



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sosyoloji Anabilim Dalı

**TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ GÖRSEL SANAT PİYASASININ
DİNAMİKLERİ ÜZERİNE NİTEL BİR ARAŞTIRMA**

Hülya BİÇER OLGUN

Doktora Tezi

Ankara, 2019

TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ GÖRSEL SANAT PİYASASININ DİNAMİKLERİ
ÜZERİNE NİTEL BİR ARAŞTIRMA

Hülya BİÇER OLGUN

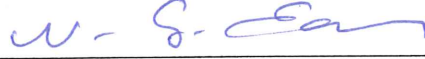
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sosyoloji Anabilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2019

KABUL VE ONAY

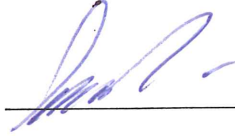
Hülya BİÇER OLGUN tarafından hazırlanan "Türkiye'de Çağdaş Görsel Sanat Piyasasının Dinamikleri Üzerine Nitel Bir Araştırma" başlıklı bu çalışma, 16.01.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.



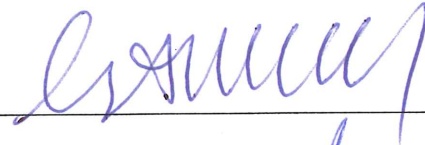
Prof. Dr. Nevin GÜNGÖR ERGAN (Başkan)



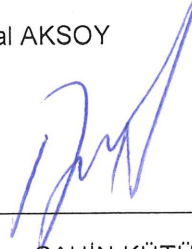
Prof. Dr. M. Demet ULUSOY (Danışman)



Prof. Dr. Serdar SAĞLAM



Doç. Dr. Erdal AKSOY



Doç. Dr. Birsen ŞAHİN KÜTÜK

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Musa Yaşar SAĞLAM

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 6 ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

16.01.2019
Hülya Biçer Olgun

Hülya BİÇER OLGUN

¹“*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanın**ın önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanın**ın önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ay aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez **danışmanın**ın önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Tez Danışmanının **Prof. Dr. M. Demet ULUSOY** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Dr. Hülya BİÇER OLGUN



Hayatımın fedakâr, sevgi dolu kahramanları

Canım Annem Emine Biçer

ve

Canım Babam Murat Biçer'e...

TEŞEKKÜR

Araştırmamın en başında yaptığımız tartışmalarla düşünce ufkumu genişleterek araştırmamın derinleşmesi ve kapsamının gelişmesine vesile olan değerli tez danışmanım, değerli hocam Prof. Dr. M. Demet Ulusoy'a teşekkür ederim. Doktora tez sürecimde desteğini esirgemeyen tez izleme komitesi üyesi değerli hocam Doç. Dr. Birsen Şahin Kütük'e teşekkür ederim.

Aşırı yoğun çalışma tempoları içerisinde kısıtlı ve değerli vakitlerini çalışmama gösterdikleri saygıyla, samimiyetleri ve özverileriyle bana ayıran, atölyesinde, evinde, iş yerinde, çalışma ofisinde beni güler yüz, saygı ve nezaketle ağırlayan, sergi açılışlarına davet eden çok değerli sanatçı ve küratör katılımcılarıma ne kadar teşekkür etsem az. Hepsine çalışmama sundukları katkı için çok teşekkür ederim.

Araştırmam için kilit öneme sahip olan alandaki çok önemli aktörlere ulaşabilmem konusundaki desteği, çabası, samimiyeti, özverisi için değerli sanatçı Ali Kazma'ya teşekkür ederim.

En büyük teşekkürüm doktora sürecimin en yakın tanıdığı, doktora sürecimdeki hem akademik anlamda hem de duygusal anlamdaki en büyük dayanağım, derdimde dertlenmekle kalmayıp dermanım olan canım eşim Cem Koray Olgun'a. Bu meşakkatli süreçte de her zaman olduğu gibi en büyük desteğim ve mutluluk kaynağım oldu; fedakarlığı, anlayışı, sevgisiyle içimde çiçekler açtırdı, bilgisiyle yoluma ışık oldu, ona müteşekkirim.

Kıymetli varlıklarım annem ve babamın sevgisi, şefkati, takdiri, bana olan inançları, anlayışları, sonsuz saygıları akademik öğrenimim boyunca da bana hep güç verdi. Sevgileri, fedakarlıkları, destekleri sayesinde sevdiğim ve inandığım yolda ilerleyebildiğim canım annem Emine Biçer ve canım babam Murat Biçer'e sonsuz teşekkür ederim.

Çalışmamın özellikle son süreçlerinde çok yorulduğum anlarda kendileri farkında olmadan da olsa kilometrelerce uzaklardan anıma, günüme, hayatıma mutluluk katan, varlıklarıyla ve onlara duyduğum sevgiyle canıma can katan minik yeğenim Melis ve

Selin'e teŖekkür ederim. Akademik öğrenimin boyunca bana olan destekleri, inançlarıyla güç veren, her zaman yanımda olan hem ablam hem de can dostum, hemdemim Zeynep Biçer Zeydan'a ve sevgi dolu ablam İlknur Birinci'ye sonsuz teŖekkür ederim.

Bu araştırma tüm bu değerli insanların varlıkları ve destekleri ile gerçekleşebilmiştir.

Son olarak, doğduğum, büyüdüğüm, geçmiŖi, köklü tarihi ve kültürüyle her zaman beslendiğim, efsunlu güzelliğiyle içinde yetişmiş olmaktan sonsuz saadet ve minnet duyduğum, hayatıma ve araştırma konuma ilham veren İstanbul'a teŖekkür ederim.

"Bana sorarsan, çoğu kez krallar kadar zenginim. (...), çalışmalarımnda kendimi tüm ruhum ve yüreğimle adayacağım bir şeyler bulduğum için, bu yaşamıma anlam kazandırdığı, esin kaynağı olduğu için zenginim. (...) ve ne olursa olsun, yaşamını yönlendirecek işi bulmuş birinin, Tanrı'nın büyük armağanına kavuştuğunu öylesine iyi biliyorum ki, kendimi bahtsızlar arasında saymam ola[nak]sız."

Vincent Van Gogh, 1883, *Teo 'ya Mektuplar*.

ÖZET

BİÇER OLGUN, Hülya. *Türkiye’de Çağdaş Görsel Sanat Piyasasının Dinamikleri Üzerine Nitel Bir Araştırma*, Doktora Tezi, Ankara, 2019.

Bu araştırmada 21. yüzyıl Türkiye’inde çağdaş sanat piyasasının oluşumunun toplumsal dinamikleri ele alınmaktadır. Bu doğrultuda görsel sanatlar alanına odaklanılarak bir sanat eserinin sanat eseri statüsünü kazanması için gerekli olan toplumsal ilişkiler ağı içerisinde sanatçının ve sanat piyasası aktörlerinin rolü değerlendirilmektedir.

Bu bağlamda bu tezin amacı, sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecinde hem yapı hem fail hem de nesnenin (sanat eseri) rolünün araştırılarak analiz edilmesidir. Bu araştırmada, yapı, fail ve nesneyi (sanat eseri) analiz etmeyi mümkün kılan farklı kuramsal ve kavramsal perspektiflerden yararlanılmıştır. Bu doğrultuda George Dickie, Pierre Bourdieu, Paul DiMaggio, Luc Boltanski&Eve Chiapello, Luc Boltanski&Arnaud Esquerre’in kuramsal ve kavramsal yaklaşımlarından yararlanılmıştır. Ayrıca, faillerin de sadece birine odaklanmak yerine hem sanatçıya hem de küratöre odaklanılmıştır. Bundan başka, sanat eserinin üretilmesi ve değerinin belirlenmesi sürecinde sanat dünyası kamusunun diğer aktörleri olarak galerici, koleksiyoncu, müzayede evleri, sanat eleştirmenleri ve yazarlarının etkileri ve rolleri de analiz edilmiştir.

Bu araştırmada, Türkiye’de çağdaş sanat etkinliklerini destekleyen büyük aile gruplarının (veya holdinglerin) kâr amacı gütmeyen sanat kurumları veya vakıflarıyla ilişkili sanat etkinliklerinde yer alan sanatçı ve küratörlerden oluşan toplam yirmi beş kişiyle derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Bu araştırmada elde edilen bulgular neticesinde “değer yaratıcı özne” ve “sanatsal cemaatleşme” kavramları oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sanat Alanı, Çağdaş Sanat Piyasası, Sanat Eserinin Değeri, Kurumsal Hayırseverlik, Zenginleştirme Ekonomisi, Değer Yaratıcı Özne, Sanatsal Cemaatleşme.

ABSTRACT

BİÇER OLGUN, Hülya. *A Qualitative Research on Dynamics of Contemporary Visual Arts Market in Turkey*, Ph. D. Dissertation, Ankara, 2019.

In this research, the social dynamics of the formation of the contemporary art market in the 21st century of Turkey is discussed. In this respect, the role of the artist and the art market actors in the social relations network, which is necessary for gaining the status of artwork by focusing on the field of visual arts, is evaluated.

In this context, the aim of this thesis is to investigate and analyze the role of the structure, agency, and object (artwork) in the process of determining the value of the artwork. In this respect, the theoretical and conceptual approaches of George Dickie, Pierre Bourdieu, Paul DiMaggio, Luc Boltanski & Eve Chiapello, Luc Boltanski & Arnaud Esquerre have been used. In addition, instead of focusing only on one of the agency, the focus was on both the artist and the curator. In addition, in the process of producing artwork and determining its value, the other actors of the artworld public, as well as the effects and roles of galleries, collectors, auction houses, art critics and art writers were also analyzed.

In this study, it was conducted in-depth interviews with twenty five artists and curators who were related with the large family group's (or their holdings) non-profit arts institutions or foundations that they have in supporting contemporary art events in Turkey. As a result of the findings obtained in this research, “value creating agency” and “artistic community” concepts have been formed.

Key Words: Artistic Field, Contemporary Art Market, Value of the Artwork, Corporate Philanthropy, Enrichment Economy, Value Creating Agency, Artistic Community.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
ADAMA.....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
EPİGRAF.....	vi
ÖZET.....	vii
ABSTRACT.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM.....	8
ARAŞTIRMANIN KAPSAMI VE YÖNTEMİ.....	8
1.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU.....	8
1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ.....	10
1.3. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	13
1.3.1. Örneklem Seçimi ve Katılımcılar.....	15
1.3.2. Veri Toplama Süreci.....	19
1.3.3. Araştırmanın Sınırlılıkları Ve Uygulamada Karşılaşılan Güçlükler.....	21
1.3.4. Araştırmanın Verilerinin Değerlendirilme Süreci.....	22
2. BÖLÜM.....	27
KURAMSAL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	27

2.1. ARAŞTIRMANIN KURAMSAL MODELİ.....	27
2.2. SANAT ESERİ NEDİR, SANATÇI KİMDİR, SANAT DÜNYASININ AKTÖRLERİ: KURUMSAL SANAT TEORİSİ.....	29
2.2.1. Kurumsal Sanat Teorisinin Kökenleri: “Sanat Dünyası” Kavramının Doğuşundan “Sanatın Sonu”na.....	30
2.2.2. George Dickie ve Sanat Dünyası Kamusu: Kurumsal Sanat Teorisi.....	33
2.3. AKTÖRLERARASI MÜCADELE ALANI OLARAK SANATSAL ÜRETİM ALANI.....	38
2.3.1. Pierre Bourdieu ve Alan Teorisi.....	38
2.3.1.1. Habitus.....	39
2.3.1.2. Sermayeler.....	41
2.3.1.3. Sanat Alanı.....	44
2.4. ÇAĞDAŞ SANAT ALANINDA KURUMSAL HAYIRSEVERLİK.....	48
2.4.1. Paul DiMaggio ve Organizasyonel Alan Olarak Sanat.....	48
2.4.1.1. Kültür Kapitalisti	51
2.4.1.2. Kurumsal Hayırseverlik.....	55
2.5. SANAT ESERİNİN SANATSAL VE EKONOMİK DEĞERİNİN BELİRLENMESİ.....	58
2.5.1. Luc Boltanski&Eve Chiapello: Kapitalizmin Yeni Ruhu.....	58
2.5.2. Luc Boltanski&Esquerre Arnaud: Zenginleştirme Ekonomisi.....	62
2.5.2.1. Zenginleştirme Ekonomisinin Formları: Nesnenin Değerinin Aktör Tarafından İnşası.....	64
2.6. LİTERATÜR TARAMASI VE TANITIMI.....	71

3. BÖLÜM.....	76
ARAŞTIRMANIN BULGULARI.....	76
3.1. NEOLİBERAL EKONOMİK DÜZEN İÇERİSİNDE TÜRKİYE ÇAĞDAŞ SANAT ALANININ YAPISI.....	76
3.1.1. Sanat Eseri.....	77
3.1.1.1. Sanat Eserinin Tanımı ve Özellikleri.....	77
3.1.1.2. İş Olarak Çağdaş Sanat Eseri Üretimi: Sanat Eserinin ve Sanat Üretiminin Sıradanlaşması.....	91
3.1.1.3. Sanatsal Üretim Pratiklerinde Değişim.....	95
3.1.2. Sanatçı.....	104
3.1.2.1. Sanatçının Tanımı ve Nitelikleri.....	104
3.1.3. Sanat Dünyası Kamusu.....	110
3.1.3.1. Sanat Dünyası Kamusunda İktidar Sahipleri: Kurumsal Hayırseverlik.....	110
3.2. ÇAĞDAŞ SANAT ALANINDA AKTÖRLERİN SAHİP OLMASI GEREKEN NİTELİKLER.....	117
3.2.1. İstanbul'da Var Olma Gerekliliği.....	118
3.2.1.1. İstanbul'daki Prestijli Sanat Etkinliklerine Katılım.....	121
3.2.2. Uluslararasılık ve Hareketlilik.....	129
3.2.2.1. Yurtdışındaki Önemli Sanat Etkinliklerine Katılım.....	136
3.2.3. Esneklik ve Uyarlanabilirlik.....	137
3.3. SANATÇILARIN ÇAĞDAŞ SANAT ALANINDA VAR OLMA MÜCADELESİ.....	139
3.3.1. Sanatçıların Alanda Tanınırlık/Görünürlük Kazanmalarında Habitus ve Sermayelerinin Etkisi.....	142
3.3.1.1. Sanata Yatkinlik (Habitus) ve Kültürel Sermaye.....	142
3.3.1.2. Ekonomik Sermayenin Önemi.....	146
3.3.1.3. Sosyal Sermaye ve Alanın Önde Gelen Aktörleriyle Tanışıklığın Önemi.....	150

3.3.2. Sanatçıların Karşılaştıkları Güçlükler ve Sanatsal Üretim Pratiğine Etkisi.....	164
3.3.2.1. Mesleki Güçlükler ve Sanatsal Üretim Pratiğine Etkisi.....	164
3.3.2.2. Sanat Dünyası Kamusu Aktörleriyle Yaşanan Güçlükler ve Sanatsal Üretim Pratiğine Etkisi.....	179
3.4. SANAT ESERİNİN DEĞERİNİN BELİRLENMESİ SÜRECİNE ETKİ EDEN AKTÖRLER VE DİNAMİKLER.....	201
3.4.1. İlk (Taban) Ekonomik Değeri Belirleme Sürecinde Sanatçılar ve Galericilerin Rollerini.....	203
3.4.2. Sanat Eserinin Değerinin Toplumsal Olarak İnşa Edilmesi Süreci (Sanat Piyasasının Oluşumu).....	209
3.4.2.1. Türkiye Çağdaş Sanat Alanının Değer Yaratıcı Özneleri.....	211
3.4.2.2. Sanat Eserinin Değerini Yükseltenler: Zenginleştirme Ekonomisi Aktörleri.....	234
3.5. “SANATSAL CEMAATLEŞME” OLGUSU.....	264
3.5.1. Günümüz Çağdaş Sanat Alanında Aktörler Arası İlişkiler Ağı.....	264
3.5.2. Sanatsal Cemaatleşmenin Sanat Dünyası Kamusu Aktörlerinin Niteliğine Olumsuz Etkisi.....	283
3.5.3. Sanatsal Cemaatleşmenin Sanatsal Üretim Desteklerine Etkisi (Saha Derneği).....	288
3.6. AKTÖRLER ARASI İKTİDAR MÜCADELELERİ İÇERİSİNDE SANATÇILARIN KONUMU VE DEĞER YARATICI ÖZNELERİN TAHAKKÜMÜ.....	291
SONUÇ VE TARTIŞMA.....	303
KAYNAKÇA.....	328

EK-1 GÖRÜŞME SORULARI.....	336
EK-2 ETİK KOMİSYON İZİN FORMU.....	341
EK-3 ORJİNALLİK RAPORU.....	342
EK-4 TURNİTİN BENZERLİK İNDEKSİ.....	343
ÖZGEÇMİŞ.....	344

GİRİŞ

Sanatın ne olduğu, sanat eserine sanat eseri statüsü kazandıran şeyin nasıl olduğu özellikle 1917’de Marcel Duchamp’ın sanatçının elinden çıkmamış olan hazır nesneyi - pisuvarı- sanat eseri olarak sunmasının ardından ve 1960’lardan itibaren ortaya çıkan yeni sanat akımları ile birlikte dünya genelinde farklı disiplinler temelinde tartışılan konulardan birisi olmuştur. Sanat eserinin hem sanatsal hem de ekonomik değerinin nasıl olduğu tartışmalı bir konu olarak varlığını sürdürmüştür. Bu konuya dair sanat tarihsel açıdan, sanat felsefesi ve sanat ekonomisi açısından yaklaşımlar söz konusu olmakla birlikte, sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecinin sosyolojik açıdan incelenmesine çok sık rastlanmamaktadır. Bu çalışmada sanat eserinin değerinin belirlenmesi süreci sosyolojik olarak incelenmekte olup bu sürecin arkasındaki toplumsal dinamikler, aktörler ve mekanizmalar açığa çıkarılmaya çalışılmaktadır. Bu şekilde toplumda sanat beğenisinin nasıl olduğunun anlaşılması yönünde bir çaba gösterilmektedir.

Dünya genelinde sanat eserinin piyasasının oluşması toplumların ekonomik yapıları ile ilişkili olarak gelişmiştir. 1980’li yıllarda tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de neoliberal ekonomi politikaları benimsenmiştir. Bu doğrultuda çağdaş sanat alanında (bilhassa görsel sanatlar özelinde) devlet desteğinin yok denecek kadar az olması, Türkiye çağdaş sanat alanında birtakım yeni aktörlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Çağdaş sanat alanının destekçileri ülkenin sınırlı sayıdaki köklü geçmişe sahip büyük aileleri olan Koç ailesi, Eczacıbaşı ailesi, Sabancı ailesi, Kocabıyık ailesi olmuştur. Bu aileler gerek holdinglerinin kurumsal sosyal sorumluluk projeleri doğrultusunda gerekse sanat hayırseverliği (kâr amacı gütmeyen sanat kurumları kurmaları) ve koleksiyonculuk (kurumsal veya bireysel) mantığı içerisinde Türkiye çağdaş sanat alanını inşa ederek alanın baş aktörleri haline gelmişlerdir. Türkiye’deki çağdaş sanat eserleri ve sanatçılarının görünür hale gelmeleri sanatı destekleyen bu ailelerin vakıf, sanat kurumu ve sanat etkinlikleri sayesinde gerçekleşmektedir. Dolayısıyla sanatı destekleyen köklü ailelerin sanat yatırım ve destekleri bir sanatçının görünür ve başarılı kılınmasında, aynı şekilde bir sanat eserinin değerli görülmesindeki önemli etkenlerdir. Bu anlamda söz konusu kurumlar (Arter, İKSV, İstanbul Modern Müzesi, Sakıp Sabancı Müzesi, Borusan Contemporary vs.) sanat eserinin statüsünü, değerini ve sanatçının sanatçılığını

onaylayan mekanizmalar olarak işlev görmektedirler. Zira Türkiye’de görsel sanatlar alanında çağdaş sanat sahnesini oluşturan kurum ve etkinlikler bahsi geçen ailelerin bağlantılı oldukları sanat faaliyetleridir.

“Türkiye’de sanat alanındaki denetimin devletten şirketlere devri, neoliberal küreselleşme politikalarını izleyen kültürün özelleştirilmesi girişimleriyle” (Artun, 2017:63) başlamıştır. Holding ve şirketlerin kurumsal sponsorluk, hayırseverlik, sosyal sorumluluk faaliyetleri, kültür ve sanat vakıfları¹ gibi sivil toplum örgütleri neticesinde 2000’lere doğru sanat işletmeleştirilmiştir, şirketleştirilmiştir (Artun, 2017:63). 2000’lerde Türkiye çağdaş sanat alanının büyük sermaye grupları (Koç, Eczacıbaşı, Sabancı, Kocabıyık aileleri) ile ilişkisi ivme kazanmıştır. Bu yıllardan itibaren Türkiye’nin önde gelen büyük aile grupları veya holdinglerinin destekleriyle sanat koleksiyonları oluşturulmuş, çeşitli sanat kurumları ortaya çıkmıştır.² Aynı zamanda holdingler ve bu holdinglerin sermayedar aile üyeleri çeşitli sanat etkinliklerinin (bienaller, sanat yarışmaları, çeşitli sanat sergileri vs.) sponsoru olmuşlardır. Bu dönemlerden itibaren dünya konjonktürüne, mevcut ekonomik yapıya bağlı olarak sanatın yönetimi ve piyasalaşmasının çehresi değişmeye başlamıştır. Türkiye’de görsel sanatlar alanında özel sermayenin (Eczacıbaşı ailesi) desteğiyle 2004 yılında kurulan ilk çağdaş sanat müzesi İstanbul Modern’in yönetim kurulu başkanı Oya Eczacıbaşı’nın “[Sanat işletmesinin] herhangi bir işletmeden farkı yok aslında. Ürün olarak sanat yapıtları var.” (aktaran Artun, 2011:125) sözü sanat alanındaki yapısal değişimi yansıtmaktadır.

Sanat koleksiyonculuğu ister yukarıda örneklendiği şekliyle kurumsal, ister bireysel düzeyde (bireysel/özel koleksiyonculuk) olsun, en başta güçlü bir ekonomik sermaye gerektirmektedir. Bu durumu John Dewey henüz 1934 yılında “örnek koleksiyoncu örnek kapitalisttir” (aktaran Freeland, 2008:100) sözüyle ifade etmiştir. Dolayısıyla

¹ Bu bağlamda Eczacıbaşı ailesinden Nejat Eczacıbaşı’nın önderliğinde kar amacı gütmeyen sivil toplum kuruluşu olarak 1973 yılında kurulan İstanbul Kültür Sanat Vakfı’nın (İKSV) tarihi (<https://www.iksv.org/tr/hakkimizda/tarihce>) çok daha eski dönemlere rastlasa bile, ilerleyen yıllarda çağdaş sanat alanındaki gelişmelere bağlı olarak vakfın çağdaş sanat alanı için önemi ve etkisi giderek daha da stratejik bir hale gelmiştir.

