichtenstein ve Jean-Michel Basquiat gibi sanatçıların eserlerinin satışa çıkarıldığı bu açık arttırmada, en az 9 eser 10 milyon dolara, 23 eser ise 5 milyon dolara alıcı bulmuştur. Bu açık arttırmadaki en yüksek fiyat 58,4 milyon dolar ile Pollock'un "Number 19, 1948" adlı tablosu olmuş, aynı müzayede de, Lichtenstein'ın "Woman with Flowered Hat" adlı eseri 56,1 milyon dolara, Basquiat'ın "Dustheads" tablosu ise 48,8 milyon dolara satılmıştır. Söz konusu bu üç satış, Pollock, Lichtenstein ve Basquiat'ın şimdiye kadar satılan en yüksek fiyatlı tabloları olmuştur.



Resim 1: Pollock'un / Number 19 /1948



Resim 2:Roy Lichtenstein /1963/Woman Whit Flowered Hat50*40

“



Resim 3: Jean –Mitchel Basquiat / 1982/ Dustheads/ 72*84

Chriestie's müzayede evi alıcıyı, satıcıyı ve kendini bağlayan bir sözleşme düzenleyerek işlerini yürütmekte ve herbirinin eser üzerinde haklarını belirtmektedir. Satış öncesi için müzayede evi, satışı yapılacak eserin özelliklerini belirlemek amaçlı bir uzman görevlendirmek ve inceleme yapmasını sağlamaktan sorumludur. Eser buna göre katogorize edilmektedir. Eserin katoloğu hazırlandığında uzman tarafından belirlenen özellikler duyurulur ve sonrasında olası (uzmanın bilgilendirmesi dışında oluşan) hiçbir değişiklik hakkında sorumluluk kabul edilmez. (Aslında eserin değerinin belirlenmesi değildir bu; yapılan şey, günümüz sağlık sigortası şirketlerince oluşturulan, kişinin defosunun varlığını tespit etme ve sonradan karşısına çıkartabileceğin masrafları ortadan kaldırabilme amaçlı 'tedbir' uygulamasına benzer) Alıcının sorumluluğu ise; sözleşme üzerindeki maddelerde belirtilen sınırlı garantilerin dışında "mal'ın" tamamının Christie's veya satıcı tarafından herhangi bir tür garanti veya temsil olmaksızın "olduğu gibi " ona ait olduğunu kabul etmesidir. Satış işleminin sonrasında ise; Alıcı çekiç indirildikten sonraki fiyata ek olarak geçerli değer vergisi üzerinden pirim ödemesi yapmayı kabul eder.(http://www.christies.com/LotfinderSecure/LotFinderDocuments/CKS/7227/ConditionsOfBusiness.htm)

Çağdaş sanat eserleri satışında ilk sırada yer alan Chriestie's'in şuan ki yöneticisi (CEO) Steven Murphy, kendisi ile yapılan bir gazete röpörtajında açık artırma yöntemi ile kırılan rekorları "sanat pazarında yepyeni bir devrin başlangıcı" nitelendirmesi ile yatırımcıyı canlı tutmayı ve oluşan düzeni devam ettirmeyi garanti altına alan açıklamalar yapmaktadır. Sarah Thornton Sanat Dünyasında Yedi Gün isimli kitabında şöyle bir belirlemede bulunuyor. "İnanç, bu meslek için şart olan bir yetenek. Bir düzlemde, sanat pazarı sanatın arz ve talebi olarak algılanıyor ama başka bir düzlemde sanat pazarı bir inanç ekonomisi." (Thornton,2012 s: 30) Müzayede evlerinde en önemli unsur güven yaratabilmek, özellikle Çağdaş Sanat eserleri için sanatçının devamlılığına, eserin iyi olmasına ve finansal desteğin geliş hacminin hesaplarının doğru yapılmasına, inanarak ve alıcıyı inandırmasıdır.

3.1.1.2. Sotheby's

11 Mart 1744 tarihinde Samuel Baker tarafından, Rt Hon john Stenly kütüphanesinde " yüzlerce değerli ve eşine az rastlanır kitap" isimli ihale ile adını duyurmuştur. Chriestie's gibi İngiltere'de kurulmuş, 1908 yılında Mantague Barlow'un Shoteby's'ı satın aldığı güne kadar diğer bir İngiliz okulu olan Harrow School mezunları tarafından tercih edilen müzayede evi olmuştur. Gerçekleşen satış, müzayede evinin statüsünde bir artış yaratmıştır. Kitap müzayedesi ile başlayan satış çalışmaları dekoratif sanatlar, mücevher ve şarap gibi lüks tüketim alanlarını kapsayarak gelişmeye devam etmiştir.

Günümüze gelindiğinde, 90'ların sonlarında piyasanın iki güçlü müzayede evi Londra ve New York'ta bir araya gelerek anlaşma yapmış, "yapılan bu anlaşmada konsinye ücretlerinde usulsüzlük yaptıkları gerekçesi ile açılan davalarda suçlu bulunmuşlardır. Yaşadıkları bu hukuksal süreç her iki müzayede evinin de bugünkü yapısını şekillendiren gelişmeyi yaratmıştır. Sotheby's açılan ceza davalarını kabul etmeyerek, itiraz edip karşı dava açmış. Açtığı davayı kaybedince Sotheb's'in o dönem başında olan Alfred Taubman suçlu bulunarak 1 yıl hapse girmiştir." (Shotbey'in başındaki başındaki alfred Taubman ile Chriestie's'in başındaki Sir Anthony Tennant'ın, 1923-1996 arasında Londra ve New York 'ta defalarca bir araya gelerek, müşterilerinden kestikleri komisyonlarda pazarlık etmeme konusunda anlaştıkları söylenmekteydi.) (Thompson, 2012 s:152) Bu süreçte mali açıdan zorlanan Sotheby's yeniden toparlanmış ve 2005 yılında "Alfred Taubman'ın çoğunluk hisselerini elinden çıkarmasıyla, bugün kimsenin çoğunluk hissedarı olmadığı halka açık bir şirket olma kimliğini kazanmıştır. Dünya üzerinde 40 ülkede yılda 250 ihale ile satış ofisleri olan bir müzayede evi haline gelmiştir. İnternet sitesinde kaliteden asla ödün vermeden sarsılamaz bir bağlılık ile küresel iş sahnesinin en önemli temsilcilerinden biri" (http://www.sothebys.com/en/inside/about-us.html) olduğunu belirten Sotheby's özellikle iki şirket çevresinde gelişen sanat pazararın bir diğeri olma görevini üstlenmektedir.

İzlediği stratejiler açısından farklılık gösteren Sothbey's, piyasa payına daha az önem vererek, piyasanın üst ucuna odaklanmakta ve değeri düşük eser ile ilgilenmemektedir. 2002-2007 arası hem işlem sayısını hem de çalışan sayısını düşüren Sothbey's düşürdüğü sayılara rağmen satış yaptığı eserlerin fiyatında neredeyse % 35 oranında yükselme yaşamıştır. Hatta "Sothbey's'in icra kurulu başkanı Bill Ruprecht, kendi stratejisini Posrsche'ye, Chriesti's'inkini ise daha kitlesel bir marka olan Volkwagen'e benzeterek" bir kıyaslama yapmıştır.(Thompson, 2012 s.:157) Her iki müzayede şirketinde benzer satış sözleşmeleri ve kurallar sözkonusu olmaktadır. Bu kurallar, müzayede evlerinin mahkemeye verildiği, sonuçlarının açıklanıp, kendi işleyişlerinde yeniden düzenlemeler getirdikleri 2000'li yıllara oluşmaya başlamıştır. Özellikle Avrupa'daki ekonomik durgunluk döneminde sanata yatırımın ciddi şekilde artışı ile sanat'ın krizden etkilenmeyen bir kategori olması, sanat piyasasının dinamizmini arttırarak rekor satışların yapılmasına olanak vermiştir. Amerikan sanatında bir numarada olan Sothbey's'in en yüksek fiyatlı satışları arasında Pablo Picasso, Le Sauvetage (Kurtuluş), Henri Matisse, La Séance du matin (Sabah seansı), Claude Monet | Le pont japonais(Japon köprüsü), Alberto Giacometti La Place (Yer), Alberto Giacometti | Femme de Venise V (Venedikli kadın 5), Henri Matisse | La Femme en Jaune (Sarılı kadın), Claude Monet | Sur la falaise à Pourville (Pourville'in falezlerinde) isimli çalışmaları yer almaktadır.



Resim 4: Pablo Picasso Le Sauvetage (Kurtuluş)

Tahimin 14-18 million$ Satış fiyatı: $31.5 million $.



Resim 5: Claude Monet Le Pont Japonaıs (Japon Köprüsü)

Tahmini değer: 12-18 million $ Satış Fiyatı: 15,845,000 $



Resim 6: Henri Matisse La Séance Du Matın **(** Sabah Seansı)

Tahmini değer: 20-30 million $ Satış Fiyatı: 19,205,000 $



Resim 7: Alberto Giacometti La Place (Yer)

12-18 million $ Satış Fiyatı:13,045,000 $

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF SANATI VE ANDREAS GURSKY ÖRNEĞİ

1. ÇAĞDAŞ FOTOĞRAFIN EN "DEĞER"LİSİ; ANDREAS GURSKY RHEİN II



Fotoğrafl

Gerçekleşen Satış Fiyatı: 4,338,500 $

Tahmini değer: : 2,500,000$ - 3,500,000 $

Satış Bilgisi: 2480 nolu satış

Savaş Sonrası Çağdaş Sanat, Akşam Satışı

8 Kasım 2011 New York, Rockefeller Plaza

Lot Açıklaması: Andreas Gursky (b. 1955)

Andreas Gursky imzalı, chromogenic renkli baskı, pleksiglas yüzey

Görüntü: 73 x 143 in. (185.4 x 363.5 cm.)

Eserin Tümü: 81 x 151a x 2 in. (207 x 385.5 x 6.2 cm.)

Yapılış Tarihi: 1999. Üretilen 6 sürümden ilkidir.

Satış fiyatı, çekiç fiyatı; Alıcının prim ve maliyetlerini, finansman ücretlerini ve alıcının veya satıcının kredi uygulamasını yansıtmamaktadır.

*(Yukarıda verilen bu veriler, Rhein II adlı eserin satışının yapıldığı Chriestie's müzayede evinin eserin satışı ile ilgili kendi internet sitesinde paylaştığı bilgilerdir.)(http://www.christies.com/lotfinder/photographs/andreas-gursky-rhein-ii-5496716-details.aspx)

Chriestie's Müzayede evinin 8 Kasım 2011 Salı akşamı, New York, Rockefeller Plaza'daki müzayedesinde Andreas Gursky'nin Rhein II, isimli çalışması 4.3 milyon dolara satılmıştı. Bu, bugüne kadar bir fotoğraf çalışmasına verilen en yüksek bedeldir. Daha önce Cindy Sherman'ın İsimsiz film kareleri serisinden Untitled #96 adlı çalışması 2011 yılının Mayıs ayında yine aynı müzayede evi tarafından 3. 9 milyon dolara, Richard Prince'in Kovboy isimli çalışması, Shotbey's tarafından 2007 yılının Kasım ayında 3,4 milyon dolara ve yine Andreas Gursky'nin 99 Cent II isimli çalışması 2007 yılınının Şubat ayında Shotbey's müzayede evinde 3,3 milyon dolara satışları gerçekleştirilmiştir.

Tarihi insanlığın tarihi ile bir olan resim sanatının eserleri, müzayede yöntemleri ile satışa çıkarıldığında bu fiyatın onlarca katına satılmış olsalar bile, fotoğraf ile ulaşılması kolay görünen bir eserin böyle bir fiyata satılmasının sebepleri tartışılmaya başlandığında sıradan bir görüntünün neden bu kadar değerli olduğu sorusu ile karşılaşılmıştır. Tezin ikinci bölümünü kapsayan sanatın değerinin değişkenleri kısmında, müzayede evleri hakkında verilen bilgilerde belirtildiği üzere, her müzayede çalışanı satışı yapılacak eser ile ilgi özel bilgilerden oluşan hazırlıklar yapmakta ve eserin sunumu sırasında alıcı olarak gelen müşterilerine eseri pazarlama tekniği ile sunarken bilgi vermektedir. Müzayede evi tarafından fotoğrafçısı Andreas Gursk ve eseri Rhein II için yapılan çalışma şu şekildedir. *"Gursky'nin mucizevî yanı, ticari ve ilahi dehayı birden yakalayabilmiş olmasıdır. Tanrının yüceliğini ve dünyevi serveti getiren hırsın aynı yolu kullandığını keşfetmiştir. Her iki durumda da yaratıcı, şaşkınlık ve kışkırtma arzusundan faydalanmaktadır"* der küratör ve yazar Peter Glassi. (Galassi, 2001, s:35)

Andreas Gursk'nin bu sürümündeki diğer eserler: New York Modern Sanatlar koleksiyonunda, Almanya Munih Pinakothek der Modern Müzesinde, İngiltere Londra Tate Modern müzesinde ABD Potomac, Glenstone Kolleksiyonunda bulunmaktadır. Andreas Gursky'nin fotoğraflarının baskılarının boyutlarıyla eriştiği nefes kesicilik ve şaşırtıcılık, seyirciyi sahnenin güzelliği ile sarmalanmasını sağlamıştır. Alışımadık bir metodla, seri için birbirinden farklı ölçeklerde ürettiği fotoğrafları sonsuza doğru uzatarak, doğal bir peyzajmış gibi görünmesini sağlayarak elde ettiği şaşırtıcı çizgi, renk ve ışık mükemmelliği ile 1950'lerde Barnett Newman'ın zaman ve an'a dair yücelik metoforunu, Alman'lara özgü sembollerden

biri olan mükemmellik formu ile uygulamıştır. Bunu yaparken de 21. y.y. insanının varlığınının dramatik ve derin yansımasını, doğa ile ilişkisi üzerinden oluşturmaktadır. Gursky için Ren nehri, içinde pek çok tarihsel öncüden totemik unsurlar taşımaktadır. Avrupa'nın en uzun nehirlerinden biri olan Kuzey Denizi'ne ulaşmadan önce, içinde Andreas Gursky'nin yaşadığı şehir olan Düselldorf'da olmak üzere 6 farklı ülkeden geçerek düz bir çizgi çizerek, yer eksenini bölmektedir. Ren'in büyüleyici manzarasının göründüğü fotoğrafta, canlı ve parlak zümrüt yeşil otlar ve gümüş gibi akan suyu ile nehir yüzeyindenki parlak yansımalar ve nehirin gerçek genişliğine yakın baskısı ile, hiper-gerçek ayrıntılar yer almaktadır. Kusursuz bir düzlük içerisinde oluşturduğu ufuk kompozisyonunu, yukarıda mavi gri yoğun bulutlu kalın bir atmosfer ile tamamlamaktadır. Bugüne kadar üretilmiş en güçlü tasviri ile oluşturulan Ren nehri, fotoğrafın eşsizliği ve manzaranın mucizeveliği ile izleyiciyi çeken bir görüntü oluşturmaktadır. Ren nehrinin manzarası karşısında her zaman büyülendiğini ifade eden Gursky, bu görüntünün yinede onun için yeterli olmadığını ve bu sebeple bir buçuk yıl kadar bu manzara çevresinde bakış açılarını değiştirerek dolaşmaya devam ettiğini sonunda görüntüyü dijitalleştirerek ve rahatsız olduğu unsurları değiştirmeye karar vererek fotoğrafı ürettiğini açıklamıştır.

Gursky, Rhein II isimli eseri üzerinde çalışmaya 1989 yılında nehir alanında Angler, Mülheim da başlamıştır. Nehrin, hem kendisi hem de öğrenim gördüğü Düseldorf Akademisi için özel bir anlamı vardır. Her zaman yaptığı koşu çalışmasının rutin mekanıdır nehrin kıyısı, aynı zamanda Düseldorf'ta düzenlenen retrospektif sergisinde hazırlanan katoloğun kapak fotoğrafı olarak konduğu anda bir ikon haline gelmiştir. Bu küçük kompozisyon ve düz bir bakış açısı kullanılarak üretilen fotoğrafta, renk azlığı izleyiciye rafine bir duygu yaratmıştır. Peter Galassi'nin belirttiği gibi, *"az renkli, engelsiz yatay ve geometrik düzenlemeler kullanarak indirgeci estetiğin atalarının mirasından izler taşımaktadır"*. Rhein II, her iki taraftan gelen sağ ve sol bakış ile geniş bir yeşile izleyiciyi davet eder ve giderek artan bir soyutlama hâkim olmaya başlar. Sanatçının kendi açısının hâkim olduğu fotoğraflarda, gerçek görüntüyü sanatsal bakış açısına göre boyun eğdirerek değiştirmesi şeklinde geliştirir. Rhein II ile Newman'ın geç dönem resimleri arasında renk alanları kompozisyonu ve sunma teknikleri açısından benzeşmeler ve Newman'ın eserlerinde görülen yüce dirilişe benzer yankılar bulunmaktadır.

Ren nehri, Avrupa tarihindeki insan topluluğunca önemli kültürel bir motif olmuştur. Antik folklörden, müziğe, sanayinin evrilmesinden, savaşa, günlük hayatın ayrılmaz bir parçasıdır. Pek çok sanatçı tarafından konu edilmiştir. Wagner'in dört bölümlük operası, Casper David Frederich ve Joseph Anton Koch gibi sanatçılar tarafından Alman Romantizmi döneminde, duygularını ifade ederken kullandığı bir metafor olarak var olmuştur. Savaş sonrası Alman ressamlar Anselm Kiefer ve Gerhard Ritcher tarafından da kullanılan Ren nehri, Gursky için en az diğer sanatçılar kadar ikoniktir. 1998 yılında Kunsthaus Düseldorf 'ta bir sunumda Gursky çalışmalarını, "benim ilgilendiğim şey alışıldık olmayan manzara yaratmak değil, bunun en çağdaş yöntem ile sunulmasıdır." demiştir. ((Çeviren:Tunçelli, O) (http://www.christies.com/lotfinder/photographs/andreas-gursky-rhein-ii-5496716-details.aspx))

Düseldorf Akademisi'nin ünlü sanatçıları Bernd ve Hilla Becher'den eğitim alan Gursky, dolaysız ve tema merkezli bakış açısını, Becher'lerin kendileri ile özdeşleşmiş doğrudan bakış yönteminden geliştirmiştir. Ancak, Becher'lerin aksine, çalışmalarında renk unsuru daha ön plana çıkmıştır, geniş formatlı üretilen görüntülerinde çoklu görüntülerin bir arada sunumu biçiminde anlatım gerçekleştirmemektedir. Fakat bu tarz onu, belgesel bir sunum biçiminde bazı yetersizlikler ile karşı karşıya getirmiş ve sonucunda 1992 yılında, kendi fotoğraflarında istediği görselliği yaratabilmek için dijital teknolojiyi kullanmaya başlamaya zorlamıştır. Bunu, ustaca biçimde bozulmamış bir manzara ve dünya sunmak için yapay bir gerçeklik ile çerçevesinde algıyı dalgalandırmasına rağmen hayali bir gerçeklik yanılsaması oluşturmak için kullanmaktadır. Bir ressam gibi temiz bir ufuk yaratarak, mükemmel bir gerçeklik yaratmıştır.

Rhein II, mükemmellik, düzen ve hassasiyetin önemsendiği, günümüz insanın bir yansımasıdır. Sanatçının diğer çalışmalarında, süpermarket rafları, konutların geometrik olarak düzenlendiği birimler, mühendisliki peysajların var olduğu manzaralar, spor karşılaşmaları, fetiş olarak yorumlanabilecek moda aksesurları ve kentsel mekânlar benzer bir görme pratiği ile sunulmaya devam etmektedir.

1.1.Andreas Gursky'nin Bugünkü Sanatsal Kimliğini Belirleyen Unsurlar

Başarılı bir ticari fotoğrafçının tek oğlu olarak 1955 yılında Leipzig'de doğan, Düseldorf'ta büyüyen Andreas Gursky'nin, fotoğraf'ı üç ayrı yerden öğrendiği varsayabilir. İlki, Düseldorf'ta başarılı bir ticari fotoğrafçı olan babasıdır; fotoğrafı daha bu işin okuluna gitmeden çok önce öğrenmeye başlamıştır. İkincisi; 1970'lerin sonlarında Folkwang okulunda (Folkwangschule) Batı Almanya'nın önde gelen profesyonel fotoğrafçılarından biri olan Otto Steiner'dır. Fotojuarnalizm ile ilgili iki yıla yakın eğitim almıştır. O dönemde geleneksel belgeciliğin gelişmiş bir sanat anlayışı ile güzelleştirilebileceği düşüncesi ile karşılaşmış ve bu durum, bakış açısının yapay kandırmacalara dayalı ticaret hayatından ciddi bir biçimde uzaklaşmasını sağlamıştır. Üçüncüsü ve son olarak; 1980'lerin başında Joseph Beuys, Sigmar Polke ve Gerhard Richter gibi sanatçılarla birlikte, savaş sonrası avangarde'ın yuvası haline gelmiş Düseldorf Devlet Sanat Akademisinde öğrenci olarak eğitim almıştır.

Gursky, Akademide bulunduğu dönemde kavramsal ve minimal sanat'ın ustalarından olan Bernd ve Hilla Becher'in yöntemleri çerçevesinde sanat dünyası ile kopmaz bir bağlar oluşturmaya başlamış, 1980'lerin sonlarına doğru ise Becher'lerin diğer öğrencileri ile birlikte, ustalarının bakışının estetik bir uzantısında yaptığı çalışmaları ile tanınmaya başlamıştır. Gursky'nin olgunluk dönemi çalışmalarında, o güne kadar almış olduğu eğitimde belirleyici olan şeylerden daha fazlası görünmektedir. Onun fotoğrafları büyük, gösterişli, zengin renk ve detayları ile son 10 yılın en gelişmiş ve özgün çalışmaları olarak yorumlanmaktadır.