² 2002 yılında Sakıp Sabancı Müzesi (Sabancı ailesi ile ilişkili), 2004 yılında İstanbul Modern (Eczacıbaşı ailesi ile ilişkili), 2009 yılında Arter (Koç ailesi ile ilişkili), 2011 yılında Borusan Comtemporary (Kocabıyık Ailesi ile ilişkili) açılmıştır. <http://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/muze-tarihi> https://www.istanbulmodern.org/tr/muze/tarihce/tarihce_6.html <http://www.arter.org.tr/W3/?sAction=ArterAbout> https://www.borusancontemporary.com/tr/baskanin-mesaji_3 (22.12.2018).

koleksiyonculuk ile ekonomik sermaye arasında doğrudan bir ilişki vardır. Bu sebeple Türkiye’deki öncü çağdaş sanat kurumlarının bahsettiğimiz köklü ailelerin sanat kurumları olarak Sakıp Sabancı Müzesi, Arter, İstanbul Modern Müzesi, Borusan Contemporary’nin koleksiyonlarını oluşturan aktörlerin Bourdieücü anlamda ekonomik, kültürel, sosyal sermayesi (sembolik sermayelerinin yüksekliği) önemlidir. Dolayısıyla güçlü holdingler ve sanatı destekleyen büyük aile gruplarının sanat alanına yaptıkları yatırım aracılığıyla kurumsallaşmış sanat koleksiyonculuğunun ilgili aktörlerle bağlantısının anlaşılması gerekmektedir.

Bugün dünya genelinde sanatın sermaye ile ilişkisi, düzenlenen müzayedeler ve satılan sanat eserlerinin fiyatları incelendiğinde açıkça görülmektedir. Çok yüksek meblağlarla fiyatlandırılan çağdaş sanat eserleri sanatla ilgilenen sınırlı bir profesyonel kesimin (sanatçılar, küratörler, koleksiyoncular, sanat eleştirmenleri vs.) ilgi alanı dahilinde kalmaktadır. Bu durum sanat alanını kendi içine kapalı, dar bir yapıya mahkum etmektedir. Oysa ki çağdaş sanat piyasası içerisinde çeşitli meblağlara satılan çağdaş sanat eserlerinin değerinin nasıl belirlendiği sosyolojik olarak incelenebilir.

Sanat değeri kavramı, hem sanatçının üretimini, hem de onun sanatının sanat piyasası içerisinde görünürlüğünü, tutunabilirliği ve alıcı bulabilirliğini kapsamaktadır. Günümüz toplumsal koşulları içerisinde sanat eserinin sanatsal ve ekonomik değeri birbirleriyle ilişkili olarak, birlikte ele alınmalıdır. Çünkü günümüz ekonomik koşullarında her ne olursa olsun pahalı olan nesnelere değerli görülmektedir (Boltanski&Esquerre: 2015 ve 2016). Sanatın değerini (sanatsal ve ekonomik değer) belirleyenlerin ise sanat piyasasının aktörleri olduğu görülmektedir.

Günümüzde çağdaş sanatta star sanatçı/sanatta markalaşma deyince akla gelen ilk isimlerden birisi İngiliz sanatçı Damien Hirst’dür. Sanatçı sansasyonel eserleriyle adını tüm dünyaya duyurmuştur. Eserleri dünyanın en ünlü müzayede evlerinde milyon dolarlık fiyatlara satılmıştır (Thompson, 2012). Hirst’ün eserlerinin değerinin belirlenmesinde sanat piyasası aktörlerinin rolüyle ilgili olarak dünyanın en önde gelen ve en prestijli müzayede evlerinden olan Christie’s’den bir müzayedecinin şu sözleri oldukça çarpıcıdır:

“Ben bir Hirst satın alır mıydım? Hayır. Ama biz bir beğeni dayatmıyoruz, onu piyasa yaratıyor. Biz sadece müzayedesini yapıyoruz.” (Thompson, 2012:113).

Yukarıdaki alıntı doğrultusunda ifade edilirse, Türkiye’de çağdaş sanat piyasasını oluşturanlar kimlerdir? Sanat beğenisini yaratan sanat piyasası ve sanat dünyası kamusu içindeki tüm aktörleriyle (kurum yöneticileri ve sermayedar aile üyeleri, küratör, koleksiyoncu, galerici, müzayedeci vs.) birlikte çalışan toplumsal bir yapıdır. 21. Yüzyıl Türkiye’sinin çağdaş sanat piyasasının işleyişi de dünya konjonktürüne bağlı olarak değişmektedir. Bu aşamada, hangi sanatçıların ne şekilde ve nasıl eser ürettikleri, nasıl ve neden hangi kurumlarda desteklenerek isimlerinin parlatılarak başarılı sanatçı olarak addedildikleri (star sanatçı oldukları veya markalaştırıldığı), araştırılması gereken hususlardan birisi olmaktadır. Bu doğrultuda bu araştırmanın amacı sanatçının sanatsal üretim biçimine etki eden aktörler ve dinamiklerin açığa çıkarılmaya çalışılmasıyla birlikte günümüz çağdaş sanat eserinin değerinin toplumsal olarak nasıl inşa edildiğini anlamaya çalışmaktır. Bu odaklanma biçimi sanat eserinin değerinin ve sanat beğenisinin toplumsal olarak nasıl inşa edildiğini açıklamaya olanak sağlamaktadır. Bu araştırmada, konuya yapı-fail-nesne ilişkisine dayalı bir yaklaşım biçimi temelinde odaklanarak (yapı olarak sanat piyasası/çağdaş sanat alanı, failer olarak sanatçı ve küratör, nesne olarak sanat eseri) 21. Yüzyıl Türkiye çağdaş sanat piyasasının sanat eserinin değerinin belirlenmesindeki rolü açıklanmaya çalışılmaktadır. Bu çaba, Türkiye’de çağdaş sanatın değerinin toplumsal inşasını anlamaya yönelik bir girişimi mümkün hale getirmektedir.

Araştırmamızda çağdaş sanat alanının yapısı, bu yapı içerisinde yer alan failer olarak sanatçılar, küratörler/kurum küratörleri, kurum yöneticileri ve kurumların yönetim kurulu üyeleri, koleksiyoncular, galericiler, müzayede evleri, sanat eleştirmenlerinin sanat eserinin üretilmesi ve değerinin belirlenmesi sürecindeki rolleri analiz edilmektedir. Bu doğrultuda araştırmamızda küratör (bazı aktörlerin küratör/sanat eleştirmeni-sanat yazarı/galerici gibi birden fazla niteliği bulunmaktadır) ve sanatçılardan oluşmak üzere 25 kişiyle yarı yapılandırılmış derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Kendileriyle görüşme yapılan katılımcılar yukarıda bahsedilen sanatsever/hayırsever ailelerin (Koç, Eczacıbaşı, Sabancı, Kocabıyık aileleri) sanat kurumları ve sanat etkinliklerinde eserleriyle yer alan sanatçılar ve bu ailelerle ilişkili sanat kurumları ve etkinliklerinde görev alan kurum küratörleri ve bağımsız küratörlerdir.

Bu doğrultuda araştırmamız üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde araştırmanın metodolojisi yani araştırmanın kapsamı ve yöntemi; konusu, amacı, önemi, araştırma

soruları, örneklem seçimi, veri toplama ve değerlendirme yöntemi ve araştırmanın sınırlılıkları ile uygulamada karşılaşılan güçlükler anlatılmaktadır.

İkinci bölümde araştırmamızın kuramsal ve kavramsal çerçevesi ile literatür taraması ele alınmaktadır. Bu bölümde öncelikle araştırmanın kuramsal modeli ve hangi kuramın neyi incelemek üzere kullanıldığı anlatılmıştır. Bu doğrultuda araştırmamızın kuramsal ve kavramsal çerçevesi, araştırma sürecimizde hem yapı (çağdaş sanat alanı) hem failer (sanatçı ve sanat dünyası kamusu aktörleri) hem de nesne olarak sanat eseriyle ilgili analizi mümkün kılacak kuramları kapsamaktadır. Dolayısıyla araştırmamızda yapı içerisinde sanatçı, sanat eseri ve sanat dünyası aktörlerinin (sanat dünyası kamusu) tanımlanması bakımından George Dickie'nin kuramsal sanat teorisinden yararlanılmaktadır. Bununla birlikte hem yapı hem de faile dair analizlerde Pierre Bourdieu'nün alan teorisi ve sermayeler yaklaşımı kullanılmaktadır. Bourdieu'nün kuramı hem yapıyı hem de yapı içerisindeki failerin rollerinin analizini mümkün kılmaktadır. Dolayısıyla Bourdieu'nün yaklaşımından faydalanarak sanatçı ve küratörlerin sahip oldukları habitus ve sembolik sermayelerinin sanat eserinin üretilmesi ve değerinin belirlenmesi sürecindeki etkileri açıklanmaktadır. Yine yapı-fail analizlerinde Paul DiMaggio'nun organizasyonel alan olarak sanat yaklaşımından ve "kurumsal hayırseverlik" ile "kültür kapitalisti" kavramlarından faydalanılmaktadır. DiMaggio'nun kuramı bize Türkiye çağdaş sanat alanının dolayısıyla sanat piyasasının hangi failerin etkisi ve denetimi altında bulunduğu analiz edilmesi bakımından yardımcı olmaktadır. Örneklemimizi oluşturan kar amacı gütmeyen sanat kurumlarındaki aktörlerin (küratörler ve kurum yöneticileri/yönetim kurulları) sanat eserinin üretilmesi ve değerinin belirlenmesi süreçlerindeki rollerini analiz etmek bakımından DiMaggio'nun yaklaşımı önemlidir. Dickie, Bourdieu ve DiMaggio'nun kuramları yapı ile faile dair analizi mümkün kılar, fakat sanat nesnesinin rolünü hesaba katmazlar. Bu sebeple nesnenin yani sanat eserinin de araştırmanın analizine dahil olabilmesi ve sanat eserinin alınması, satılması, sergilenmesi, müzayedeye çıkarılmasının sanat eserinin değerinin belirlenmesi üzerindeki etkisini incelemek amacıyla bir başka kuramdan daha yararlanılmıştır: Hem yapıya hem faile hem de nesneye yani sanat eserine yönelik analizlerde ise Luc Boltanski&Eve Chiapello'nun kapitalizmin yeni ruhu yaklaşımından ve Luc Boltanski&Arnaud Esquerre'in "zenginleştirme ekonomisi" kavramından faydalanılmaktadır. Kapitalizmin yeni ruhu yaklaşımı bize bugünün neoliberal ekonomik

koşulları içerisinde faillerin yani sanatçı ve küratörlerin ne gibi niteliklere sahip olması gerektiği konusunda yardımcı olmaktadır. Zenginleştirme ekonomisi yaklaşımı ise sanat eserinin değerinin yükselmesi sürecinin analizinde, alınması, satılması, sergilenmesi süreçlerinde hangi aktörlerin etkili olduğunun yani sanat eserinin dolaşımının sanat eserinin değerinin yükselmesine etkisi bağlamında faydalı olmaktadır.

Araştırmamızın üçüncü bölümünde saha araştırması neticesinde, kendileriyle görüşme yaptığımız sanatçı ve küratörlerin anlatılarından elde edilen bulgular, araştırmamızın kuramsal ve kavramsal çerçevesi temelinde analiz edilmektedir. Bulgular bölümü de kendi içerisinde altı bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde araştırmanın katılımcıları olan sanatçı ve küratörlerin anlatıları ve araştırmanın kuramsal ve kavramsal çerçevesi doğrultusunda Türkiye çağdaş sanat alanının yapısı analiz edilmektedir. Bu bölümde sanat eseri, sanatçı ve sanat dünyası kamusuna dair elde edilen bulgular değerlendirilmektedir. Bulgular bölümünün ikinci kısmında (3.2.) çağdaş sanat alanı içerisinde sanatçı ve küratörlerin sahip olması gereken özellikler ve nitelikler analiz edilmektedir. Bu bölümde günümüz neoliberal ekonomik koşullarının sanatçı ve küratörün niteliğinde yarattığı nitelik değişimi, Luc Boltanski&Eve Chiapello'nun kapitalizmin yeni ruhu yaklaşımı doğrultusunda ve araştırmanın diğer kuramsal dayanakları (Bourdieu, DiMaggio) temelinde analiz edilmiştir. Bulguların bir sonraki bölümünde (3.3.) fail olarak sanatçılara odaklanarak sanatçıların alandaki var olma mücadelelerine dair bulgular değerlendirilmektedir. Bu bölümde ilk olarak sanatçıların habitus ve sermayeleri incelenmekte ve analiz edilmektedir. Sanatçıların habitus ve sermayelerinin alanda elde ettikleri güç ve konuma etkisi değerlendirilmektedir. Bulguların bu kısmının ikinci bölümünde (3.3.2.) sanatçıların sanatsal üretim süreçlerinde karşılaştıkları güçlükler ve bu güçlüklerin sanatsal üretim pratiğine etkisi mesleki güçlükler ve sanat dünyası kamusu aktörleriyle (küratör ve galerici) yaşanan güçlükler olmak üzere iki başlık altında incelenmektedir.

Bulgular bölümünün dördüncü kısmında (3.4.) katılımcıların anlatıları doğrultusunda sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecine etki eden aktörler ve dinamikler analiz edilmektedir. Bu bölümde sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecinde, temel olarak üç süreç incelenmektedir. Bu süreçler şunlardır: sanat eserinin ilk ekonomik değerinin belirlenmesi (3.4.1.), sanat eserinin değerinin toplumsal olarak inşa edilmesi (3.4.2.) ve yine bu sürecin devamı olarak sanat eserinin değerinin yükseltilmesidir (3.4.2.2.). Bu

bölmelerden tüm bu süreçlerde rol alan failer analiz edilmektedir. Sanat eserinin ilk ekonomik değerinin belirlenmesi sürecinde sanatçı ve galericilerin rolleri, sanat eserinin değerinin toplumsal olarak inşa edilmesi sürecinde ise küratörler ve sermayedar aile üyeleri/yönetim kurulu üyelerinin (bu araştırmada kavramsallaştırıldığı üzere “değer yaratıcı özneler”in) rolleri analiz edilmektedir. Sanat eserinin toplumsal olarak inşa edilmesinin incelendiği bölümde (3.4.2.) araştırmanın örnekleme dahilindeki sanat kurumlarında çalışan kurum yöneticilerinin, yönetim kurullarının kurum küratörlerinin sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecindeki etkileri ve rolleri araştırmanın kuramsal temelleri ve katılımcıların anlatıları doğrultusunda analiz edilmektedir. Ayrıca örneklem kurumlarında çalışan küratörlerin, habitus ve sermayeleri ile eserleri sergilenen sanatçıların ve sanat eserlerinin nasıl seçildiğine dair analizler yapılmaktadır.

Sanat eserinin değerinin toplumsal olarak inşa edilmesinin değerlendirildiği bölümün son ana başlığında (3.4.2.2.) sanat eserinin değerini yükselten kurum ve aktörlere dair analizlere yer verilmektedir. Bu bölümde Luc Boltanski&Arnaud Esquerre’in yapı-fail ikiliğini veya birlikteliğini aşarak nesneyi (sanat eseri) de analize dahil eden zenginleştirme ekonomisi yaklaşımları temelinde değerlendirmeler yapılmaktadır. Bu bölüm de kendi içerisinde direkt olarak örneklem kurumlarını temsil eden yapılar ve özneler (3.4.2.2.1. değer yaratıcı özneler) ile bu öznelerle ilişkili diğer aktörler (3.4.2.2.2.) olmak üzere iki grupta analiz edilmektedir.

Bulguların beşinci kısmında (3.5.) saha verileri doğrultusunda ortaya çıkan ve bu araştırma kapsamında kavramsallaştırılmış olan yeni bir olguya yer verilmektedir. Bu olgu araştırmamızda “sanatsal cemaatleşme” olarak kavramsallaştırılmaktadır. Sanatsal cemaatleşmenin analiz edildiği bu bölümde bu olgunun yapısı, özellikleri ve çağdaş sanat alanına ve aktörlerine, üretimine etkisine dair analizler yapılmaktadır.

Bulguların son bölümünde (3.6.) çağdaş sanat alanındaki iktidar mücadeleleri içerisinde sanatçıların konumu ve değer yaratıcı öznelerin tahakkümüne dair değerlendirmeler yapılarak bulgular bölümü sonlanmaktadır.

Araştırmamızın sonuç bölümünde araştırmanın tüm bulgularına dair genel bir değerlendirme yapılarak günümüz Türkiye çağdaş sanat alanında sanat piyasasının nasıl oluştuğu, sanat eserinin değerinin ve sanat beğenisinin nasıl belirlendiğine dair araştırmanın sonuçları analiz edilmektedir.

1. BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN KAPSAMI VE YÖNTEMİ

1.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU

Bu araştırmada 21. yüzyıl Türkiye’inde toplumsal olarak sanatçı kimliğinin nasıl oluştuğu ve sanat eserinin ne olduğu ile hangi toplumsal aktörlerin katılımıyla üretildiği ve nasıl değer kazandığı, sanat eserinin değerinin toplumsal olarak nasıl inşa edildiği sosyolojik açıdan incelenmektedir.

Türkiye çağdaş sanat piyasasının en prestijli ve tanınırlığı yüksek olan sanat kurumları, müzeleri, vakıflarının köklü ailelerin (Koç ailesi, Eczacıbaşı ailesi, Sabancı ailesi, Kocabıyık ailesi) destekleri ve bu ailelere ait holdinglerin girişimiyle kurulduğu görülmektedir. Sanat eseri ve sanatçının en görünür olduğu ve toplumla bulunduğu yerler holdinglerle ilişkili kâr amacı gütmeyen sanat kurumlarıdır. Holdingler çoğunlukla sosyal sorumluluk (Sabancı Holding), toplumsal sorumluluk (Eczacıbaşı Holding), kurumsal sosyal sorumluluk veya sanat projesi (Koç Holding) veya kurumsal sorumluluk (Borusan Holding) adı altında çağdaş sanat alanında faaliyetlerde bulunmaktadır. Çağdaş sanat alanına yatırım yapan bu holdingler/aileler dolaylı biçimde sanat alanını biçimlendiren ve yönlendiren en önemli aktörler olmaktadır. Bu çalışmada estetik beğenilerin toplumsal olarak nasıl inşa edildiğinin anlaşılması bağlamında büyük ailelere ait holdinglerin çağdaş sanat alanına hangi sebeplerle yatırım yaptıklarından ziyade, bu holdinglerle ilişkili ailelerin destekleriyle kurulan vakıf, müze, sanat kurumlarının Türkiye çağdaş sanatının şekillenmesinde ne gibi bir etki yarattıkları ele alınmaktadır.

Türkiye’de çağdaş sanat piyasasının merkezi İstanbul’dur. “İstanbul sanat dünyasının barometrelerinden biridir.” (Hicks, 2015:203). Bunun temel sebepleri bir metropol olan İstanbul’un kozmopolit yapısı, küresel kent niteliğine en yakın kent olması, gerekli insan sermayesi ve ekonomik sermayenin en fazla burada toplanmasında saklıdır. Zira İstanbul, küreselleşmenin küresel para, sermaye, insan, fikir, gösterge ve bilgi akışının yoğunlaşması gibi etkilerinin yaşandığı yerdir (Keyder, 2009:33). 2000’li yıllardaki

neoliberal politikalar doğrultusunda İstanbul'un kozmopolit küresel bir kent olmasına girişilmiş ve belirli bir ekonomik büyüme yakalanmıştır (Harvey, 2015:4). Bunun da bir sonucu olarak İstanbul hem ekonomik büyümenin hem de sanatsal gelişmelerin merkezi konumundadır. Ülkedeki (yukarıda bahsi geçen) büyük holdinglerinin İstanbul'da bulunması/İstanbul'a yatırım yapması ve çağdaş sanata destek veren aktörlerin de bu holdinglerle bağlantılı kişilerden oluşması İstanbul ile çağdaş sanat piyasası arasındaki ilişkinin yakınlığının sebeplerindendir. Bu doğrultuda çağdaş sanat piyasasını yöneten ve yönlendiren sanat çevreleri ve sanat dünyasının aktörleri İstanbul sanat piyasasında yer almaktadırlar. İstanbul'un çağdaş sanat piyasasının merkezi olduğunu araştırmamıza katılan sanatçı ve küratörlerin anlatılarından tespit etmek mümkündür³. Bu sebeplerle bu çalışmada "çağdaş sanat piyasası"yla kastedilen İstanbul çağdaş sanat piyasasıdır. Bu araştırmada piyasa kavramı "market" anlamından daha kapsamlı bir şekilde kullanılmaktadır. Piyasa kavramı, Türk Dil Kurumu'nda "ortalık"⁴ anlamına da karşılık gelecek biçimde, sanat eserinin yalnızca ekonomik değeriyle ilişkili değil, aynı zamanda çağdaş sanat alanının bütün aktörlerinin birbiriyle ilişki içerisinde olduğu bir alan olarak değerlendirilmektedir.

Çağdaş sanat piyasasındaki aktörler arası ilişkiler ve estetik değerlerin toplumsal olarak nasıl inşa edildiği konusu, çok farklı dinamikleri ve aktörleri farklı yönleriyle ele almayı gerektirmektedir. Bu yüzden araştırmamızda hem yapı hem fail hem de nesneye odaklanmamızı sağlayacak olan beş kuramdan faydalanılmaktadır. Bu araştırmada 21. yüzyıl Türkiye sanat piyasasının dinamikleri, günümüz görsel sanat alanındaki hangi aktörlerin çağdaş sanat üretimi ve sanatın değerini belirlemede rol oynadığının keşfedilmesi bağlamında ele alınmaktadır. Çağdaş sanat piyasası görsel sanatlar alanındaki eserlerden müteşekkildir. Dolayısıyla araştırmamızda görsel sanatlar alanı incelenmektedir. Bu araştırmada 21. yüzyıl Türkiye çağdaş sanat piyasası içerisinde beğeni yargısının kimler ve hangi ilişkiler ağı içerisinde oluştuğu ve sanat değerinin toplumsal olarak nasıl inşa edildiği anlaşılmaya çalışılmaktadır.

³ Bkz. 3.2.1. İstanbul'da Var Olma Gerekliliği

⁴http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b56f2746308e9.05708866 24.07.2018.

1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Türkiye’de görsel sanatlar alanında sanat eserine değer kazandıran sürecin, bu süreçte yer alan aktörlerin rollerinin bu çalışmada olduğu şekilde yapı, fail (birden fazla fail grubu: sanatçılar ve küratörler) ve nesneyi (sanat eseri) içine alacak şekilde çok boyutlu olarak derinlemesine incelenmesine rastlanmamıştır. Farklı bilim alanları kapsamında gerçekleştirilen mevcut çalışmalar genellikle yapı-fail ikiliği içerisinde ya da yapı ile tek bir fail grubu (örneğin sadece sanatçılar ya da sadece küratörler) üzerine odaklanmaktadır. Bu çalışmada sosyolojik olarak sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecine bu çalışmada olduğu şekilde bir kuramsal ve kavramsal çeşitlilik ve saha verilerinin desteğiyle odaklanılması araştırma konusunu daha kapsamlı bir şekilde anlama ve yorumlamaya izin vermiştir.

Bu araştırma konusu, konunun ele alınış yöntemi ve tekniği, kuramsal dayanaklarının kapsam ve çeşitliliği, katılımcılarının nitelikleri bakımından önem taşımaktadır. Araştırmada sanat eserinin değerinin belirlenmesi süreci, sanat eserinin üretim sürecini de içine alan bir şekilde sosyolojik olarak incelenmekte ve analiz edilmektedir. Bununla birlikte çalışmada tek bir fail grubuna değil, hem sanatçı hem de küratöre odaklanılmaktadır. Ayrıca araştırma dayandığı kuramsal temeller sebebiyle yapı, failler ve sanat eserini de analize dahil etmesi bakımından çok yönlü ve kapsamlı bir perspektife dayanmaktadır. Bu doğrultuda çağdaş sanat alanının yapısına (sanat eseri, sanatçı ve sanat dünyası aktörleri) dair değerlendirmelerde George Dickie’nin kurumsal sanat kuramından ve günümüz ekonomik yapısıyla alakalı olarak faillerin niteliklerinin ele alınmasında Luc Boltanski&Eve Chiapello’nun kapitalizmin yeni ruhu kuramlarından yararlanılmaktadır. Ayrıca günümüz çağdaş sanat alanının mevcut yapısının anlaşılması ve faillerin alandaki konum ve güçlerinin anlaşılması için Pierre Bourdieu’nün alan ve sermayeler teorisinden, sanat eserinin satın alınması ve dolaşımı süreci (sanat eserinin kurumsal ve bireysel koleksiyona girmesi, müzayede evlerinde satışa çıkarılması ve bu süreçlerde faillerin rolleri vb.) ile sanat eserine değer kazandıran süreçlerdeki faillerin rollerinin değerlendirilmesinde Luc Boltanski&Arnaud Esquerre’in zenginleştirme ekonomisi yaklaşımından yararlanılmaktadır. Bunların yanı sıra Türkiye çağdaş sanat alanını yöneten ve yönlendiren yapının ve çağdaş sanat alanındaki kültürel sermayenin yaratıcıları olan faillerin ele alınmasında Paul DiMaggio’nun yeni kurumsalcılık

(DiMaggio&Powell) anlayışı temelinde kurumsal hayırseverlik ve kültür kapitalisti yaklaşımlarından hareket edilmektedir.

Bilhassa sanat eserinin analize dahil edilmesi, araştırmanın yalnızca yapı ve fail perspektifi ile sınırlı kalınmamasını ve sanat eserinin dolaşımının da eserin değer kazanma süreçlerindeki rollerinin incelenmesini sağlamıştır. Araştırma kapsamında kendileriyle görüşme yapılan sanatçı ve küratörler, Türkiye çağdaş sanat alanının önde gelen, tanınan ve görünür kişilerinden oluşmaktadır. Dolayısıyla sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecine dair elde edilen katılımcı anlatıları niteliği bakımından önemlidir. Bunların yanı sıra araştırma görsel sanatlar alanındaki çağdaş sanat eserlerinin değerlerinin belirlenmesi sürecinin sosyolojik olarak incelenmesi bakımından sanat sosyolojisi literatürüne katkı sunar niteliktedir. Ayrıca araştırma tüm bulguların analizi ve değerlendirilmesi sonucunda çağdaş sanat alanında yeni bir kavram (değer yaratıcı özne) ve yeni bir olgunun (sanatsal cemaatleşme) kavramsallaştırılması iddiası taşımaktadır. Nihayetinde araştırma, hem Türkiye çağdaş sanat alanının yapısını, hem de sanatçı ve sanat eserinin nasıl değer kazandığının sosyolojik çözümlemesini tüm bütünselliği ve ayrıntılarıyla, dayandığı kuramsal arka plan aracılığıyla hem yapı hem failer hem de nesneye odaklanan bir sosyolojik analizle ortaya koyması bakımından sanat sosyolojisi literatürüne katkı sunar niteliktedir.

Sosyolojik açıdan sanat alanının analiz edilmesi, sanatçının bireysel üretimi ve alandaki diğer aktörlerin rolünü değil aynı zamanda sanat eserinin sanat piyasasındaki dolaşımını da içine almalıdır. Bu doğrultuda araştırmada sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecinin analiz edilmesi için günümüz çağdaş sanat alanının neoliberal ekonomik düzen içerisindeki yeni yapısını ortaya çıkarmanın yanında, fail olarak sanatçının kimliğine ve küratörün rolüne ve nesne olarak sanat eserinin sanat piyasasındaki dolaşımının etkisine odaklanmak amaçlanmıştır. Aynı zamanda sanat beğenisinin nasıl biçimlendiği, sanat beğenisinin oluşmasında alandaki hangi aktörlerin etkili olduğunun anlaşılması da amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda araştırmamızda sanat eserinin üretim süreci ve değer kazanma sürecini betimleyip değerlendirmek çalışmanın bir diğer amacını oluşturmaktadır.

Bu amaçlar doğrultusunda sanatçı, küratör ve kurum yöneticisi/yönetim kurulları ile sanat eserine yönelik olarak hazırlanan araştırmamızın kuramsal ve kavramsal arka planı temelinde oluşturulan başlıca araştırma soruları aşağıda verilmektedir.

Araştırma Soruları:

1. Neoliberal yapı içerisinde sanat eserinin tanımı, sanat eserinin özellikleri ve sanat emeği nasıl dönüşmüştür?
2. Çağdaş sanat ile ekonomik yapı arasındaki ilişki sanatın niteliğini ve üretim biçimini ve sanatçının niteliklerini ne şekilde etkilemektedir?
3. Sanatçı tarafından üretilen bir şeyin sanat eseri olarak tanımlanmasını sağlayan toplumsal mekanizmalar nelerdir? Aktörler kimlerdir?
4. Sanat eserinin üretilmesi ve değer kazanması nasıl gerçekleşmektedir? Sanat eseri ve sanat değeri kimlerin katılımıyla, nasıl oluşturulmaktadır?
5. Sanat beğenisinin biçimlenmesinde kimlerin karar ve tercihleri etkili olmaktadır?
6. Günümüz toplumsal koşulları içerisinde çağdaş sanat alanında sanatçı ve küratörlerin sahip olması gereken nitelikler nelerdir?
7. Sanatçıların habitus ve sembolik sermayelerinin ürettikleri eserin niteliğinin/sanatsal ve ekonomik değerinin belirlenmesi, sergilenmesi, satılması ve sanat piyasası içerisinde dolaşıma girmesi üzerindeki etkisi nedir?
8. Günümüz Türkiye'sinde bir sanatçının başarılı olarak kabul edilmesinin koşulları nelerdir?
9. Sanat piyasası aktörlerinin (küratör, sanat kurumu yöneticisi, galerici vd.) çağdaş sanat eseri üretimi üzerindeki etkisi nedir?
10. Bir sanat eserinin değerinin (sanatsal ve ekonomik) belirlenmesinde rol oynayan toplumsal aktörler kimlerdir?
11. Sanat eseri nitelemesinin ölçütleri nelerdir?
12. 21. Yüzyıl Türkiye sanat piyasası içerisinde seçici konumda bulunan aktörlerin beğeni yargısı neye göre belirlenmektedir?
13. Küratörlerin ve kurum yöneticilerinin sahip oldukları konumda sembolik sermayelerinin etkisi ve önemi nedir?
14. Günümüzde sanat eserinin değeri nasıl belirlenmektedir?

1.3. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu araştırma George Dickie, Pierre Bourdieu, Paul DiMaggio, Luc Boltanski&Eve Chiapello ile Luc Boltanski&Arnaud Esquerre'in kuramsal ve kavramsal yaklaşımlarından hareketle sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecini sosyolojik temelde anlamak için tasarlanmış nitel bir çalışmadır. Nitel araştırma “insanların ve kültürlerin ayrıntılı, derinlemesine bir tanımını yapmak, insanların gerçekliğe yükledikleri anlamı, olayları, süreçleri, kavrayış ve anlayışlarını ortaya koymak için yapılan bir eylemdir” (Kümbetoğlu, 2012: 47). Ayrıca Kümbetoğlu (2012:50) nitel araştırmada test edilecek tek bir sosyal gerçeklik, kontrol edilecek bir hipotez olmadığı gibi, tesadüfi biçimde seçilmiş, temsil edici olma iddiası taşıyan bir örneklem seçiminden elde edilen sayısal verilerin de olmadığını ifade etmektedir. Nitel araştırmanın güvenilirlik ve geçerliliği sayısal verilere değil, güven duyabilirlik -inandırıcılık, aktarılabirlik, bağlanabilirlik, doğrulanabilirlik (Bryman,2004:273'ten aktaran Kümbetoğlu 2012:50)- ve verilerin hakikiliğine dayanmaktadır (Kümbetoğlu, 2012:50). Benzer bir şekilde Lune ve Berg (2017:12) de şeylerin sayımları, ölçüleri, konunun dağılımının nitel araştırmada yerinin olmadığını, nitel araştırmada miktarların değil niteliklerin önemli olduğunu ifade etmektedirler. Nitel araştırma anlamların, kavramların, tanımların, özelliklerin, metaforların, sembollerin ve şeylerin açıklamalarını ifade etmektedir (Lune ve Berg, 2017:12). Lune ve Berg'in ifade ettiği üzere olaylara ve şeylere verdiğimiz anlamlar onların niteliklerinden kaynakladığı için yaşamları anlamak için nitel araştırmaya ihtiyaç vardır (Lune ve Berg, 2017:12). Bu sebeple bu araştırmada birer aktör olarak sanatçı ve küratörlerin kendi eylemlerine yükledikleri anlamı ve içerisinde buldukları çağdaş sanat alanını nasıl anlamlandırdıklarını anlamak için nitel araştırma yöntemi benimsenmektedir. Bu doğrultuda araştırmamız kapsamında Türkiye çağdaş sanat alanındaki sanatçı ve küratörlerden oluşan katılımcılarla derinlemesine görüşme tekniği uygulanarak görüşmeler yapılmıştır.

Kümbetoğlu'nun belirttiği üzere araştırma sorununa ilişkin yüzeysel bilgiden çok, sorun alanındaki kişilerin görüş, düşünce, fikir, bakış açısı ve deneyimlerinin daha önemli olduğu durumlarda, sosyal gerçekliğin kavranmasında anlam ve yorumlamanın önemine inanıldığında derinlemesine görüşme tekniği uygulanmaktadır (Kümbetoğlu, 2012:82).

Derinlemesine görüşme tekniği katılımcılara “açık uçlu soruların sorulması, dinlenmesi, cevapların kaydedilmesi ve ilişkili ilave sorularla araştırma konusunun detaylı bir şekilde incelenmesini mümkün kılar” (Kümbetoğlu, 2012:71). “...derinlemesine görüşme tekniği, sosyal dünyadaki görünür birçok olgu, süreç, ilişkinin görünümünden çok özüne inmeyi, bunları ayrıntılarıyla kavramayı ve bütüncül bir biçimde anlamayı mümkün kılan bir veri oluşturma aracıdır. Araştırılan konuya odaklanan, bu konu etrafında bireylerin görüş, düşünce ve değerlendirmelerini bir araya getirerek veri oluşturmayı amaçlayan bir tekniktir.” (Kümbetoğlu, 2012:72). Bu doğrultuda çağdaş sanat alanının aktörleri olarak sanatçı ve küratörlerin düşünce ve deneyimlerini anlamak amacıyla derinlemesine görüşme tekniği uygulanmıştır.

Araştırmada derinlemesine görüşme tekniği türlerinden yarı yapılandırılmış görüşme tekniği uygulanmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme tekniği araştırma için hazırlanan soru formunun daha esnek olmasını, gerekli durumlarda yeni sorular sorulabilmesini sağlamaktadır. Yarı yapılandırılmış görüşmede ele alınması gereken konular ve cevaplanacak soruların belirli bir listesi vardır fakat görüşmeci konuların ele alınış sırası açısından esnek olmaya hazırdır. Bu görüşme tekniği katılımcının fikir geliştirmesine izin verir ve böylece araştırmacı tarafından gündeme getirilen konular daha geniş çapta konuşulabilir. Cevaplar açık uçludur ve görüşme sırasındaki ilgi çekici noktaların detaylandırılması mümkün olmaktadır (Denscombe, 2014:186). Araştırmada katılımcıların farklı aktör gruplarını içermesi (sanatçı ve küratör) ve çoğunun birden fazla niteliğinin olması (hem küratör hem sanat eleştirmeni, hem küratör hem direktör, hem küratör hem galerici gibi), görüşme sırasında ortaya çıkan meselelerin anlaşılabilmesi, görüşme yapılan aktörün kendi özelinde birtakım yeni soruların da eklenilerek veya çıkarılarak aktörün düşünce ve deneyimlerinin daha kapsamlı biçimde anlaşılabilmesi sebebiyle yarı yapılandırılmış görüşme tekniği tercih edilmiştir.

Aşağıdaki alt bölümlerde araştırmaya katılan sanatçı ve küratörlerin özellikleri, örneklem seçimi, veri toplama süreci, araştırmanın sınırlılıkları ile uygulamada karşılaşılan güçlükler ve verilerin değerlendirilme ve analizi süreçlerine dair bilgiler detaylı olarak ele alınmaktadır.

1.3.1. Örneklem Seçimi ve Katılımcılar

Araştırmanın örneklem seçiminde teorik örneklem tekniği kullanılmıştır. “Teorik örnekleme görüşülecek kişilerin seçimi araştırmanın gelişimi ile ortaya çıkmakta, araştırma sürecinin içinde nihai halini almaktadır. Örneklem araştırmanın teorik çıkarsamaları ile belirlenir ve araştırmanın başlangıç aşamasında tahmin edilemez, oluşturulmaz.” (Kümbetoğlu, 2012:100). Teorik örnekleme başlangıçta örneklemin ne kadar geniş olacağı belirlenmez, araştırma teorik doyum sağlanana kadar devam eder. Araştırma sürecinde elde edilen yeni veriler yeni bir şey eklemek yerine, analizi onaylar hale geldiğinde örneklem büyüklüğü yeterli hale gelmiş olur ve örneklem bitirilir (Denscombe, 2014:111). Araştırma sürecinde katılımcılar, araştırmanın kuramsal dayanaklarından Paul DiMaggio’nun kurumsal hayırseverlik yaklaşımı doğrultusunda, İstanbul’daki çağdaş sanata destek veren aile gruplarıyla ilişkili olan holdinglerle bağlantılı olarak kurulmuş olan kâr amacı gütmeyen sanat kurumlarıyla (kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarıyla⁵) ilişkili sanat etkinliklerinde yer almış olan veya bu kurumlarda çalışan küratörler ile bu kurumlarla ilişkili sanat etkinliklerinde eserleri sergilenen veya kurumların koleksiyonlarında eserleri bulunan sanatçılardan seçilmiştir.

Araştırmanın örnekleme çağdaş sanata destek veren aile gruplarıyla ilişkili olan holdinglerle bağlantılı olarak kurulmuş olan kâr amacı gütmeyen sanat kurumlarıdır. Örneklemimize dahil ettiğimiz bu ailelerle ilişkili veya holdinglerle bağlantılı sanat kurumları şunlardır: Eczacıbaşı Ailesi ve Holding: İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İstanbul Bienali, Venedik Bienali Türkiye Pavyonu⁶, Paris Cite des Arts misafir sanatçı programı etkinlikleri) ve İstanbul Modern. Koç Ailesi ve Koç Holding: Arter. Sabancı Ailesi ve Sabancı Holding: Akbank Sanat ve Sakıp Sabancı Müzesi (sadece Türkiye’deki çağdaş sanat eserlerinin dahil edildiği sergiler ve bu sergilerde görev alan küratörler dahil edilmiştir), Kocabıyık ailesi ve Borusan Holding: Borusan Contemporary.

⁵ Bu araştırmada söz konusu kurumlar, “kurumsal hayırseverlik sanat kurumları” olarak adlandırılmaktadır.

⁶ Pavyon: “Bir fuarda ürünleri bağımsız sergileme yeri.” Türk Dil Kurumu’nun “pavyon” tanımı bu şekilde olmakla birlikte, burada bahsi geçen etkinlik fuar değil bienaldir ve Venedik Bienali’nin Türkiye’den sanat eserleri için ayrılmış olan bölümünü ifade etmektedir.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c12d4c0104287.28842156 (14.12.2018).

Bu araştırma kapsamında çağdaş sanata destek veren aile grupları ile ilişkili holdinglerle ilişkili sanat kurumları ve sanat etkinliklerinde (bu kurumlara araştırmanın 3. bölümünde açıklanacağı üzere “kurumsal hayırseverlik sanat kurumu” denilmektedir) yer almış olan yaşları 33 ile 67 arasında değişen, 16’sı sanatçı 9’u küratör olmak üzere toplamda 25 katılımcıyla yarı yapılandırılmış soru formu doğrultusunda derinlemesine görüşme yapılmıştır. Katılımcıların bilgileri ve örneklem kurumlarıyla ilişkileri ayrıntılı olarak aşağıda verilmektedir.

Kod İsim	Görüşme Tarihi	Pozisyon	Yaş	Çalışmış Olduğu Kurumun İlişkili Olduğu Sermaye Grubu Ailesi (Küratörler İçin)⁷	Katıldığı Sanat Etkinliklerinin (veya eserlerinin koleksiyonunda yer aldığı sanat kurumlarının) İlişkili Olduğu Sermaye Grubu Ailesi (Sanatçılar İçin)
Kaan	19.01.2018	Sanatçı	35		Koç Ailesi, Eczacıbaşı Ailesi, Sabancı Ailesi
Funda	22.01.2018	Küratör/Sanat Eleştirmeni/Sanat Yazarı	39	Sabancı Ailesi, Eczacıbaşı Ailesi	
Ferhat	06.02.2018	Sanatçı	53		Koç Ailesi, Eczacıbaşı Ailesi, Sabancı Ailesi
Alper	16.02.2018	Sanatçı	41		Koç Ailesi, Sabancı Ailesi,

⁷ Katılımcıların kimlik bilgilerinin gizliliğinin korunabilmesi amacıyla kurum ismi verilmemiş, kurumun ilişkili olduğu sermaye grubuyla bağlantılı ailenin adı verilmiştir.

					Eczacıbaşı Ailesi
Buğra	19.02.2018	Sanatçı	39		Eczacıbaşı Ailesi
Enver	23.02.2018	Sanatçı	47		Koç Ailesi, Eczacıbaşı Ailesi, Kocabıyık Ailesi
Nevzat	27.02.2018	Küratör/Galerici	67	Eczacıbaşı Ailesi	
Haşmet	02.03.2018	Sanatçı	64		Eczacıbaşı Ailesi
Ceren	02.03.2018	Küratör	33	Koç Ailesi	
Simge	03.03.2018	Küratör	33	Eczacıbaşı Ailesi	
Jülide	08.03.2018	Küratör	36	Eczacıbaşı Ailesi	
Handan	09.03.2018	Küratör/Direktör	41	Eczacıbaşı Ailesi	
Asya	13.03.2018	Sanatçı	38		Eczacıbaşı Ailesi
Sevil	14.03.2018	Sanatçı	37		Eczacıbaşı Ailesi
Eylül	16.03.2018	Küratör	43	Koç Ailesi	
Gamze	22.03.2018	Sanatçı	37		Koç Ailesi, Sabancı Ailesi, Eczacıbaşı Ailesi
Ezgi	23.03.2018	Sanatçı	50		Sabancı Ailesi
Irmak	27.03.2018	Sanatçı	37		Koç Ailesi
Berrak	28.03.2018	Sanatçı	36		Koç Ailesi, Sabancı Ailesi
Ela	02.04.2018	Sanatçı	37		Eczacıbaşı Ailesi, Sabancı Ailesi
Mazhar	09.04.2018	Sanatçı	48		Koç Ailesi

Tuğçe	11.04.2018	Sanatçı	33		Koç Ailesi, Eczacıbaşı Ailesi
Okan	13.04.2018	Küratör/Sanat Eleştirmeni/Sanat Yazarı	45		Eczacıbaşı Ailesi
Hürşit	16.04.2018	Sanatçı	48		Koç Ailesi, Sabancı Ailesi
İmren	17.04.2018	Küratör	40	Koç Ailesi, Eczacıbaşı Ailesi	

Kendileriyle derinlemesine görüşme yapılan sanatçılar ve küratörlerin (yukarıdaki tabloda gösterilmeyen) özellikleri aşağıda belirtilmiştir.

Görüşme yapılan sanatçıların nitelikleri şunlardır: Arter’de kişisel sergi açan sanatçılar, Arter’deki karma sergilerde eserleri sergilenen sanatçılar, Arter’in kalıcı koleksiyonunda eserleri bulunan sanatçılar, Borusan Contemporary’nin kalıcı koleksiyonunda eserleri bulunan sanatçılar, İstanbul Modern’in sergilerinde yer almış ve İstanbul Modern’in kalıcı koleksiyonunda eserleri bulunan sanatçılar, İKSV’nin düzenlediği sanat etkinlikleri olan İstanbul Bienali (İKSV Eczacıbaşı ile ilişkilidir fakat ana sponsoru Koç Holding’dir), Venedik Bienali Türkiye Pavyonu’na⁸ katılmış olan sanatçılar, İKSV’nin seçimiyle (İKSV’nin oluşturduğu seçici jüri ile) Paris’teki misafir sanatçı programına (Cite des Arts) gönderilen sanatçılar, Sakıp Sabancı Müzesi ve Akbank Sanat’ta eserleri sergilenmiş ve ödül almış olan sanatçılardır.

Görüşme yapılan küratörler/direktörlerin nitelikleri şunlardır: Arter’de çalışan küratörler, İstanbul Modern’de çalışmış olan küratörler, Sakıp Sabancı Müzesi’nde çalışmış olan küratörler, İKSV’nin çağdaş sanat etkinlikleriyle ilişkili etkinliklerde çalışmış küratörler; İKSV ile bağlantılı İstanbul Bienali’nin direktörlüğünü üstlenmiş olan küratörler, yine İKSV ile bağlantılı Venedik Bienali Türkiye Pavyonu’nun küratörlüğünü yapmış olan

⁸ Venedik Bienali Türkiye Pavyonu’nun sponsorlarından birisi Yıldız Holding’tir. Yıldız Holding’in sahibi ve yönetim kurulu başkanı, Forbes Türkiye dergisine göre 2018 yılında Türkiye’nin en zengin 100 kişisi içinde 1. sıradadır. Dolayısıyla holdinglerin birbirlerinin sanat etkinliklerini de destekledikleri görülmektedir. Kaynak: Forbes Dergisi, Mart 2018, No: 3 ve <https://www.yildizholding.com.tr/yarinlar-icin/mutlu-bir-toplum/sanat/> (07.10.2018).

kişiler, Venedik Bienali Türkiye Pavyonu'na gönderilecek sanatçıları seçen jüride yer alan küratörler, İKSV- Paris Cite des Arts misafir sanatçı programına katılacak sanatçıyı seçen jüri üyeleri olan küratörler, uluslararası bienallerde küratörlük yapmış olan küratörler, kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının bazı sanat etkinliklerinde de faaliyet göstermiş olan bağımsız küratörlerle görüşme yapılmıştır. Bu doğrultuda Arter'de çalışan 3 küratör, İstanbul Modern'de çalışmış olan 3 küratör, İKSV ile ilişkili sanat etkinliklerinde (İstanbul Bienali direktörlüğü, Venedik Bienali Türkiye Pavyonu küratörlüğü gibi) faaliyet göstermiş 4 küratör ve Sakıp Sabancı Müzesi'ndeki bir çağdaş sanat sergisinde görev almış 1 küratörle görüşme yapılmıştır (birkaç küratörün birden fazla örneklem kurumunda çalışma deneyimi bulunmaktadır).

Bunların yanında katılımcı sanatçılar ve küratörlerden bazıları Base ve Mamut Art Project⁹ gibi genç sanatçılara yönelik gerçekleştirilen sanat etkinliklerinin seçici jüri üyeleridir.

1.3.2. Veri Toplama Süreci

Bu araştırma Türkiye çağdaş sanat alanında sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecinde etkili olan dinamiklerin keşfedilmesi ve analiz edilmesi amacıyla, Türkiye çağdaş sanat alanının önemli aktörlerinin katılımıyla gerçekleştirilmiş ve beş farklı yaklaşım temelinde yapılandırılmış nitel bir çalışmadır.

Araştırmanın saha görüşmelerinin başlayabilmesi için öncelikle Hacettepe Üniversitesi Senatosu Etik Komisyonu'na başvurulmuş ve 10 Ekim 2017'de etik komisyon izni alınmıştır.