Fotoğraf tarihinde tipoloji dendiği anda akla gelen ilk isimlerden biri Becher'lerdir. Belgesel fotoğraf geleneğinden faydalanalarak, endüstriyel nesneleri doğrudan bir kompozisyonla tipografik bir şekilde fotoğraflamışlardır. Detayları belirgin, büyük baskılar yapabilmek, nesneleri tipografik olarak algılayabilmek ve tematik olarak sınıflandırabilmek gibi Becher'lerin belirgin özelliklerini, Gursky'nin çalışmalarında da görmek mümkündür. Alışılmış boyutların çok üzerindeki fotoğraf baskılarının kullanımı Bernd ve Hilla Becher'in ders verdiği Düseldorf Akademisi öğrencilerinin belirgin özelliklerinden birisidir.

Gursky “ "gündelik fenomenleri idealize edilmiş bir yaklaşımla ele aldığını" ve "gerçekliğin özünü üretmekle" ilgilendiğini belirtir. (http://www.istanbulmodern.org/tr/f_index.html.) Sanat kariyerinin başından itibaren, "çalışma", "boş zaman", "temsil" ve "sunum" gibi çağdaş yaşamın koşullarıyla ilgilenmiştir. Bu yaşam içinde yer alan nesneleri "mal üretimi ve dağıtımı", "modern üretim tesisleri", "uluslararası borsalar", "konser ve spor karşılaşmaları benzeri büyük eğlence organizasyonları", "kitle turizmi", "lüks tüketim mallarının ve süpermarket ürünlerinin tanıtımı" biçiminde sınıflandırarak çağdaş yöntemler yardımıyla görselleştirmiştir. 1980'lerin ortalarından itibaren eski temalar, yerlerini, devasa sanayi tesislerine, apartmanlara, otellere, iş kulelerine, limanlara, havaalanlarına, borsa binalarının iç mekânlarına ve depoları betimleyen fotoğraflara bırakmıştır. 1988'den itibaren fotoğraflarının boyutlarını büyüten Gursky, 1990'larda piyasadaki en büyük boy fotoğraf kâğıdını kullanmaya başlamış fakat en büyük boy kâğıt'ta istediği etkiyi verememiştir. 2000'li yıllara gelindiğinde, birden fazla fotoğraf kâğıdını birleştirerek son derece büyük boyutlarda fotoğraflar üretmeye başlayan Gursky, sadece fotoğrafların baskı kâğıdı olarak fiziksel varlıklarıyla bile seyircinin algılama şeklini tamamen değiştirmektedir. Devasa görüntülerin içinde kaybolan seyirci, alelade gündelik bir olayın içine dalarak her gün gördüğü bir imgeye, çok başka bir açıdan bakabilir hale gelmiştir. Sergilenen fotoğrafları arasında 2m-5m boyutlarında görüntüler bulunmaktadır.

Zaman ve mekândaki farklı birçok anı bir araya getirerek, sanatsal bir biçimde yeniden düzenleyip tek bir resme dönüştüren Gursky, yüksek teknolojinin hâkim olduğu, hızla değişen, pahalı ve küresel bir dünyanın, belirli yönlerini vurgular ya da gerçekliği kendi idealize ettiği biçimiyle kurgular. Dijital olarak işlenmiş fotoğraflar aracılığıyla çok farklı sahneleri birleştiren Gursky, artık temalarını var olan dünyadan almaz; bir imgeye ilişkin anlayışını gerçekleştirerek kendisi yaratır. “Andreas Gursky'nin dijital tasarımın sağladığı özgürlükle, geleneksel fotoğrafçılığın bağlayıcı niteliklerini birleştirdiğini belirten Thomas Weski "Sanatçının fotoğraflarındaki dünyanın düzenlenmiş ve ulaşabilir göründüğünü", "Kendisinden önce Walter Evans'ın yaptığı gibi Andreas Gursky'nin de gelecekte oluşturulan bir imge biçiminde geçmişi açıklayabilecek, gözle görülür olaylar bulmak için çağdaşı olduğu dünyayı taramakta” olduğunu belirtir. (http://www.istanbulmodern.org/tr/f_index.html)

"Gursky'nin fotoğrafları yakın planda, en küçük ayrıntılarına kadar okunabilirler. Belli bir mesafeden ise mega-sembollere dönüşürler. Çekim sırasında inanılmaz boyutlarda baskılar yapılabilmesini sağlayan büyük format makineler dışında, panoramik çekim yapar gibi, tek bir bakış açısından çok sayıda fotoğraf üretir. Bu durum, izleyicinin nesneleri normalde yoksun kaldığı idealleştirilmiş bir perspektiften görmesine olanak sağlar."(http://www.arsivfotoritim.com/yazi/cagatay-goktan-cagdas-fotograf-sanatcilarindan-ornekler-andreas-gursky/) Sanatçı bu yolla, gerçekte var olmayan bir sonuca ulaşır. Madonna konseri, Tokyo Menkul Kıymetler Borsası, Bahreyn'deki "Formula 1" yarışı, Michael Schumacher'in pit stop'ı ya da Vietnam'daki bir koltuk fabrikası – bunların hepsi de yukarıdan çekilerek oluşturulmuş kompozisyonlardır. Fotoğrafı çekilen nesneyle objektif arasındaki mesafe sayesinde, fotoğrafı çekilen nesnenin kapsamlı bir görüntüsü sunulmaktadır. Gursky, bu etkiyi verebilmek için vinçler, yükseltme rampaları veya helikopterler gibi alışılmadık perspektifler sunan noktalardan çeker fotoğraflarını. Böylelikle gerçekliği de, kendi idealize ettiği biçimiyle kurgulamış olmaktadır.

Fotoğraf sanatçısı Orhan Alptürk, İfsak fotoğraf ve Sinema Dergisinin 147. Sayısında Andreas Gursky örneği anlamın kurgusu başlıklı makalesinde, Andreas Gursky için; "Fotoğrafın ontolojisini sorgulayan fotoğrafçı demiştir. "özne- nesne bağlamında anlam nesnesini yapılandırmayı seçen bir yöntem izler. Anlam yapılandırma yöntemi uygularken algıyı, algılayan özne ve anlamlandıran öznenin sorgulanmasını amaçladığı söylenebilir. Fotoğrafçı; algılayanın parça bütün ilişkisini kavrayışındaki yanılgıları sorgulayan kurgusuyla, gerçeklik yargısına kolayca düşen izleyicinin anlamlandırma beceriksizliği ile oyun oynayan tasarım yöntemleri seçmektedir. Bütünüyle bir yanılsama yaratmaz. Yapılandırılmış gerçek görüntülerden oluşturmaktadır. Bu yolla tasarımcı, gerçeklik nesnesini, çoğaltılmış zaman, uzam ve bakış noktaları ile elde ettiği yeni hiperreal ile görüntü ile farklı zaman dilimlerinde ve farklı bakış noktalarından görülebilecek reel durumu tekilleştirmiştir. Bu tekilleştirme aynı zamanda bir süreci anlam nesnesi haline getirmiştir. Anlamlandırılmaya sunulan görüntü artık bir alıntı olmak yerine, kolay ve hızlı tekrar karıştırmaya öncül bir başlangıç niteliğindeki bir seneryo olarak kabul edilebilir."(Alptürk, İfsak, 2012,Sayı: 147 s:27)

1.1.1. Andreas Gursky'nin Fotoğrafları



Fotoğraf 2: 99 Cent II, 2001

(https://artsy.net/artist/andreas-gursky/Works)

Andreas Gursky'nin 99 Cent isimli çalışması (tez savunama girmeden son yaptığım araştırmada kontrol edebildiğim 30 Ekim 2014 tarihi ile) dünyanın en pahalı 4. fotoğrafıdır. 2007 Şubat ayında Shotbey's müzeyade evini yaptığı satış ile, 3,3 milyon $'a satın alınmıştır.

Günümüz yaşamının en büyük yatıştırıcılarından biridir süpermarket alışverişi. İnsanların alma güdülerinin desteklenmesi için kuruşa indirgenmiş fiyatlar, yığılmış bir şekilde dizilen ürünler her biri günlük hayatımızın bize dayattığı kaybolma, kaygılardan arınma biçimleridir. Andreas Gursky bu çalışmasıda, dijital teknolojiden faydalanmış çoklu olarak çektiği fotoğrafları tek bir görüntü içerisine yerleştirerek bir bütün yaratmıştır. Renk unsuru ve yarattığı grafik etki bakımından diğer fotoğraflarını destekler bir düzen içerisindedir. Boyutları 207 x 337 cm'lik ölçüsü ile birbirine eklenmiş iki ayrı baskının birlikte sunulmasından oluşmaktadır.



Fotoğraf 3: Chicago, Board of Trade III

(http://www.tate.org.uk/art/artworks/gursky-chicago-board-of-trade-ii-p20191)

Chicago Borsası II isimli bu çalışma, Andreas Gursky'nin 3. dünya'nın ise 5. en pahalı fotoğrafıdır. 26 Haziran 2013'te Shotbeby's müzayede evinde 3,2 milyon $'a satılmıştır. 6 adet üretilmiş olan çalışmanın 2 tanesi Tate Modern'nin koleksiyonununda bulunmaktadır. Üsten bir bakış açısı ile görüntülenen fotoğraf, farklı renk ile simgelenen komisyoncular, monitörlerin yarattığı parlak ekranlar, işlemlerin etrafında oluşan gruplar ile borsadaki yoğun değişkenlik ve karmaşa rutinini, tamamen izleyiciye aktarabilmiştir. Mekânı tek bir bakış açısı ile fotoğraflamamıştır. Yine çoklu bakışlar ile fotoğraflarını üretmiş ve bunları dijital yöntem ile birleştirmiştir. Bu fotoğrafta diğerlerinden farklı olarak, merkeze ilgiyi çekip orada daha netsiz bir alan oluşturmuş ve işin doğasında var olan hız ve karar mekanızmasının işleyişini vurgulamıştır. Tüccarları, etrafta dağınık işlem dökümanları ile *soyut eksprestyonist* bir resmi anımsatan çalışmasında küresel bir fenomen olan borsa (piyasa, alım-satım,) tasvir edilmiştir. Gursky'nin, Hong Kong Menkul Kıymetler Borsası, Singapur –Simex- , Kuveyt ve Singapur gibi uluslararası hisse senedi borsalarının foğraflarından oluşan bir dizi çalışması mevcuttur. Chicago Menkul Kıymetler Borsası III'de bunlardan bir tanesidir. Baskı boyutu: 201 x 285 cm'dir



Fotoğraf 4: Chicago Board of Trade, 1997

(https://artsy.net/post/sothebys-andreas-gursky-stock-exchanges)

Uluslararası Hisse Senedi Borsası serisinden bir diğer fotoğraf Chicago Borsası, Andreas Gursky'nin, en pahalı fotoğraflar listesindeki 4. fotoğraf, dünyada ise 8. fotoğraf olarak yer almaktadır. Fiyatı, 2,3 milyon $'dır. Bu fotoğraf 6 adet basılmıştır. 145 x 202 cm boyutlarındadır. "Borsalar çalışması, Andreas Gursky'nin yıllarca üzerine düşünülerek geliştirdiği, çağımızın sosyo-ekonomik topografyasını en dikkat çekici şekilde sunan çalışmalardan biridir." (https://artsy.net/post/sothebys-andreas-gursky-stock-exchanges)

Londra Shotbey's'in 26 Haziran 2013 tarihindeki müzayedesinde, Andreas Gursky'nin uluslararası borsalar serisinden 6 adet fotoğraf satışa sunulmuştur ve bu serinin 3 tanesi, dünyanın en pahalı 10 eserinden biri olarak, rekor fiyatlara alıcı bulmuştur. Bu seriden o akşamki müzayedede diğer 3 fotoğraf da ilk 25'in içine girmiştir. *"Kuveyt Borsası"*(2008) 1 milyon $'a 18.fotoğraf, *Tokyo Borsası"*(1990) 959,234 $'a 21. sıradan**,** *"Hong Kong, Stock Exchange (Diptych)"* (1994) 744,063$'a 24. sıradan listeye adlarını yazdırmışlardır. Andreas Gursky'nin eserleri, doğudan batıya genişliği ve sunumlarının zenginliğindeki sınırsızlıklarıyla, kültürel ve sosyal paradigmalara uygun, bağımsız bir var oluş sergilemektedir ve tartışmasız olarak sanat yatırımcısı için kaçırılmaz bir 'nimet' olarak görülmektedir.

Fotoğraf 5: Kuveyt Borsası II
2008

Sothbey's Londra

4,354 $





Fotoğraf 6: Tokyo Borsası
1990

Sothbey's Londra

959,234 $



Fotoğraf 7:HongKong Borsası (iki kanatlı) Sothbey's Londra, 744,063 $

1.1.1.1.Sıradan İmgelerin Sıra Dışı Sunumu

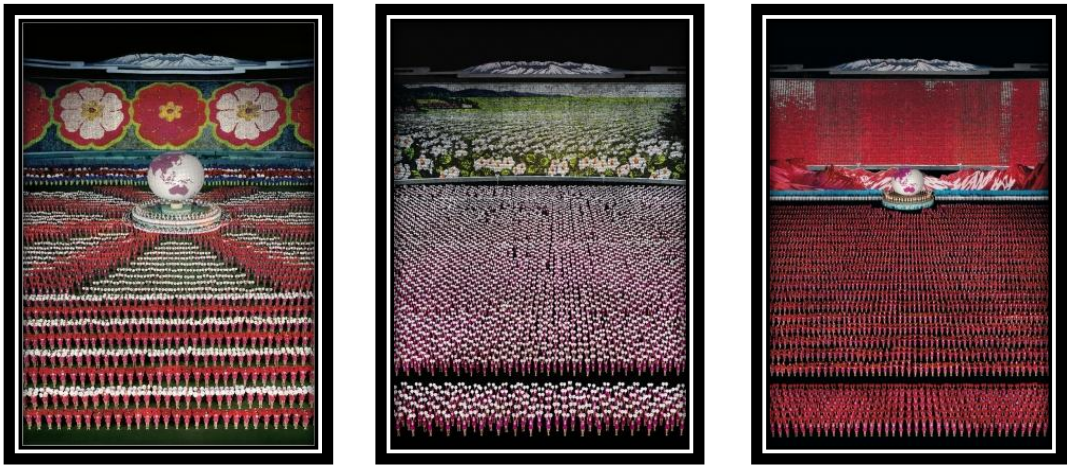
Andreas Gursky, "kamerasıyla, küreselleşmiş dünyamızın çeşitli bölgelerini keşfederek, bu bölgeler arasında bağlantılar kurar ve ekonomik-kültürel bütünleşmenin yaşandığı dünyada bireye verilen rolü sorgular" diye yazmaktadır galerilerin, müzelerin koleksiyon tanıtımını yaptıkları sayfalarda. Gursky'nin çalışmaları bir araya getirilip incelendiğinde öne çıkan unsur, seçmiş olduğu kompozisyonu oluşturan nesnelerin basitliğidir. Belirsiz bir yokluk, merkeziyetsizlik, yayılmacılık seçtiği basit konuyu alıp var olan sıradanlıktan çıkarıp, neredeyse yüceltilmiş olana yaklaştırmaktadır. Çalışmalarının her biri, çok iyi üretilmiş dijital müdahalelerin yanı sıra, teknik kamera ile her ayrıntısı incelikli olarak kayıt altına alınan fotoğraflar ile gerçekleşmektedir.



Fotoğraf 8: Paris, Montparnasse / 1993



Fotoğraf 9: Centre Georges Pompidou /1995



Fotoğraf 10: Pyongyang 2007

Pek çok eleştirmen Gursky'nin üretttiği fotoğrafları, yaşadığımız zaman diliminde dünyamızın en gerçekçi aynalarından biri olarak görmektedir. Diğer dijital uygulamalarını kullanan fotoğrafçıların aksine Gursky, fotoğraflarında olmayan birşeyi fotoğrafına ekleyerek gerçeklik dışı bir dünya yaratmıyordu. Modern hayatın kamudaki tezahürlerinin simgeleri üzerinden görseller üretirken, dijital teknolojiyi mükemmelliğe erişmek için araç olarak kullanıyordu.



Fotoğraf 11: Pyongyang 2007









Fotoğraf 12: F1 Boxenstopp I-II-III- IV / 2000

Andreas Gursky; “tek amacının, hayatın anlamını - bütünlüğünü yakalamaya çalışmak” olduğunu söyler. Çalışmalarında ki kesintisiz görseller, üstün netlik ve büyük boyutlu baskılar, yakalamak istediği anın kesintisiz-bütün olarak sunabilmesinin araçlarını oluşturmaktadır.

Gursy’nin çalışmalarının her birinde, kendine özgü bir özellik vardır. İlk bakışta çok sıradan görünen imgeleri hipnotize edici bir panorama yaratabilecek nesnelere dönüştürebilmesi özelliği, onu diğer fotoğrafçılardan ayıran sebeplerden biridir. Fakat bu görme yetisi, sadece Andreas Gursky’e özel değildir. Düseldorf Akademisine giderek Bernd ve Hilla Becher’in atölyesinde çalışan diğer öğrenciler de benzer bir görüş açısı ile bakmaktadırlar dünya’ya. Becher’ler kendilerine özgü geliştirdikleri biçimsel dillerini, yetiştirdikleri pek çok öğrencide uygulamalarını görmüşlerdir. Bu öğrencileden Andreas Gursky dışında en ünlüleri, Thomas Ruff, Thomas Struth, Candida Höfer gibi isimlerdir. Bu isimler, sanat dünyasında bir yer edinmiş olmalarına rağmen, Andreas Gursky çapında bir başarı ve tanınırlık yakalayamamışlardır. Bu durum nasıl açıklanabilir?

Bu açıklama tezin başından beri vurgulanılmak istenen sonuca ulaştır bizi. Sanat tarihinde, ister geçmişte, ister günümüzde bir sanatçıyı ya da eseri ‘değerli’ yapan şey onun üstün başarısı ve edindiği yetkinlikten çok kurduğu ilişkiler ağıdır. 1990’larda başlayan dünyanın heryerinde açılan sergilerden ve gösterilerinden, sergileri sırasında hazırlanmış katologlardan, eleştirmenler ve sergi küratörleri tarafından hazırlanmış özel tanıtım yazılarına, sanat öğrencilerinin hakkında hazırladığı tezlere ve çalışamaları hakkında çıkan röpörtajlar, hazırlanan videolar ve en önemlisi günümüzün en etkili tacirlerinden (dokunduğunu ‘değer’e çeviren (Damien Hirst’ü keşfeden de o’dur.) tacir) biri olan Saatchi’nin ilgisine kadar her türlü unsur Andreas Gursky’nin bugününü hazırlayan sebeplerdir.

Andreas Gursky’nin fotoğraflarını koleksiyonlarına katan kamu kurumları New York Modern Sanat Müzesi, New York Metropolitan Sanat Müzesi, San Francisco Modern Sanat Müzesi, Tate Modern Londra, Paris Pompidou Center Kütüphanesi ve Zurih Kunsthaus Müzesi’dir.

2. SANATSAL ANLATIM ARACI OLARAK FOTOĞRAF

1826 yılında Nicéphore Niépce tarafından üretilen ilk fotoğraftan bu güne fotografik üretim ve anlayışı, teknolojik gelişmeler ve sanatsal yaklaşımların etkisiyle büyük değişimler göstermiştir. Geleneksel sanatların aksine fotoğraf, icat edildiği andan itibaren teknoloji aracılığı ile görüntü üretmesi nedeniyle, algıda yeni vizyonlar yaratarak görsel dünyayı etkilemiş ve ondan etkilenmiştir. Fotoğraf icat edildiği ilk yıllarda resim, heykel ve diğer sanat dalları ile aynı temellere oturan bir biçim dili oluşturarak, dönemin etkilediği akımlar çerçevesinde çalışmalar üretmiştir. Bir sanat disiplini olarak nitelendirilebilmek için, resme benzer görüntüler üreten fotoğraf, bilinçli olarak netlik kayıpları oluşturmuş ve sanat sayılabilsin diye resimselci (pictorialist) fotoğraflar üretirken, sanat tarihinde gelişen akımlarda ki değişimlerle hem görsel hemde kavramsal dönüşümler yaşayarak farklı biçimlerde (kompozisyon ve teknik uygulamalar ile çeşitlendirilerek) fotoğraflar üretmiştir. Daha sonraki yıllarda (Avrupa'daki ekonomik kriz, dünya savaşları) dünya üzerinde yaşanan toplumsal olaylardan etkilenen sanat ortamı, yeni ifade biçimleri arayışı içinde devrimci sanat disiplinlerinin etkisi altına girerek üretimler vermeye başlamış ve fotografik imge sanat içerisinde gittikçe önem kazanmıştır.

Fotoğraf kendi özgün dilini oluşturup, bir sanat dalı olarak kabul edilme çabası ile resimsel yaklaşımdan tamamen ayrılarak atmosferik sunuşlar yerine, var olan gerçekliği sunmayı ön plana çıkararak özgünlüğünü ispat etmiştir. Resimselciliğin ardından gelen modernist dönemde fotoğrafta baskı çok önemli bir hal almış, bu dönemde fotoğraf, resim ve heykel gibi dışavurum, gerçeküstücülük ve soyutlama gibi kavramlardan etkilenmiş ama, var olanı görüntülemeye dayandığı için daha çok realizme yönelerek bu anlamda diğer sanatlardan farklı bir evrim geçirmiştir. Modernist dönemde fotoğraf dört farklı yaklaşımla ifade edilmiştir. İlki, fotoğrafa müdahaleyi yok sayan, fotoğraf sanatı açısından en baskın yaklaşım olan "Doğrudan Fotoğraf" (Straight Photography), ikincisi, fotoğrafı bir tasarım nesnesi olarak algılayan grafik ağırlıklı çalışmalar, üçüncüsü, gerçeküstücü fotoğraf, dördüncüsü, metaforik yaklaşımın kullanıldığı subjektif fotoğraftır.