Araştırmanın saha verileri yarı yapılandırılmış görüşme soru formuyla yapılan derinlemesine görüşmelerle elde edilmiştir. Görüşme soruları, araştırmanın kuramsal

⁹ İlki 2013 yılında gerçekleştirilen Mamut Art Project genç sanatçıların eserlerinin sergilendiği ve satışa çıkarıldığı ve İstanbul'da düzenlenen sanat etkinliğidir. İlki 2017 yılında gerçekleştirilen Base yeni mezun veya mezun olacak sanatçıların eserlerinin sergilendiği ve satışa çıkarıldığı, İstanbul'da düzenlenen sanat etkinliğidir.

temelleri doğrultusunda sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecinin anlaşılmasına yönelik olarak hazırlanmıştır.

Katılımcılarla yapılan en kısa görüşme süresi 46 dakika, en uzun görüşme süresi 2 saat 51 dakikadır. Katılımcı sanatçı ve küratörlerle yapılan görüşmeler katılımcıların izniyle ses kaydına alınmıştır.

Görüşmeler 19 Ocak 2018- 17 Nisan 2018 tarihleri arasında İstanbul'da gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler katılımcıların müsaitlik durumu ve tercihleri doğrultusunda sanatçı atölyesi, sanatçının çalışma ofisi, sanatçının evi, küratörün çalışma ofisi, müze vb. kafelerde gerçekleştirilmiş ve katılımcılarla yapılan görüşmeler katılımcıların onayları ile ses kayıt cihazıyla kaydedilmiş ve daha sonra ses kayıtları deşifre edilerek çözümlenmiştir. Kendileriyle görüşme yapılan sanatçı ve küratörlerin gerçek isimleri gizli tutulmuştur.¹⁰

Bu araştırmada çağdaş sanat alanının aktörlerinden sanatçı ve küratörlerle (aralarında küratörlüğün yanında aynı zamanda direktör, galerici ve sanat eleştirmeni/sanat yazarı olanlar vardır) görüşülmüştür. Saha sürecinin başlamasından tam 6 ay önce İstanbul'daki bir müzede gerçekleştirilen sanatçı söyleşisinde örneklem kapsamına giren bir sanatçıyla tanışılmış ve sanatçıya katılımcı olmak isteyip istemeyeceği sorulmuştur, söz konusu sanatçı araştırmacının talebini kabul etmiş ve aylar süren kısa yazışmalar neticesinde kendisiyle görüşme yapılmıştır. Bunun dışında araştırmacı, saha görüşmelerinin başlamasından 2 ay önce İstanbul'da düzenlenen genç sanatçılara yönelik sanat etkinliği olan Base'e katılıp bu etkinlik süresince Base'deki söyleşilerde konuşmacı olan ve araştırmanın örnekleme kapsamında bulunan sanatçı ve küratörlerle tanışarak araştırmaya katılıp katılmak istemediklerini sormuştur. Görüşmeyi kabul edenlerin iletişim bilgileri (e-posta adresi ve telefon numarası) alınmıştır. Burada görüşmeyi kabul eden 7 katılımcı adayının sadece 4'ü (1'i küratör, 3 tanesi sanatçı) ile görüşme gerçekleştirilebilmiştir, diğerleriyle görüşme günü belirlemek üzere yeniden iletişime geçildiğinde -bu aktörlerin tümü küratördür- 1'i taleplere cevap vermemiş, 1 tanesi görüşme için sözleşilen günde görüşmeye gelmemiş, bir diğeri ise kendisiyle yeniden iletişime geçildiğinde kendisini "konu ile ilgisiz" bularak görüşmeyi reddetmiştir. İlerleyen süreçlerde örneklem

¹⁰ Bununla birlikte araştırmamızda kendi isminin kullanılmasını isteyen 1 katılımcının gerçek adı kullanılmaktadır.

dahilindeki sanatçı ve küratörlere e-posta ve telefon yoluyla ulaşılmış, olumlu ve olumsuz dönüşler alınmıştır. Hem e-posta ve telefon yoluyla iletişime geçilen sanatçı ve küratörlerle (ve aynı zamanda örnekleme dahil olan aktörlerle) görüşme yapılmıştır. Katılımcı sanatçılardan birisinin özel davetiyle gidilen bir sanatçının kişisel sergisinin açılışında, hem davet eden sanatçının tanıştirması yoluyla hem de araştırmacının kendi çabasıyla alandaki (örneklem dahilindeki) pek çok önemli aktörle tanışılarak kendilerinin iletişim bilgileri alınmıştır. Daha sonra bu aktörlerle e-posta yoluyla haberleşip randevulaşma suretiyle kendileriyle görüşme yapılmıştır. Katılımcı görüşmeleri başladıktan sonraki süreçte, kendileriyle görüşme yapılan sanatçı ve küratörlerden örnekleme yer alan ve kendileriyle görüşme yapılmak istenen sanatçılara dair telefon ve e-posta bilgileri alınarak kendileriyle iletişime geçilmiştir. Katılımcılardan birisi ise kendileriyle görüşmek istediğimiz 6 aktöre e-posta göndermiş ve bu aktörlerden 3'ü olumlu geri dönüş yapmış ve kendileriyle e-posta yoluyla randevulaşmış ve daha sonra görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

1.3.3. Araştırmanın Sınırlılıkları ve Uygulamada Karşılaşılan Güçlükler

Sanat alanı dışından birisi olarak sanatçı ve küratörlere ulaşmak veya onlarla iletişim kurmak kolay olmamıştır. Başlangıçta görüşme talebinin yanıtızsız kaldığı durumlarla karşılaşmıştır. Görüşme taleplerini olumsuz yanıtlayan veya yanıtızsız bırakan bazı aktörlerin bu tavrının alanın yapısıyla (bulgular bölümünde ve sonuç bölümünde analiz edileceği üzere) da ilgisi bulunmaktadır. Bu durum Türkiye çağdaş sanat alanının aktörler arası ilişkiler ağına dayalı yapısından kaynaklanmaktadır. (Tezimizin bulgularında yer alacağı gibi: ilişkiler ağına dayalı yapı ve sanatsal cemaatleşme bölümleri) aktörler arası ilişkiler ağına dahil olmamak ve bazı aktörlerin Bourdieucü anlamda elde edecekleri çıkarın olmaması, bu gibi durumlarda katılım göstermemelerine neden olabilmektedir. Dolayısıyla bazı görüşme taleplerine olumlu cevaplar alınamaması, saha sürecinin başında zorluk yaşanmasına neden olmuştur. Tüm bunların neticesinde görüşme talebine olumsuz cevap veren veya yanıt vermeyen sanatçı ve küratörlerin toplam sayısı 29'dur.

Neticede araştırmamızda Arter, İstanbul Modern’de küratör olarak çalışmış veya çalışmakta olan kurum küratörleriyle, İKSV’nin ağdaş sanat alanı etkinliklerinde direktör olan ve aynı zamanda küratör olan bir aktörle ve bu kurumlarla ilişkili olan sanat etkinliklerinde küratörlük yapmış olan 2 bağımsız küratörle görüşme yapılmıştır. İstanbul Modern’deki aktörlerin bir kısmı müze taşınma sürecinde olduğu için araştırmamıza zaman ayıramayacaklarını ifade etmişler, bazıları görüşme talebimize cevap vermemişlerdir. En çok küratör katılımı Arter’deki küratörler tarafından sağlanmıştır. Görüşme yaptığımız sanatçılar ise bir önceki bölümde belirttiğimiz gibi Arter, İstanbul Modern, Sakıp Sabancı Müzesi, Borusan Contemporary, Akbank Sanat ve İKSV ile bağlantılı İstanbul Bienali, Venedik Bienali Türkiye Pavyonu’nda eserlerini sergilemiş (veya söz konusu kurum koleksiyonlarında eserleri bulunan) kişilerden oluşmaktadır.

Saha sürecinde karşılaşılan bir başka zorluk ise katılımcı sanatçı ve küratörlerin büyük bir kısmının çok hareketli ve mobil olmalarından, çalışmalarıyla ilgili yurtdışına çok fazla gidip geliyor ve orada birtakım sanat etkinliklerine katılım sağlıyor olmalarından dolayı görüşme zamanının ayarlanması kolay olmamıştır. Bu durum saha verilerinin toplanma s resinin uzamasına sebep olmuştur.

1.3.4. Araştırmanın Verilerinin Değerlendirilme Süreci

Katılımcılarla gerçekleştirilen yarı-yapılandırılmış derinlemesine görüşmeler sonucunda elde edilen ses kayıtları dinlenip deşifre edilerek toplam 320 sayfa (times new roman, tek satır aralıklı, 12 punto) görüşme transkripti elde edilmiştir. Saha sürecinde kapsamlı ve çok boyutlu bir analizi mümkün kılabilecek nitelikte veriler elde edilmiştir. Bu görüşme transkriptlerine MAXQDA 10 programında kodlama yapılmıştır. Bu Şekilde temaların oluşturulması sürecinde saha verilerinin tamamının gözden kaçırılmadan kontrol altına alınması mümkün olmuş ve kodlaması yapılarak oluşturulan temaların katılımcıların anlam dünyalarını en iyi ve detaylı Şekilde yansıtması sağlanmıştır.

Öncelikle, katılımcıların görüşme sorularına verdikleri cevaplara ilişkin olarak açık kodlama işlemi yapılmıştır. Açık kodlama, yakın zamanda toplanmış verilerin üzerinden

ilk geçişte temaların belirlenmesi ve veri yığınlarının kategorilere ayrılması için başlangıç kodlarının kararlaştırılması sürecini ifade etmektedir (Neuman, 2013:664). Bu anlamda öncelikle saha verilerinden oluşan transkriptler defalarca okunmuştur. Ayrıca saha görüşmeleri sırasında alınan notlar da okunmuş ve hem bu notlar hem de araştırmanın kuramsal ve kavramsal çerçevesi de göz önünde bulundurularak ilk temalar oluşturulmuştur. Daha sonra kodlanan temaların üzerinden ikinci kez geçilerek eksen kodlama yapılmış ve temel analitik temalar oluşturulmuştur. Bu aşamada başlangıçta kodlanan temalar gözden geçirilmiş, bazı temalar birleştirilmiş ve yeni temalar eklenmiştir. Sonraki süreçte seçici kodlama (Denscombe, 2014:113) yapılarak ana temalar ve tüm alt temalar belirlenmiştir. Bu aşamada, başlangıçtan itibaren oluşturulan kodlar, saha notları doğrultusunda yeniden gözden geçirilmiş ve araştırmanın kuramsal çerçevesinden hareketle araştırma için kilit öneme sahip en önemli temalar ve alt temalar ayrıntılandırılmıştır. Seçici kodlama süreci sonucunda (aşağıda ayrıntılı olarak ele alındığı üzere) yeni kavramsallaştırmalar doğmuştur.

Hülasa, seçici kodlama neticesinde oluşturulan temalar şunlardır:

1. Neoliberal Ekonomik Düzen İçerisinde Türkiye Çağdaş Sanat Alanının Yapısı
2. Çağdaş Sanat Alanında Aktörlerin (Sanatçı ve Küratörlerin) Sahip Olması Gereken Nitelikler
3. Sanatçıların Çağdaş Sanat Alanında Var Olma Mücadelesi
4. Sanat Eserinin Değerinin Belirlenmesi Sürecine Etki Eden Aktörler ve Dinamikler
5. Türkiye Çağdaş Sanat Alanında “Sanatsal Cemaatleşme” Olgusu
6. Aktörler Arası İktidar Mücadeleleri İçerisinde Sanatçıların Konumu ve Değer Yaratıcı Öznelerin Tahakkümü

Yukarıdaki 6 temanın birincisinde sanat alanının yapısına dair ana tema ve alt temalar oluşturulmuştur. Burada günümüzde çağdaş sanat alanının yapısına ve özelliklerine dair elde edilen bulgular temalaştırılmıştır. Bu kategori altında günümüz çağdaş sanat alanında sanat eseri nedir, sanat eseri üretim pratikleri nelerdir, sanatçı kimdir, sanat dünyası kamusu kimlerden oluşmaktadır gibi temalar ile günümüz neoliberal ekonomik koşulları içerisinde çağdaş sanat alanının yapısına dair veriler kodlanmıştır.

İkinci kategoride çağdaş sanat alanı içerisindeki failer olarak sanatçı ve küratörlerin sahip olması gereken nitelikler temalaştırılmıştır. Bu tema saha araştırması sırasında ortaya çıkmıştır. Bu temanın oluşturulma sebebi, katılımcıların anlatılarında çağdaş sanat alanında bir aktör olarak yer almanın gereklilikleri konusunda dile getirdikleridir. Bu bağlamda bu nitelikler İstanbul'da olma gerekliliği, uluslararasılık ve hareketlilik ile esneklik alt temalarından oluşmaktadır.

İlk iki kategoride alanın yapısı ve failerin (sanatçı ve küratörlerin) sahip olması gereken nitelikler temalaştırıldıktan sonra, araştırmamızda sanat eserinin üretimi ve değerinin belirlenmesi ve sanat eserinin değerinin yükselmesi süreçleri temalaştırılmıştır. Katılımcılarla yapılan görüşmeler sonucunda sanat eserinin üretim süreci ile değerinin belirlenmesi süreçlerinde yer alan çeşitli aktörlerin farklı rollere sahip olduklarına dair veriler elde edilmiştir. Bu sebeple sanat eserinin üretim süreçleri, sanat eserinin değerinin belirlenmesi süreçleri ve sanat eserinin değerinin belirlenmesi süreçleri ayrı ayrı temalaştırılmıştır.

Üçüncü kategoride ise sanat eserinin üretimi ve değerinin belirlenmesi sürecinde sanatçıların çağdaş sanat alanında var olma mücadeleleri içerisinde sahip oldukları habitus, kültürel sermaye, sosyal sermaye, ekonomik sermayenin önemi ve etkisi ile sanatsal üretim süreçlerinde sanatçıların karşılaştıkları güçlükler temalaştırılmıştır. Bu temalaştırmanın sebebi, sanatçıların çağdaş sanat alanında güç elde etmelerinde habitusları ve sermayelerinin önemi ve etkisini göstermektir. Ayrıca üçüncü kategori içinde, çağdaş sanat alanında ve sanat eseri üretim sürecinde sanatçıların karşılaştıkları güçlükler de yer almaktadır. Sanatçıların karşılaştıkları güçlükler de kendi içerisinde mesleki güçlükler ve alandaki aktörlerle yaşanan güçlükler olmak üzere iki temel kategori altında temalaştırılmıştır. Burada iki temel kategori oluşturulmasının nedeni katılımcıların anlatılarında ortaya koydukları sorunların gösterilmesidir. Bu bağlamda

sanatçıların mesleki sorunları ve aktörlerle birlikte çalışma pratiği içerisinde karşılaştıkları güçlüklerin sanatsal üretimleri sürecine olan etkisinin ayrı ayrı ve net bir biçimde gösterilmesi amaçlanmaktadır.

Araştırmamızda sanat dünyası kamusuna dahil olan aktörlerin sanat eserinin üretilmesi sürecindeki rolleri ve sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecindeki rolleri ayrı ayrı temalaştırılmıştır. Küratörlerin ve galericilerin sanatsal üretim sürecindeki rolleri ve etkileri üçüncü kategori içerisinde anlatılmış, fakat bu iki aktör grubunun sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecindeki rolleri dördüncü kategori içerisinde kodlanmıştır. Katılımcıların anlatıları, araştırmamızın saha verileri böyle bir ayırım altında temalaştırmayı gerektirmiştir. Sanat eserinin üretilmesi süreci ile sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecine dair katılımcıların anlatılarının derinlikli ve geniş kapsamlı bir şekilde anlaşılabilmesi ancak bu şekildeki bir kategorileştirme ile mümkün olmuştur.

Dolayısıyla dördüncü kategoride sanat eserinin değerinin belirlenmesi süreci (değer kazanması sürecinde etkili olan aktörler ve dinamikler) temalaştırılmıştır. Bu kategori içerisindeki başlıca temalar sanat eserinin ilk ekonomik değerinin belirlenmesi, sanat eserinin değerinin toplumsal olarak inşa edilmesi ve sanat eserinin değerinin yükselmesinden oluşmaktadır. Bu süreçte sanat eserinin değer kazanmasında en önemli rolü oynayan aktörler “değer yaratıcı özne” olarak kavramsallaştırılmıştır. Dördüncü kategori içerisinde kavramsallaştırılarak analiz edilen değer yaratıcı özneler, sermayedar aileye mensup kurum yöneticileri ve yönetim kurulları ile kurum küratörleri olmak üzere iki alt tema altında kodlanmıştır. Kurum küratörlerinin seçim süreçleri ile kurum küratörlerinin sanatsal tercihleri (sanatçı seçimi ve sanat eseri seçimi) temalaştırılmıştır. Dördüncü kategori içerisinde hem sermayedar aileye mensup olan hem de kurum küratörü olan değer yaratıcı öznelerin sanat eserinin değerinin inşa edilmesi sürecindeki rolleri kodlanmıştır. Dördüncü kategorinin son alt teması sanat eserinin değerini yükselten zenginleştirme ekonomisi aktörlerinin (değer yaratıcı özneler, özel koleksiyoncular, prestijli müzayede evleri, sanat eleştirmenleri) rollerinden oluşmaktadır.

Beşinci kategoride ise araştırmadaki tüm bulgular ışığında/katılımcıların anlatıları doğrultusunda ortaya çıkan yeni olgu “sanatsal cemaatleşme” olarak temalaştırılmıştır.

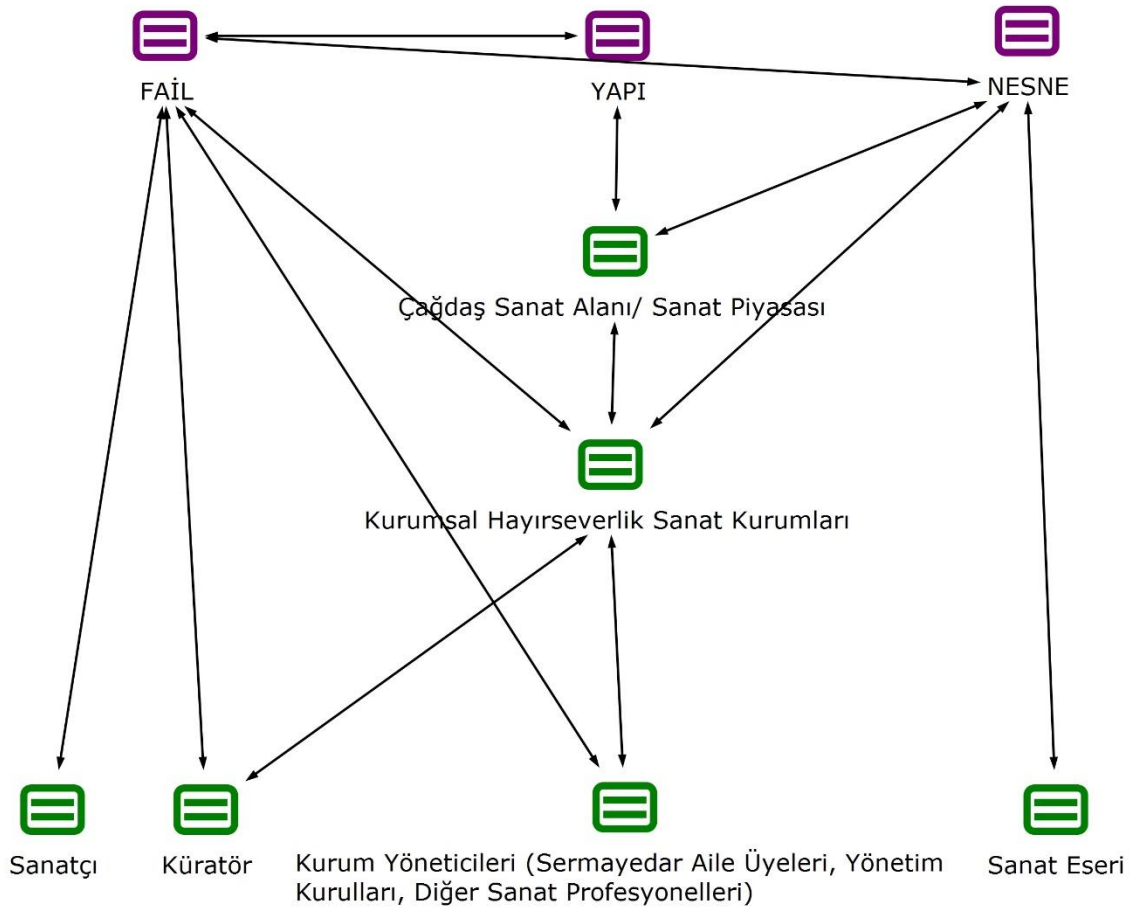
Son kategori olan altıncı kategoride ise çağdaş sanat alanı içerisinde ise değer yaratıcı öznelerin sanatçılar üzerinde uyguladıkları tahakküm katılımcıların anlatıları doğrultusunda temalaştırılmıştır.

2. BÖLÜM

KURAMSAL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. ARAŞTIRMANIN KURAMSAL MODELİ

Bu araştırmanın kuramsal ve kavramsal çerçevesini George Dickie'nin kurumsal sanat yaklaşımı, Pierre Bourdieu'nün alan ve sermayeler teorisi, Paul DiMaggio'nun yeni kurumsalcılık teorisi içerisindeki kurumsal hayırseverlik yaklaşımı ve Luc Boltanski&Eve Chiapello'nun kapitalizmin yeni ruhu: ağ kenti ve Luc Boltanski&Arnaud Esquerre'in zenginleştirme ekonomisi yaklaşımları oluşturmaktadır. Araştırmamızın kuramsal modeli doğrultusunda aşağıdaki şemada görüleceği üzere yapı-fail-nesne ilişkisi içerisinde çağdaş sanat eserinin değer kazanma süreçleri incelenmektedir.



Yukarıdaki şemada görüldüğü gibi araştırmamızda yapı: çağdaş sanat alanıdır ve çalışmamızda odaklandığımız sanat kurumları kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarıdır (bu eşleştirmemizin sebebi çalışmamızın bulgular bölümünde açıklanmaktadır), failer: sanatçı, küratör ve kurum yöneticileridir, nesne: sanat eseridir. Yani bu şema içerisinde anlaşılacağı üzere araştırmamızda sanatçı, küratör, kurum yöneticileri ve sanat eseri birer analiz unsuru olarak ele alınmaktadır. Araştırmamızda yapı (çağdaş sanat alanı) içerisindeki bu failer (sanatçı ve küratör) ve nesne (sanat eseri) temelinde bir analiz yöntemi benimsenmektedir. Faydalandığımız kuramların her biri konuyu bir başka açıdan analiz etmemize olanak tanımaktadır.