Modernizm sürecinde ise; fotoğrafın, fotomontaj ve kolajın gündeme gelmesi ile sanatçılar tarafından resimle yan yana gelebilecek bir anlatım dili olarak görülmesi ve doğrudan fotoğrafın kendine özgü görsel kurallarını koyması ve anlatım dilini oluşturması, bağımsız bir sanat dalı olarak görülmesini mümkün kılmıştır. Fakat tüm bu farklı yaklaşımların fotoğrafı getirdiği konum, fotoğrafın, bugünkü vazgeçilmez konumundan çok uzaktır. Fotoğraf en önemli dönüşümünü 1960 sonrasında yaşamıştır. İkinci dünya savaşından sonra ortaya çıkan tüketim kültürünün ve endüstrileşmenin sonucu olarak sanat, günlük hayatın bir parçasıymış gibi ve bir tüketim malzemesi olarak algılanmaya başlanmış, sanatın ticari bir meta konumuna getirilmesi sonucu, yeni sanat akımları ortaya çıkmıştır. Sanatın ilgi odağı, kitle iletişim araçlarına, dolayısıyla fotografik görüntüye çekilmiştir. Oluşan bu yeni sunma biçimi, artık fotoğrafı hem vazgeçilmez bir araç, hemde sınırsız bir dil biçimi olarak karşımıza çıkarmıştı.

2.1. Sanatın Tarihsel Serüveninde Kırılma Noktası Fotoğraf

Fotoğraf, Leonardo'dan beri bilinen Camera Obscura'nın gelişim adımlarıyla var olmuştur. Sürekli olarak gelişen bir ivme ile ilerleyen fotoğraf, düşünce tarihine ilişkin geliştirilen çalışmalarda uzun süre yer almamış, ne var ki fotoğrafın endüstrileşmesi ile birlikte bu yeni tekniğin yarattığı kullanım yığınları ve pazar, ciddi bir alan yaratarak düşünce insanlarının dikkatini çekerek çözümlemeler üretmesini sağlamıştır. Fransız Bilimler Akademisinde fotoğrafın icadını ilan eden Arago'nun 3 Temmuz 1839 yılında temsilciler meclisine sunduğu raporda ""Yeni alaetin mucitleri, bu aleti doğayı gözlemlemekte kullanırlarsa umdukları sonuç daha sonra gelecek olan, kaynağını aletin teşkil ettiği keşifler dizisi karşısında pek küçük kalacaktır."diyerek (Benjamin, 2009 s:7) bu icadın sanat ve bilim tarihini nasıl değişeceğini çok erken bir dönemde ifade etmiştir.

1850'li yıllardan itibaren "fotoğraf, insan etkinliğinin giderek artan sayıda bir belgeleme uygulaması olarak ön plana çıkmıştır." (Bajak, 2004 s:71) En yoğun şekli ile nesnel bir kayıt etme aracı olarak kullanıldığı tarihler 1855-1880 arasıdır. Kamu idaresinin resmi sparişleri ile ulusal kültür miraslarının kayıt altına alınışı, askeri ve polisiye alanlarında arşiv olma niteliği ile aktif olarak kullanılmıştır. Sanayi ve bilim

alanında da kullanılmaya başlanan fotoğraf yeni görme biçimleri ve arşiv olanağı ile sistemli kayıtların tutulabilmesine olanak vermiştir. Fotoğraf, kendi teknik ilerlemesini sürdürmeye devam ederken aynı zamanda farklı alanlarda kullanım yerleri oluşturmaya devam etmiştir. Aynı yıllarda fotoğrafın sadece teknik bir belgeleyici araç olmayacağı, aynı zamanda sanatsal bir yaratım olarak kendini ifade edebileceği dile getirilmeye başlamıştır. Ayrı bir disiplin olarak, kendi içinde geçirdiği evrimlerin yanı sıra sanat, teknoloji ve bilim tarihinde de dönüşümler yaşanmasına sebebiyet vermiştir. Böylece fotoğraf plastik sanatların tarihinde ciddi bir dönüşümün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Hem bir kurtuluş, hem de bir olgunlaştırma olarak var olan fotoğraf, batı sanatının gerçekçi tutkusundan kurtulmasını ve kendi özerk estetiğini bulmasını sağlamıştır.

Fotoğraf, Walter Benjamin'in *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi* ve *Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı* ismli makalesinde kendi gelenekleri ve yazgısı olan bir aktarım aracı olarak görülmektedir.(Benjamin, 2002 s:51) O'na göre; "*bu aktarım aracına özgü üstün yön, toplumsal ilişkiler ağına dolanmış insan öznesini var etmiş olmasıdır."* (Karagöz, 2011 s:54) Benjamin Sanat yapıtı'nda "*fotoğrafik olan –bir başka deyişle bütün modern, teknolojik biçimleriyle mekanik çoğaltma- bu aura'nın kültürün bütününde tam olarak bitişinin hem kaynağı, hem belirtisi olarak görülecektir*;" (a.g.y. s: 55) bu söz konusu bitiş, benzersiz olanı yücelten sanatın içeriğini bütünüyle boşaltacak ve sanatın dönüşümünü mutlak bir şekilde gerçekleştirecektir. Fotoğrafın bir sanat olarak (mekanik yolla üretilmiş ve sonsuz sayıda çoğaltılabilen ürünün sanat yapıtı sayılmasıyla) kabul edilemesi, (yani nesnenin sanata dönüşmesi) o nesnenin, nesnel işlevini sona erdirmiştir. Duchamp'ın hazır nesneleri sanat ürünleri olarak kullanma fikri, Benjamin'in -çoğaltılabilir olması amaçlanmış sanat yapıtının önceden bir hazır nesne olması kavrayışı- ile gelişebildiğini savunulur.

Fotoğrafın bir aktarım aracı olarak yüceltilmesi – bir başka deyişle ticari, akademik, müzesel başarısı - tam da aktarım aracı görüşünü gölgede bırakacak ve kuramsal bir nesne olarak gücü olduğu anda belirir. Özellikle 1960'lı yıllardan sonra fotoğrafın sanat ile örtüşmesinin, aslında fotoğrafın bir yapı bozum olarak kullanıma girdiği sırada gerçekleştiği görülmektedir Aynı yıllarda fotoğraf kendi içinde yarattığı ticari pazarda da çok ilerlemiştir. Fotoğrafın sanat dünyasında yarattığı en

büyük sonuç; Aura ve biriciklik kavramlarının kaybı ile sanattaki tekil yaratımın büyüsünü bozmasıdır.

19.yy sonlarından başlayarak, sanatın önünde soru işaretleri ve kavramsal dönüşümler yaşanması ile, (fotoğraf'ın icadı) görsel sanatlarda sadece görme edimine hitap eden üretimler yerine, saf görüntünün üzerine kavramsal göndermeler eklenerek sanatta görsellik kadar kavramsallığın da önemi vurgulanmıştır. 20.yy sanatı, toplumsal koşullardaki değişim nedeni ile (dünya savaşları, yaşanan ekonomik sıkıntılar, dünya düzenindeki köklü değişimler) sadece görünenin algılandığı dönemden farklı bir algı biçimi yaratmıştır. Özellikle fotoğrafın icadı görsel sanatlarda kullanılan dili değiştirmiştir. Fotoğrafın doğasında var olan teknik zorunluluklar nedeni ile; görüneni olduğu gibi gösterme özelliği, onun sadece görüneni aktaran bir malzeme gibi algılanmasını sağlamıştır. Fakat tam tersine çağdaş sanat pratiğinde fotoğraf, üretilecek eser üzerinde pek çok anlam yüklenebilmesini sağlayan en etkin yöntemlerden biridir. (Aynı anda tüm anlamı değiştirerek, yok eden, hiçe sayan en etkili yöntemdir.)

2.2. Değişen Teknoloji ve Fotoğrafın Bugünkü Konumu

Belli bir bilimsel ve teknolojik gelişme, sanayi kapitalizmi bağlamında, diğer sosyal gelişme çizgileriyle etkileşim halindedir. Sanayi kapitalizminin düzeyinin belirlediği ticaret hayatı, hızlı şehirleşme, gelişen bilimin idarelerin hizmetine sunulması ve yeni sosyal kontrol mekanizmalarının gelişmesi, oluşan yeni sosyal sınıfsal ilişkiler ve bunlara bağlı olarak değişen yeni yaşam alanları ve yeni algılama biçimleri yaratmaktadır. Bu çerçevede "fotoğrafın icadı hızlı kentleşmeyle de birleşerek hem sanayi devriminin bir sonucu gibi düşünülebilir hem de kitle toplumunun ortaya çıkışını hızlandırdı denebilir. Kitle toplumu esasen eski yerel olanın yitimi ve yerine yeni bir mekân ve zaman kavramının geçmesi ile ilgilidir. Teknolojinin sosyal çerçevesini belirleyen, toplumsal yapıdaki deşikenler, Neo-liberal politikaları etkin hale getiriken, analog tabanlı geleneksel iletişim araçlarının yerini sayısal tabanlı iletişim araçlarının alması tüm dünyanın daha ticari bir temelde yeniden tanımlanması sonucunu doğurmuştur. Fotoğraf tüm bu imajlar dünyasını

kaydederek, gazete ve diğer tüm basılı ortamlarda tüketilebilir hale getirmiştir". (ankara.edu.tr/mod/resource/view.php?id=257&redirect=1)

Sayısal görüntüleme teknolojilerindeki gelişmeler sebebiyle, ünlü ressam "Paul Delaroche'nin, fotoğrafın icat edildiği haberi üzerine, "resim artık ölmüştür" demesi gibi, nerdeyse 200 yıl sonra fotoğrafın öldüğünün ilanları verilmeye başlanmıştır. Ya da ölmese bile en azından yerinden edildiği söylenmektedir." (İfsak, 2012 Sayı: 145 s:98) Bu düşüncelerin sebebi dijital görünütleme teknolojilerinin fotoğraf makinesi ya da aracı herhangibir mekanik araç gerektirmeden, fotoğrafı üretilebilir hale gelmesi ve gerçekliğini ortadan kaldırması düşüncesidir.

Bilgisayarlaştırılmış görüntüleme deneyimleri, özellikle ticari bir çok noktada geleneksel sabit kameranın yerini almakta ya da eksikliklerini gidermek için küçük müdehalelerde bulunmaktadır. Korkulan şey ise, işin tamamen işletim sistemleri ile yapılabilecek hale gelmesidir. Fakat fotoğraf için unutulmaması gereken şey aslında zaten tamamen teknoloji ile gelişen bir disiplin olduğudur. Değişen teknoloji fotoğrafı da değiştirmekte ve önüne katıp yok edip, yeni bir biçimi ile yeniden oluşturmaktadır. "Gelenkesel fotoğraf, temsil ettiği şeylerle kaydedilmiş olurken, dijital imajlar kendi bilgisayar programlarından başka bir kökene sahip olamazlar. Dijital imajlar gerçekliğin göstergelerinden çok göstergelerin göstergesidirler." (a.g.y.) Fakat toplumsal yaşamda var olan kavramlar ve ilişkiler varlıklarını sürdürdükleri sürece fotoğrafta kendi varlığını devam ettirecektir. Fotoğrafçılığın geleceğini sadece teknoloji belirleyemez.

Yeni görüntüleme biçimlerinin bulunmasıyla, fotoğrafçılık aslında modern kültür içindeki yerini kaybetme sınırına gelmiş gibi görünmesine karşın, fotoğrafik görüntünün bir daha üretilmeyeceği anlamına gelmemektedir. Fotoğraf doğası gereği kaçınılmaz olark başka bir görme biçimini beraberinde geliştirerek yerini ona devretmek zorunda kalacaktır. Dijital teknoloji ya da kitle iletişim araçlarıyla eskisinden daha kolay üretilebilir hale gelmesinin yarattığı tartışma fotoğrafın geleceği değildir. Şu anın doğasının doğru kavranabilmesidir. Fotoğraf geçmiştede, şimdide de ve gelecekte de, kontrol eden bir benliğe ihtiyaç duyacaktır. Hangi alete veya teknelojik versiyona dönüşürse dönüşsün dikkat edilmesi gereken bilinç ile geliştirilen görüntüler yaratabilmektir.

2.3. Güncel Sanat Koşullarının Fotoğrafa Etkileri ve Disiplinler Arası Kullanımı

Fotoğraf icat edildiği günden itibaren dönemini etkilemiş ve yeni vizyonlar sunarak görüntü tanımlamalarını çoğaltmıştır. Günümüzde ise her türlü fotografik görüntü, birbirini belirlemektedir ve fotografik türün kesin bir şekilde tanımlanması giderek zorlaşmaktadır. Diğer yandan, teknolojik gelişmeler fotografik gerçeklik üzerine müdahale yapmayı olanaklı kılar. Fotoğrafın farklı kullanımlara sahip olması ve çoklu anlamlar taşıması çağdaş sanat içersinde sıkça kullanılmasını sağlamıştır.

"Sanatların birbirinden bağımsız olmadığı, sanatın artık tek başına bir displin olarak ele alınmamaya başladığı günümüzde, fotoğraf sanatı da diğer sanatlarla birlikte kullanılmaya başlanmıştır. Fotoğraf doğası gereği içinde barındırdığı belge anlamıyla tek başına güçlü bir meteryaldir. Bütün sanatlar ile arasında bir ilişki vardır ve bu ilişki, farklı sanat alanlarında kullanılan teknikler yoluyla her bir sanat alanının gelişimini, yaratılan eserleri ve birbirleri arasındaki bağları etkiler. Sanat dalları arasındaki sınırların giderek yok olduğu ortamda, farklı sanat dallarının kaynaşmasından oluşan yeni sanat biçimleri (video, bilgisayar animasyonları, mixed media vs.) teknik açıdan yeterli olduğu halde, enerjisinin çoğunu ' fikir üretme'□ ye ayırır. Üretimlerdeki esas nokta "sanatçının ne söylemesi gerektiği ve bunu nasıl söylediğidir." (Özdemir, http://www.kontrastdergi.com/konuk-yazar-811.phtml)

Çağdaş fotoğrafta, teknik olanakların yardımı ile geliştirilen biçimlerin yanı sıra, anlatım olanaklarının da sınırları aşılmaktadır. Bu aşamada fotoğraf sanatının gelişimini estetik olarak ele almak, fotoğrafik dilyetisinin evrimini değerlendirmek, insanın dünyaya bakışı ve perspektifinin gelişmesi açısından evrensel bir öneme sahiptir. Dijital fotoğraf tekniğinin gelişmesi ile doğru orantılı olarak güncel sanatta fotoğraf, sanatçının kendini ifade etme anlamında önemli araçlarından bir tanesi haline gelmiştir. Güncel sanat içinde fotoğraf, geleneksel kullanımından pek de farklı olmayarak belgeleme kavramı üzerinden, belli bir anı yakalamak ya da görüntülemek için kullanılmıştır. Güncel sanat üretimleri içerisinde belge olma amacı ile kullanılan fotoğraf, sanat olma disiplini ile değil anı kayıt etme özelliği ile var olmakta performans sanatının kayıt altına alınabilmesi şeklinde uygulamaya sokulmuştur. Oluşum süreci içinde fotoğraf nihai bir araç olarak sanat eserinin yaratım sürecini tamamlamaktadır. Güncel sanatta kayıt altına alınması gerekli performansları

belgeleyen fotoğraf, aynı zamanda altenatif gerçeklikler yaratabilme yetisi ile de tercih edilen yöntemlerden birdir. Günümüz sanatçısının hem performansını belgeleyen, hem gerçek olmayanı var etmesini sağlayan, hem de düşünsel taslaklarını arşivleme aracı olarak kullanılabilen fotoğraf, teknolojinin insanlar arası dolaşımında en çok tercih edilen araçlardan biri haline gelmiştir. Bu durum aslında kendini ayrı bir disiplin olarak kabul ettirmiş olmasına rağmen disiplinler arası yapılan çalışmaların vazgeçilmez bir parçası olarak var olmasını sağlamıştır.

"Çokdisiplinliliğin bir adım ötesi olarak kabul edilen disiplinlerarasılık, belirli bir biçimde "gerçek dünyanın" sistem sorunlarına işaret etmeye odaklanmakta ve konu edinilen sorun ile ilgili olarak çok çeşitli disiplinlerden katılımcıları yeni bir bilgi yaratmak için sınırları aşmaya zorlamaktadır. Özsel olarak disiplinlerarasılığın, en önemli nitelikleri bütünleşme ve işbirliği derecesidir. Disiplinlerarası projeler, disipliner bakış açılarını birbirine bağlamayı amaçlamakta ve potansiyel olarak komşu bir disiplinin perspektifinden hareketle varolan kümülatif bilginin denenmesine olanak sağlamaktadır." (Arapoğlu, http://www.akbanksanat.com/detay/21-11-2013/sanatta-disiplinlerarasilik)

"Çağdaş sanat sergileri artık bilgi, belge, arşiv ve dosyalarla dolup taşmaktadır. Bu bağlamda fotoğraf da belgesel niteliğiyle sanat alanına, bu kez sosyal bilimlerin araladığı kapıdan girmekte ve çağdaş sanatta vazgeçilmez olan yerini iyice sağlamlaştırmaktadır. Bununla birlikte sosyal bilimciler de görselliğin etkisi ve gücünü her geçen gün daha fazla kabul etmekte ve görsel dilin dışlandığı bir anlama ve anlatma sürecinin yetersizliğini kabul etmektedir. Dolayısı ile bugün, sanatçılar ve sosyal bilimciler için fotoğrafik imge toplumsal gerçekliğin anlaşılmasında vazgeçilmez bir araç haline gelmiştir. Zaten fotoğraf ve sosyoloji, doğumlarından itibaren aynı gerçeklik arayışının ürünleri ve araçları olarak gelişmektedir. Auguste Comte'un sosyolojiye adını verdiği günlerde, Louis Daguerre de görüntüyü metal bir plakanın üzerine kaydetme yöntemini kamuya duyurmuştur. Her ikiside toplumsal gerçekliğin peşindediler. Mutlak bilginin yerini göreliliğin alması ile sözün yerine imgenin egemenliğinin kurulması arasında açık bir bağ vardır. Bu durumda gerçekliği görselliğin göreceliği içinde bir yerde aramak kaçınılmaz hale gelmektedir. Böylece fotoğraf ve sosyal bilimler birbirine hiç olmadığı kadar yaklaşmakta, sosyal bilimciler ve fotoğrafçılar arasında yeni ve

yaratıcı işbirliği koşulları doğmaktadır. Tüm bu süreç bizleri, sosyal bilimler alanında her geçen gün daha sık karşılaştığımız "görsel sosyoloji" kavramına ulaştırmaktadır. (İfsak, 2012, sayı:146 s:68) Fotoğraf tam da yok olduğu, bittiği ile ilgili tartışmaların yoğun bir biçimde gerçekleştiği 21. yy'da sadece bir görüntü üretme tekniği olarak değil, toplumsal hayatın yaşayan organizmalarının vazgeçilmez unsuru olarak varlığına devam etmektedir.

Sonuç

Moby Dick'in Kaptan Ahab'ı beyaz balinaya ne kadar
bağımlıysa, sanat dünyası da ekonomiye o kadar göbekten bağlıdır.

(Stallabrass Julian, Sanat A.Ş. s:29)

Sanat denen şeyin, ne olduğu, tanımının zorlaştığı, nerdeyse her şeye sanat diyerek işin içinden çıkıldığı üretimlerin gerçekleştirildiği günümüzde, sanatın değerinin ne olduğu sorularının yanı sıra, özellikle sanat üretimlerinin satış fiyatları karşısında, sanatseverin kafası çok karışıktır. Tarih öncesinden günümüze kadar uzanan süreçte, dinsel ve toplumsal kurumlarla sanat yapıtları arasındaki etkin ve sıkı ilişkilerin, teknoloji etmeninin de devreye girmesi ile değişen dokusu, gelinen bu son noktada sanat izleyicisinin sanat üretimlerini anlamlandırabilmesinde bir kaos yaratmaktadır.

Tarihin erken dönemlerinden itibaren var olan sanatın, insanlık evriminin unsurlarından biri olan el yetisinin gelişimi sayesinde var olduğu düşünülmektedir. El becerisinin yanı sıra, yaşadığı çevre koşulları ve içinde barındığı hiyerarşik toplum düzenlemesi ile şekillenen insanın tanıklık etme içgüdüsü, erken sanat üretimleri gerçekleştirmeye başlamıştır. O dönem için yaşadığı bölgede bulunan malzemeler ile betimlemeler üreten insan, kendi yaşamı içerisinde öncelikleri olan şeyleri geliştirmiştir. Korunma içgüdüsü ile aletler üreten insan, yarattığı aletler ile doğaya karşı sağladığı üstünlüğü bir büyülenme olarak algılamış ve el üretimi ile kandırmacayı (mış gibi göstermeyi) ilk o zaman kullanmaya başlamıştır. Sonrasında kültürlerin yerel dinsel simgeleri, tapındıkları tanrılar, tek tanrılı dinlerin ortaya çıkmasından sonra otoriter toplumsal baskılar ve kandırmacaların uygulama yöntemi olan "-mış gibi" gösterme, aynı içgüdü ile sanatta kullanılmaya devam etmiştir. İlkel kültürlerde sanatın var olan ayrı bir gerçekliği yoktur, "yararlılık-fayda" ve "dinsel tören" amacı ile üretilmişlerdir.

Farklı coğrafyalarda farklı gelişen üretimler, erken dönem medeniyetlerinden biri olan Mısır'da ölümden sonra yaşam düşüncesi etrafında şekillenmiştir. Medeniyetin, ruhani varlıklarının suretlerini ve zamanla tüm kıymetlilerinin ölümünden sonra yeniden dirilişinde yanında olması düşüncesi ile beraberinde gömülmesi fikri, zaman içerisinde gerçeklerinin değil de temsil ettikleri resimlerin

üretilmesini sağlamıştır. Benzer zaman dilimlerinde başka bir coğrafya olan Mezopotamya'da ve Yunan medeniyetinde başka erken dönem sanat ürünleri gerçekleştirilmektedir. Bu ürünlerin gösterdikleri çeşitliliğin sebebi; onları var eden koşulların farklı medeniyetler, farklı coğrafyalar ve farklı inanışlara sahip topluluklar olmasıdır. Mezepotamya'da ki eserler günümüze kadar gelen kalıcı örnekler olmasa da, Yunan medeniyeti erken dönem eserleri günümüz Batı sanatını oluşturan seçkilerini barındırmaktadır. Yunan Medeniyeti var olduğu coğrafik koşullar sebebi ile diğer iki büyük medeniyetten farklı olarak, yaşam ve algılamada yeni farkındalık biçimleri geliştirmiştir. Çoklu kara parçalarından oluşan ada biçimindeki coğrafya tek bir yüce liderin oluşmasına olanak vermemektedir. Birbirlerinden bağımsız ama birbirlerini etkileyerek gelişen bu medeniyet, diğer uygarlıların aksine dogmatik bir yöntemle değil, gözlem yaparak bilgi edinmiş ve uygulamalarını gerçekleştirmiştir. Bu coğrafi koşulların zorunluluğunda gelişen düşünme biçimi hem toplumu, hemde toplumun ürettiklerini etkilemiş ve sanat tarihi ilk evrilmelerinden birini yaşamıştır. Gözlem ve biçim açısından değişen toplum, akıl ve inanç biçiminde de değişiklikler göstermiş, Yunan medeniyetinin mitolojik tanrıları insanlara ütopik düşünebilmenin yolunu açmış ve ruhani tek bir yaratıcı altında birleşme fikrini orataya çıkarmıştır. Tek tanrılı dinlerin ortaya çıkması toplumsal yapıda büyük değişikliler, algı değişmeleri yaratmış, tüm insanlık, tarihin en büyük ideolojik gücü ile karşı kaşıya kalmıştır. Toplumsal hayatın en büyük belirleyicisi olacak olan din, sanat üretimlerini etkilemiş hatta onları öğretilerini yayabileceği araç olarak kullanmıştır.

Dünya tarihi üzerinde çağlar boyunca gelişen yeni uygarlıklar, yeni devletler biribirlerine üstünlük sağlayabilmek için din'i kullanarak savaşlar yapmış ve birbirlerinin kültürlerini etkilemişler. Bu savaşlar ile Doğu ve Batı kültürleri, yeni yöntemler geliştirmiş ve kendi toplumsal yapıları çerçevesinde değişiklik göstererek sanat üretimleri yapmaya başlamışlardır. Batı'da özellikle resim sanatı henüz okumayı bilmeyen insanlar için kilisenin mesajlarının yayabileceği araç olarak kullanılmış, doğuda ise suretin kaydedilmesinin yasaklanmış olması sebebi ile başka bir biçimde geliştirilmiştir. Fakat her kurulu düzenin uzun süre devam edemeyeceği kuralına bağlı olarak, zamanla dinin toplumun üzerinde yarattığı baskı sorgulanmaya başlanmış, sanat ve toplumsal hayat dönüşmeye devam etmiştir. Bilimsel alanda yapılan gelişmeler insanları özgür düşünce ideallerinin peşinden gidebilme güdüsünü

desteklemiş ve sanat da bu koşullara uyum sağlayarak değişmeye devam etmiştir. Rönesans ile toplum hayatını kökünden değiştirecek, bugüne kadar kurulu olan düzenin bozulup yeniden yazılacağı dönem başlamıştır. Toplumsal hayattaki hiyerarşik güçü ellinde bulunduran kesim değişime uğramış, brujuvazi hayatın önemli parçası haline gelmiştir. O döneme kadar toplumsal hayatı ve dolayısı ile sanat üretimlerini yöneten kilise ve soylular artık önemini yitirmeye başlamıştır. Halkın içinden çıkan yeni ve güçlü, ticaret ile uğraşan sınıf, tüm toplumu etkilemiş, sanat için yeni alanlar yaratarak modern güzel sanatlar anlayışını biçimlendirmiştir.

O güne kadar, önceleri yaşamsal güdülerin bir izdüşümü, sonrasında da dinsel argümanların simgeleri olan sanat, dönüşerek gelişmeye başlamıştır. Rönesans ile birlikte hem sanat üretimleri, hem de sanatçı, dönemin gücünü elinde bulunduran tüccar kimlikli yeni yöneticilerin eline geçmiştir. Sanatçı açısından oluşan fark artık sanatın bir el mahareti olan 'zanaat' kavramından sıyrılması, günümüzün 'sanatçı' tanımına dönüşmeye başlamasıdır. Fakat henüz, günümüzde deha kabul edilen sanatçıların tamamen bağımsız olması sözkonusu değildir. Sanat tarihinin en büyüğü sayılan Leonardo, Raffeaello, Michelangelo gibi sanat dehaları bağımsız değillerdi. Ne yapacaklarını, nasıl yapacaklarını, kullanılacakları renkleri ve tam olarak kompozisyonlarını belirleyen hamiler, hem sanat üretimlerini çerçeveliyor hemde sanatçıları kendi korumaları altına alarak, onların sosyal statülerinde belirgin bir artış gerçekleşmesini sağlıyorlardı. Toplumsal hayattaki dönüşümler ve bilim alanındaki gelişmeler ile birlikte sanatçı bir bilim adamı gibi kendini geliştirmeye devam ederek, yaşadığı çağa tanıklık edecek belgeler üretmeye devam ediyordu.

Günümüz santını belirleyen klasik dönem sanat yapıtlarının var olmasını sağlayan ve ustalara hamilik yapan ailelerden en bilineni Medici ailesiydi. Medici ailesi sadece sanatçıyı korumamıştı, kendini yüceleştirmiş ve ilk sanat tarihi yazarı olan Vasari'ye günümüzü şekillendirecek olan sanat biçimlerini ve doğru ile güzelin ne olduğunu belgeletmişti. Yani eğer en eski sanat tarihi kitabı Medici ailesinin himayesinde olan Vasari tarafından yazılmasaydı, bekli de dönemin en ünlü sanatçıları Medici ailesinin himayesinde ürünler veren sanatçılar olmayacak ve sanat tarihinin ilkelerini belirleyen özellikler başka türlü olacaktı.

Tarihsel süreçte modern dünyanın oluşmasına sebebiyet veren, sosyal iktidarların işleyiş biçimdeki değişiklikler, yine sosyal hayatta gerçekleşen Rönesans

ve Reform hareketleri sonrası oluşan devrimler, toplumların kapitalist dönüşümleri ve bilim alanında gerçekleşen buluşlar ile uzak medeniyetlerin birbirleri ile etkileşim haline geçebilmeleri yeni dünya düzenini inşa etmiş ve bu dünya düzenin getirdiği bilişsel farkındalıkla yeni anlama ve kavrama biçimlerinin gelişmesini sağlamıştı. Bilim alanında ulaşılan sonuçlar aynı zamanda felsefe alanında karşılık buluyor ve hayat yeni baştan kurgulanmaktaydı.

Medeniyetlerin yerini ulus devletlerin aldığı, görme eyleminin fotoğraf makinası ile yeniden tanımlandığı bu yeni yüzyılda sanat artık aristokrasi sisteminden çıkarak piyasa ekonomisini döndüren çarklardan biri haline gelmiştir. 19.yy'da sanat özerkleşmeye başlamıştı fakat bu sanatın toplumdan bağımsızlaşması demek değildir. Sanat, toplumsal katmanların sanatsal beğeni düzeylerini yeni baştan belirlediği bir süreç olarak varlığını sürdürmeye devam ediyordu.

İnsanlık tarihinin devam eden süreci içerisinde sanat tarihçileri tarafından avangard dönem olarak adlandırılan, dünyanın siyasi haritasının yeniden inşa edildiği, bitmek bilmeyen savaşların olduğu tarihlerde, sanat, kendi insiyatifi ile geliştirdiği dili yaratmış ve toplumu etkileyen faktörlerden biri haline gelmiştir. Özellikle 1900'lerin başları, toplumsal eleştiri, gerçekçilik ve eylemcilik, siyasal davranışların radikalleşmesi ile geçen bir dönemin tarihçesi olarak sanatın da radikalleştiği, siyasi bir üslup kazandığı dönemler olmuştur. Sanat tarihinde avangard dönem, ardından modernizm ve post modernizm ile dönüşen toplumsal hayat ve sanatsal yaratım, son olarak günümüzü ifade eden çağdaş sanat ile tanımlanmakta ve her dönem kendi içinde nedenselliklerini ve sonuçlarını barındırmaktadır. Bu tarihsel süreçte sanatı ve toplum hayatını etkileyen en önemli kavram 'kültür' ve 'küreselleşme' kavramıdır.

Küreselleşme özellikle, dünyanın geçirdiği iki büyük savaştan sonra yeniden şekillenen siyasi ve coğrafik haritasının belirlenip, yeni devletlerin kurulup kendilerini kalkındırma politikalarını tamamlayarak oluşturdukları ülkelerini yeniden 'düzen' içerisine sokma girişimlerinin başlamasıyla oluşmuştur. Soğuk savaşın son bulması, Berlin duvarının yıkılması gibi olaylar ile oluşan yeni düzen küreselleşme kavramını aktif bir hale getirmektedir. Yeni dünya düzeninde A.B.D'de. kendine özel bir yer oluşturmuştur. Avrupa devletlerine göre çok çok genç olan A.B.D. kendine bu yeni kurulan dünya düzeninde belirleyici olan bir yol çizmiş ve kültür

kavramını şekillendirmiştir. Tüm değerlerin yeniden biçimlendiği bu tarih A.B.D'nin kendi eliyle çizdiği resim ile gelişmiştir. İlk işi, kendini aynı geçmiş zamanlarda kraliyet ailelerinin 'yüceliklerine göz dikerek onlar gibi saygın' olmalarını sağlamak amacıyla yaptırdıkları portrelerini alan kent tüccarları gibi, sanatın yüzlerce yıldır merkezi sayılan Paris'i önemsizleştirip, yeni dünya düzeninde yeniden doğacak olan sanatı, kendinin ticari merkezi olan New York'a kaydırması olmuştur. Kapitalist piyasa sistemi ile tanışan yeni dünya düzeni, özellikle 1970'lerden sonra değişen ve 1980 sonrası sistemli bir şekilde devlet politikalarınca uygulanan bir biçimde topluma dayatılmış ve kültürel çerçeve bu düzen ile çizilmiştir.

Geçmişte koruyucuları kilise ve krallar tarafından geliştirilen sanat, yüksek öğrenim kurumlarınca kabul edilip desteklenmesi ile birlikte bir meslek gurubu olarak görülmüş ve ticaret ile gelişen brujuvazi toplumunda lonca sistemi ve hamiler ile desteklenmiş, 16.,17. 18.yüzyıllarda sivil mesenlik gelişmiş, kilisenin boşalttığı alan böyle doldurulmuş, 20. yy'la gelindiğinde ise himayenin yerini piyasa kavramı almış, sanat artık başka kurallar bütünüyle yönetilerek varlık kazanıyordu.

Sanatın değerinin geçmişten itibaren nasl geliştiğine ve nereye gittiğine bakacak olduğumuzda ise; geçmişten beri gelen koruyuculuk kavramının günümüz literatürü ve sosyal çevresi etrafında yeniden şekillendiğini görmekteyiz. Eski yıllardan günümüze en büyük değişiklik, sanatın sermaye piyasalarını harekete geçiren bir yatırım aracı olmasıdır. Küreselleşen dünyada devlet kapitalist bir anlayış ile yönetilmeye başlamış ve yapılacak şeylerin ilki kamu bütçelerinden sanata ayrılan kısmı kaldırmak olmuştur. Oluşturulan bu kesinti yön değiştirilerek, özel ticari şirketlere çevrilimiş ve sorumlu tutulmuştur. Devlet eliyle uygulanan politikalar meyvelerini vermiş, ticari şirketler kültür politikaları çerçevesinde sanat ile ilgili yatırımlar yapmaya başlamışlardır. Devlet bu durumu cazip hale getirmek için pek çok vergi indirimi ve teşvik pirimleri geliştirmiş, şirketler için sanat koruyuculuğu vazgeçilmez bir unsur haline gelmiştir. Hem ticari olarak hemde toplumsal anlamda seçkinlik statüsü kazanan şirketler, zamanla kendi içinde sanat komisyonları ve sanat işlerini değerlendiren aracı bireyler çalıştırmaya başlamışlardır. Sanatın yeni hamileri ticari şirketlerin mütevelli heyetleri olmakta, sanat artık tamamen şirketler tarafından yönetilir hale gelmektedir. Şirketler kendi içlerinde kurdukları galeriler ile sanatı kurumlarının içine almışlar ve kendi saygınlıkları arttırmak için aracı olarak

kullanmışlardır. Tüm dünyayı saran kapitalist anlayışa paralel olarak küresel etkinlikler ile sanat yeni dünya düzenine adapte olmuş, ticari şirketlerin talepleri ve küresel pazarın içine girmek isteyen sanatçı ve kurumlar, sermaye tarafından yönetilen aracı unsurlar ile ilişkiye girmek zorunda kalmıştır.

Sanatın alınır satılır bir nesneye 'meta'ya dönüşmesi, kapitalist sistemin getirdiği kaçınılmaz sonuçlardan biridir. Yaratılan bu ticari sanat piyasası kendi içinde bir sürü aracı oluşturarak gelişmeye devam etmiş, bu aracıların en önemlileri küratörler, tacirler, kolleksiyonerler olmakta, sergilenme ve değer kazanma alanları ise müzeler, müzayede evleri ve koleksiyonlar olarak şekillenmiştir.

Tacirler ve kolleksiyoneler artık bu düzenin ilk basamağında sanatçıyı ayırıp yükselmesini sağlayan iken, küratör ise müze ve galeri ile sanatçı ve eserinin kamuya sunumu sırasında en önemli değeri veren kişidir. Müze eserin saygınlığını arttırıyor, müzayede evi ise hem sanatçıyı hem de eseri değerini yükselterek geliştirmektedir.

Günümüz fotoğraf sanatının en 'değer'lisi Andreas Gursky'nin çalışmaları, tezin araştırıldığı bağlamda iyi bir örnekleme oluşturmaktadır. (Tezimi hazırlamaya başladığım yıl sadece 2 fotoğrafı listede olan fotoğrafçı, tezimin bitiş aşamasında geçen yıllar arasında 8 fotoğrafı ile listededir.) Andreas Gursky'nin Rhein II isimli fotoğrafının neden bu kadar çok para ettiği, bu fotoğrafın bu kadar sıradan ve herkes tarafından yapılabilir görünüyorken (fotoğraf doğası gereği bunu içinde barındırmaktadır) niye diğerlerinin çok önüne geçtiğinin tartışması ile karşılaşılmıştır. Bu sorunun cevabı, fotoğrafçının kullandığı çağdaş sanat temalarından, tüketim kültüründen, hayatın kesitlerinin oluşturduğu büyük manzaraları yaratmasından gibi... işi yüceltici yorumlar ile geliştirilmiş, sanatçının kullandığı çok gelişmiş teknik yöntem bile anlatılmamıştır. Andreas Gursky örneğinde dikkat edilmesi gereken unsur, fotoğrafçının kullandığı teknik dilin gerçekten ustalık isteyen biçimde geliştirilmiş olmasının hakkının verilmesidir. Fakat Andreas Gursky kadar teknik donanımı yüksek fotoğraflar üreten başka kişilerde vardır. Bu sorunun cevabı aslında fotoğraf sanatının en pahalı 20 fotoğrafına bakıldığında karşımıza açık bir biçimde çıkmaktadır. Andreas Gursky'nin 8 fotoğrafı listenin içindedir. Bu inanılmaz tablo, ticari bir tanım olan arz–taleb ilişkisi ile açıklanabilir. Artık, Andreas Gursky bir fotoğrafçı değil, ticari meta üreten marka

üreticisi olmuştur. Ve biliniyordur ki bu yatırım çok çok uzun seneler boyunca sahibine büyük kar sağlayacaktır.

Sanat, var olduğu andan itibaren ayrıcalıklı ve üstün bir deha sonucu yaratılmış, hayatın sıradan döngüsü içinde var olan ilişkiler ile bağdaştırılmayan bir kavram olarak tanımlanmıştır. Sanat eseri ve eseri üreten sanatçı var olan yeteneği sayesinde daha üstün görülerek, sanki ürettiği eserleri ekonomik bir kaygı ve ideal ile üretilmiyormuş gibi parasal konulardan çok uzakta idealize edilmiştir. Oysa sanat, bu çalışmayla görülmüştür ki; tarih boyunca ona 'değer' atfeden bir grubun ekonomik himayeciliği olmadan yaşamını sürdürememiştir.

Bu tez ile savunulan şey; Sanatın insanlık tarihinde ki icadı zamanlarında var olmasını sağlayan güdüsünden hiç sapmadığıdır. Zamanımızdaki en önemli sorunun, eserin değerinin ne olduğu ve neden bu kadar yüksek olduğunun açıklanması, onun taşıdığı herhangi bir fikirsel ya da biçimsel karşılıkla açıklanamamasının ve sorgulanmasının sebebinin zaman içerisinde sanata olduğundan farklı anlamlar yüklenmesi ve dönemin güçleri tarafından değerlerinin atfedilmesi olduğudur. Bu düşünce günümüzde yaşanan kargaşanın temelini oluşturmuştur. Sanat eserinin bedelinin yüksekliğinin ölçütü, onun değer bakımından yüceliği ile bağdaştırılmıştır. Aslında bu tamamen sanat tarihinin doğru okunmamasından ve, yandaşlaştırılarak yazılmasından kaynaklanmaktadır. Bu demek değildir ki sanat eseri aslında değerli değildir, önemsizdir. Fakat doğru yorumlayabilmek için bilinmesi gereken gerçekler, hikâye göz boyayıcıları tarafından başka bir şekle dönüştürülmüştür. Ve sanat yüce mertebeye çıkartıldığı için günümüz sanatı izleyenlere değersiz, işe yaramaz görünmektedir. Hâlbuki günümüzde üretilen sanat, zamanının yüksek değerlerine hizmet ettiği dönemdeki gibi, yine fikirsel yaratmayı sağlayan oraganlara hizmet etmektedir. O zaman çağın gerektirdikleri ve şu an zamanın gerektirdikleri birbirlerinden farklıdır. Toplum dönüşmüştür ve dinamikleri değişmeye ve evrilmeye devam edecektir. Bu sonuç ile sanatsal üretimler de, bu üretimleri yaratan toplumsal dinamikler de değişeceklerdir. Öyleyse günümüzde sanat üretimlerine ödenen bedeller karşısında eserin ederinin tartışması sırasında yapılacak şey, onun biçimsel yeterliliği değil, günün koşullarının çerçevesinin çok iyi belirlenmesi ve bu şekilde yorumlanması olmalıdır.