Araştırmamızın kuramsal ve kavramsal çerçevesini oluştururken temel olarak beş kuramsal yaklaşım üzerinden hareket edilmiştir. İlk olarak günümüzde çağdaş sanat eserinin ne olduğunu, nasıl üretildiğini ve bir aktör olarak sanatçının niteliklerini anlamak için George Dickie'nin yaklaşımı temel alınmıştır. Dickie (2000:93-108), günümüz çağdaş sanat eserinin tanımını yaparken araştırmamıza kuramsal bir dayanak sunarak, sanat eseri nedir sorusuna cevap vermemize olanak sağlamaktadır. Dickie sanatın, sanat kamusu için üretildiğini söyleyerek, sanat kamusu ve sanatçının rollerini anlamak açısından yararlı bir yaklaşım sunmaktadır. Ancak alanın nasıl işlediği ve failerin nasıl sanatsal üretim yaptığını dair yeterli bir açıklama sunmaz. Bu noktada Pierre Bourdieu'nün (1993, 1996, 2006) alan teorisi hem yapı hem de faili anlamak için kapsayıcı bir bakış açısı sunmaktadır. Bourdieu, Dickie'nin sanat kamusu olarak tanımladığı alanı, sanat alanı olarak tanımlamaktadır. Bourdieu'nün yaklaşımı sanat alanında failerin nasıl üretim yaptığını anlamamızı sağlarken, aynı zamanda alandaki failerin (sanatçı, küratör) habituslarına odaklanmamız gerektiğini gösterir. Çünkü failerin sembolik sermayeleri alanda elde ettikleri/edecekleri konumu/konumları anlamamıza olanak sağlar. Bourdieu'nün yaklaşımı genel olarak sanat alanının işleyişini açıklar, ancak sanat eserinin kendisine odaklanmaz. Bu noktada yine başka bir Fransız düşünür Luc Boltanski'nin farklı kuramcılar ile birlikte oluşturduğu yaklaşımlarından yararlanmak gerekir. Luc Boltanski&Eve Chiapello (2007) günümüzde neoliberal politikalarla oluşan yapıyı kapitalizmin yeni ruhu olarak nitelendirmektedirler. Bu bağlamda sanat piyasası da yeni kapitalizm koşullarının etkisi altındadır. Luc Boltanski&Arnaud Esquerre (2015: 75-83, 2016: 31-54, 2017:67-76) zenginleştirme ekonomisi analizinde sanat eserinin değerinin inşa edilmesi sürecine sanat eserinin

kendisini de dahil etmektedir. Ayrıca sanat alanının aktörlerinin birer hikâye anlatıcı (*storytellers*) olarak sanat eserinin değerini inşa ettiklerini söylemektedirler. Hikâye anlatıcılar küratörler, sanat kurumlarının müdürleri/yöneticileri, sanat direktörleri, sanat eleştirmenleri, sanat yazarları vs. dir. Araştırmamızda bu aktörlerin süreçteki rollerine de odaklanılmaktadır.

Günümüzde bütün çağdaş sanat üretiminin kaynağı Türkiye'deki kurumsal sanat anlayışıdır. Çünkü çağdaş sanat alanının en önemli sanat etkinlikleri (Bienal, fuar, sergi) ve sanat kurumları ve sanat oluşumları Türkiye'deki köklü ailelerle ilişkili holding veya şirketlerin kurumsal sosyal sorumluluk vb. adı altında gerçekleştirilmektedir. Burada Paul DiMaggio'nun (1982: 33-50, 1991:267-292) kültür kapitalistleri ve kurumsal hayırseverlik/şirket hayırseverliği olarak bahsettiği durum söz konusudur. DiMaggio kâr amacı gütmeyen sanat kurumları ve oluşumlarının baş aktörleri olarak holding/şirketlerin sanatsal girişimlerine odaklanarak, holdinglerin kendi çıkarları doğrultusunda sanata yatırım yaptıklarını söylemektedir. Bu araştırmada günümüzde hem sanat profesyonelleri hem de sermayedar aile üyeleri/kurum yöneticileri/yönetim kurullarının sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecindeki rollerini incelerken DiMaggiocu'nun bu yaklaşımlarından yararlanılmaktadır. Bu doğrultuda sanat profesyonelleri olarak küratörlerin ve kurum yöneticilerinin sanat eserlerinin değerinin belirlenmesinde oynadıkları rol ortaya çıkarılmaktadır.

Sonuç olarak bu beş yaklaşım ile hem yapı hem failer hem de nesneye odaklanılarak sanat eserinin sanatsal ve ekonomik değerinin toplumsal olarak nasıl inşa edildiğine bakılmaktadır.

2.2. SANAT ESERİ NEDİR?: KURUMSAL SANAT TEORİSİ

Bu araştırmanın çıkış noktasını teşkil eden en temel iki soru, kurumsal sanat teorisinin (kurumsal kuram) de ilgilendiği sorulardır. Bu sorular: Bir şeye sanat eseri niteliğini kazandıran nedir veya kimdir? veya ifade edildiği gibi 1. “Bir şeye sanatsal olarak değerlendirilmeye aday statüsü veren ve dolayısıyla onu sanat olarak kabul eden kimdir?” (Becker, 2013:195). 2. “Bir nesnenin bir sanat eseri olması için ne gibi özelliklerinin olması gereklidir?”. (Becker, 2013:198). Kurumsal sanat teorisinin sanat tanımına

geçmeden önce bu kuramın kendisine kaynak oluşturan Arthur C. Danto'nun sanat yaklaşımına, sanat dünyası ve sanatın sonu kavramlarının oluşum süreçlerine odaklanılacaktır.

2.2.1. Kurumsal Sanat Teorisinin Kökenleri: “Sanat Dünyası” Kavramının Doğuşundan “Sanatın Sonu”na

Estetik/ sanat felsefesi alanında sanatın ne olduğuna dair farklı düşünce vardır. Sanat felsefesi tarihinde bilhassa 1960'larda “sanat nedir” tartışmaları yeni bir boyut kazanmıştır. “Sanat dünyası” kavramını ortaya atan düşünür ve sanat eleştirmeni Arthur C. Danto'nun bu tartışmalar içerisindeki yeri, sanat eserinin ve sanat dünyasına dair geliştirdiği tanımın toplumsal boyutunun niteliği açısından ayrıca önemlidir.

“...Arthur Danto'nun yaptığı gibi sanat yapıtlarıyla sıradan nesnelerin farklılık ilkesinin bir kuruluştan başka bir şey olmadığını, daha açık bir anlatımla, bunlara estetik değerlendirmeye aday olabilecek konumu “sanat dünyası”nın (*art world*) sağladığını belirtmek yeterli midir? Bunun, biraz üstünkörü ve toplumbilimcilerin hoşgörüsüne sığınarak biraz da “toplumbilimci” bir saptama olduğunu söyleyeceğim: Bir kez daha çok hızlı bir biçimde evrenselleşmiş ayrıksın bir deneyimden kaynaklanan bu saptama, yalnızca sanat yapıtının *kuruluş* (etken anlamda) olgusunu belirtir. Bu saptama, böyle bir kuruluş eylemini gerçekleştirebilecek yeterlikteki kurumun (sanat alanı), bir başka deyişle sanat yapıtını süregeldiği niteliğiyle *benimsettirebilecek* düzeydeki kurumun oluşum ve yapısına ilişkin tarihsel ve toplumbilimsel incelemenin düzenini sağlar, ve bu benimsettirme eylemi, toplumca sanat yapıtı olarak belirlenmiş (özellikle bir müzede sergileme yoluyla) yapıtları sanat değeri taşıyan yapıtlar olarak kabul etmeye ve bunları bu nitelikleriyle (müzelere gitmelerinin tanıklık ettiği gibi) kavramaya hazır olacak biçimde (toplumsal koşullarıyla mantığının da incelenmesinin gerektiği bir toplumsallaşma çabasıyla) yetişmiş (müzelere giden felsefeci gibi) kişileri (*ve yalnızca bunları*) kapsar.” (Bourdieu, 2006:438).

Danto'nun sanat dünyası yaklaşımının ortaya çıkması geleneksel sanat eseri tanımının sanat tarihindeki yeni gelişmelere ayak uyduramamasıyla birlikte başlayan gelişmelerle ilişkilidir. Sanat eserinin neden sanat eseri olduğu konusundaki kırılma noktası sanat tarihinde ilk kez Marcel Duchamp'ın hazır-yapıtlarıyla açtığı yeni yolda gerçekleşmiştir. Duchamp'ın sanata katmış olduğu hazır-yapıtlar, sanatçının keyfi bir biçimde belli nesnelere seçmesiyle sanat eserine dönüşen anonim nesnelere verilen isimdir (Paz, 2017:28). Sanat tarihinde 1917 yılında Marcel Duchamp'ın “Çeşme”si sarsıcı bir etki

yaratarak yepyeni bir tartışmanın doğmasına neden olmuştur. İlerleyen yıllarda ise *Çeşme* kurumsal sanat teorisinin ilham kaynaklarından birisini oluşturmuştur (Stecker, 1986:127). Duchamp satın aldığı pisuarın üzerine imzasını atarak hazır bir nesneyi sanat eseri olarak sunmuştur. Duchamp'ın sıradışı hamlesi çok farklı biçimlerde eleştirilmekle birlikte, Gompertz'e göre;

“Duchamp sanatın ne olduğunu ve ne olabileceğini yeniden tanımladı. Elbette, sanat hâlâ heykeli ve resmi içeriyordu, ama bir sanatçının fikrini iletmesi konusunda sayısız diğer ortamlar arasında sadece iki ortamdı bunlar. Bütün ‘bu bir sanat mı?’ tartışması için suçlanacak kişi Duchamp’tır. Bu da elbette tam da amaçladığı şeydi. O söz konusu olduğu sürece, sanatçının toplumdaki rolü filozofun rolüne yakındı; çizmeyi veya resmetmeyi bilip bilmemesi bile fark etmezdi. Bir sanatçının işi estetik haz vermek değildi- bunu tasarımcılar da yapabiliyordu. Sanatçıların işi, dünyaya bir adım geriden bakmaya imkân tanımları ve kendilerinden başka işlevsel hiçbir amaçları olmayan fikirlerin sunumu aracılığıyla yorum yapma veya bir anlam doğurma girişiminde bulunmalarıdır.” (Gompertz, 2015:26).

Duchamp'ın anlayışı içerisinde hazır-yapıtlar yeni bir değer katmazlar. Onun anlayışı değerli bulunan sanat eserlerini alaya alan bir eleştiri (zevk ve sanat eseri kavramına eleştiri) biçimini içermektedirler (Paz, 2017:28). Gompertz'e göre Duchamp hazır nesneyi heykele dönüştürmek için özellikle pisuvarı seçerken aslında bir sanat eserini neyin oluşturduğu fikrini sorguluyordu (Gompertz, 2015:23-24). Duchamp hazır nesneyi sanat eseri olarak sunmasıyla birlikte sanat eseri tanımını değiştirmiştir. Duchamp'ın sanat anlayışı içerisinde sanatçı öyle dediği sürece her şey bir sanat eseri olabilir, dolayısıyla sanat nesnede değil, fikirdedir. Bu gelişme Duchamp'tan ilham ve güç alan yeni sanat akımlarının doğmasının öncüsü olmuştur. Duchamp'ın sanat anlayışı Dada, Sürrealizm, Soyut Ekspresyonizm, Pop Art ve Kavramsalılık gibi pek çok sanat hareketini doğrudan etkilemiştir. Duchamp günümüzün dünyaca ünlü güncel sanatçıları (Ai Wei Wei ve Damien Hirst gibi) için de en fazla saygı duyulan ve gönderme yapılan sanatçı olmayı sürdürmektedir (Gompertz, 2015:23-25).

Sanat tarihindeki etkisi büyük olan Duchamp'ın ardından 1960'lardan sonraki sanat hareketlerinde de “sanat nedir?” meselesi tartışılmaya devam etmiştir. Sanat nedir sorusuna cevaben Arthur Danto tarafından çarpıcı ve zengin bir katkı sunulmuştur.

Danto'nun sanat tanımına göre her zaman ve her bağlamda sanatçı, tarihsel ve kurumsal bağlamında izleyicinin kavrayabileceği paylaşılan bir sanat teorisine dayanarak sanat olarak bir şey yaratır. Bu bağlamda sanat güzel veya ahlaki olmak zorunda değildir (Freeland, 2001:58).

Danto sanat felsefesinin sanatta hazır malzeme kullanımının öncüsü Marcel Duchamp'ın estetik sanat kavramını dışlayan bakış açısından hareket etmekte (Danto, 1998:133) ve açıkça Andy Warhol'dan etkilenmiş olduğunu ifade etmektedir (Danto, 1998:141). Andy Warhol'un Brillo Kutusu eserinin niçin sanat eseri olduğunu *Brillo Kutusu: Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar*'da (2016 [1992]) açıklamaktadır.

Danto'nun 1964 yılındaki "*The Artworld*" çalışmasında "sanat dünyası" kavramı tanımlanmıştır. Danto döneminde ortaya çıkan yeni sanat tarzlarının (pop art, minimal sanat, kavramsal sanat) sanat olarak görülebilmesi için "sanat dünyası" kavramını kullanmaktadır (Maanen, 2009:19). Danto'nun sanat dünyası olarak ifade ettiği, sanat eserinin belli bir sanat teorisine dayalı olmasıdır. Danto, sanat dünyası bir şeyi sanat olarak sergilendiğinde, bunu sanatçının çağırdığı arka plan teorisinin sağladığını belirtmektedir. Sanat dünyasının sağladığı teori, sanatçının kendi aklındaki bir fikir değil, sanatçı ve izleyicinin sosyal ve kültürel bağlamda kavrayabileceği bir şeydir. Warhol'un Brillo Kutuları da doğru durum ve teori sağlandığında herhangi bir şeyin sanat olabileceğini göstermiştir. Bu anlamda Danto sanat eserinin bir anlam ifade eden bir nesne olduğu kanısındadır (Freeland, 2001:57).

"Bir şeyi sanat olarak görmek için, gözün çözemeyeceği bir şey gerekir –sanatsal bir teori atmosferi, bir sanat tarihi bilgisi: bir sanat dünyası". (Danto, 1964:580).

Danto'nun sanatın sonu kavramının ortaya çıkışının kaynağı ise sanatta 1960'lardan sonra yaşanan üslup patlamasıdır. 1960'lardan sonraki dönemde artık Danto'nun başlangıçta tanımladığı şekliyle bir sanat eseri anlayışının ortadan kalktığını anlayan düşünür, yeni bir sanat ve sanat eseri anlayışının ortaya çıktığını belirtmek üzere sanatın ölümü/ sanatın sonundan bahsetmeye başlamıştır (Danto, 2014:36). Danto'nun "sanatın ölümü"/ "sanatın sonu" kavramları sanatın ölmesi veya yok olmasını ifade etmemektedir (Danto, 2014:26).

"(...)“Sanatın sonu”, gelişimsel bir olay dizisinin, o dizinin bütün olarak bilinçliliğinde sona erdiği konusunda bir bilinç kuramıdır (Danto, 1998:137).

Sanatın sonu sanat tarihi içerisindeki nesnel olarak ayırdına varılmış olan anlatının sonunun geldiğini, öznenin (sanatın) değil anlatının sonunun geldiğini anlatmaktadır. 1970'lerin ortasında modern ile çağdaş sanat ayrımının anlamı artık büyük bir anlatıya ait olmama duygusunun karşılığıdır (Danto, 2014:26-27). Danto'ya göre örneğin Andy Warhol'un Brillo Kutusu ile süpermarketteki brillo kutuları arasında farkı açıklarken,

sanatta eskiden olduğu şekliyle sanatın anlamını örnekler vererek açıklamak mümkün değildir, görünüş açısından her şey sanat eseri sayılabilir. Bu durumda sanatın ne olduğu duyudan deneyimden düşünceye/ felsefeye dönerek açıklanabilir (Danto, 2014:36-37). Danto'ya göre bir brillo kutusuyla bir Brillo Kutusu'ndan oluşan sanat eseri arasındaki fark, belli bir sanat teorisidir. Sanat teorisi olmadan Brillo Kutusu'nu veya sanat eseri olarak sunulan herhangi bir nesneyi sanat olarak görmek zordur (Danto, 1964:581).

Danto'nun kurumsal sanat teorisine karşı yaklaşımı pek olumlu olmamasına rağmen (Danto, 2016:18 ve Danto, 2013:142) kendisinin sanat dünyasına dair yaklaşımı, Dickie'nin kurumsal sanat anlayışının temelini oluşturmuştur (Freeland, 2001:55). Dickie kendi yaklaşımının Danto'dan kaynaklanmadığını vurgulasa da, Danto'nun sanat dünyası yaklaşımının ortaya çıkmasına neden olan 1950'li ve 1960'lı yılların sanat üretimindeki gelişmeler, Dickie'nin kurumsal sanat teorisinin gelişiminde rol oynamıştır (Maanen, 2009:19). Danto'nun sanatın sonundan bahsettiği aşamada kurumsal sanat teorisinin kurucusu Dickie sanatın tanımına dair Danto'yu aşan ve daha güncel bir perspektif geliştirmiştir.

2.2.2. George Dickie ve Sanat Dünyası Kamusu: Kurumsal Sanat Teorisi

Her ne kadar Danto ve Dickie birbirlerinin yaklaşımlarını eleştirse de Danto'nun sanata yaklaşımı Dickie'nin kurumsal sanat teorisinin kökenleri oluşturmuştur. Dickie'nin kuramı ile Danto'nun görüşleri arasında iki temel farklılık bulunmaktadır. Birincisi; Danto sanat eseri için bir veya iki gerekli şart aramaktadır: sanat eserinin sanat tarihiyle bağlantılı olması ve açıklamalar yapması. Dickie'nin kurumsal sanat teorisi ise sanatın gerekli ve yeterli koşullarını vermek için ve gerçekte sanatın ne olduğunu tanımlamak için bir girişimdir (Maanen, 2009:21). İkincisi; Danto'nun sanat eserlerinin arka planı belli bir sanat tarihi koşullarından oluşurken, Dickie'nin teorisinde bu arka plan, çeşitli rolleri yerine getiren ve tarih boyunca gelişen bir uygulamayı yerine getiren kişilerin bir yapısıdır (Dickie'den aktaran Maanen, 2009:21).

Maanen (2009: 22), Dickie'nin kuramının ortaya çıkmasında Danto'dan başka Morris Weitz'in etkisinden de bahsetmektedir. Weitz 1956 yılındaki çalışmasında sanatın temel

ve benzersiz özelliklere sahip olmadığını, sanatın tanımlanması ve diğer fenomenlerden ayrılması için gerekli ve yeterli bir özelliği olmadığını belirterek sanatın tanımlanamayacağını ifade etmiştir. Weitz, Dickie'nin kuramına yol açmasına rağmen Dickie, Wietz'i çeşitli hususlarda eleştirerek sanatın kurumsal bir tanımının mümkün olduğunu ifade etmektedir (Maanen, 2009:22).

“Kurumsal teori, ‘sanat eserlerinin içinde bulunduğu belirli bir kurumsal yapıyı hesaba katmak için bir girişimdir.’” (Dickie'den aktaran Maanen, 2009:21).

Kurumsal teoriye göre sanat kültürel bir buluştur (Dickie, 2000:107). Dickie'nin sanata dair felsefi yaklaşımı sanatçı ve sanat eserinin yanı sıra bir kamuyu da içermektedir.

“Kurumsal teori sanat eserlerini, sanatı yaratan bir sanatçının az ya da çok hazırlanmış bir kamu için tarih boyunca gelişmiş bir kültürel role sahip olduğu karmaşık bir çerçevede kurar.” (Dickie'den aktaran Maanen, 2009:25).

Dickie 1969 yılından itibaren, Arthur Danto'nun 1964'te yazmış olduğu “Sanat Dünyası” çalışmasını takip ederek, fakat daha antropolojik bir yaklaşımla sanat dünyasındaki pratikler ve davranışların kültürel fenomenlerine odaklanarak kültürel bir sanat teorisi formüle etmeyi denemiş ve bu yaklaşımına kurumsal sanat teorisi adını vermiştir. Dickie sanat eserinin tanımına ve kuramına dair nihai formülasyonunu 1984'te yazmış olduğu *The Art Circle*'da neticelendirmiştir (Dickie, 2001:7). Bu formülasyona göre;

“Bir sanat eseri, bir sanat dünyası kamusuna sunulacak şekilde insan eliyle yaratılmış bir tür yapıdır.” (Dickie'den aktaran Dickie, 2001:7).

Görüldüğü gibi George Dickie'nin sanat teorisi, sanat dünyası kamusu (*artworld public*) kavramını ortaya koymaktadır (Macnaughton, 2007:92). George Dickie'ye göre sanat, sanat dünyası kamusuna sunulan ve sanat dünyası kamusunun sanat olarak kabul ettiği şeydir. *The Art Circle*'da ifade ettiği gibi George Dickie'nin kurumsal sanat teorisine göre “sanat dünyası kamusu” şu tanımları içerir:

1. Bir sanatçı, bir sanat eserinin yapımına bilinçli olarak anlayışla katılan bir kişidir.
2. Bir sanat eseri, bir sanat dünyası kamusuna sunulmak üzere yaratılan türden bir eserdir.
3. Bir kamu, kendilerine sunulan bir nesneyi bir dereceye kadar anlamak için hazırlanan üyelerden oluşan bir grup kişidir.
4. Sanat dünyası, tüm sanat dünyası sistemlerinin bütünüdür.
5. Bir sanat dünyası sistemi, bir sanatçı tarafından yapılan bir sanat eserinin sanat dünyası kamusuna sunulması için bir çerçevedir.” (Dickie, 2001:28).

Dickie'nin *The Art Circle*'da sunduğu bu beş tanım onun yıllar süren çalışmaları neticesinde ortaya çıkmış ve kurumsal sanat kuramının formülasyonunu oluşturmuştur.

Dickie bir başka çalışmasında (Dickie, 2000:98-102) tüm maddelerdeki kavramları teker teker açıklayarak 1. Maddedeki anlayış (*understanding*) kavramının çok önemli olduğunu söyleyerek burada anlaşılacak iki şey olduğunu vurgulamaktadır. Anlaşılacak ilk şey, sanatçının kendisinin ne tür faaliyette bulunduğu bilincinde olmasıdır. Dickie sanatçı olmanın sanatçının kendi kültüründen öğrendiği bir davranış biçimi olduğunu söylemektedir. Anlaşılacak ikinci şey ise; bir kişinin kullandığı sanatsal ortamın anlayışının olmasıdır. Dickie'ye göre bir kişi her iki anlayışı gerçekleştirse bile yaptığı şeye hala sanatçı olarak katılmayacağını söyler, örneğin sanat eserinin yapımına katılan çeşitli türde kişiler (bezemeleri süsleyen vs.) sanatçı rolüne sahip değildir (Dickie, 2000:98-99). Dickie çalışma sürecinde sanat eserini farklı biçimlerde tanımlamış, son tanımlamasını *The Art Circle*'da ifade etmiştir. Burada ikinci tanımında yer alan sanat eseriyle kastedilen, sanat statüsünün sanat dünyası kamusuna sunulacak şekilde bir eser üretimiyle kazanılmasıdır. Dickie bir sanatçının eser üretirken sanat dünyası kamusuna sunulacak türde bir yaratım yapma ve bunu sanat dünyası kamusuna sunma olmak üzere iki tür niyet taşıdığını anlatmaktadır. Üçüncü tanımda ifade edilen kamu, sanat dünyası kamusudur. Sanat dünyası kamusunun bir üyesinin özellikleriyle sanatçının özellikleri benzerlik göstermektedir. Bu özellikler, genel bir sanat fikri ve belli bir sanat formunu asgari düzeyde anlayabilmeyi içermektedir. Dördüncü tanımda yer alan sanat dünyası kavramı resim, edebiyat, tiyatro gibi farklı sistemler topluluğunu ifade etmektedir (Dickie, 2000:99-101). Dickie'nin sanat ile ilgili beşinci tanımı ise onun dairesel bir set (*art circle*) olarak nitelendirdiği bu beş tanımının son adımıdır. Buradaki dairesellik, bahsi geçen beş tanımında yer alan kavramların (sanatçı, sanat eseri, kamu, sanat dünyası, sanat dünyası sistemi) birbirleriyle açıklanmasını ifade etmektedir. Örneğin sanatçı, sanat eseri ve sanat dünyası kamusu açısından tanımlanmaktadır. Sanat dünyası kamusunun ne olduğunu anlamak için ise kamu ve sanat dünyası kavramlarının tanımları incelenmektedir. Sanat dünyası, sanat dünyası sistemleri açısından tanımlanmaktadır ve yeniden sanatçı, sanat eseri ve sanat dünyası kamusu sanat dünyası açısından tanımlanmaktadır (Stecker, 1986:124-125). Beşinci tanımdaki sanat dünyası sistemi kavramı, ilk dört tanımdaki kavramların hepsini kullanmakta ve daireyi tamamlamaktadır (Dickie, 2000:101).