Nacizhane fikrim; sanat izleyicisin geldiği durum (eserlerin değerlerinin sorgulanması, ... rakamın ... ürüne neden verildiği? sorusu) almış olduğumuz eğitim sisteminin yanlışıdır. Geçmişten itibaren güzel sanatlar eğitiminde geçerliliğini sürdüren atölye yöntemi, artık güncelliğini yitirmiştir. Üretimler teknolojinin yardımı ile incelikleri ve işlenişleri bakımından öznelliklerini de, yetkinlik unsuralarını da kaybetmişlerdir. Artık sanatçı adayında eğitilmesi gereken şey kültürel birikimidir. Zamanı doğru sorgulayabilmesidir. O zaman üretimler ne olduğundan fazla, ne de az önemli sayılacak, hayat ve üretimler daha doğru okunabilecektir. Bu sonuç sanatı değersizleştirmek olarak algılanmamalıdır. Aksine gereken doğru değerlendirmenin çözümüne bir alternatif olarak geliştirilmiştir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Adorno, Theodor W. (2007). Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akay, Ali (2006). Sanat Tarihi Sıradışı bir Disiplin: YKY
- Artun, Ali (2012). Sanat Müzeleri 2, Tarih Sahneleri Müze ve Eleştirel Düşünce. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, Ali (2011).: Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi; Estetik Modernizmin Tasfiyesi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, Ali (2012). Sanat Müzeleri1, Tarih Sahneleri Müze ve Modernlik. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, Ali, Örge, Nursu. (2013). Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, Ali. (2012). Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi- Estetik Modernizmin Tasfiyesi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, Ali. (2013). Çağdaş Sanat ve Kültüralizm, Kimlik ve Estetik. İstanbul:İletişim Yayınları.
- Aslan, Rafet (2010). Çağdaş Sanat Manifestoları. İstanbu: Altıkırkbeş Yayınları
- Barthes, Roland (1996). Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Barthes, Roland (1999). Ara Olaylar.İstanbul: Kaf Yayıncılık
- Barthes, Roland (2008). Göstergeler İmparatorluğu. İstanbul: YKY.
- Batur, Enis.(1997) Modernizmin Serüveni. İstanbul: YKY.
- Baudrillard, Jean (2010). Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik1. İstanbul:İletişim Yayınları.
- Baudrillard, Jean. (2009) Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, Jean. (2011). Simülakrlar ve Simülasyon. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

- Benjamin, Walter. (2002) Fotoğrafın Kısa Tarihçesi. İstanbul: Y G S Yayınları,
- Benjamin, Walter. (2002). Pasajlar. İstanbul: YKY
- Berger, John. (2007). O Ana Adanmış. İstanbul: Metis Seçkileri.
- Bourdieu, Pierre. (2006). Sanatın Kuralları. İstanbul: YKY.
- Bürger, Peter. (2003). Avangard Kuramı. İstanbul: İletişim Yayınları
- Clark, Toby. (2004). 20. Yüzyılda Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Crary, Jonathan. (2004). Gözlemcinin Teknikleri, On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Çalıkoğlu, Levent (2009). Çağdaş Sanat Konuşmaları 4, Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik. İstanbul: YKY
- Çalıkoğlu, Levent.(2007) Çağdaş Sanat Konuşmaları 2, Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnsiyatifler. İstanbul: YKY
- Danto, C. Arthur. (2010). Sanatın Sonundan Sonra. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Erbay, Fethiye (2009) Sanat Yönetiminin Boyutları: İstanbu Kültür Üniversitesi Yayınları.
- Erinç, M. Sıtkı. (2009). Sanat Sosyolojisine Giriş. İstanbul: Ütopya Yayınları
- Erinç, M. Sıtkı.(2004). Kültür Sanat Sanat Kültür. İstanbul:Ütopya Yayınevi.
- Fıscher, Ernst.(2003). Sanatın Gerekliliği. İstanbul: Payel Yayınevi
- Flusser, Wilem.(2009) Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru. İstanbul: Hayalbaz Yayınları.
- Freund, Gisele.(2008) Fotoğraf ve Toplum. İstanbul: Sel Yayınları.
- Galassi, Peter.(1981) Before Photography Painting and Invention of Photography. New York: The Museum Of Modern Art.
- Gıntz, Claude.(2010) Başka Yerde& Başka Biçimd. Ankara: Dost Kitabevi
- Gombrich, W H. (1994) Sanatın Öyküsü. İstanbul:Remzi Kitabevi
- Guılbaut, Serge. (2009) New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Haacke, Hans (2006) Sergilenmeye Uygun Sanat, Sanatçı Müzeleri. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Haacke, Hans. (2006) Müzeler- Bilinç Yöneticileri, Sanatçı Müzeleri, Ali Artun (Ed.), İstanbul, İletişim Yayınları
- Hadjinicolaou, Nicos.(2000) Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi. İstanbu: Kaynak Yayınları.
- Hauser, Arnold. (1984). Sanatın Toplumsal Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Heywood, Andrew. (2013) Siyasi İdeolojiler. İstanbul: Adres Yayınları
- Kagan, S. Moıssej.(2009) Estetik ve Sanat Notları. İstanbul: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Kahraman, Hasan Bülent. (2002) Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Kılıç, Levent. (2008) Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi. Ankara: Dost Kitabevi.
- Kittl, T. Steen, Saehrendt, Christian.(2012) Bunu Bende Yaparım Modern Sanat Kullanma Kılavuzu.İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Kreft, Lev. (2009. Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika. İstanbul: İletişim Yayınları
- Kuspit, Donald. (2006) Sanatın Sonu.İstanbul: Metis Yayınları.
- Leppert, Richard. (2009). Sanatta Anlamın Görüntüsü (İmgelerin Toplumsal İşlevi) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lynton, Norbert. (1982) Modern Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Lyotard, Jean-Françoıs.(1994) Postmodern Durum. İstanbul:Vadi Yayınları
- Murray, Chris. (2009) Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Plehanov. (1987) Sanat ve Toplumsal Hayat. İstanbul: Sosyal Yayınları
- Price, Mary. (2004) Fotoğraf Çerçevedeki Gizem. İstanbul: AyrıntıYayınları.
- Read, Herbert.(2014) Sanatın Anlamı.İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Shinner, Larry. (2004) Sanatın İcadı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sontag, Susan. (1998) Sanatçı Örnek Bir Çilekeş. İstanbul: Metis Seçkileri
- Sontag, Susan. (1999) Fotoğraf Üzerine. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları
- Sönmez, Necmi. (2006) Sanat Hayatı İçerir mi?, İstanbul: YKY
- Stallabrass, Julian.(2009) Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bianeller. İstanbul: İletişim Yayınları

- Şaylan, Gencay. (2006) Postmodernizm. Ankara: İmge Yayınları
- Şenel, Alâeddin (1982) İlkel Topluluktan Uygar Topluma Geçiş Aşamasında Ekonomik Toplumsal Düşünsel Yapıların Etkileşimi, Anakara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakultesi Yayınları
- Şenel, Alaeddin (1982) İlkel Topluluktan Uygar Topluma..Ankara Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları
- Thornton, Sarah. (2011) Sanat Dünyasında Yedi Gün. İstanbul: YKY
- Tomlinson, John. (2004) Küreselleşme ve Kültür. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Topçuoğlu, Nazif. (2000) Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor. İstanbul: YKY
- Topçuoğlu, Nazif.(2005) Fotoğraflar Gösterir Ama… İstanbul: YKY.
- Turanî, Adnan. (2008). Çağdaş Sanat Felsefesi. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turgut, İhsan. (1991) Sanat Felsefesi. İzmir: Akademi Kitabevi
- Uhan, Veli.(2010) Foucault. Fikir Mimarları Dizisi-24 İstanbul: Say Yayınları
- Wu, Chin-Tao. (2005) Kültürün Özelleştirilmesi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yardımcı, Sibel. (2005) Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal. İstanbul: İletişim Yayınları
- Yılmaz, Mehmet. (2009) Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler. İstanbul: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, Mehmet.(2009) Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı. İstanbul: Ütopya Yayınevi.
- Zeytinlioğlu, Emre. (2014) İktidarsızlığın İktidarı ve Sanat. İstanbul; Ayrıntı Yayınları.

Makaleler, Bildiriler, Diğer Basılı Yayınlar

- Acar, Barış, (2010) "Sanatın Sonu ve İlişkisel Estetik: Danto ve Bourriaud"http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=0&articleID=846 23/11/2013
- Akengin,Çağatay. (2014) "Çağdaş Sanat Ortamında Küratöryel Pratikler" Cilt3,Sayı:13http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1413207728.pdf 20/03/2014
- Akkaya Tayfun, (2011) 21. Yüzyılda Sanat Eğitimi", sayı:5 http://www.sanatteorisi.net/sanatteorisi.asp?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=3583 17/10/2012
- Alışır Ali, (2012) "Neoliberal Sanat", https://alialisiryazilar.wordpress.com/category/makaleler/ 19/11/2013
- Arapoğlu, Fırat, (2012) "Müze İçinde Bir Müze" http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=0&articleID=1041&bhcp=1 13/11/2012
- Arapoğlu, Fırat, (2014) "Çağdaş Sanat Değeri Ne Kadar?" İktisat Dergisi, sayı:526 01/08/2014
- Artun Ali, (2013) "Anne Ben Hıyar mıyım?" e-skopbülten www.e-skop.com/skopbulten/anne-ben-hiyar-miyim/151 15/03/2013
- Artun Ali, (2006) "2-Sanat ve Özerklik", Modernliğin Sınırında Sanat-Eleştiri, Özerklik, Siyaset, (İstanbul: MÜGSF, 2006) s. 45-72 http://www.aliartun.com/content/detail/26/10/2013
- Artun, Ali, (2006) "Müzede Modernliğin Kurulması ve Bozulması", http://www.aliartun.com/ 05/12/2013
- Artun, Ali, (2010) "Kitsch Patlaması ve Eleştirinin Anlamsızlaştırılması", www.aliartun.com/content/detail/54 30/02/2012
- Artun, Ali, (2014) "Sanatın Müzayedeleşmesi", http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-muzayedelesmesi/ 08/02/2014
- Atussa Hatami, 2006 "Vanishing Cultural Memory in Andreas Gursky´s Photography" www.inst.at/trans/17Nr/7-5/7-5_hatami17.htm (18/03/2011)

- Avanessia Armen, Camnitzer Luis, Lee Pamela M., Stewart Martin, Menke Christoph, Osborne Peter, Rajchman John, Rebentisch Juliane "Aesthetic Materialityin conceptualism", Éric Alliez Art & Language, http://www.academia.edu/6747565/Aesthetic_materiality_in_conceptualism (15/11/2013)
- Aydın Seçkin, (2012) "Küreselleşme Bağlamında Sanat ve Sermaye İlişkisi" www.edergi.atauni.edu.tr/ataunigsed/article/view 10/08/2014
- Aydın, Sevim Bilgen, (Bahar 2010) "Walter Benjamin'in Kavramlarıyla Kültür Endüstrisi Aura", "Öykü Anlatıcısı" ve "Flâneur" Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, sayı:3
- Ayyıldız Bihter, (2013) "Christie's'de neler oluyor?" http://www.bihterayyildiz.com/ 25/03/2014
- Bal, Asker Ali, (2012) "Sanata Saldırının 'Ağır'lığı Sanatçı Tavrının 'Hafif'liği", Rh+ artmagazine'in, Sayı: 87
- Barlas Şeyda, (2010) "Kozmopolit Diyalog: Küresel Sanat Ekonomisi'nde Türkiye'den Çağdaş Sanatın Pazarlanması", http://kongrekaraburun.org/KBK2010gecici_program.pdf16/10/2012
- Berktay Fügen, Atasoy Emin, (2007) "Dinler Coğrafyasına Küresel Bir Bakış", sayı:18 s:18,44 balikesir/edu/edergi/makale 07/05/2013
- Boris, (2006) "Krizsiz Eleştiri: Eleştirisiz Kriz", http://eipcp.net/transversal/0106/buden/tu. 10/01/2014
- Büyükdüvenci, Sabri, (2013) "Sanat ve Değer" http://www.flsfdergisi.com/sayi2/47-50.pdf 20/08/2013
- Cebrailoğlu Orhan,(2009)" Plastik Sanatlarda Sanatçı Üretiminin Ekonomik Boyutları", Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi Sayı 28 http://www.asosindex.com/journal-article-abstract?id=16463#.VJnja_9WA-A 21/10/2012
- Christopher S. Wood, (2013) "Sanat ve Deneyim": 15. Yüzyıl İtalya'sında Gündelik Hayatla Sanatın Birliği" http://www.e-skop.com/skopbulten/%E2%80%9Csanat-ve-deneyim%E2%80%9D-15-yuzyil-italyasinda-gundelik-hayatla-sanatin-birligi/1507 10/04/2013
- Cogito, (Güz 2007) " Walter Benjamin Özel Sayı" sayı:52 s:88,99

- Condıtıons Of Sale, http://www.sothebys.com/content/dam/sothebys/PDFs/cob/N08827-COS.pdf 21/06/2013
- Cowen, Tyler, (2006) "Sanatta Özgürlük Ekonomik Özgürlüğü Gerektirir", http://ozgurtoplumundegerleri.com/makale.php?mid=34 18/11/2013
- Crimp, Dauglas, 2002. Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği" Sanat Dünyamız, sayı:84, s:121,129
- Çevik Salman Naile, (2008) "Günümüz Sanat Ortamı ve Küratör Kavramı Üzerine Bir Değerlendirme", Sanat Dergisi, e- dergi.atauni.edu.tr. 11/09/2014
- Eggleston, William,"Bir Fotoğraf Koleksiyoncusunun Çağdaş Sanat Piyasasına İsyanı", http://www.e-skop.com/skopbulten/bir-fotograf-koleksiyoncusunun-cagdas-sanat-piyasasina-isyani/9832013 30/11/2012
- Galassi, Peter , (2001) "Gursky's World," http://www.tate.org.uk/art/artworks/gursky-the-rhine-ii-p78372/text-summary 02/03/2010
- Hito, Steyerl (2012) "Is Museum a Factory?", The Wretched of the Screen Berlin: Sternberg,
- IŞIK Sever, (2014) "Foucault'da Kendilik Etiği ve Sanat Yapıtı Olarak Yaşam", http://www.academia.edu/7326966/ 21/11/2013
- Işık Sever, (2014) "Foucault'da Kendilik Etiği ve Sanat Yapıtı Olarak Yaşam", Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, sayı:17 05/06/2014
- İKSV, 2013 "Uluslararası Güncel Sanat Bienallerinin Finansmanı", http://cdn.iksv.org/media/content/images/files/ 21/08/2013
- İnal İnsel, (2012) "Sanatta Değişken Başarı Kriterleri" http://inselinal.blogspot.com/2012/12/aica-turkiye-konusma-dizisi-1980den.html 19/11/2013
- Kahraman Hasan Bülent,(2012) "Fuar ve Çağdaş Sanat", http://www.sabah.com.tr/yazarlar/pazar/kahraman 05/06/2013
- Karamustafa, Gülsün, Şengel, Deniz. (1993) "Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji"; a+A Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi.

- Kısaoğulları, Aysun, (2013) "Sanat Yönetimi ve Sanat Yöneticisi", http://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1370895490.pdf 10/09/2014
- Kiger Rumeysa, (2011) "Güncel Sanat Gezileri I", Bilim ve Sanat Vakfı, sayı:76
- Kortun, Vasıf (2014) "10", SALT http://saltonline.org/media/files/10_scrd.pdf 20/09/2014
- Kosova, Erden, (2001) "Kaç İhtimal Daha Var?" www.oocities.org/guncelsanat/ 06/09/2013
- Kovancılar Birol, Kahrıman Hamza (2007) **"**Devlet-Sanat İlişkisi: Sanat Desteklerinin Dayandığı Argümanlar", Finans Politik & Ekonomik Yorumlar, cilt: 44 sayı:513
- Krauss Rosalind, (2011) "Avangard'ın Özgünlüğü" , https://chevrim.wordpress.com/avangardin-ozgunlugu-rosalind-krauss/ 30/01/2013
- Lewis Ben, (2009) "Çağdaş Sanat Balonu Nasıl Patladı?", http://www.artimetre.com/ 11/05/2013
- Madra Beral, (2006) "Ana - babasız'dılar ama dayıları vardı", http://www.ebenzin.com/sayi2/1.asp 11/08/ 2012
- Öz Kaplan, Hale, (2005) Ali Akay ile yapılan söyleşi, "Sanat Artık, Küratör Olmadan Asla", http://www.haber7.com 19/10/2010
- Pektaş, Nazlı, (2013)"Kültürün Özelleştirilmesi Adlı Kitabın Yayımlanmasının Ardından Türkiye'de Sanat ve Sponsorluk İlişkisi Hakkında Bir Değerlendirme", Sanat ve Tasarım Dergisi, http://e-dergi.marmara.edu.tr/marustd/article/view/1012001785 28/11/2013
- Rajchman John, (2012) "Çağdaş Yeni Bir Fikir mi?" http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-yeni-bir-fikir-mi/94916/03/2013
- Sanat Dünyamız (2012) "Postanarşizm ve Güncel Sanat" sayı:131 s:4
- Sanat Dünyamız, (2002) "20. Yüzyılda Heykel" sayı: 82
- Schwartz A. Melissa, (2011) "Constructıng The Real: The New Photography Of Crewdson, Gursky And Wall", University of Kentucky Master's Theses http://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1093&context=gradschool_theses 10/02/2013

- Scruton Roger, (1981) "Photography and Representation, Critical Inquiry" , The University of Chicago PressStable Vol. 7, No. 3 15/09/2013
- Sevinç Seçkin Salih, 2010 "Sanat Eseri Satışında Sosyal Medya Pazarlamasının Önemi", http://www.artimetre.com 01/03/2013
- Sönmez, Necmi; (2013) "Sanatçının Konumu Ne Olmalı? Sanat Piyasasının Baskısı Altında Yaratıcı Sanatçının Konumu Üzerine" http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatcinin-konumu- ne-olmali-sanat-piyasasinin-baskisi-altinda-yaratici-sanatcinin-konumu-uzerine/1107 24/08/2013
- Stathatos John, (1990) "Anlam ve Mecaz", http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-2/mecaz.html 11/05/2010
- Su Süreyya, (2012) "Küreselleşmenin Kültürel Etkileri ve Çağdaş Sanat", Toplum ve Bilim, Sayı:125 s: 211 17/10/2013
- Şahiner Rıfat , (2007) "Küresel Ekonomi ve Sanat"sayı:3, http://www.ebenzin.com/sayi3/1.asp 15/06/2012
- Şahiner Rıfat, (2013) "Postavangart ve Hazır Yapım Sanat", https://pangorselkultur.wordpress.com/postavangart-ve-hazir-yapim-sanat/ 16/04/2013
- Toplum ve Bilim, (2012) "Türkiye'de Güncel Sanat" sayı:125 s:205
- Uysal Seher, Töle Harun, İnal İnsel, (2012) "Sanat Tarihçilerinin Güncel Sanata Yaklaşımı", Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü VI. Uluslararası Genç Sanat Tarihçiler Sempozyumu 10/08/2014
- Ümer, Engin, (2013) "Bilinçdışının Ve Sanatın Sonuna Dair Bir Anlatının Eleştirisi", http://www.academia.edu/6727368/ 21/09/2014
- Ün Tahir, (2007)" Sanat Boyutunda ya da Sanatın İmgesi Durumunda Fotoğraf ve Fotoğrafçının Sorgulanması, Sayısal Görsel Üretim Çağında Fotoğraf" http://www.arsivfotoritim.com/yazi/tahir-un 13/04/2012
- Yılmaz, Nalan, (2009) "Avrupa Sanat Tarihinde Mesenlik", http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=661 18/10/2013

Tezler

- Dervişoğlu H. Gökçe, (2008) "İşletmelerde Sanatın Rolü ve Şirketlerin Bir Stratejik İletişim Aracı Olarak Sanata Bakışı", Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İşletme Yönetimi ve Organizasyon Bilim Dalı, İstanbul

- Hatumi Atussa, (2004) Andreas Gursky's Photography: Envisioning the 21th Century's Capitalist World, Degree of Doktor of Philosophy, University of South Carolina, Yayınlanmamış Doktora tezi, http://www.lib.hku.hk/ Carolina

- Orhan Suzan, (2011) "Fotoğrafik Temsil Olgusu ve Çağdaş Savaşın Estetize Edilmesi", Doktora Tezi, ,Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-Tv Anasanat Dalı, İzmir

- Şahin, Duygu, (2012), Yüksek Lisans Tezi, "XV. Yüzyıl Floransa'sında Sanat ve Finans İlişkisi: Medici Ailesi", Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı

- Tekin Nezaket, (2012) "André Malraux"nun Hayali Müze"sinin Çağdaş Sanat Politikaları ve Güncel Sanat Projeleri Açısından Önemi" Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-Tv Anasanat Dalı, İzmir.

- Torun, Abdullah, (2012) Doktora Tezi, "Ulusal Güvenlik ve Kürreselleşme: Türkiye'nin Ulusal Güvenik Politikasının Dönüşümünde Küreselleşmenin Rolü", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara

- Yayıntaş, Arzu, (2005) Yüksek Lisans Tezi, "Türkiye'de Çağdaş Sanat İçinde Fotoğrafın Bugünkü Konumu", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı

Albümler

- Andreas Gursky, (2007) Kollektif, İstanbul Modern Sanat /Sergi Dizisi, İstanbul

İnternet Siteleri

- https://www.academia.edu
- http://www.istanbulmodern.org/tr/f_index.html
- http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2001/gursky/
- http://www.turkcebilgi.com/ansiklopedi/
- http://www.rhartmagazine.com/
- http://www.e-skop.com/
- http://www.aliartun.com
- http://www.christies.com/lotfinder/photographs/andreas-gursky-rhein-
- http://www.sothebys.com
- http://www.tate.org.uk
- htpp://www.elisetomlinson.com/.../sales-contract-agre..
- htpp://www.artinamericamagazine.com/
- http://www.arkitera.com/
- http://www.bisav.org.tr
- http://www.christies.com
- http://www.flsfdergisi.com
- http://www.artinamericamagazine.com
- http://icom.museum
- http://saltonline.org
- https://artsy.net/frieze-new-york
- http://www.tate.org.uk/art/search?limit=40&q=andreas%20Gursky
- http://michellescombs.wordpress.com.sample-auction-catalogue-entry-andreas-gursky/
- http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/578
- http://whitecube.com/exhibitions/andreas_gursky_bermondsey/

- http://www.saatchigallery.com
- http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt3/sayi11pdf/sevim_bilgen.pdf
- http://aicaturkey.blogspot.com.tr/
- http://pazarvatan.gazetevatan.com/haberdetay.asp?hkat=1&hid=20253
- http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1413207728.pdf
- http://cdn.iksv.org/media/content/images/files/pdf

EKLER

EK 1

1-FOTOĞRAF SANATININ EN'LERİ;

DÜNYANIN EN PAHALI 10 FOTOĞRAFI

En Pahalı I. Fotoğraf

Fotoğrafçı; Andreas Gursky / Rhein II

Değeri; £2.7m ($4,3m)

Müzayede Şirketi; Christie's New York, November 2011

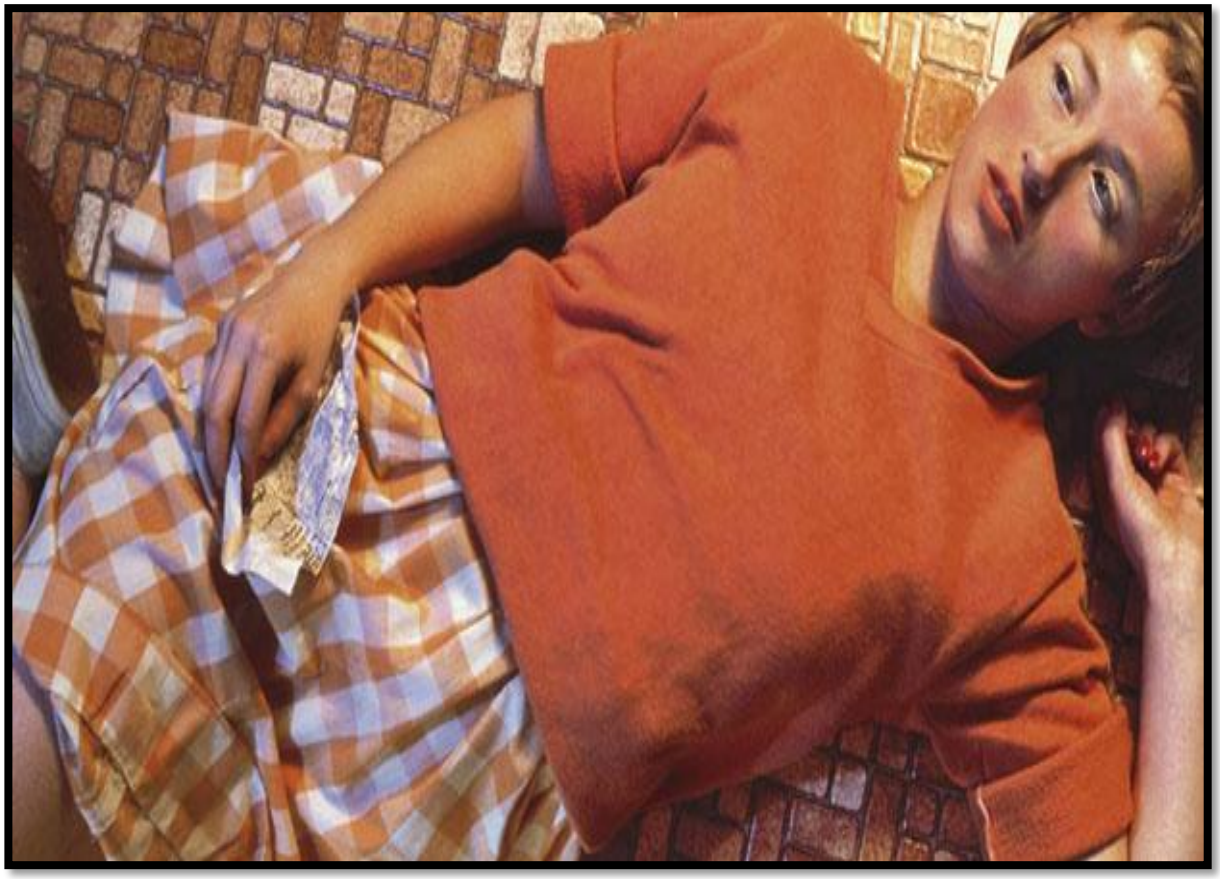


En pahalı II. Fotoğraf

Fotoğrafçı; Cindy Sherman / Untitled #96, 1981

Değeri; £2.4m ($3,9m)

Müzayede Şirketi; Christie's New York, May 2011

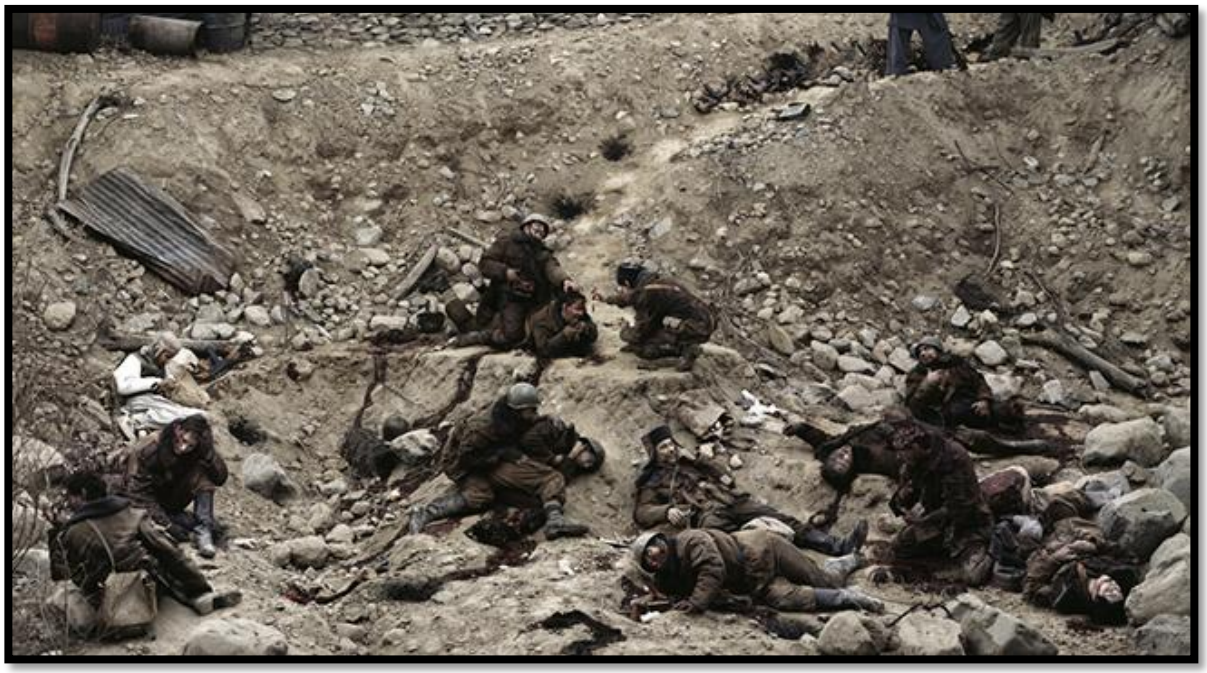


En Pahalı III. Fotoğraf

Fotoğrafçı: Jeff Wall / "Dead Troops Talk" (1992)

Değeri : 3,666,500$

Müzayede Şirketi: Christie's New York, May 2012



En Pahalı IV. Fotoğraf

Fotoğrafçı: Andreas Gursky: "99 Cent II Diptychon" (2001)

Değeri: 3,346,456 **$**

Müzayede Şirketi: Sotheby's London, February 2007



En Pahalı V. Fotoğraf

Fotoğrafçı: Andreas Gursky: **"**Chicago Board of Trade III" (1999)

Değeri: **3,298,755** $

Müzayede Şirketi: Sotheby's London, June 26, 2013



En Pahalı VI. Fotoğraf

Fotoğrafçı; Edward Steichen / The Pond-Moonlight

Değeri; 1.9 £ (2,928,000$)

Müzayede Şirketi; Sotheby's New York, February 2006

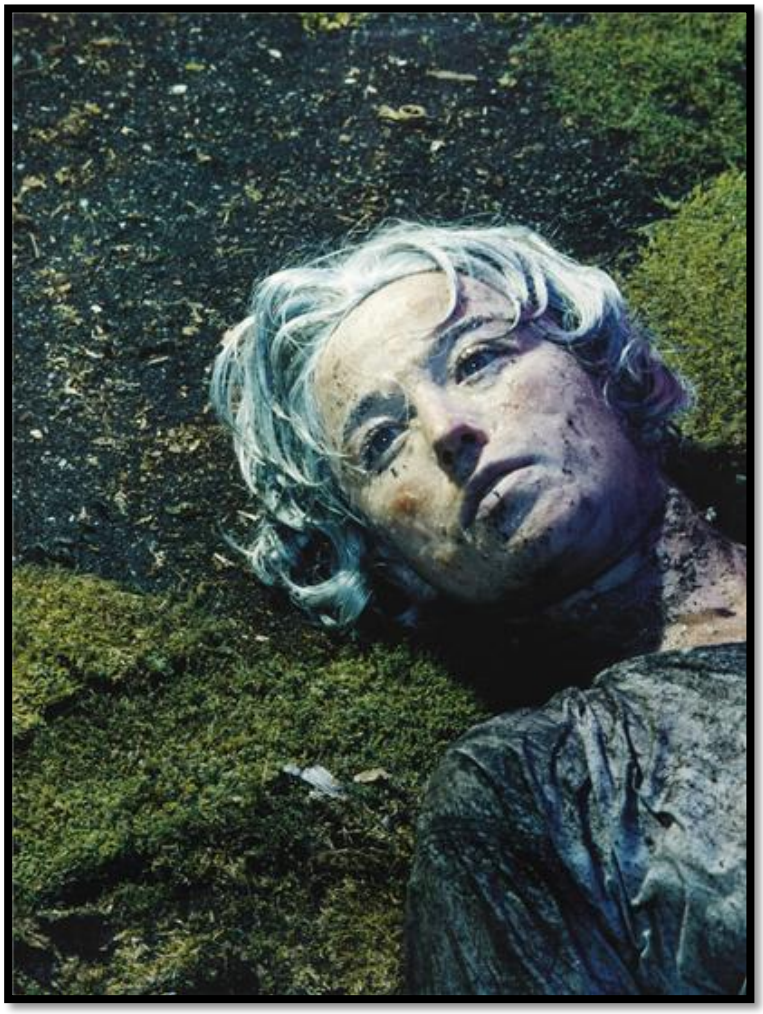


En Pahalı VII. Fotoğraf

Fotoğrafçı: Cindy Sherman: **"Untitled #153"** ***(1985)***

Değeri: 2,700,000$

Müzayede Şirketi: Phillips de Pury & Co. New York, Novemeber 2010



En Pahalı VIII. Fotoğraf;

Fotoğrafçı: Andreas Gursky: "Chicago Board of Trade" (1997)

Değeri: 2,355,597 $

Müzayede Şirketi: Sotheby's London, June 26, 2013



En Pahalı IX. Fotoğraf

Fotoğrafçı: Unknown: "Billy the Kid" (Fort Sumner, New Mexico) **(1879-80)**

Değeri: 2,300,000 $

Müzayede Şirketi: Brian Lebel's Old West Show & Auction, June 2011



En Pahalı X. Fotoğraf

Fotoğrafçı: Dimitry Medvedev: **"**Tobolsk Kremlin" (2009)

Değeri: **1,750,000 $**

Müzayede Şirketi: Christmas Yarmarka, Saint Petersburg, January 2010



EK 2

Dünyanın İlk Yirmi Aktif Sanat Kolleksiyoncusu

Héléne ve Bernard Arnault, Paris, lüks tüketim malları imalatı

Debra ve Leon Black, New York, yatırım bankacılığı

Edythe ve Eli Broad, Los Angeles, finansal hizmetler

Cherry ve Frank Cohen, Manchester, perakendecilik

Steve Cohen, Greebwich, Connecticut, hedge fon yöneticisi

Dakis Joannou, Atina, inşaat

Joseph Lewis, Londra, finans

George L. Lindermann, New York, yatırım

Vicki ve Kent Logan, Vail, Colorado, yatırım bankacılığı

Samuel Newhouse Jr., New York, dergi yayıncılığı

Ronald O. Perelman, New York, girişimci

François Pinault, Paris, lüks tüketim malları imalatı

Mitchell Rales, Washington, DC, alet endüstrisi

Charles Saatchi, Londra, reklamcılık

David Sainsbury, Londra, süpermarket zincir

Helen ve Charles Schwab, Atherton, California, borsacılık

Adam D. Sender, New York, finansal hizmetler

Abigail ve Leslie H. Wexner, Columbus, Ohio, perakendecilik

Reinhold Wurt, Stuttgart, sanayici

Elanie ve Stephen A. Wynn, Incline Village, Neveda ve New York, kumarhane işletmeciliği

EK 3

1- FİKİR VE SANAT ESERLERİ KANUNU

Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu			
← Kanunlar	Kanun Numarası:	5846	
	Kabul Tarihi:	5/12/1951	
	Resmi Gazete Tarihi ve No:	13/12/1951-7981	
e-mevzuat [1]			

FİKİR VE SANAT ESERLERİ

Amaç[2]

Madde 1 - (Değişik: 21/2/2001 - 4630/1 md.) Bu Kanunun amacı, fikir ve sanat eserlerini meydana getiren eser sahipleri ile bu eserleri icra eden veya yorumlayan icracı sanatçıların, seslerin ilk tespitini yapan fonogram yapımcıları ile filmlerin ilk tespitini gerçekleştiren yapımcıların ve radyo-televizyon kuruluşlarının ürünleri üzerindeki manevi ve mali haklarını belirlemek, korumak, bu ürünlerden yararlanma şartlarını düzenlemek, öngörülen esas ve usullere aykırı yararlanma halinde yaptırımları tespit etmektir.

Kapsam

Madde 1/A - (Ek: 21/2/2001 - 4630/2 md.) Bu Kanun, fikir ve sanat eserlerini meydana getiren eser sahipleri ile bu eserleri icra eden veya yorumlayan icracı sanatçıların, seslerin ilk tespitini yapan fonogram yapımcıları ile filmlerin ilk tespitini gerçekleştiren yapımcıların ve radyo-televizyon kuruluşlarının ürünleri üzerindeki manevi ve mali haklarını, bu haklara ilişkin tasarruf esas ve usullerini, yargı yollarını ve yaptırımları ile Kültür Bakanlığının görev, yetki ve sorumluluğunu kapsamaktadır.

Tanımlar

Madde 1/B - (Ek: 21/2/2001 - 4630/2 md.) Bu Kanunda geçen tanımlardan;

a) Eser: Sahibinin hususiyetini taşıyan ve ilim ve edebiyat, musiki, güzel sanatlar veya sinema eserleri olarak sayılan her nevi fikir ve sanat mahsullerini,

b) Eser sahibi: Eseri meydana getiren (…)[3] kişiyi,

c) İşlenme eser: Diğer bir eserden istifade suretiyle vücuda getirilip de bu esere nispetle müstakil olmayan ve işleyenin hususiyetini taşıyan fikir ve sanat mahsullerini,

d) Derleme eser: Özgün eser üzerindeki haklar saklı kalmak kaydıyla, ansiklopediler ve antolojiler gibi muhtevası seçme ve düzenlemelerden oluşan ve bir düşünce yaratıcılığı sonucu olan eseri,

e) Tespit: Seslerin veya ses temsillerinin veya ses ve görüntülerin anlaşılabilecek, çoğaltılabilecek veya iletilebilecek şekilde bir araca kaydedilmesi işlemini,

f) Fonogram: Sinema eseri gibi görsel-işitsel eserler içindeki ses tespitleri hariç olmak üzere, bir icrada yer alan seslerin veya diğer seslerin veya ses temsillerinin tespit edildiği ses taşıyıcısı fiziki ortamı,

g) Bilgisayar programı: Bir bilgisayar sisteminin özel bir işlem veya görev yapmasını sağlayacak bir şekilde düzene konulmuş bilgisayar emir dizgesini ve bu emir dizgesinin oluşum ve gelişimini sağlayacak hazırlık Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu 2 çalışmalarını,

h) Arayüz: Bilgisayarın donanım ve yazılım unsurları arasında karşılıklı etkilenme ve bağlantıyı oluşturan program bölümlerini,

ı) Araişlerlik: Bilgisayar program bölümlerinin fonksiyonel olarak birlikte çalışması ve karşılıklı etkilenmesi ve alışverişi yapılan bilginin karşılıklı kullanım yeteneğini,

j) Bağlantılı haklar: Eser sahibinin manevi ve mali haklarına zarar vermemek kaydıyla komşu hak sahipleri ile filmlerin ilk tespitini gerçekleştiren film yapımcılarının sahip oldukları hakları,

k) Komşu haklar: Eser sahibinin manevi ve mali haklarına zarar vermemek kaydıyla ve eser sahibinin izniyle bir eseri özgün bir biçimde yorumlayan, tanıtan, anlatan, söyleyen, çalan ve çeşitli biçimlerde icra eden sanatçıların, bir icra ürünü olan veya sair sesleri ilk defa tespit eden fonogram yapımcıları ile radyo-televizyon kuruluşlarının sahip oldukları hakları,

l) (Ek: 3/3/2003 - 5101/9 md.) Bakanlık: Kültür ve Turizm Bakanlığını, İfade eder.

Güzel sanat eserleri

Madde 4 - (Değişik: 7/6/1995 - 4110/2 md.)

Güzel sanat eserleri, estetik değere sahip olan;

1. Yağlı ve suluboya tablolar; her türlü resimler, desenler, pasteller, gravürler, güzel yazılar ve tezhipler,

kazıma, oyma, kakma veya benzeri usullerle maden, taş, ağaç veya diğer maddelerle çizilen veya tespit edilen eserler, kaligrafi, serigrafi,

2. Heykeller, kabartmalar ve oymalar,

3. Mimarlık eserleri,

4. El işleri ve küçük sanat eserleri, minyatürler ve süsleme sanatı ürünleri ile tekstil, moda tasarımları,

5. Fotoğrafik eserler ve slaytlar,

6. Grafik eserler,

7. Karikatür eserleri,

8. Her türlü tiplemelerdir. Krokiler, resimler, maketler, tasarımlar ve benzeri eserlerin endüstriyel model ve resim olarak kullanılması, düşünce ve sanat eserleri olmak sıfatlarını etkilemez.

Ç) Alenileşmiş ve yayımlanmış eserler

Madde 7 - Hak sahibinin rızasıyla umuma arz edilen bir eser alenileşmiş sayılır. Bir eserin aslından çoğaltma ile elde nüshaları hak sahibinin rızasıyla satışa çıkarılma veya dağıtılma yahut diğer bir şekilde ticaret mevkiine konulma suretiyle umuma arz edilirse o eser yayımlanmış sayılır. 5680 sayılı Basın Kanununun 3. maddesinin 2. fıkrası hükmü mahfuzdur.

ESER SAHİBİ

Tarif:

Genel olarak:

Madde 8 - (Değişik: 7/6/1995 - 4110/4 md.)

Bir eserin sahibi, onu meydana getirendir. Bir işlenmenin ve derlemenin sahibi, asıl eser sahibinin hakları mahfuz kalmak şartıyla onu işleyendir. Sinema eserlerinde; yönetmen, özgün müzik bestecisi, senaryo yazarı ve diyalog yazarı, eserin birlikte sahibidirler. Canlandırma tekniğiyle yapılmış sinema eserlerinde, animatör de eserin birlikte sahipleri arasındadır.

Eser sahiplerinin birden fazla oluşu:

Madde 9 - Birden fazla kimselerin birlikte vücuda getirdikleri eserin kısımlara ayrılması mümkünse, bunlardan her biri vücuda getirdiği kısmın sahibi sayılır. Aksi kararlaştırılmış olmadıkça, eseri birlikte vücuda getirenlerden her biri bütün eserin değiştirilmesi veya yayımlanması için diğerlerinin iştirakini istiyebilir. Diğer taraf muhik bir sebep olmaksızın iştirak etmezse, mahkemece müsaade verilebilir. Aynı hüküm mali hakların kullanılmasında da uygulanır.

Eser sahipleri arasındaki birlik:

Madde 10 - Birden fazla kimsenin iştirakiyle vücuda getirilen eser ayrılmaz bir bütün teşkil ediyorsa, eserin sahibi, onu vücuda getirenlerin birliğidir. Birliğe adi şirket hakkındaki hükümler uygulanır. Eser sahiplerinden biri, birlikte yapılacak bir muameleye muhik bir sebep olmaksızın müsaade etmezse, bu müsaade mahkemece verilebilir. Eser sahiplerinden her biri, birlik menfaatlerine tecavüz edildiği takdirde tek başına hareket edebilir. Bir eserin vücuda getirilmesinde yapılan teknik hizmetler veya teferruata ait yardımlar, iştirake esas teşkil etmez.

(Ek: 21/2/2001 - 4630/6 md.) Birden fazla kimsenin iştiraki ile vücuda getirilen eser, ayrılmaz bir bütün teşkil ediyorsa bir sözleşmede veya hizmet şartlarında veya eser meydana getirildiğinde yürürlükte olan herhangi bir yasada aksi öngörülmediği takdirde birlikte eser üzerindeki haklar eser sahiplerini bir araya getiren gerçek veya tüzel kişi tarafından kullanılır. Sinema eseri ile ilgili haklar saklıdır.

Eser sahipliği hakkında karineler:

Sahibinin adı belirtilen eserlerde:

Madde 11 - Yayımlanmış eser nüshalarında veya güzel sanat eserinin aslında, o eserin sahibi olarak adını veya bunun yerine tanınmış müstear adını kullanan kimse, aksi sabit oluncaya kadar o eserin sahibi sayılır.

(Değişik: 7/6/1995 - 4110/5 md.) Umumi yerlerde veya radyo-televizyon aracılığı ile verilen konferans ve temsillerde, mutad şekilde eser sahibi olarak tanıtılan kimse o eserin sahibi sayılır, meğer ki, birinci fıkradaki karine yoluyla diğer bir kimse eser sahibi sayılsın.

Sahibinin adı belirtilmeyen eserlerde:

Madde 12 - Yayımlanmış olan bir eserin sahibi 11 inci maddeye göre belli olmadıkça, yayımlayan ve o da belli değilse çoğaltan, eser sahibine ait hak ve salahiyetleri kendi namına kullanabilir. Bu salahiyetler, 11 inci maddenin 2. fıkrasındaki karine ile eser sahibinin belli olmadığı hallerde konferansı verene veya temsili icra ettirene aittir. Bu maddeye göre salahiyetli kimselerle asıl hak sahipleri arasındaki münasebetlere, aksi kararlaştırılmamışsa, adi vekalet hükümleri uygulanır.

FİKRİ HAKLAR

Eser sahibinin hakları:

Genel olarak:

Madde 13 - Fikir ve sanat eserleri üzerinde sahiplerinin mali ve manevi menfaatleri bu kanun dairesinde himaye görür. Eser sahibine tanınan hak ve salahiyetler eserin bütününe ve parçalarına şamildir. (Değişik son fıkra: 3/3/2004 - 5101/10 md.) Filmlerin ilk tespitini gerçekleştiren film yapımcıları ile seslerin ilk tespitini gerçekleştiren fonogram yapımcıları, hak ihdas etmek amacı taşımaksızın, sahip oldukları hakların ihlâl edilmemesi, hak sahipliklerinin belirlenmesinde ispat kolaylığı sağlanması ve malî haklara ilişkin yararlanma yetkilerinin takip edilmesi maksadıyla, sinema ve müzik eserlerini içeren yapımlarının kayıt ve tescilini yaptırırlar. Aynı maksatla, eser sahiplerinin talebi üzerine, bu Kanun kapsamında korunan tüm eserlerin kayıt ve tescili yapılabilir, malî haklara ilişkin yararlanma yetkileri de kayıt altına alınabilir. Beyana müstenit yapılan bu işlemlerden Bakanlık sorumlu tutulamaz. Ancak, kayıt ve tescil işlemlerine esas teşkil edecek işlemlerde, mevcut olmadığını bildiği veya bilmesi icap ettiği veya kendisine ait olmayan malî ve manevî haklara ilişkin yanlış beyanda bulunanlar, bu Kanunda öngörülen hukukî ve cezaî müeyyidelere tâbidirler. Bu Kanun kapsamında yapılan tüm kayıt ve tescil işlemlerine ilişkin ücretler Bakanlık tarafından belirlenir. Kayıt ve tescilin usul ve

esasları, ücretlerinin belirlenmesi ile diğer hususlar Bakanlıkça çıkarılacak bir yönetmelikle belirlenir.