Dickie'nin teorisine göre bir sanatçı sanat eserini sanat dünyası kamusuna sunmak üzere yaratmaktadır. Dolayısıyla bu anlayışta sanat eserinin kamu için bir rol üstlendiği anlamı

bulunmaktadır. Dickie'ye göre sanatçılar yarattıkları sanat eserlerini herhangi bir sebeple kamuya sunmamış olsalar bile, sanatçılar sanat eserlerini sanat dünyası kamusunun göreceği varsayımıyla yaratmaktadırlar (Macnaughton, 2007:92).

Arthur Danto'ya göre üretilen bir nesnenin sanat olarak kabul edilmesi için bir sanat teorisine ihtiyaç vardır (Danto, 2013:141). Fakat Dickie'ye göre herhangi bir nesne müze ve galeri yöneticileri tarafından kabul edilmesi ve sanat koleksiyoncuları tarafından satın alınması durumunda "sanat" olarak vaftiz edilir (Freeland, 2001:55). Yani sanat dünyası kamusunun sanatçı tarafından sanat dünyası kamusuna sunulan herhangi bir nesneyi sanat eseri olarak kabul etmiş bulunması, o nesnenin sanat eseri olduğunun bir nevi kanıtıdır.

Kurumsal sanat kuramına göre bir nesneyi sanat statüsüne ulaştıran ilişkiler sistemidir. Bu ilişkiler sistemi içerisinde sanatçılar, küratörler, koleksiyoncular, müze yöneticileri, galeri yöneticileri, eleştirmenler, tarihçiler vs. gibi pek çok insan sanat dünyasının bir parçasıdır (Barrett, 2015:25). Kurumsal sanat sanatın ne olduğuna dair önemli bir felsefi tartışmadır.

Sanat dünyası kavramını ortaya atan Arthur C. Danto ve devamında kurumsal sanat teorisini oluşturan George Dickie sanatın ne olduğu ile ilişkili olarak felsefi ve antropolojik zengin bir tartışmayla önemli katkılarda bulunmuşlardır. Sanat dünyası kavramını başka bir anlam çerçevesinde kullanan isim Howard S. Becker'dir. Kurumsal sanat kuramındaki sanat dünyası kavramıyla Becker'in sanat dünyası arasında felsefi açıdan benzerlikler bulunsa bile, Becker'in sanat dünyası kavramıyla gerçekleştirdiği sosyolojik analiz yaklaşımı, bu tezdeki yaklaşımdan çok farklıdır. Howard S. Becker'in *Sanat Dünyaları* adlı çalışması ise Becker tarafından sanatı incelemenin sorular üretmeyi amaçlayan bir yolu (Becker, 2013:11) olarak nitelendirilmekle birlikte, sanat dünyalarının nasıl bir çalışma yapısına sahip olduğuna dair bireylerin etkinliklerine odaklanan mikro bir analizdir.

Howard S. Becker, 1982'de basılan ve sanat ile ilgili yapmış olduğu makalelerin bir araya getirilmesinden oluşan *Sanat Dünyaları* isimli çalışmasında sembolik etkileşimci bir yaklaşımla sanat dünyalarının nasıl çalıştığını ele almaktadır. Becker, sanat ile ilgili tek kitabı olan *Sanat Dünyaları*'nda Arthur Danto'ya ve George Dickie'nin kurumsal sanat kuramına değinmektedir. Becker sanat dünyalarına olan kendi yaklaşımının Danto ve Dickie'nin kurumsal kuramındaki savlarla çelişmediğini belirtirken, *Sanat Dünyaları*

kitabındaki kendi yaklaşımının kuramsal kuramdan farkının bir sanat dünyasının ne olduğu konusunda kurumsal karmaşıklığı göz önüne seren düşünce geliştirmesi olarak belirtmektedir (Becker, 2013:194-195). Becker'in Dickie'nin kurumsal teorisine eklediği yaklaşım, sanat dünyasının kooperatif faaliyetleri ve sanat dünyasının katılımcıları arasındaki bağlantılar ile ilgili olarak değerlendirilmesidir. Bu anlayış sanatçı tarafından üretilen veya sunulan herhangi bir nesneye sanat eseri statüsü kazandıran şeyin sanat dünyası katılımcıları tarafından gerçekleştirilen bir çoğunlukla değişken bir ortak görüş neticesinde ortaya çıktığını göstermektedir. Becker'in bu yaklaşımı kurumsal sanat teorisinin yaklaşımıyla uyumlu (Maanen, 2009:32) olsa da Becker'in "dünya" kavramı, Bourdieu'nün "alan" kavramından oldukça farklı ve daha sınırlıdır. Becker'in yaklaşımı sanat sosyolojisi kuramından çok, sanatsal çalışma çevresindeki meslekler sosyolojisi yaklaşımı olarak değerlendirilmektedir (Becker, 2013:29).

Becker, analizinin temel kavramı "sanat dünyası" için şu ifadeleri kullanmaktadır:

"Ben bu terimi daha teknik bir biçimde, şeyleri yapmanın geleneksel yöntemlerinin ortak bilgisi sayesinde işbirliği faaliyetleri düzenlenen bir insan ağını belirtmek için kullandım. Bu totolojik tanımlama, analitik bir sosyolojik sanat teorisinden çok, insanların sanat eserlerini nasıl ürettiği ve tükettiği konusundaki anlayışımızı artırmak amacıyla, sanat dünyası kavramının sahip olduğu potansiyelin araştırılması şeklindeki bir analizi yansıtır." (Becker, 2013:28).

Becker'in sanat dünyalarına yaklaşımı ve sanat dünyalarının çalışma biçimi konusundaki görüşleri yapıyı göz ardı ederek yalnızca failerin kolektif faaliyetlerine ampirik düzeyde mikro ilişkilere odaklandığı için Bourdieu'nün alan kuramına göre oldukça dar bir perspektifte yer alır. Becker dünya ile alan kavramlarının birbirlerinden tamamen farklı kavramlar ve analiz biçimleri olduğunu net bir şekilde ifade ederken, dünya kavramının alan kavramının aksine daha fazla ampirik temelli, gözlemlenebilen şeylerden oluştuğunu belirtmektedir (Becker, 2013:432). Sanat dünyasında aktörlerin içerisinde bulunduğu ilişkiler ve işbirliği ağı Becker'de mikro bir perspektiften değerlendirilirken, Bourdieu'nün kuramının içerisinde ilişkiler ağı makro boyutta ve daha kapsayıcı bir biçimde değerlendirilmektedir. Bourdieu kendi alan teorisinin Becker'in sanat dünyaları yaklaşımından daha üstün olduğunu savunmaktadır (Bourdieu'den aktaran Maanen, 2009:54). Hans van Maanen, Bourdieu'nün Becker'den farklı olarak bir alanın çalışmasının analiz edilebileceği teorik bir konsept yapısı oluşturduğunu ifade etmektedir. Becker sanat dünyalarının karmaşık yapısını çok sayıda örnek üzerinden gösterirken,

Bourdieu sanat alanının karmaşık dünyadaki genel yapıları, kuralları ve mekanizmaları keşfetmeyi denemektedir (Maanen, 2009:54-55). Bununla birlikte Bourdieu'nün çalışmalarında kullandığı (örneğin *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, 1993) sanat dünyası kavramı, bir “alan olarak sanat dünyası” anlamına gelmektedir. Bu tezde de sanat dünyası kavramı sanat alanını ifade etmektedir.

2.3. AKTÖRLERARASI MÜCADELE ALANI OLARAK SANAT ALANI

2.3.1. Pierre Bourdieu ve Alan Teorisi

Bu çalışmanın en önemli kuramsal dayanaklarından birisi de Pierre Bourdieu'nün alan teorisi ve habitus, sermayeler kuramıdır. Pierre Bourdieu'nün yaklaşımına sosyolojinin pek çok alanında başvurulmaktadır. Bourdieu'nün alan teorisi ve sermayeler kuramının kültür sosyolojisi ve sanat sosyolojisi çalışmaları açısından çığır açıcı bir niteliği bulunmaktadır. Öncelikle Bourdieu'nün sosyolojik yaklaşımı ele alınmalıdır.

Swartz'ın belirttiği gibi,

“Bourdieu'ye göre aktörler; kültürel kaynakların, süreçlerin ve kurumların, bireyleri ve grupları, tahakkümü yeniden üreten örüntüler içine hapsedme yollarını “yanlış tanırlar”; bu nedenle sosyolojinin görevi, iktidar ilişkilerinin bu gizli boyutunu gözler önüne sermektir. Bourdieu, sosyoloji pratiğini *sosyo-analiz* olarak düşünür; sosyoloğun “toplumsal bilinçdışı” karşısındaki konumu, psikanalistin hastasının bilinçdışı karşısındaki konumu gibidir. Toplumsal bilinçdışı, aktörlerin, eşitlikçi olmayan bir toplumsal düzene katılırken peşinde koştukları, ama farkında olmadıkları çıkarlardan oluşur. Bourdieu'ye göre iktidarın kullanılmasının gerekli koşulu, bu örtük çıkarların yanlış tanınmasıdır; bu nedenle, bunların kamuya ifşa edilmesi, meşruiyetlerini ortadan kaldıracak ve mevcut toplumsal düzenlemeleri değiştirme imkânının önünü açacaktır. Sosyoloji, bireyleri ve grupları eşitliksiz iktidar ilişkilerine hapseden bu temel çıkarları ifşa etmekle, tahakkümün sınırlarından bir ölçüde kurtulma imkânı sunabilecek bir mücadele aracı haline gelir.” (Swartz, 2013:23).

Bourdieu'nün toplumsal hayatın incelenmesinde kullanmayı önerdiği ve kullandığı yöntem tözcü değil, ilişkisel yöntemdir (Swartz, 2013:91). Bourdieu'nün ilişkisel sosyolojisinde yapı-fail ikiliğine dayalı bir çözümlene perspektifi sunulmaktadır. Hem toplumsal yapı hem de yapının içerisinde fail/ aktör araştırmanın önemli bileşenleridir.

Bu yaklaşımda yapı ve fail karşılıklı bir ilişki içerisindedir. Bourdieu'nün kuramı toplum ile birey arasındaki ilişki sorununu irdeleme ve aşma girişimidir. Bourdieu birey ve toplumu aynı toplumsal gerçekliğin iki boyutu gibi ilişki olarak inşa etmektedir (Swartz, 2013:138-139).

Bourdieu alan kavramını konumlar arasındaki nesnel bağlantıların konfigürasyonu ya da ağı olarak tanımlamaktadır (Bourdieu; Wacquant, 2012:81).

“Bu konumlar, varoluşları ve kendilerini işgal edenlere, eyleycilere ya da kurumlara dayattıkları belirlenimler açısından, farklı iktidar (ya da sermaye) türlerinin dağılım yapısındaki mevcut ve potansiyel durumlarıyla [*situs*], ayrıca diğer konumlara nesnel bağıntılarıyla (tahakküm, itaat, benzeşme vb.) nesnel olarak tanımlanır. Söz konusu iktidar (ya da sermaye) türlerine sahip olmak, alanda elde edilebilecek özgül faydalara erişimi belirler.” (Bourdieu; Wacquant, 2012:81).

Bourdieu'nün alan teorisinde oyun kavramının da açıklayıcı bir konumu bulunmaktadır. Bourdieu'ye göre eyleyciler/ aktörler sahip oldukları sermayeler (kültürel sermaye, ekonomik sermaye, sosyal sermaye ve dolayısıyla sembolik sermaye) ile belli bir alan içerisinde iktidar elde etme veya tahakkümü yeniden üretmek için mücadele vermektedirler. Eyleyici/ aktörlerin belli bir alan içerisinde girdikleri bu iktidar mücadelesini Bourdieu oyun olarak nitelendirmektedir.

Alanın oyundan farkı, oyunun bilinçli bir yaratımın ürünü olmasıdır. Alan, açıkça ifade edilmeyen, kodlanmamış kurallara ve düzenliliklere uyar (Bourdieu; Wacquant, 2012:82).

2.3.1.1. Habitus

Bourdieu'nün temel kavramlarından birisi habitustur. Bir alanda iktidar mücadelesi içerisinde bulunan oyuncunun stratejileri ve oyunu tanımlayan her şey, sadece belli bir anda sermayesinin yapısına ve miktarına ve bunun ona sağladığı oyun olanaklarına değil, sermayesinin miktarının ve yapısının zaman içindeki evrimine, yani toplumsal güzergâhına ve belli bir nesnel olanaklar yapısıyla uzun süren bir bağıntıda oluşan “yatkınlıklar” a yani “habitus” a bağlıdır (Bourdieu; Wacquant, 2012:83).

Habitus, aktörlerin belirli bir toplumsal ve iktisadi koşul türünün içselleştirilmesi yoluyla edindikleri ve söz konusu alanın içinde tanımlanmış bir yörüngede az ya da çok gerçekleşme fırsatı bulan farklı yatkınlık sistemleridir (Bourdieu; Wacquant, 2012:90). Habitus kavramının daha ayrıntılı bir tanımı şudur:

“Kalıcı, tercüme edilebilir bir yatkınlıklar sistemi; yapılandırıcı yapılar işlevi görmeye, yani, sonuçlara dair bilinçli bir hesaplamayı veya o sonuçları elde etmek için gereken işlemler hakkında açık bir ustalığı gerektirmeksizin, neticelerine nesnel olarak uyarlanabilen pratiklerle temsilleri doğuran ve düzenleyen ilkeler işlevi görmeye önceden yatkın, yapılanmış yapılar.” (Bourdieu, 1990:53’ten aktaran Swartz, 2013:144).

Habitus kavramının amacı toplumsallaşmış beden olarak bireyin toplumla karşıtlık içinde olmadığını, toplumun var olma biçimlerinden biri olduğunu göstermektir (Bourdieu’den aktaran Swartz 2013:139). Swartz’ın belirttiği gibi, habitus doğuştan gelen bir yeti değildir, ailede ya da emsal gruplarında yaşanan sınıfa özgü sosyalleşme deneyimlerine dayanan yapılanmış bir yapıdır (Swartz, 2013:147).

“Tarihin bir ürünü olan habitus, tarihin yarattığı planlara uygun olarak –daha fazla tarih- bireysel ve kolektif uygulamalar üretir.” (Bourdieu, 1990:54).

Bu süreç bireylerin sosyalleşme süreçleri içerisinde gerçekleşmektedir. Toplumdaki dışsal yapıların içselleştirildiği ilk sosyalleşme deneyimlerinin ürünü habitustur (Swartz, 2013:147). Bourdieu’ye göre habitus, bir toplumsal sınıfta ya da statü grubunda yaygın olan nesnel olasılıkların, başat olarak bilinçdışı bir şekilde ve özellikle çocukluğun ilk yıllarında içselleştirilmesinden doğar (Bourdieu’den aktaran Swartz, 2013:148). Böylece eylem, öncelikle sosyalleşme yoluyla içselleştirilen temel yatkınlıklardan doğar ve bu yatkınlıklarla düzenlenir. Habitus, temel hayat koşullarının pratik düzeyde sorgulanmadan kabullenilmesini sağlayarak ekonomik ve toplumsal eşitsizliği meşrulaştırmaktadır (Swartz, 2013:148).

Aktör birey sahip olduğu habitusunun olanakları ve olanaksızlıklarını doğal bir oluşum olarak algılar ve kabul eder. Birey, habitusunun kendisine sağladığı imkânlar dâhilinde toplum içerisindeki çeşitli türden iktidar mücadelelerine katılabilir.

Habitusun kolektif bir temeli vardır, benzer hayat olasılıklarını içselleştiren bireyler aynı habitusu paylaşmaktadırlar (Bourdieu’den aktaran Swartz, 2013:150). Burada Bourdieu’nün pek çok çalışmasında yer verdiği sınıf habitusu devreye girmektedir. Habitus aktörlerin hayatlarında yapacakları çeşitli türden tercihleri ve beğenileri

belirlemektedir. Birey veya grup, sosyalleşme süreci içerisinde içine doğduğu ortamı nesnel yapı olarak kabul etmektedir (Bourdieu bu kabule “doxa” adını verir), içinde bulunduğu koşullar doğrultusunda bir hayat ve beklenti içerisine girmektedir.

“Bourdieu’nün, temel hayat koşullarına pratik uyarlanma olarak ele aldığı habitus anlayışında, değerler ve beklentiler iç içe geçmiş gibi görünür.” (Swartz, 2013:156).

Birey veya grup sahip ve ait olduğu habitusunun yarattığı yakınlıklarla iktidar mücadele alanlarıyla ilgili çeşitli olasılık veya imkânsızlık düşüncesine ve belirli değerler ve beklentilere sahip olmaktadır. Bu aşamada en önemli hususlardan birisi, birey ya da grubun ilksel sosyalleşmenin nesnel koşulları bakımından kendisi için olanaklı görünenin dışında bir istek duymasının, hayali ve beklentisi olmasının nasıl açıklanacağı meselesidir. Bu durumun nedeni birey ya da grubun habitusunun yeni yapısal koşullara uyarlanmasıdır (Swartz, 2013:157). Bireyin habitusunun yapısal koşullarının değişmesi ise kişinin sahip olduğu kültürel sermaye, ekonomik sermaye, sosyal sermaye ve dolayısıyla sembolik sermayesiyle direkt olarak ilişkilidir. Aktör bireyin herhangi bir sermaye türünün yükselmesi, habitusunun değiştiğini gösterir.

2.3.1.2. Sermayeler

Bourdieu’ye göre bireyler ve gruplar, toplumsal düzendeki konumlarını korumak ve yükseltmek için çeşitli kültürel, toplumsal ve sembolik kaynakları kullanırlar. Bu sembolik kaynaklar toplumsal iktidar ilişkisi işlevi gördüklerinde değerli kaynaklar olarak mücadele nesnelere dönüşmüş olurlar. Bourdieu bu değerli kaynaklara “sermaye” adı vermektedir (Bourdieu’den aktaran Swartz, 2013:108-109). Böylece sermaye kavramı Bourdieu’nün yaklaşımında, diğer sosyolojik perspektiflerde olduğundan farklı bir anlama gelmektedir. Bourdieu bu sermayeleri, kültürel sermaye, ekonomik sermaye, sosyal sermaye ve tüm bu sermayelerin bütününden oluşan sembolik sermaye olarak sınıflandırmaktadır.

“Sermayenin işlev gördüğü alana ve söz konusu alanda etkinliğinin ön şartı olan az ya da çok pahalı dönüşümlerin maliyetine bağlı olarak, sermaye kendisini üç temel biçimde gösterebilir: derhal ve doğrudan para birimine çevrilebilir ve mülkiyet haklarında kurumsallaştırılabilir ekonomik sermaye olarak; belirli koşullarda ekonomik sermayeye dönüştürülebilen ve eğitim nitelikleri şeklinde

kurumsallaştırılabilen kültürel sermaye olarak; ve belirli koşullar altında ekonomik sermayeye dönüştürülebilir sosyal yükümlülüklerden ("ilişkiler") oluşan ve soyluluk ünvanı şeklinde kurumsallaştırılabilen sosyal sermaye olarak." (Bourdieu, 1986:243).

Bourdieu'nün ifade ettiği sermaye türleri aynı zamanda iktidar türleridir. Bourdieu için sermaye türleri, belli bir alanda hem mücadele silahı hem de uğruna mücadele edilen şeydir ve sermayeler sahibine belli bir iktidar, bir nüfuz kurma olanağı vererek belli bir alanda var olmayı sağlayan şey olarak belli bir alanda etkilidir (Bourdieu; Wacquant, 2012:82).

Bourdieu'nün kültürel sermaye kavramı kültürel bilgi, yetkinlik (*competence*) veya yatkınlık (*disposition*) biçimleriyle ilgilidir (Johnson, 1993:7). Bourdieu somutlaşmış, nesneleşmiş ve kurumlaşmış olmak üzere üç biçimde var olan kültürel sermaye kavramını bilgi sermayesi olarak da adlandırmıştır (Bourdieu; Wacquant, 2012:108). Kültürel sermayenin ilk biçimi (somutlaşmış), bireyin sosyalleşme yoluyla içselleştirdiği, beğeni ve anlayış örüntülerini oluşturan, kültürle kazanılmış yatkınlıklar toplamına işaret eder. İkincisi (nesneleşmiş kültürel sermaye), kitaplar, sanat nesnelere, bilimsel araçlar gibi kullanılmaları için uzmanlaşmış kültürel beceriler gerektiren nesnelere işaret etmektedir. Üçüncüsü ise (kurumsallaşmış kültürel sermaye), eğitim sistemini ifade etmektedir (Swartz, 2013:111-112).

Kültürel sermaye, bazı pratiklerin (habitus aracılığıyla) doğal olarak başka pratiklerden daha üstün olduğunu meşrulaştırmak ve bu pratiğe katılmayanlara bile bunu negatif bir inançlandırma süreciyle egemenlik sürecine katılmaktadır (Johnson, 1993:24). Aktörlerin sahip olduğu kültürel sermayeyi edinmelerinin iki yolu bulunmaktadır. Bunlardan birincisi sosyalleşme süreci içerisinde aileden edinilen veya miras alınan kültürel sermaye, diğeri ise eğitim aracılığıyla edinilen kültürel sermayedir. Eğitim yoluyla elde edilen sermayeden Bourdieu *Distinction*'da akademik sermaye olarak bahsetmektedir. Bourdieu akademik sermayenin etkililiğinin aileden miras alınan kültürel sermayenin miktarına bağlı olduğunu ifade etmektedir (Bourdieu, 1996:23).

Ekonomik sermaye, sahip olunan iktisadi kaynakların ve ekonomik gücün ifadesidir. Bourdieu'nün kuramında iktidar alanı/ mücadele alanı egemen olan kültürel sermayenin ve egemen olan ekonomik sermayenin aralarındaki muhalefet tarafından yapılandırılmıştır (Hilgers ve Mangez, 2015:8). Sermaye türleri birbirleriyle ilişkilidir ve

alanların içerisindeki iktidar mücadelelerinde her bir sermaye türünün aktöre sağladığı ayrı bir güç vardır. Hilgers ve Mangez'e göre,

“Ekonomik alanın eğitim alanı ya da edebiyat alanı üzerindeki egemenliği, ekonomik sermayenin göreceli değerini pekiştirmek ve kültürel sermayeyi zayıflatmak suretiyle bu alanlarda aktif olan aktörlerin rolünü, yerini ve gücünü dönüştürmektedir.” (Mangez 2008'den aktaran Hilgers; Mangez, 2015:10).