Manevi haklar:

Umuma arz salahiyeti:

Madde 14 - Bir eserin umuma arz edilip edilmemesini, yayımlanma zamanını ve tarzını münhasıran eser sahibi tayin eder.

Bütünü veya esaslı bir kısmı alenileşmemiş olan, yahut ana hatları her hangi bir suretle henüz umuma tanıtılmayan bir eserin muhtevası hakkında ancak o eserin sahibi malumat verebilir.

(Değişik: 21/2/2001 - 4630/8 md.) Eserin umuma arz edilmesi veya yayımlanma tarzı, sahibinin şeref ve itibarını zedeleyecek mahiyette ise eser sahibi, başkasına yazılı izin vermiş olsa bile eserin gerek aslının gerek işlenmiş şeklinin umuma tanıtılmasını veya yayımlanmasını menedebilir. Menetme yetkisinden sözleşme ile vazgeçmek hükümsüzdür. Diğer tarafın tazminat hakkı saklıdır.

Adın belirtilmesi salahiyeti:

Madde 15 - Eseri, sahibinin adı veya müstear adı ile yahut adsız olarak, umuma arz etme veya yayımlama hususunda karar vermek salahiyeti münhasıran eser sahibine aittir. Bir güzel sanat eserinden çoğaltma ile elde edilen kopyalarla bir işlenmenin aslı veya çoğaltılmış nüshaları üzerinde asıl eser sahibinin ad veya alametinin, kararlaştırılan veya adet olan şekilde belirtilmesi ve vücuda getirilen eserin bir kopya veya işlenme olduğunun açıkça gösterilmesi şarttır. Bir eserin kimin tarafından vücuda getirildiği ihtilaflı ise, yahut her hangi bir kimse eserin sahibi olduğunu iddia etmekte ise, hakiki sahibi, hakkının tespitini mahkemeden isteyebilir. (Ek: 7/6/1995 - 4110/6 md.) Eser niteliğindeki mimari yapılarda, yazılı istem üzerine eserin görülen bir yerine eser sahibinin uygun göreceği malzeme ile silinmeyecek biçimde eser sahibinin adı yazılır.

Eserde değişiklik yapılmasını men etmek:

Madde 16 - Eser sahibinin izni olmadıkça eserde veyahut eser sahibinin adında kısaltmalar, ekleme ve başka değiştirmeler yapılamaz. Kanunun veya eser sahibinin müsaadesiyle bir eseri işleyen, umuma arz eden, çoğaltan, yayımlayan, temsil eden

veya başka bir suretle yayan kimse; işleme, çoğaltma, temsil veya yayım tekniği icabı zaruri görülen değiştirmeleri eser sahibinin hususi bir izni olmaksızın da yapabilir. (Değişik: 21/2/2001 - 4630/9 md.) Eser sahibi kayıtsız ve şartsız olarak izin vermiş olsa bile şeref veya itibarını zedeleyen veya eserin mahiyet ve hususiyetlerini bozan her türlü değiştirilmeleri menedebilir. Menetme yetkisinden bu hususta sözleşme yapılmış olsa bile vazgeçmek hükümsüzdür.

Eser sahibinin zilyed ve malike karşı hakları:

Madde 17 – (Değişik birinci fıkra: 21/2/2001 - 4630/10 md.) Eser sahibi, gerekli durumlarda, aslın maliki ve zilyedinden, koruma şartlarını yerine getirmek kaydıyla, 4 üncü maddenin 1 inci ve 2 nci bentlerinde sayılan güzel sanat eserlerinin ve 2 nci maddenin 1 inci bendinde ve 3 üncü maddede sayılıp da yazarlarla bestecilerin el yazısıyla yazılmış eserlerinin asıllarından geçici bir süre için yararlanmayı talep etme hakkına sahiptir. Eser sahibinin bu hakkı, bu eserlerin ticaretini yapanlar tarafından eseri satın alan veya elde eden kişilere müzayede ve satış katalogu veya ilgili belgeler ile açıklanır.

(Değişik: 7/6/1995 - 4110/7 md.) Aslın maliki, eser sahibi ile yapmış olduğu sözleşme şartlarına göre eser üzerinde tasarruf edebilir. Ancak eseri bozamaz ve yok edemez ve eser sahibinin haklarına zarar veremez.

(Ek: 7/6/1995 - 4110/7 md.) Eserin tek ve özgün olması durumunda eser sahibi, kendisine ait tüm dönemleri kapsayan çalışma ve sergilerde kullanmak amacıyla, koruma şartlarını yerine getirerek iade edilmek üzere eseri isteyebilir.

Hakların kullanılması:[1]

Genel olarak:

Madde 18 – (Değişik: 21/2/2001 - 4630/11 md.)

Mali hakları kullanma yetkisi münhasıran eser sahibine aittir. Aralarındaki özel sözleşmeden veya işin mahiyetinden aksi anlaşılmadıkça; memur, hizmetli ve işçilerin işlerini görürken meydana getirdikleri eserler üzerindeki haklar bunları çalıştıran veya tayin edenlerce kullanılır. Tüzel kişilerin uzuvları hakkında da bu kural uygulanır. Bir eserin yapımcısı veya yayımcısı, ancak eserin sahibi ile yapacağı sözleşmeye göre mali hakları kullanabilir.

Hakları kullanabilecek kimseler:

Madde 19 - Eser sahibi 14 ve 15 inci maddelerin birinci fıkralarıyla kendisine tanınan salahiyetlerin kullanılış tarzlarını tesbit etmemişse yahut bu hususu her hangi bir kimseye bırakmamışsa bu salahiyetlerin ölümünden sonra kullanılması, vasiyeti tenfiz memuruna; bu tayin edilmemişse sırasıyla sağ kalan eşi ile çocuklarına ve mensup mirasçılarına, ana - babasına, kardeşlerine aittir.

(Değişik: 21/2/2001-4630/12 md.) Eser sahibinin ölümünden sonra yukarıdaki fıkrada sayılan kimseler eser sahibine 14, 15 ve 16 ncı maddelerin üçüncü fıkralarında tanınan hakları eser sahibinin ölümünden itibaren yetmiş yıl kendi namlarına kullanabilirler. Eser sahibi veya birinci ve ikinci fıkralara göre salahiyetli olanlar, salahiyetlerini kullanmazlarsa; eser sahibinden veya halefinden mali bir hak iktisap eden kimse meşru bir menfaati bulunduğunu ispat şartıyla, eser sahibine 14, 15 ve 16 ncı maddelerin üçüncü fıkralarında tanınan hakları kendi namına kullanabilir. Salahiyetli kimseler birden fazla olup müdahale hususunda birleşemezlerse; mahkeme, eser sahibinin muhtemel arzusuna en uygun bir şekilde basit yargılama usulü ile ihtilafı halleder.

(Değişik: 1/11/1983 - 2936/2 md.) 18 inci madde ile yukarıdaki fıkralarda sayılan salahiyetli kimselerden hiçbiri bulunmaz veya bulunup da salahiyetlerini kullanmazlarsa yahut ikinci fıkrada belirlenen süreler bitmişse, eser memleketin kültürü bakımından önemli görüldüğü takdirde, Kültür ve Turizm Bakanlığı 14, 15, 16 ncı maddelerin üçüncü fıkralarında eser sahibine tanınan hakları kendi namına kullanabilir.

Mali haklar:[2]

Genel olarak:

Madde 20 - (Değişik: 1/11/1983 - 2936/3 md.)

Henüz alenileşmemiş bir eserden her ne şekil ve tarzda olursa olsun faydalanma hakkı münhasıran eser sahibine aittir. Alenileşmiş bir eserden eser sahibine münhasıran tanınan faydalanma hakkı, bu Kanunda mali hak olarak gösterilenlerden ibarettir. Mali haklar birbirine bağlı değildir. Bunlardan birinin tasarrufu ve kullanılması diğerine tesir etmez.

(Mülga ikinci fıkra: 3/3/2004-5101/28 md.)

(Mülga üçüncü fıkra: 3/3/2004-5101/28 md.)

Bir işlenmenin sahibi, kendisine bu sıfatla tanınan mali hakları, işleme hususunun serbest olduğu haller dışında, asıl eser sahibinin müsaade ettiği nispette kullanabilir.

Çeşitleri:

a) İşleme hakkı:

Madde 21 - Bir eserden, onu işlemek suretiyle faydalanma hakkı münhasıran eser sahibine aittir.

b) Çoğaltma hakkı:

Madde 22 - (Değişik: 7/6/1995 - 4110/8 md.)

(Değişik: 21/2/2001 - 4630/13 md.) Bir eserin aslını veya kopyalarını, herhangi bir şekil veya yöntemle, tamamen veya kısmen, doğrudan veya dolaylı, geçici veya sürekli olarak çoğaltma hakkı münhasıran eser sahibine aittir. Eserlerin aslından ikinci bir kopyasının çıkarılması ya da eserin işaret, ses ve görüntü nakil ve tekrarına yarayan, bilinen ya da ileride geliştirilecek olan her türlü araca kayıt edilmesi, her türlü ses ve müzik kayıtları ile mimarlık eserlerine ait plan, proje ve krokilerin uygulanması da çoğaltma sayılır. Aynı kural, kabartma ve delikli kalıplar hakkında da geçerlidir. Çoğaltma hakkı, bilgisayar programının geçici çoğaltılmasını gerektirdiği ölçüde, programın yüklenmesi, görüntülenmesi, çalıştırılması, iletilmesi ve depolanması fiillerini de kapsar

c) Yayma hakkı:

Madde 23 – (Değişik: 21/2/2001 -4630/14 md.)

Bir eserin aslını veya çoğaltılmış nüshalarını, kiralamak, ödünç vermek, satışa çıkarmak veya diğer yollarla dağıtmak hakkı münhasıran eser sahibine aittir. Eser sahibinin izniyle yurt dışında çoğaltılmış nüshaların yurt içine getirilmesi ve bunlardan yayma yoluyla faydalanma hakkı münhasıran eser sahibine aittir. Yurt dışında çoğaltılmış nüshalar her ne surette olursa olsun eser sahibinin ve/veya eser sahibinin iznini haiz yayma hakkı sahibinin izni olmaksızın ithal edilemez. Kiralama ve kamuya ödünç verme yetkisi eser sahibinde kalmak kaydıyla, belirli nüshaların hak sahibinin yayma hakkını kullanması sonucu mülkiyeti devredilerek ülke sınırları içinde ilk satışı veya dağıtımı yapıldıktan sonra bunların yeniden satışı eser sahibine tanınan yayma hakkını ihlal etmez. Bir eserin veya çoğaltılmış nüshalarının kiralanması veya ödünç verilmesi şeklinde yayımı, eser sahibinin çoğaltma hakkına zarar verecek şekilde, eserin yaygın kopyalanmasına yol açamaz. Bu maddenin

uygulanmasına ilişkin usul ve esaslar Kültür Bakanlığınca hazırlanacak bir yönetmelikle düzenlenir.

ç) Temsil hakkı:

Madde 24 - Bir eserden, (...)[3] doğrudan doğruya yahut işaret, ses veya resim nakline yarayan aletlerle umumi mahallerde okumak, çalmak, oynamak ve göstermek gibi temsil suretiyle faydalanma hakkı münhasıran eser sahibine aittir. Temsilin umuma arz edilmek üzere vuku bulduğu mahalden başka bir yere her hangi bir teknik vasıta ile nakli de eser sahibine aittir.

(Ek: 1/11/1983-2936/4 md.) Temsil hakkı; eser sahibinin veya meslek birliğine üye olması halinde, yetki belgesinde belirttiği yetkiler çerçevesinde meslek birliğinin yazılı izni olmadan, diğer gerçek ve tüzelkişilerce kullanılamaz. Ancak, 33 üncü ve 43 üncü maddelerdeki hükümler saklıdır.

d) İşaret, ses ve/veya görüntü nakline yarayan araçlarla umuma iletim hakkı:[4]

Madde 25 - (Değişik: 21/2/2001 - 4630/15 md.) Bir eserin aslını veya çoğaltılmış nüshalarını, radyo-televizyon, uydu ve kablo gibi telli veya telsiz yayın yapan kuruluşlar vasıtasıyla veya dijital iletim de dahil olmak üzere işaret, ses ve/veya görüntü nakline yarayan araçlarla yayınlanması ve yayınlanan eserlerin bu kuruluşların yayınlarından alınarak başka yayın kuruluşları tarafından yeniden yayınlanması suretiyle umuma iletilmesi hakkı munhasıran eser sahibine aittir. Eser sahibi, eserinin aslı ya da çoğaltılmış nüshalarının telli veya telsiz araçlarla satışı veya diğer biçimlerde umuma dağıtılmasına veya sunulmasına ve gerçek kişilerin seçtikleri yer ve zamanda eserine erişimini sağlamak suretiyle umuma iletimine izin vermek veya yasaklamak hakkına da sahiptir. Bu madde ile düzenlenen umuma iletim yoluyla eserlerin dağıtım ve sunumu eser sahibinin yayma hakkını ihlal etmez.

Süreler:

a) Genel olarak:

Madde 26 - Eser sahibine tanınan mali haklar zamanla mukayyettir. 46 ve 47 nci maddelerdeki haller dışında koruma süresinin bitiminden sonra herkes, eser sahibine tanınan mali haklardan faydalanabilir. Bir eserin aslı veya işlenmeleri için tanınan koruma süreleri birbirine tabi değildir. Bu hüküm 9 uncu maddenin birinci fıkrasındaki eserler hakkında da uygulanır. Koruma süresi, eserin alenileşmesinden önce cereyana başlamaz. Forma veya fasikül halinde yayımlanan eserlerde son forma

veya fasikülün yayımlandığı tarih, eserin aleniyeti tarihi sayılır. Fasıla ile yayımlanan mütaaddit ciltlerden müteşekkil eserlerin her bir cildi ile bülten, risale, mevkute ve yıllıklar gibi eserlerde aleniyet tarihi bunlardan her birinin yayımlanma tarihidir. Aleniyet tarihinden başlayan süreler eserin ilk defa alenileştiği veya dördüncü fıkraya göre alenileşmiş sayıldığı yıldan sonraki senenin ilk gününden itibaren hesap olunur. Eser sahibinin ölümünden itibaren başlayan sürelerin hesabında, eser sahibinin öldüğü seneyi takip eden yılın ilk günü başlangıç tarihi sayılır. 10 uncu maddenin birinci fıkrasında zikredilen hallerde süre, eser sahiplerinden son sağ kalanının ölüm tarihinden sonra başlar.

Sürelerin devamı:

Madde 27 - (Değişik: 7/6/1995 - 4110/10 md.) Koruma süresi eser sahibinin yaşadığı müddetçe ve ölümünden itibaren 70 yıl devam eder (Ek cümle: 21/2/2001 - 4630/16 md.) Bu süre, eser sahibinin birden fazla olması durumunda, hayatta kalan son eser sahibinin ölümünden itibaren yetmiş yıl geçmekle son bulur. Sahibinin ölümünden sonra alenileşen eserlerde koruma süresi ölüm tarihinden sonra 70 yıldır. 12 nci maddenin birinci fıkrasındaki hallerde koruma süresi, eserin aleniyet tarihinden sonra 70 yıldır; meğer ki eser sahibi bu sürenin bitmesinden önce adını açıklamış bulunsun, İlk eser sahibi tüzelkişi ise, koruma süresi aleniyet tarihinden itibaren 70 yıldır.

Madde 28 – (Mülga: 21/2/2001 - 4630/36 md.)

Madde 29 – (Mülga: 21/2/2001 - 4630/36 md.)

Tahditler:

Amme intizamı mülahazasıyla:

Madde 30 - Eser sahibine tanınan haklar, eserin ispatı maksadıyla mahkeme ve diğer resmi makamlar huzurunda ve alelıtlak zabıta ve ceza işlerinde bir muameleye konu teşkil etmek üzere kullanılmasına mani değildir. Fotoğraflar, umumi emniyet mülahazasıyla veya adli maksatlar için sahibinin rızası alınmaksızın, resmi makamlar veya bunların emriyle başkaları tarafından her şekilde çoğaltılabilir ve yayılabilir. Eserin her hangi bir suretle ticaret mevkiine konmasını, temsilini veya diğer şekillerde kullanılmasını meneden yahut müsaade veya kontrole bağlı tutan kamu hukuku hükümleri mahfuzdur.

Kopya ve teşhir:

Madde 40 - Umumi yollar, caddeler ve meydanlara, temelli kalmak üzere konulan güzel sanat eserlerini; resim, grafik, fotoğraf ve saire ile çoğaltma, yayma, umumi mahallerde projeksiyonla gösterme, radyo ve benzeri vasıtalarla yayımlama caizdir. Bu salahiyet mimarlık eserlerinde yalnız dış şekle munhasırdır. Üzerlerine, sahibi tarafından sarahaten menedici bir kayıt konulmuş olmadıkça güzel sanat eserleri, malikleri veya bunların muvafakatiyle başkaları tarafından umumi mahallerde teşhir edilebilir. Açık artırma ile satılacak eserler umuma teşhir olunabilir. Umumi mahallerde teşhir edilen veya açık artırmaya konulan bir eseri sergi veya artırmayı tertip eden kimseler tarafından bu maksatlarla çıkarılacak kataloğ, kılavuz veya bunlara benzer matbualar vasıtasiyle çoğaltma ve yayma caizdir. Bu hallerde, aksine yerleşmiş adet yoksa, eser sahibinin adının zikrinden vazgeçilebilir.

Fikir ve sanat eserlerinin işaretlenmesi:

Madde 44 - (Değişik: 7/6/1995 - 4110/18 md.)

Mali hak sahipleri ile fikir ve sanat eserlerinin işaret, ses ve resimle tekrarına yarayan aletleri imal edenler ve basanlar; bu Kanunun öngördüğü şekilde çoğaltarak satışa çıkarılacak, dağıtılacak veya başka türlü ticaret mevkiine konacak bir eserin bütün nüshalarında işaret ve seri numarası bulundurmakla müştereken yükümlüdürler. Her türlü boş video kaseti, ses kaseti, kompakt disk, bilgisayar disketi imal veya ticari amaçla ithal eden gerçek ve tüzel kişiler, imalat veya ithalat bedeli üzerinden yüzde beşi geçmemek üzere Bakanlar Kurulu kararıyla belirlenecek orandaki miktarı keserek, bir ay içinde topladıkları meblağı, sonraki ayın engeç yarısına kadar Kültür Bakanlığı adına bir ulusal bankada açılacak özel hesaba yatırmakla yükümlüdürler. Bakanlık, bu hesapta toplanan miktarın 3/4'ünü, meslek birliklerinin temsil ettikleri hak sahiplerine dağıtılmak üzere meslek birlikleri arasında paylaştırır. Meslek birlikleri bu parayı, Bakanlığın onaylayacağı dağıtım planlarına gÖre hak sahiplerine dağıtır. Bakanlık bu planları onaylarken, meslek birliklerince temsil edilen eserlerin özel kopyalama miktarını gözönüne alır. Bakanlık, bu miktarın geri kalan 1/4'ünü, kültürel ve sosyal amaçlarla ve fikri haklara tecavüzün önlenmesi için kullanır. Fikir ve sanat eserleri nüshalarının şahsi veya umumi mahallerde temsil edilmek amacıyla kullanımlarına göre üzerlerine konacak işaret ve seri numaralarına, bunu taşımayan

nüshaların toplattırılmasına, çoğaltılan ve dağıtılan nüsha sayısının kime bildirileceğine ve diğer hususlara ilişkin usul ve esaslar Kültür Bakanlığınca çıkarılacak yönetmelikle tespit edilir.

Güzel sanat eserlerinin satış bedellerinden pay verilmesi

Madde 45 - 4 üncü maddenin 1 inci ve 2 nci bendinde sayılan güzel sanat eserlerinin asıllariyle 2 nci maddenin 1 inci bendinde ve 3 üncü maddede sayılıpta yazarlarla bestecilerin el yazısiyle yazılmış eserlerinin asıllarından biri eser sahibi veya mirasçıları tarafından bir defa satıldıktan sonra eser, koruma süresi içinde bir sergide veya açık artırmada yahut bu gibi eşyayı satan bir mağazada satış konusu olarak elden ele geçtikçe bu satış bedeli ile bir önceki satış bedeli arasında açık bir nispetsizlik bulunması halinde satıcıya her defasında, bedel farkından münasip bir payı eser sahibine, bu ölmüşse miras hükümlerine göre üçüncü dereceye kadar (Bu derece hariç) kanuni mirasçılarına ve eşine, bunlar da yoksa mesleki birliğe vermek borcu bir kararname ile yükletilebilir.

Kararnamede:

1. Bedel farkının yüzde onunu geçmemek şartiyle farkın nispetine göre tesbit edilecek bir pay tarifesi;

2. Bedeli kararnamede tesbit edilecek miktarı aşmıyan satışların pay vermek borcundan muaf tutulacağı;

3. Eser nevileri itibariyle mesleki birliğin hangi kolunun ilgili sayılabileceği;

gösterilir.

Satışın vukubulduğu müessese sahibi satıcı ile birlikte müteselsilen mesuldür. Cebri satış hallerinde pay ancak diğer alacaklar tamamen ödendikten sonra ödenir. Pay verme borcunun zamanaşımı, bu borcun doğumunu intaç eden satıştan itibaren beş yıldır.

Devletin faydalanma salahiyeti:

Madde 46 - (Değişik: 1/11/1983 - 2936/10 md.)

Çoğaltma ve yayımı eser sahibi tarafından açıkça men edilmemiş olan ve umumi kütüphane, müze ve benzeri müesseselerde saklı bulunan henüz yayımlanmamış veya alenileşmemiş eserler, mali haklarla ilgili koruma süresi dolmuş olmak şartıyla,

bulunduğu kamu kurum ve kuruluşuna ait olur. Bunlardan kamu kurum ve kuruluşları ile bilimsel vesair amaçla yararlanmak isteyen kişi ve kuruluşların izin alacakları merci ve bunlardan alınacak ücretlerle bu ücretlerin hangi kültürel gayelerde sarfedileceği ve diğer hususlar, ilgili kuruluşların görüşü alındıktan sonra Kültür ve Turizm Bakanlığınca hazırlanacak tüzükle belirlenir.