Sosyal sermaye, aktörlerin ait oldukları ilişkiler ağıdır. Bourdieu'nün ağ anlayışının diğer ağ teorisyenlerinin yaklaşımından ayırt edilmesi gerekir. Örneğin Bourdieu bu ağ yaklaşımının ağ analizi (Edward Laumann ve David Knoke kavramları) kavramından farkının, sermaye türlerinin dağılımındaki sıralarıyla tanımlanan konumlar arasındaki nesnel bağlantıların mekânı olarak bir alanın yapısının uzun bir süre için gerçekleşebileceği için az çok dayanıklı ağlardan farklı olması olarak ifade eder. Ağ analizinde yapıların incelenmesinin bir yana bırakıldığı ve yapıların görünür biçimleri olan eyleyiciler ya da kurumlar arasındaki tikel bağların ve akımların çözümlenmesiyle yetinildiğinden bahsetmektedir (Bourdieu; Wacquant, 2012:100). Bourdieu'nün kısmen kesişen bürokratik alanlar bütünü olarak devlet kavrayışının Laumann ve Knoke'a ait ağ analizinden farkını ifade ettiği bu durumun bir benzeri, Bruno Latour'un Aktör-Ağ kuramıyla Bourdieu'nün arasındaki farkı da ortaya koyar. Latour'un mevcut sosyolojik paradigmaları kökten reddeden yaklaşımında, nesnemsiz aktörler ilişkilene yoluyla bir ağ içerisinde etkileşime girerler. Nesnemsiler (öznemsiz nesnemsiler) yalnızca ağlar çizerler (Latour, 2008:106). Her türden nesnelere/ nesnemsilerin birer özne olduğu bu ağ geçicidir, kalıcı değildir, belli bir zaman içerisinde ilişkilenemeyi ifade eder ve o anda ait olduğu ağ içerisinde anlamlıdır. Latour'da kurulan ilişki ağları geçicidir. Dolayısıyla Bourdieu'de önem arz eden yapı, Latour'un ağ yaklaşımında yoktur. Böylece Bourdieu'nün kuramının ve sosyal sermaye kavramının içerdiği ilişkiler ağı kavramı diğer ağ analistlerinininkisinden farklı bir anlam taşır.

“Toplumsal sermaye, bir bireyin ya da bir grubun, kalıcı bir ilişkiler ağına, az çok kurumlaşmış karşılıklı tanıma ve tanınmalara sahip olması sayesinde elde ettiği gerçek ya da potansiyel kaynakların toplamıdır.” (Bourdieu; Wacquant, 2012:108).

Sosyal sermaye, alanlardaki iktidar mücadelesinin en önemli araçlarından birisini oluşturmaktadır.

Sembolik sermaye, kültürel, ekonomik ve sosyal sermayenin bütünü ve mevcudiyet miktar ve ölçüsünün ifadesidir. Sembolik sermaye biriken prestij, kutlama, kutsama veya

onur derecesine işaret etmektedir ve sembolik sermaye bir diyalektik bilgi ve tanıma/keşif üzerine kurulmuştur (Johnson, 1993:7). Sembolik sermaye, Bourdieu'nün ifade ettiği şekliyle, kültürel, ekonomik ve sosyal sermayenin herhangi birinin algı kategorileriyle kavrandığında büründüğü biçimdir (Bourdieu; Wacquant, 2012:108). Sembolik sermaye, bir bilgi ilişkisi içerisinde (tanıma ya da yanlış tanıma) temsil edilen sermayenin herhangi bir türünün toplumsal olarak oluşturulan bir bilişsel kapasite olarak habitusun müdahalesini gerektirir (Bourdieu, 1986:255). Dolayısıyla sembolik sermaye ile habitus arasında yakın bir ilişki bulunmaktadır.

Bourdieu'nün yaklaşımında sermayeler önemli bir yer tutmaktadır. Swartz'ın belirttiği gibi Bourdieu sosyolojisinde odak noktalarından biri, bireylerin ve grupların toplumsal düzen içindeki konumlarını korumak veya yükseltmek için sermaye biriktirme, yatırımda bulunma ve çeşitli sermaye biçimlerini birbirine dönüştürme stratejilerini nasıl ve hangi koşullar altında kullandıklarıdır (Swartz, 2013:110).

2.3.1.3. Sanat Alanı

Bourdieu'nün kültürel üretim alanı ile sanat alanını (artistic field) incelediği çalışmaları sanat sosyolojisi çalışmaları için bir çığır açmıştır. Sanatın çeşitli dalları birer kültürel üretim alanıdır. Bu tezde görsel sanatlar¹¹ alanı araştırılmakta ve Bourdieu'nün sanat alanına olan yaklaşımı merkezi bir önem taşımaktadır.

Sanat alanını inceleyen Bourdieu'nün amacı sanatsal üretim ve tüketimin her ikisi için de geçerli olacak bir yaklaşım tanımlamaktır ve bunun aynı zamanda sanat alanındaki tüm unsurları ve sanatsal üretim ve tüketim arasındaki ilişkiyi içermesidir (Grenfell ve Hardy, 2007:49). Fowler'ın belirttiği gibi “Bourdieu bizi, sanat denen oyunu belirleyen koşulların aslında toplumsal ve ekonomik bir mantığa dayandığını görmeye zorlar.” (Fowler, 2009:79). Bourdieu'nün perspektifinde sanat eserinin veya bir sanatçının analizi, yalnızca sanatçının biyografisini içermez, aynı zamanda onların kapladıkları toplumsal

¹¹ Günümüzde (bilhassa 2010 sonrası süreç) çağdaş sanat ve kimi kesimlerce tercih edildiği adıyla güncel sanat eserleri/işlerinin malzeme ve üslup açısından çok çeşitlilik göstermesi, plastik sanatlar kavramının daha güncel ve daha kapsayıcı bir karşılığı olarak ve onun yerine “görsel sanatlar” adı almasına neden olmuştur.

alandaki bütün ilgili birimleri ve kurumları, sanat eleştirmenleri, koleksiyoncular, küratörleri de içermektedir. Bourdieu'nün alan mantığı içerisinde aktörler arasında meşruiyet, iktidar ve egemenlik mücadelesi söz konusudur (Grenfell ve Hardy, 2007:49). Bourdieu *Sanatın Kuralları*'nda sanatçı ve sanat eseri kimliğinin toplumsal olarak nasıl inşa edildiğine, yönelttiği şu sorularla dikkat çekmektedir:

“Bir sanat yapıtını sıradan bir nesne ya da basit bir gereç değil de sanat yapıtı yapan şey nedir? Bir sanatçıyı, bir zanaatkâr ya da pazar ressamı karşısında sanatçı yapan şey nedir? Bir müzede sergilenen işeme yerini ya da şişe altlığını sanat yapıtı kılan nedir? Bir şarap satıcısı veya musluk tamircisinin değil de, tanınmış (her şeyden önce de bir sanatçı olarak) bir sanatçı olan Duchamp'ın imzasını taşımaları mı? Ama konuya böyle yaklaşmak, Benjamin'in sözünü ettiği gibi bir fetiş olarak sanat yapıtını, kolaylığa kaçarak “ustanın adının fetişliği” olgusuna bağlamak olmaz mı? Bir başka anlatımla, fetişlerin benimsenmiş üreticisi olarak “yaratıcı”yı kim yaratmıştır? Ve, sanatçının, bu nitelikte var olma savıyla ün kazanan adına büyümlü etkinliğini kazandıran nedir? Bir moda terzisinin imzasına benzeyen bu adın benimsenmesiyle nesnenin değerinin kat kat yükselmesinin (bu da bunların ellerindeki kozları unvan çatışmalarına yansıtılmalarına ve bilirkişilerin varlıklarına bir geçelik kazandırmaya yol açar) gerekçesi ne olabilir? Farklılığa, bölünmeye, ayrılmaya yer vererek kutsallığı üreten atama ya da kuram (...) etkisinin kesin ilkesi nerede yer alır?” (Bourdieu, 2006:441-442).

Sanat yapıtının hangi toplumsal mekanizmalar aracılığıyla anlam ve değer kazandığı konusu sanat alanı içerisindeki çok sayıda farklı aktörün etkinliğini hesaba katmayı gerekli kılar. Bourdieu'nün yaklaşımı, Becker'in sanat dünyasının aktörler arasındaki işbirliği ağına dayalı kolektif bir uğraş olduğu görüşünün de ötesinde daha derin bir vurguyu içerir. Bourdieu'ye göre sanat yapıtının değer ve anlam üretimi süreci sanatçının çalışmasının ötesinde bir anlam taşımaktadır:

“Sanatsal alan (...), sanat yapıtının, değerinin ama yanı sıra anlamının da üretimi giderek daha az oranda yalnızca sanatçının çalışmasına bağlı kalır ve çelişkili bir biçimde, giderek daha fazla bakışı kendi üzerinde toplar; sanatsal, büyük ya da küçük, ünlü, bir başka deyişle yüceltilmiş veya tanınmayan olarak sınıflandırılan tüm yapıt üreticilerini, kendileri de bir alan oluşturan eleştirmenleri, koleksiyoncuları, araçları, müze müdürlerini kısacası sanatla bağlantısı olup sanat için yaşayan ve ekmeğini sanattan kazanıp sanat yapıtının anlam ve değerinin tanımlanması, dolayısıyla sanat ve (gerçek) sanatçı dünyasının sınırlarının belirlenmesi adına sürdüren rekabet sürtüşmeleri içinde birbirleriyle karşıtlaşan ve bu çatışmalar aracılığıyla sanat ve sanatçının değerinin üretimine katkıda bulunan herkesi işin içine katar.” (Bourdieu, 2006:448).

Bourdieu'nün eylem formülasyonu şöyledir: “[(habitus) (sermaye)] + alan = pratik” (Bourdieu, 1996:101). Sanat alanı içerisindeki iktidar mücadeleleri bu formülasyona uygun olarak gerçekleşmektedir. Aktörler alanda habitusları ve sermayeleri ile bir iktidar mücadelesi içerisine girerler, bu mücadeleden pratik/ eylem doğar. Bourdieu'ye göre

eylemler çikara yöneliktir (Swartz, 2013:143). Toplum içerisinde iktidar mücadelesi veren aktörler, kendi çıkarları doğrultusunda stratejik davranan bireylerdir. Fakat Bourdieu'deki insan eylemi kuramı, akılcı aktör perspektifini benimseyen yaklaşımlardan farklıdır (Swartz, 2013:114).

“Bourdieu'nün aktörleri de stratejiler kullanırlar, ama arzu edilen amaçlara ulaşmayı sağlayacak sınırlı araçları bilinçli şekilde azamileştirmezler. Aktörlerin seçimleri daha örtüktür, pratiktir ve yatkinlıklara dayanır; birikmiş sermaye ile geçmiş deneyimlerinden getirdikleri uygun yatkinlıklar arasındaki, mevcut fırsatlar ile eylemde buldukları alanların kısıtlamaları arasındaki ilişkiyi yansıtır.” (Swartz, 2013:114).

Aktörlerin eylemleri belli bir alanda tahakküm kurmaya ve tahakkümü yeniden üretmeye yöneliktir. Sanat alanında tahakküm ve yeniden üretilen tahakküm aktörlerin habitusuyla olduğu kadar habitusla ilişki bir kavram olan sermaye türleriyle de çok yakın bir ilişki içerisindedir. Johnson (1993:7), Bourdieu'nün *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* çalışmasının takdiminde kültürel üretim alanında iki tür sermayenin özellikle önem taşıdığını ifade etmektedir. Bunlar kültürel sermaye ve sembolik sermayedir. Bourdieu'nün *The Field of Cultural Production*'da bahsettiği kısıtlı kültürel üretim alanında yer alan sanatsal alanlar için prestij, itibar ve kutsama dahil olmak üzere sembolik sermaye önemlidir. Sembolik sermayeye sahip olmak alanın mantığının gerçekleştirilmesi veya başka bir deyişle diğer sanatçılar, sanat türleri ve sanat okullarının karşılaştırılmasında sanat eserlerinin değeri açısından tanınması anlamına gelmektedir (Zhang, 2016:438).

Bourdieu'nün yaklaşımı içerisinde görsel sanatlar alanı, kısıtlı üretim alanı içerisine girmektedir. Büyük üretim alanı ise gazetecilik alanı gibi alanlardır (Bourdieu, 2006:203). Johnson'ın (1993:15) belirttiği üzere kısıtlı üretim alanı yüksek sanat olarak düşünülen sanatlarla ilgilidir, örneğin klasik müzik, plastik sanatlar/ görsel sanatlar, sözde ciddi edebiyat gibi. Kısıtlı üretim alanı içerisinde aktörler arasındaki rekabet büyük ölçüde prestij, kutsama ve sanatsal ün gibi sembolik bir anlam içerir (Johnson, 1993:15). Bu sebeple kültürel üretim alanı içerisindeki kısıtlı üretim alanı “sanat için sanat” (Bourdieu, 2006:203), “üreticiler için üretim” (Johnson, 1993:15) düsturuyla ifade edilmektedir.

Sanatsal bir alan, bir yandan sermayenin çeşitli biçimlerinin yardımıyla bir yandan da ortak bir illüsyodan (çikar) ve kendi doxa'sına dayanan, diğer yandan, belirli sembolik

sermaye için mücadele eden (prestij) konumlar arasındaki ilişkilerin bir yapısıdır (Maanen, 2009:55).

Konum kavramı genellikle bir alandaki aktörler arasında hiyerarşik bir ilişki olduğunu göstermektedir, Bourdieu'nün konum kavramında, konumların da kendi aralarında hiyerarşik bir yapı vardır (Maanen, 2009:57). Sanatsal üretim alanındaki “konum” (*position*) kavramı, sanat türlerini içeren sanatsal bir konumdur (Maanen, 2009:57). Bütün konumlar söz konusu konuma uygun habitusa sahip olan aktörler olarak sanat organizasyonları/ kurumlar veya bireysel sanatçılar tarafından işgal edilirler (Maanen, 2009:58).

Sanat alanında konum alan ve belirli kazançlar için mücadeleye katılan sanatçıların (sanatsal prestij elde etmek için), ekonomik ve sosyal sermayelerinin kullanımı dışında kültürel sermayelerinin miktarı ve durumu belirleyicidir. Sosyal sermaye, özellikle kültürel sermayenin ekonomik kazançlara dönüştürülmesinde arabulucu bir rol oynamaktadır (Maanen, 2009:60). Sanatsal üretim alanında sermaye türleri birbirleriyle ilişki içerisinde. Ekonomik sermayesi eksik olan üst ve orta sınıf kesimlerinin sınıf yapısı içerisindeki yerlerini korumak ve geliştirmek için alternatif bir strateji olarak kültürel sermaye toplayacakları belirtilmektedir. Buna göre rafine bir kültürel beğeniye sahip olmak, elitler içerisinde yüksek bir statü sahibi olmak için zenginlik ve kurumsal güce sahip olmanın alternatifi olabilir. Kültürel sermayenin en belirgin türü eğitim ehliyeti olmakla birlikte, sanatla aşinalık elit çevrelerde kabul görmek için faydalı olduğu ifade edilmektedir. Bu şekilde kültürel sermaye tanıdıkların ve bağlantıların sosyal sermayesine dönüştürülebilir ve sosyal sermaye de ekonomik sermaye toplamak için kullanılabilir (DiMaggio ve Useem, 1978a:154).

Sanat ilgisi ve sanat etkinlikleri elitlerin yüksek kültürlerini yeniden teyit etmek için bir imkândır. Elit ailelerin kültürel sermayelerinin çocuklarına aktarımının bir yolu da “sanat takdiri” olarak geçmiştir. Sanat takdiri, profesyonel ve idari mesleklerde yer almak için değerli bir unsur olmuştur (DiMaggio ve Useem, 1978b:357). Sanatlarla aşinalığın kültürel sermayenin bir bileşeni olduğu ifade edilerek, bu aşinalık sosyal ve ekonomik sermayeye dönüştürülebiliyorsa, bazı ailelerin kültürel sermayelerini çocuklarına vererek çocuklarının daha fazla sosyal ve ekonomik hareketlilik olasılığına sahip olacakları belirtilmektedir. Şirketlerde çalışan profesyoneller/ yöneticiler zaman içerisinde elde

ettikleri kültürel sermayelerini (şirketlerde yönetici olabilmek için uzmanlaşmış bilgi ve uzmanlık eğitime ihtiyaç duyulmaktadır) çocuklarına aktarmaktadırlar, kültürel sermaye çocukların şirket hiyerarşisi içerisindeki hızlı yükselişine yardımcı olmaktadır, böylece çocuklar bu kültürel sermayeyi ekonomik sermayeye dönüştürebilmektedirler (DiMaggio ve Useem, 1978a:155).

Bourdieu'ye göre estetik değerlendirmeler, sosyal bölünmeler ve daha da önemlisi sınıf bölünmelerini işaret etmektedir (Holla ve Kuipers, 2016:292). Bourdieu beğenilerin değişkenliğine yönelik olarak toplumsal uzam içerisinde farklı konumlarda bulunan bireylerin, sanat yapıtlarını nitelendirmek için ortak biçimde kullanılan sıfatlara son derece farklı, hatta karşıt anlamlar ve değerler yükleyebileceklerini vurgulamaktadır (Bourdieu, 2006:450). Bireylerin beğenilerinin farklılığı sınıf habitusuna işaret etmektedir. Sınıf habitusu, sınıf koşulunun içselleşmiş hali ve gerektirdiği koşullanmadır (Bourdieu, 1996:101).

Sonuç olarak Bourdieu'nün alan teorisi sanat alanını yapı fail ikiliğine dayalı olarak araştırma ve derinlemesine çözümlenme konusunda kapsayıcı ve açıklayıcı bir imkân sunmaktadır. Swartz (2013:173) da alana dayalı bir bakış açısının avantajlarından birisinin sosyal bilimcileri daha en baştan daraltmamaya teşvik etmesi olarak ifade etmiştir. Bu çalışmada Bourdieu'nün kuramı oldukça geniş bir perspektiften hem sanatçıların hem de sanat yöneticilerinin (küratör ve kurum yöneticisi) sermayeleri, habituslarının derinlemesine araştırılması ve değerlendirilmesi bakımından oldukça merkezi bir öneme sahiptir.

2.4. ÇAĞDAŞ SANAT ALANINDA KURUMSAL HAYIRSEVERLİK

2.4.1. Paul DiMaggio ve Organizasyonel Alan Olarak Sanat

Paul J. DiMaggio ve Walter W. Powell'ın "*The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields*" adlı makaleleri literatürde "yeni kurumsal teori/ yeni kurumsalcılık" olarak adlandırılan kuramın temelini

oluşturmuştur. Yeni kurumsalcılık, Max Weber'deki demir kafes metaforundan faydalanmakla birlikte, 1970'lerden sonra rasyonalitenin değişim geçirdiğini ve demir kafesin piyasa mekanizmaları tarafından değil, daha kolektif toplumsal çevreler tarafından yeniden yaratıldığını belirtmektedir. Kolektif toplumsal çevreler devlet, meslek kuruluşları, çeşitli kurumsal çevreler vs.'dir. DiMaggio ve Powell, Weberci rasyonalitenin yerini "kolektif rasyonalite"nin aldığını ve bu rasyonalitenin yeni bir kurumsalcılık anlayışı geliştirdiğini, toplumdaki kurumlarda bir "kurumsal eşbiçimlilik/ izomorfizm" geliştiğini anlatırlar (Özcan, 2011:315; DiMaggio ve Powell, 1983:147-160). Kurumsal izomorfik/ eşbiçimlilik değişim 3 şekilde gerçekleşmektedir: 1. Siyasi nüfuz ve meşruiyet sorunundan kaynaklanan "zorlayıcı izomorfizm/ eşbiçimlilik", 2. Belirsizliğe karşı verilen standart yanıtlardan kaynaklanan "taklitçi izomorfizm/ eşbiçimlilik", 3. Profesyonelleşme ile ilişkili "kuralcı izomorfizm/ eşbiçimlilik" (DiMaggio ve Powell, 1983:150). Yeni kurumsalcılık anlayışına göre örgütler ve kurumlar giderek birbirlerine benzeyerek homojenleşmektedirler. Örgütler kurumsallaşma ve profesyonelleşme süreçlerinden geçerek organizasyonel bir alan yaratmaktadırlar.

DiMaggio ve Powell'ın yeni kurumsalcılık anlayışının sanat alanı açısından öneminden birisi, organizasyonel bir alan olarak sanat alanında birbirleriyle etkileşime giren tüm organizasyonların birbirleriyle etkileşimi kolaylaştırmak için yapısal olarak izomorfik/ eşbiçimli olma eğiliminde olduklarını öne sürmüş olmalarıdır (Peterson, 1986:171). Peterson'a göre, DiMaggio ve Powell'ın kurumsal eşbiçimliliği (kurumsal izomorfizm) gerçekliğe çok iyi uymaktadır. Yeni kurumsalcılık yaklaşımı profesyonel bir disiplin olarak sanat yönetiminin ortaya çıkmasını ve devlet, vakıflar ve şirketler dâhil olmak üzere yeni yöneticilerin sanat yönetimine ihtiyaç duymalarının nedenini açıklamaya yardımcı olmaktadır. Kurumsal izomorfizm, sanat organizasyonlarının önceden çoğunlukla kendi kendine yeten zengin kişilerden oluşan yönetim kurullarının yapısını ve sanat yönetimi girişimcilerinin faaliyetlerini anlamlandırmayı olanaklı kılmaktadır (Peterson, 1986:171).

DiMaggio organizasyonel bir alan olarak sanatın kurumsallaşmasının temeli ve dayanaklarını açıklamakta ve bunu yeni kurumsalcılık teorisi çerçevesinde incelemektedir. Yeni kurumsalcılık anlayışı içerisinde sanat kurumları da örgütsel

amaçlara hizmet etmek için işlev görmektedirler. Bu tezde yeni kurumsalcılık anlayışı içerisinde değerlendirilen şirket ve holdinglerin sanata bakış açılarının değerlendirilmesi DiMaggio'nun kültür kapitalisti (*cultural capitalist*) ve kurumsal hayırseverlik (*corporate philanthropy*)/ şirket hayırseverliği (*corporate philanthropy*) kavramlarına bağlı olarak, bu anlayış içerisinde değerlendirilmektedir.

Yeni kurumsalcı kuramcılar olarak Powell ve DiMaggio'nun temel izlekleri Bourdieu'nün fikirlerinin çoğuna yakındır. Hatta DiMaggio ve Powell'ın örgütlerarası bağlamlar üzerinde durulması gerektiği konusundaki iddialarında Bourdieu'nün alan kavramından yararlanmaktadırlar (Swartz, 2013:172-173).

Bu tezde sanat alanını incelerken DiMaggio ve Powell'ın yaklaşımları temelinde DiMaggio'nun sanat alanındaki kavramsallaştırmaları, örneklem dâhilinde incelenen sanatı destekleyen aile grupları ile holding veya şirketlere bağlı sanat kurumları ve sanat oluşumlarının çağdaş sanat alanındaki güçlerinin nedenlerinin açıklanmasında faydalı olmaktadır. Bourdieu'nün alan teorisinden oldukça yararlanan DiMaggio ve Powell örgütsel alana dair incelemelerinde, Bourdieu'nün hemen hemen her zaman rekabete dayalı mücadeleden bahsettiği aşamada, baskı ve rekabetin yanı sıra taklit ve profesyonelleşme gibi süreçlerden bahsetmektedirler. Swartz, eşbiçimliliğin rekabet dışında başka kurumsal süreçlerle de ortaya çıkabildiğini göstermeleri açısından DiMaggio ve Powell'ın yaklaşımını önemli bulmaktadır (Swartz, 2013:186). Rekabet, taklit ve profesyonelleşme süreçlerinden bir veya birkaçının etkisinde şirketler sanat yatırımlarına ağırlık vermektedirler.