Kamuya maletme:

Madde 47 - Bir kararname ile memleket kültürü için önemi haiz görülen bir eser üzerindeki mali haklardan faydalanma salahiyeti, hak sahiplerine münasip bir bedel ödenmesi suretiyle koruma süresinin bitiminden önce kamuya mal edilebilir. Bu hususta karar verilebilmesi için eserin Türkiye'de veya Türk vatandaşları tarafından Türkiye dışında yayımlanmış olması ve aynı zamanda eser nüshalarının iki yıldan beri tükenmiş bulunması ve hak sahibinin münasip bir süre içersinde bunun yenisini yayımlıyacağının da ihtimal dışında görülmüş olması lazımdır.

Bu kararnamede:

1. Eser ve sahibinin adı;

2. Müktesep hakları ihlal edilen kimselere Ödenecek bedel;

3. Mali hakları kullanacak makam veya müessese;

4. Verilen bedelin itfasından sonra elde edilecek safi karın hangi kültürel gayelere tahsis edileceği; yazılır.

SÖZLEŞME VE TASARRUFLAR

Hayatta vaki tasarruflar:

Asli iktisap:

Madde 48 - Eser sahibi veya mirasçıları kendilerine kanunen tanınan mali hakları süre, yer ve muhteva itibariyle mahdut veya gayrimahdut, karşılıklı veya karşılıksız olarak başkalarına devredebilirler. Mali hakları sadece kullanma salahiyeti de diğer bir kimseye bırakılabilir. (Ruhsat). Yukardaki fıkralarda sayılan tasarruf muameleleri henüz vücuda getirilmemiş veya tamamlanacak olan bir esere taallük etmekte ise batıldır.

Devren iktisap:

Madde 49 - Eser sahibi veya mirasçılarından mali bir hak veya böyle bir hakkı kullanma ruhsatını iktisap etmiş olan bir kimse, ancak bunların yazılı muvafakatiyle

bu hakkı veya kullanma ruhsatını diğer birine devredebilir. İşleme hakkının devrinde, devren iktisap eden kimse hakkında da eser sahibi veya mirasçılarının aynı suretle muvafakatı şarttır.

Sözleşmeler:

Vücuda getirilecek eserler:

Madde 50 - 48 ve 49 uncu maddelerde sayılan tasarruf muamelelerine dair taahhütler, eser henüz vücuda getirilmeden önce yapılmış olsa dahi muteberdir. Eser sahibinin ileride vücuda getireceği eserlerin bütününe veya muayyen bir nevi'ine taallük eden bu kabil taahhütleri taraflardan her biri, ihbar tarihinden bir yıl sonra hüküm ifade etmek üzere feshedebilir. Eser tamamlanmadan önce, eser sahibi ölür veya tamamlama kabiliyetini zayi eder, yahut kusuru olmaksızın eserin tamamlanması imkansız hale gelirse zikri geçen taahhütler kendiliğinden münfesih olur. Diğer tarafın iflas etmesi veya sözleşme uyarınca devraldığı mali hakları kullanmaktan aciz duruma düşmesi yahut kusuru olmaksızın kullanmanın imkansız hale gelmesi hallerinde de aynı hüküm caridir.

İlerideki faydalanma imkanları:

Madde 51 - İleride çıkarılacak mevzuatın eser sahibine tanıması muhtemel mali hakların devrine veya bunların başkaları tarafından kullanılmasına mütaallik sözleşmeler batıldır. İleride çıkarılacak mevzuatla mali hakların şümulünün genişletilmesi veya koruma süresinin uzatılmasından doğacak salahiyetlerden vazgeçmeyi yahut bunların devrini ihtiva eden sözleşmeler hakkında aynı hüküm caridir.

Şekil:

Madde 52 - Mali haklara dair sözleşme ve tasarrufların yazılı olması ve konuları olan hakların ayrı ayrı gösterilmesi şarttır.

Tekeffül:

Hakkın mevcut olmaması:

Madde 53 - Mali bir hakkı başkasına devreden veya kullanma ruhsatını veren kimse, iktisap edene karşı hakkın mevcudiyetini Borçlar Kanununun 169 ve 171 inci

maddeleri hükmünce zamindir. Haksız fiillerden ve sebepsiz mal iktisabından doğan talepler mahfuzdur.

Salahiyetin mevcut olmaması:

Madde 54 - Mali bir hakkı yahut kullanma ruhsatını devre salahiyetli olmayan kimseden iktisap eden, hüsnüniyet sahibi olsa bile himaye görmez. Salahiyeti olmaksızın mali bir hakkı başkasına devreden veya kullanma ruhsatını veren kimse; salahiyeti bulunmadığına diğer tarafın vakıf olduğunu veya vakıf olması lazım geldiğini ispat etmedikçe tasarrufun hükümsüz kalmasından doğan zararı tazminle mükelleftir. Kusur halinde mahkeme; hakkaniyet gerektiriyorsa daha geniş bir tazminata hükmedebilir. Haksız fiillerden ve sebepsiz mal iktisabından doğan talepler mahfuzdur.

Yorum kaideleri:

Şümul:

Madde 55 - Aksi kararlaştırılmış olmadıkça mali bir hakkın devri veya bir ruhsatın verilmesi eserin tercüme veya sair işlenmelerine şamil değildir.

Ruhsat:

Madde 56 - Ruhsat; mali hak sahibinin başkalarına da aynı ruhsatı vermesine mani değilse (basit ruhsat), yalnız bir kimseye mahsus olduğu takdirde (tam ruhsat) tır.
Kanun veya sözleşmeden aksi anlaşılmadıkça her ruhsat basit sayılır. Basit ruhsatlar hakkında hasılat kirasına, tam ruhsatlar hakkında intifa hakkına dair hükümler uygulanır.

Mülkiyetin intikali:

Madde 57 - Asıl veya çoğaltılmış nüshalar üzerindeki mülkiyet hakkının devri, aksi kararlaştırılmış olmadıkça, fikri hakların devrini ihtiva etmez. Bir güzel sanat eseri üzerinde çoğaltma hakkını haiz olan bir kimseden kalıp ve sair çoğaltma aletlerinin zilyetliğini iktisap eden kimse, aksi kararlaştırılmamışsa, çoğaltma hakkını da iktisap etmiş sayılır. Bir sinema eserinin çoğaltılmış nüshaları üzerinde mülkiyet iktisap eden kimse, aksi kararlaştırılmamışsa, temsil hakkını da iktisap etmiş sayılır.

Cayma hakkı:

Madde 58 - Mali bir hak veya ruhsat iktisap eden kimse, kararlaştırılan süre içinde ve eğer bir süre tayin edilmemişse icabı hale göre münasip bir zaman içinde hak ve salahiyetlerden gereği gibi faydalanmaz ve bu yüzden eser sahibinin menfaatleri esaslı surette ihlal edilirse eser sahibi sözleşmeden cayabilir. Cayma hakkını kullanmak istiyen eser sahibi sözleşmedeki hakların kullanılması için noter vasıtasiyle diğer tarafa münasip bir mehil vermeye mecburdur. Hakkın kullanılması, iktisap eden kimse için imkansız olur veya tarafından reddedilir yahut bir mehil verilmesi halinde eser sahibinin menfaatleri esaslı surette tehlikeye düşmekte ise mehil tayinine lüzum yoktur. Verilen mehil neticesiz geçerse veya mehil tayinine lüzum yoksa noter vasıtasiyle yapılacak ihbar ile cayma tamam olur. Cayma ihbarının tebliğinden itibaren 4 hafta geçtikten sonra caymaya karşı itiraz davası açılamaz. İktisap edenin mali hakkı kullanmamakta kusuru yoksa veya eser sahibinin kusuru daha ağır ise hakkaniyet gerektiği hallerde iktisap eden, münasip bir tazminat isteyebilir. Cayma hakkından önceden vazgeçme caiz olmadığı gibi bu hakkın dermeyanını iki yıldan fazla bir süre için meneden takyitler de hükümsüzdür.

Hakkın eser sahibine avdeti:

Madde 59 - Eser sahibi veya mirasçıları mali bir hakkı muayyen bir gaye zımmında yahut muayyen bir süre için devretmişlerse gayenin ortadan kalkması veya sürenin geçmesiyle ilgili hak, sahibine avdet eder. Bu hüküm, başkasına devrine sözleşme ile müsaade edilmemiş olan mali bir hakkı iktisap eden kimsenin ölümü yahut iflası halinde cari değildir; meğerki işin mahiyeti icabı, hakkın kullanılması, iktisap edenin şahsına bağlı bulunsun. Muayyen bir gaye zımmında veya muayyen bir süre için verilen ruhsatlar birinci fıkrada sayılan hallerde son bulur.

Vazgeçme:

Madde 60 - Eser sahibi yahut mirasçıları, kendilerine kanunen tanınan mali haklardan, önceden vakı tasarruflarını ihlal etmemek şartiyle, bir resmi senet tanzimi ve bu hususun Resmi Gazete'de ilanı suretiyle vazgeçebilirler. Vazgeçme, ilan tarihinden başlıyarak koruma süresinin bitmesi halindeki hukuki neticeleri doğurur.

Haciz ve rehin:

Caiz olmayan haller:

Madde 61 - İcra ve İflas Kanununun 24 ve 30 uncu maddelerinin hükümleri mahfuz kalmak şartiyle:,

1. Eser sahibinin veya mirasçılardan birinin mülkiyeti altında bulunan henüz alenileşmemiş bir eserin müsvedde veya asılları;
2. Sinema eserleri hariç olmak üzere birinci bentte zikredilen eserler üzerindeki mali haklar;
3. Eser sahibinin, mali haklara dair hukuki muamelelerden doğan paradan gayrı alacakları; Kanuni veya akdi bir rehin hakkının, cebri icranın veya hapis hakkının konusu olamaz.

Caiz olan haller:

Madde 62 - Aşağıdaki hükümler dairesinde:
1. Alenileşmiş bir eserin müsveddesi veya aslı;
2. Yayımlanmış bir eserin çoğaltılmış nüshaları;
3. Eser sahibinin korunmaya layık olan manevi menfaatlerini ihlal etmemek şartiyle alenileşmiş bir eser üzerindeki mali hakları;
4. Eser sahibinin mali haklara dair hukuki muamelelerden doğan para alacakları; Kanuni veya akdi bir rehin hakkının, cebri icranın yahut hapis hakkının konusunu teşkil edebilir. Birinci fikrada sayılan konulara dair rehin sözleşmesinin muteber olması için yazılı şekilde yapılması lazımdır. Sözleşmede rehin olarak verilenler ayrı ayrı gösterilmelidir. Güzel sanat eserlerine ait kalıplar ve sair çoğaltma vasıtaları, birinci fıkranın üçüncü bendinde yazılı mali haklar üzerinde cebri icra tatbikı için lüzumlu görüldüğü nispette zilyed olan kimselerden geçici olarak alınabilir. Mimarlık eserleri hariç olmak üzere güzel sanat eserlerinin asılları ve eser sahibine yahut mirasçılarına ait musiki, ilim ve edebiyat eserlerinin müsveddeleri, birinci fıkranın üçüncü bendinde yazılı mali haklar üzerinde cebri icra tatbikı için lüzumlu gÖrüldüğü nispette zilyed olan kimselerden geçici olarak alınabilir.

EK 4

MÜZE ESER ALIM SÖZLEŞMESİ

PURCHASE AGREEMENT

THIS AGREEMENT (the 'Agreement') is made this __ day of ____, by and between _____, the owner, or the authorised agent acting on behalf of the owner (the 'Seller'), of the work of art described below (the 'Work') and_____ (the 'Museum').

The work of art (the 'Work') is identified below:

Artist: [Artist's Name] ('Artist')

Title: *[Title of Work]*,

Date: *[Date of Work]*

Medium: *[Medium of Work]*

Dimensions: [Dimensions of Work].

Edition: [x/y, APs].

If applicable, Work includes/consists of the following components:

The following components are included in the purchase:

The parties agree as follows:

1. Sale. The Seller agrees to sell the Work to the Museum, and the Museum agrees to buy the Work from the Seller, subject to the terms and conditions set forth in this Agreement.

2. Purchase Price and Manner of Payment. The purchase price of the Work (the 'Purchase Price') is _____. The Museum will pay the Purchase Price as follows:

[Describe terms of payment]

3. Sales Tax. [If applicable] The Museum represents that it is exempt from payment of sales tax.

4. Seller's Representations and Warranties.

A. The Seller represents and warrants that:

(i) The Work is authentic and was created by _____ (the 'Artist').

(ii) The Seller has full legal right and authority to enter into this Agreement, to make the representations and warranties contained in this Agreement and to complete the transaction contemplated by this Agreement.

(iii) The Work's exportation from any foreign country has been in conformity with the laws of that country and its importation into _____ has been, or will be, in conformity with the laws of _____.

(iv) The Seller is the sole and absolute owner of the Work and has good and marketable title to the Work, and the Work, at the time of transfer of title, will be free and clear of any and all rights, claims, liens, mortgages, security interests, or other encumbrances held by any person.

(v) [where Artist/Gallery is Seller:] The Work does not infringe the rights of any person or entity, including trademark, copyright, privacy and publicity rights. [Copyright Licence.]

B. The Seller will indemnify, defend, and hold the Museum harmless from any and all demands, claims, suits, judgments, obligations, damages, losses, or other liability including all attorneys fees and other costs, fees, and expenses, suffered or incurred by, or asserted or alleged against, the Museum arising by reason of or in connection with, the Seller's breach, falsity, or inaccuracy in any representation or warranty contained in this Agreement.

C. The benefits of the representations, warranties, covenants, and indemnities contained in this Agreement shall survive completion of the transaction contemplated by this Agreement.

5. Title. Title to the Work shall pass from the Seller to the Museum at _____ (the 'Place of Sale') immediately upon payment of the [first installment of the] Purchase Price pursuant to this Agreement.

[6. Expenses. _____ will pay all costs and expenses, including insurance, for the crating, packing, and shipping of the Work for delivery to the Place of Sale. _____ will insure the Work for at least the full Purchase Price [or if applicable the Replacement Cost] and to name the Museum and the Seller as insured parties as their interests may appear.]

7. Confidentiality. [If applicable] Neither the Museum nor the Seller will disclose the Purchase Price or other terms of this Agreement to any third party (except advisors or consultants with a need to know) without the other's written consent, except as necessary to carry out the terms of this Agreement or as may be required by law. The terms of this Paragraph shall survive the closing of title or termination of this Agreement for any reason. The parties further agree that the Museum must approve any press release about this acquisition prior to release.

[8] ADDITIONAL PROVISIONS [will vary depending on identity of seller / nature of work]

Certificate of Authenticity.

Seller agrees to transfer to the Museum an original certificate of authenticity for the Work in form reasonably satisfactory to the Museum, signed by the Artist.

Archival Master for Media Works.

In order to ensure the long-term preservation and integrity of the original material, Seller represents that the Museum is receiving an archival master made from the Artist's Master (supervised by the Artist or the Artist's representative) and is in the same format as the original Artist's master or in the following format(s):_____. If Seller is not able to provide an

Archival Master then Seller will provide access to the Artist's master upon reasonable notice.

Preservation Copies for Media Works.

In order to facilitate the long-term preservation of the Work, the Museum shall have the right to make copies and migrate the media to new formats for the purpose of preservation.

Exhibition Copies.

In addition, Seller agrees to transfer to the Museum at least one exhibition quality copy of the Work in an exhibition format (an 'Exhibition Copy'). To the extent the Museum determines necessary, each time the Work is to be exhibited by the Museum or a borrower of the Work, the Museum shall have the right to make Exhibition Copies for such exhibition.

Documentation Relating to the Work.

Seller agrees to transfer to the Museum all documentation, and share with the Museum all information, if any, relating to the Work including the prior ownership, display and restoration of the Work.

Installation Details

In order to preserve the integrity of the Work, Seller agrees to provide the Museum with written instructions signed by the Artist relating to current and future installations of the Work and/or copies of any supporting materials related to future installation that may be in the Seller's possession (the 'Installation Plan' which plan shall incorporate the Museum's reasonable requests. If no Installation Plan is provided, Seller agrees that Museum shall be authorised to use its good faith judgment to determine an appropriate installation plan.

9. Miscellaneous. This Agreement represents the entire understanding of the parties concerning the subject matter herein and supersedes any and all other and prior agreements concerning the subject matter between the parties. [The terms of this Agreement may not be modified or amended, except in a writing signed by the party to be charged. This Agreement and all matters relating to it shall be governed

by the laws of the Country _____and/or [if applicable] State of _____.] This Agreement shall inure to the benefit of, and shall be binding upon, the successors, heirs, executors and administrators of the parties hereto. [Any dispute arising hereunder shall be resolved in the courts of the Country _____ and/or State of _____], and the parties consent to the personal jurisdiction of those Courts, provided, however, that the parties hereto agree that they will make concerted efforts to settle any dispute between them in an amicable manner without the necessity of litigation. This Agreement may be executed in counterparts. Each individual executing the Agreement on behalf of a party has the full right and authority to bind the party to the representations, warranties and obligations contained in this Agreement.

IN WITNESS WHEREOF, the parties hereto have duly executed this Agreement as of the date first written above.

THE MUSEUM

By: _____ SELLER: _____

Ek 5

MÜZAYEDE EVLERİ SATIŞ SÖZLEŞMESİ

Sales Contract: Agreement of Original Transfer of Work of Art

Agreement made as of the _____ day of _____, 20____, between _____ (herein after referred to as "the Artist"), located at _____ and _____ (herein after referred to as "the Collector"), located at _____, with respect to the sale of an artwork (herein after referred to as "the Work").

WHEREAS, the Artist has created the Work and has full rights, title, and interest therein; and

WHEREAS, the Artist wishes to sell the Work; and

WHEREAS, the Collector has viewed the Work and wishes to purchase it;

NOW THEREFORE, in condition of the foregoing premises and the mutual obligations, covenants, and conditions hereinafter set forth, and other valuable considerations, the parties hereto agree as follows:

1. Description of the Work. The Artist describes the Work as follows:

Title: _____ Medium: _____ Size: _____

Year Created: _____ Framing or mounting: _____ Signed by artist: Yes ❑ No ❑

2. Sale. The Artist hereby agrees to sell the Work to the Collector. Title shall pass to the Collector at such time as full payment is received by the Artist pursuant to Paragraph 4 hereof.

3. Price. The Collector agrees to purchase the Work for the agreed upon price of $_____, and shall also pay any applicable sales or transfer taxes.

4. Payment. Payment shall be made in full upon the signing of the Agreement.

5. Retransfer. If the Collector in any way whatsoever sells, gives, or trades the Work, if it is inherited from the Collector, or if a third party pays compensation for its destruction, the Collector (or the representative of his estate) must notify the artist within thirty (30) days.

6. Transferees Bound. If anyone becomes the new owner of the Work, with notice of this contract, that person shall be bound to all its terms.

7. Copyright and Reproduction. The Artist reserves all reproduction rights, including the right to claim statutory copyright, in the Work. The Work may not be reproduced in any manner without the express, written consent of the Artist.

8. Miscellany. This Agreement constitutes the entire understanding between the parties. Its terms can be modified only by an instrument in writing signed by both parties. A waiver of any breach of any of the provisions of the Agreement shall not be construed as a continuing waiver of other breaches of the same or other provisions hereof. This Agreement shall be governed by the laws of the State of _____.

IN WITNESS WHEREOF, the parties hereto have signed this Agreement as of the date set forth above.

COLLECTOR'S SIGNATURE _____ DATE: _____

ARTIST'S SIGNATURE _____ DATE: _____

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: OYLUM TUNÇELLİ

Doğum Yeri – Yılı: İzmir / 1977

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim

Sanatta Yeterlik: Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Plastik Sanatlar Ana Sanat Dalı

Yüksek Lisans: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Ana Sanat Dalı "Türkiye'de Mimari Fotoğrafın Gelişimi" 2006

Lisans: Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü 2001

Ön Lisans: Kocaeli Üniversitesi, Kullar M.Y.O. Fotoğrafçılık Böl. 1998

Lise: İzmir Buca Lisesi 1995

Jüri Üyelikleri

2014-"İzmit'in Tarihi Yerleri"konulu, 2. Art Nicomedya Fotoğraf Yarışması jüri üyeliği

2013- Kamader / Kaymazlar Göleti Foto maraton yarışması, Jüri üyeliği

2013- "İzmit'in Tarihi Yerleri" konulu, 1. Art Nicomedya Fotoğraf Yarışması jüri üyeliği

2012- 6. Ulusal Sportif Sazan Balığı Tutma Yarışması " Doğa, İnsan ve Balık" konulu fotoğraf yarışması jüri üyeliği

Sempozyum / Konferans

2013- Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyal Bilimler Kongresi / Bahar 2013"Sanatın Değerinin Değişkenleri" başlıklı bildiri.

2013- Gölcük Fotoğraf Ve Sinema Derneği; Konferans “Fotoğrafın Tarihsel Serüveni”

2012- Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü “Sosyal Bilimler Kongresi / Bahar 2012 Etkinliği, “ Günümüz Fotoğraf Sanatı Andreas Gursky Örneği” başlıklı bildiri.

Grup Sergiler

2013- KOU GSF, “Süha Kocaoğlu Anısına” Fotoğraf Sergisi

2013-Ofis’te Sanat 13- “Dünya Sanat Günü Sergisi”, KOSEV, Kandemir Sigorta

2012- Büyük Buluşma 2012 Sergisi, Güzel Sanatlar Fakülteleri Öğretim Elemanları Sergisi

2011- Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanatta Yeterlilik ve Yüksek Lisans Öğrencileri İzmit Sanat Galerisi - Yan Yana - Sergisi 2011