Paul J. DiMaggio sanat sosyolojisinin zorlu görevinin sanatta benzerliklerin algılandığı ve türlerin/ tarzların (*genre*) sahnelendiği süreçleri anlamak olduğu düşüncesinden hareketle sanat eserlerinin tematik içeriğinin ötesinde önem taşıyan toplumsal olarak yapılandırılmış organizasyon ilkelerini temsil ettiklerini önermektedir ve bu da kültürel bilgiler ve bağlılık için yapısal olarak üretilen talebe cevap vermektedir (DiMaggio, 1987:441). DiMaggio sanatta tarz ayrımlarının yaratıldığı, ritüelleştirildiği ve aşındığı süreçleri ve beğenilerin toplumsal grupların anlam ifade etme ve sınır tanımlama faaliyetlerinin bir parçası olarak üretilen süreçleri incelemektedir. Bu aşamada DiMaggio ortaya iki süreç çıktığından bahsetmektedir. DiMaggio ortaya çıkan bu süreçlere sanatsal sınıflandırma sistemleri (ACS) adını vermektedir. ACS, bir toplumun hem beğeni

yapısını hem de kültürel malların üretimi ve dağıtımının yapısını yansıtmaktadır (DiMaggio, 1987:441).

DiMaggio'ya göre beğeni ritüel tanımlama biçimi ve toplumsal ilişkiler kurma yoludur. (DiMaggio, 1987:443). DiMaggio sanat sosyolojisi çalışmaları açısından, sanatın üretildiği organizasyonel sistemler ve beğeni ile üretimin etkileşiminde ortaya çıkan sanatsal sınıflandırma sistemlerinin incelenmesi (DiMaggio, 1987:453) konusuna dikkat çekmektedir.

Styhre'ye göre sanat örgütsel amaçları gerçekleştirmede bir organizasyon kaynağı olarak işlev görebilir (Styhre, 2008:99). Sanatın örgütsel amaçları gerçekleştirmede sahip olduğu güç, dünya genelinde pek çok şirketin kurumsal sosyal sorumluluk vb. adı altında veya doğrudan holdinglere veya şirketin bir vakfına bağlı yan bir şirket olarak açılan sanat kurumlarını ortaya çıkarmaktadır. Günümüz Türkiye'sinde en etkin, en görünür, etkili ve önemli çağdaş sanat kurumlarının ülkenin önde gelen holding ve şirketleri bünyesinde yer alması, DiMaggio'nun organizasyonel alan ile ilgili olarak yaptığı çalışmaların bu tez açısından yararlılığını göstermektedir.

2.4.1.1. Kültür Kapitalisti

Bu tez açısından Paul J. DiMaggio'nun "kültür kapitalistleri" kavramı oldukça önem arz etmektedir. Bu tezde 1. sanatçılar 2. küratörler ve sanat kurumu yöneticileri olmak üzere iki aktör grubu bulunmaktadır. Tezin örneklemini oluşturan sanat kurum ve oluşumlarının yöneticileri ve buradaki küratörler birer kültür kapitalisti olarak değerlendirilmektedir.

DiMaggio sanatı organizasyonel bir alan olarak değerlendirdiği çalışmalarında, toplumda prestijli olarak görülen sanat türlerini ve etkinliklerini yönlendiren bir grup aktör tespit etmektedir. Söz konusu aktörler, toplumda (eski tabiriyle) "yüksek sanat" yaratıp, kendi toplumsal konumlarını prestijli ve ayrıcalıklı kılmaktadırlar. DiMaggio, bu kâr amacı gütmeyen sanat sektöründe faaliyet yürüten kent elitlerini, kültür kapitalistleri olarak adlandırmaktadır. Kültür kapitalistleri çağdaş yüksek kültürü kurumsallaştırmaktadırlar (DiMaggio, 1982:33).

DiMaggio, sanatın kutsallaştırılmasının, yüksek kültür ve bunun tam tersi popüler kültür ayırımının ve bu sınıflandırmanın kurumsallaşmasının kültür kapitalistleri olarak atıfta bulunduğu kadın ve erkeklerin eseri olduğunu ifade etmektedir (DiMaggio, 1982:35). Chin-tao Wu'nun aktardığı gibi “çok güçlü olan bu takım elbiseli insanlar, ‘kültürel sevk ve idare kapitalistleri’dir” (Wu, 2014:26). Siyasal yapı ve ekonomi politikaları doğrultusunda şirketlerin kâr amacı gütmeyen sektöre yönelmesi ve sanat alanında girişimciliğe başlamalarıyla kültür kapitalistleri sanat alanında en önemli aktörler haline gelmişlerdir.

Kâr amacı gütmeyen sanat sektörünün büyümesi ve gelişmesi, sanat örgütlerinin hedeflerini, içindeki çıkar dengesini ve yönetim biçimlerini değiştirmiştir. Başlangıçta zengin mütevellî heyetleri, düşük ücretli yöneticiler, sanatçılar ve sanat tarihçileri tarafından kurulan sanat kurumlarında aktörler arasında hâkim olan mütevellîlerdir. 1960'lardan sonra kâr amacı gütmeyen sanat organizasyonlarında finans ve pazarlama gibi alanlardaki idari personel sayısı artmıştır. Sanat organizasyonlarındaki mütevellîler, sanatçılar ve mesleki yöneticiler arasındaki güç dengesi değişmiştir (DiMaggio, 1986b:4-5). Kurumlardaki profesyonelleşme süreci bu değişimi getirmektedir. 19. yüzyıldaki sanat organizasyonlarındaki mütevellî heyeti üyelerinin hâkimiyeti, 20. yüzyılda alandaki profesyonelleşme sebebiyle zayıflamaya başlamıştır. 20. Yüzyılda sanat tarihi ve müze yönetimi ile ilişkili disiplinlerin üniversite eğitimi düzeyine kavuşması, sanat alanında mütevellîlerin dışında profesyonel yeni aktörler olarak müze çalışanlarının katılmasını sağlamıştır. Bu süreçte profesyonel müze çalışanları mütevellîlerden biraz özerkleşmişlerdir. Bu aşamada müze yöneticileri, müdürleri ve iyi bir akademik eğitime sahip küratörler etkili olmaya başlamışlardır (Zolberg, 1986:192).

DiMaggio kültür kapitalistleri kavramını iki anlamda kullandığını belirtmektedir. İlk anlamda, 19. yüzyılda kültür kapitalistleri, çeşitli türde sanat girişimlerinde bulunarak, sanat müzelerini kurarak yüksek kültür idealini şekillendirmişlerdir. Bu dönemin kültür kapitalistleri güçlerini ailelerinin ticaretteki zenginliklerinden almaktadırlar. (DiMaggio, 1982:35). Kültür kapitalistleri 20. ve 21. Yüzyıllarda özellikleri bakımından değişiklik geçirirler de halen “kültürel sevk ve idare kapitalistleri”dirler. Bir diğer kültür kapitalisti çeşidi ise Bourdieu'nün kültürel sermaye olarak adlandırdığı şeyin toplayıcılarıdır (DiMaggio, 1982:35), bu anlamda kültür toplum içerisinde statü göstergesi ve bir prestij unsurudur.

Kültür kapitalistleri, servetlerini 19. yüzyıldakiler gibi sanai girişimlerden sağlamadıkları için geleneksel kapitalistlerden ayrılmakla birlikte, 21. yüzyıl kültür kapitalistleri yönetim kurulu başkanları, genel müdürler vs.’den oluşan profesyonel yöneticilerdir. Kültür kapitalistlerinin şirket içerisindeki güçleri aile geçmişlerinden çok, kendilerinin şirkette edindikleri konumdan kaynaklanmaktadır (Wu, 2014:157). Yüksek kültürün kurumsallaşmasını sağlayan (DiMaggio, 1982:33) kültür kapitalistleri arasında kâr amacı gütmeyen şirket veya vakıfların mütevelli heyeti üyeleri önemli bir yeri teşkil etmiştir. (Daha çok 21. Yüzyıldan önce)

“Sosyal prestij ve statü, çok az insanın elde edebildiği müze mütevelli heyeti üyeliğiyle kazanılan bariz ödüllerdir. (...) Çoğu Amerikan müzesinin mütevelli heyeti (çağdaş) sanat eseri satın alan koleksiyonerlerle dolu; bunların arasında iş adamları da var. (...) ... mütevelli olarak işin içinde yer alan bu kişiler, mütevelli olmayan koleksiyonerlere göre çeşitli avantajlar elde ederler; bu avantajlar potansiyel olarak kendilerine önemli malî kazançlar sağlayabilir. Örneğin mütevelliler, müzenin hangi sanatçıların eserleri alacağını ya da sergileneceğini önceden bilirler; bu da sanatçıların şöhreti ve piyasası üzerinde etkide bulunur. Eğer mütevelli koleksiyonerler, müzenin seçtiği sanatçıların eserlerini kendileri için satın alırlarsa, müze sergisinin ardında koleksiyonlarının değeri ya da prestiji mutlaka artacaktır; kendi koleksiyonlarından eserlerin sergilenmesi ya da sergilenmemesi bu durumu değiştirmez.” (Wu, 2014:159-160).

Wu’nun birer kültür kapitalistleri olarak mütevelli heyetleriyle ilgili değerlendirmelerine göre, sanat müzelerinin mütevelli heyetlerinde bulunanların çoğu birbirleriyle yakın ilişki içerisinde. Mütevelli heyeti üyeleri görevlerini geleneksel olarak kendi kaynaklarıyla sürdürmektedirler. Mütevelli heyetine girebilmenin ön koşulları ailevi geçmişe, servet düzeyine, yani para ve güç sahibi olmaya bağlıdır (Wu, 2014:148). Ayrıca yapılan bir başka çalışmada (Glueck’ten aktaran Wu, 2014:148), (Türkiye’deki çağdaş sanat kurum ve oluşumlarında da görüldüğü gibi) Cleveland Sanat Müzesi’nin 16 mütevellisinin en az 10’unun bu müzenin kurucularıyla, daha önceki üyelerle ya da müzenin velinimetleriyle kan bağı ya da evlilik yoluyla akraba olduğunu ortaya koymuştur. Wu başka müzelerde de benzer bir durumla karşılaşmanın oldukça mümkün olduğunu belirtmektedir: (Wu, 2014:148).

“...bu mütevelli elitler, iş dünyasında olduğu gibi, bazen tek bir müzeyle yetinmeyip birkaç müzenin mütevelli heyetinde görev alırlar; aile ya da iş ilişkileri aracılığıyla öteki müzelerin mütevellileriyle de bağlantı halindedirler” (Wu, 2014:149).

Kültür kapitalistleri kurumsal sanatın ortaya çıkmasında temel bir role sahiplerdir. Kültür kapitalistlerinin sanata yönelik faaliyetlerde öncü bir rol üstlenmeleri (sanat müzeleri, sanat oluşumları tesis etmeleri, sanata bağışta bulunmaları vs.) toplum içerisinde hem bu

insan topluluğuna ayrıcalık kazandırır, hem de kültür kapitalistlerini sanatın kurumsallaşım gelişmesinin temel dinamiği haline getirir.

“Mütevelli üyeliği, çok az sayıda insana açık olmasıyla, sosyal statü ve gücün nihai işareti sayılan özel bir sosyal kulüp üyeliğinden farklı değildir; mütevellilik, üst sınıf mensuplarının ilişkilerinden, arkadaşlıklarından ve ahbaplıklarından oluşan karışık şebekenin bir parçasıdır. Ama sanat müzeleri özel kulüpler *değildir*; kamusal alanda çalışırlar ve işlev görürler; bu yolla ciddi boyutta kamusal otorite ve saygınlık kazanırlar. Böylece mütevelli statüsü, kişiye toplumda iktidar kullanması için kurumsal bir araç sunar; kapitalist bir demokraside bu statü, nüfuza götüren yoldur.” (Wu, 2014:149).

Kültür kapitalistlerinin gücü, Bourdieu'nün habitus ve sermayeler kavramlarıyla açıkladığı iktidar kaynaklarından gelmektedir. Özellikle kültürel sermaye burada önemli bir rol üstlenmekte, kültürel sermaye diğer sermaye türlerinin gelişimini de sağlayabilmektedir.

Kültür kapitalistlerinin şirket ve vakıfların sanat programlarını ne şekilde yönlendirdiğine yönelik yaptığı çalışmada DiMaggio, görüştüğü vakıf çalışanlarından mütevelli heyeti üyelerinin programlara etkisi konusunda farklı etkiler olduğunu tespit etmektedir. Bir program direktörü mütevelli tercihlerine uyduğunu ve diğer program yöneticilerini vakfın sanat etkinliklerinin önemi konusunda ikna ettiğini belirtirken, başka bir program direktörü büyük oranda kendi başına çalıştığını ve mütevelli heyetinden az miktarda bilgi aldığını, yeni bir programı tam olarak geliştirdikten sonra mütevellilere teklif sunduğunu belirtmektedir. Bununla birlikte DiMaggio mütevelli tercihlerinin ve mütevellilerle düzenli olarak temas kuran kişilerin tercihlerinin sanat programı personelini büyük oranda kısıtladığını ortaya koymaktadır. DiMaggio, katılımcıların birçoğunun mütevelli heyetlerinin kendi zevkleri konusunda muhafazakâr olduğunu ve kendi zevkleri doğrultusunda hibe verdiklerini ifade ettiklerini belirtmektedir. DiMaggio mütevellilerin körü körüne muhafazakâr olmadığını, vakıf personellerinin sanat programları konusunda mütevellilerin tercihlerinden manevralar yapılabileceğini savunmaktadır. Profesyonelleşmiş bir kurumsal yapıda pek çok mütevellinin sanat ile ilgili uygulama isteklerinde profesyonel personelin kararının etkili olabileceğini söylemektedir. (DiMaggio, 1986c:132-134).

DiMaggio analizlerinde Bourdieu'nün kültürel sermaye kavramından ve kültürel yeniden üretim/ alan yaklaşımından yararlanmaktadır. DiMaggio Amerika'daki sanat organizasyonları üzerine yaptığı çalışmalarda sanatta elitlerin egemenliğinin söz konusu

olduğunu tespit etmektedir. Buna göre sanat organizasyonları genellikle yerel elit üyelerin hâkimiyetinde genelde yönetim kurulları veya mütevelliler tarafından denetlenmektedir ve büyük oranda elit izleyiciye hitap etmektedir. Sanat organizasyonları elitlerin sınıf kimliğinin yeniden teyit edilmesini sağlamaktadır (DiMaggio ve Useem, 1978b:358).

Yeni kurumsalcılık anlayışı içerisinde, kültür kapitalistleri çeşitlenmektedir. Örneğin DiMaggio'nun Amerika'daki sanat müzelerinin profesyonelleşme sürecini incelediği çalışmada (DiMaggio, 1991:270-276), yeni kurumsalcılık anlayışıyla birlikte kurumlarda gerçekleşen profesyonelleşme sürecinde artık geleneksel sanat müzelerindeki sınırlı bir elit kesimin, koleksiyoncuların ve eğitilmiş orta sınıfın ilgileri ve ihtiyaçlarıyla şekillenen mütevelliler, patronlar, bağışçılar, koleksiyoncuların hükmettiği yapıdan çok, sanat profesyonellerinin (müze yöneticisi, müze direktörü, müze program direktörleri, sanat danışmanı, küratör vs.) etkin olduğu bir anlayış ifade edilmektedir. Yani profesyonelleşme sürecinde sanat kurumlarındaki etkili aktörlerden olan mütevelliler, patronlar gibi elitlerin yerini “profesyonel elitler” almıştır. Araştırmamızda Türkiye’de hangi aktör grubunun daha etkili olduğu ortaya konulacaktır.

2.4.1.2. Kurumsal Hayırseverlik

Sanatta elit hâkimiyetinin bir başka biçimi bu kesimin sanat organizasyonlarına yaptıkları bağışlarla ortaya çıkmaktadır. Çoğu sanat organizasyonu, organizasyonun kendi gelirinden çok, büyük çoğunluğu bireysel ve kurumsal (şirketler vs. aracılığıyla) elitlerin yaptıkları özel bağışlarla elde edilen gelirlerle gerçekleşmektedir (DiMaggio ve Useem, 1987b:366). Buna bağlı olarak DiMaggio'nun kültür kapitalisti kavramıyla ilişkili bir başka kavram kurumsal hayırseverliktir. Şirket veya vakıf sahibi/ yöneticisi/ çalışanı kültür kapitalistleri sanat alanında yaptıkları bağışlar yoluyla sanat alanında büyük bir söz sahibi konumdadırlar. Kültür kapitalistlerinin sanat girişimleri kurumsal hayırseverlik/ şirket hayırseverliği olarak (sanat alanındaki girişimlerde “sanat hayırseverliği/ sanatsal hayırseverlik” olarak da) adlandırılmaktadır.

Dünya’da olduğu gibi Türkiye’de de büyük şirketler/ holdingler sanat ile ilgili yatırımlar yapmaktadırlar. Günümüzde şirketlerin sanat yatırımları kurumsal sosyal sorumluluk, toplumsal sorumluluk gibi isimler altında bir kurumsal hayırseverlik/ şirket hayırseverliğine dönüşmüştür. Türkiye çağdaş sanat piyasasına odaklanıldığında ise, bu tezin örneklemini oluşturan belirli büyük sermayeli holding ve şirketlerin ve bu şirketlere bağlı kurumların çağdaş sanat piyasasını önem ve nitelik açısından tekeline aldığı görülmektedir. DiMaggio, şirketlerin sanat yatırımları ve girişimlerinin ardında farklı sebepler yattığını söylerken ve sanat-şirket ilişkisi arasındaki ilişkiyi değerlendirirken kurumsal hayırseverlik/ şirket hayırseverliği/ sanat hayırseverliği kavramlarını kullanmaktadır. Chin-tao Wu, DiMaggio ve Bourdieu temelli gerçekleştirdiği çalışmasında, şirketlerin sanat ile olan ilişkilerinin sonuçlarına dair şunları ifade etmektedir:

“Şirketlerin sanat girişimleri, kurumsallaşarak manevî bir otorite kazanır, meşrulaştırıcı simgeleri temellük eder ve sanat trendlerini belirleyebilir. Bu anlamda bir sosyal grup, toplumun, kâr-zarar ilkesinin üstünde yer aldığı düşünülen az sayıdaki birkaç sektörden birinde iktidar sahibi olur ve böylece sanat-istemedenden de olsa- yeni bir kültürel hegemonyanın suç ortağı haline gelir.” (Wu, 2014:415).

Kâr amacı gütmeyen sektörler aracılığıyla şirket hayırseverliğinin öneminin artışı 1980 sonrası dünya ekonomik politikalarıyla yakından ilgilidir. Useem ve Kutner (1986:93) 1980’li yıllarda ABD’de kurumsal hayırseverlikteki büyüme oranının diğer özel bağışlardan daha yüksek olduğunu ifade etmektedirler. 1980’lerin başında çoğu şirket, kâr amacı gütmeyen organizasyonları (üniversiteler, sanat müzeleri vs.) kendi kurumsal amaçlarını yerine getirmek için birer aktör olarak görmeye başlamıştır. Giderek daha fazla sayıda üst düzey yönetici kurumsal sosyal sorumluluk felsefesini kabul ederek şirketlerinin temel felsefelerinden birisi haline getirmeye başlamışlardır (Useem ve Kutner, 1986:93-95).

DiMaggio ilerici şirketlerde hayırseverliğin profesyonelleştiğini gösteren çalışmaların varlığından söz etmektedir (DiMaggio, 1986a:78). Pek çok özellikle büyük şirketler bağış politikalarında profesyonelleşmeye gitmesine (şirkette bağış konularıyla ilgili görevli olan profesyonel personel bulundurmasına) rağmen, halen şirketlerin üst düzey yöneticileri şirketin kurumsal hayırseverlik kararları konusunda en etkili aktörlerdir. Şirket hayırseverleri, her şeyden daha çok kendi şirket politikaları doğrultusunda hareket etmektedirler (DiMaggio, 1986b:8).

DiMaggio 1980’li yılların devletin sanat fonlarının hayli azaltıldığı Reagan dönemi ABD’indeki sanat organizasyonlarıyla ilgili değerlendirmeler yaptığı çalışmasında (DiMaggio, 1986a:83) daha o yıllardan geleceği de isabetli bir biçimde öngören tespit ve tahminlerde bulunmuştur. DiMaggio 1980’li yıllardaki durum için değerlendirme yaparken, bu dönemde küratörlük gibi alanların henüz yeni yeni kurumsal bağışçı, devlet bağışçılarının ve vakıfların ilgisini çekmeye başladığını ifade etmektedir. DiMaggio, yenilikçi sanat eserlerinin riskli bulunduğu ve genellikle rağbet görmediğini, yenilikçi sanatçıların ciddi şekilde ihmal edildiğini vurgulamaktadır. Bu dönemde sanat bağışçıları ve devlet sanat kurumları, kendilerini kanıtlamış yetenekli bulunan sanatçıları desteklemiş, yenilikçi sanatçılarla ilgilenmemişlerdir. DiMaggio bu gidişatın birkaç yıl sonra değişeceğini, hem özel hem de kamusal politika üreticilerinin ‘yenilikçi sanatçıların destekçi hayırsever bağışçıları’ olacağını öngörmüştür. DiMaggio, özellikle, vakıflar ve devlet kurumlarının örnek olarak sanat destek sistemini ve hiç kimsenin finanse etmeyeceği sanat programlarını destekleyerek sanatı etkileyebilecek potansiyel olarak güçlü bir konuma sahip olduğundan şüphelendiğini belirtmektedir (DiMaggio, 1986a:83).

DiMaggio her vakfın kendi kanun ve tüzüğüne, kendi düzen ve kurallarıyla uyumlu bir kurumsal hayırseverlik politikası izlediğini ifade etmektedir (DiMaggio, 1986a:79-80). Vakıf çıkarları, desteklenecek sanat programlarıyla ilgili fırsatlar ve kısıtlamalar getirmektedir (DiMaggio, 1986c:132). Bu anlayışa göre her vakıf personeli, vakfın mütevellileri tarafından kabul gören programları desteklemektedir. Vakıf toplulukları, çeşitli türdeki değerleri destekleyen sanatlara hibe vermektedirler. Bazı özel vakıflar bireysel sanatçılara burs vererek, diğerleri topluluk sanat faaliyetlerini destekleyerek görsel sanatların korunmasına yardımcı olmaktadır (DiMaggio, 1986a:79-80). Bu durumun günümüz Türkiye çağdaş sanat piyasası içerisinde nasıl somutlaştığı kurumsal hayırsever aileler olarak Koç ailesi (Arter), Eczacıbaşı ailesi (İKSV, İstanbul Modern), Sabancı ailesi (Sakıp Sabancı Müzesi, Akbank Sanat) ve Kocabıyık ailesinin (Borusan Contemporary) çağdaş sanata desteği bağlamında ele alınmaktadır.

2.5. SANAT ESERİNİN SANATSAL VE EKONOMİK DEĞERİNİN BELİRLENMESİ

2.5.1. Luc Boltanski&Eve Chiapello: Kapitalizmin Yeni Ruhü

Günümüz çağdaş sanat alanı piyasa ile çok yakın bir birliktelik içerisinde. Sanatçılar ve sanat alanının diğer aktörlerinin etkinlikleri piyasa tarafından biçimlendirilmektedir. Aktörlerin piyasadaki görünürlükleri, ekonomik çıkarları, hem prestijleri açısından hem de sanatsal değerin belirlenmesi açısından belirleyici bir rol üstlenmektedir. Günümüz çağdaş sanat alanındaki aktörler olarak başta sanatçı ve küratörlerin çalışma biçimi, eser üretim ve sunuş biçimleri, Luc Boltanski&Eve Chiapello'nun kavramıyla "kapitalizmin yeni ruhu"nun ve Luc Boltanski&Arnaud Esquerre'in kavramsallaştırmasıyla "zenginleştirme ekonomisinin" sanat alanını kapsamına dahil etmesiyle ilişkili bir biçimde değişmektedir. Bu sebeple Luc Boltanski'nin yaklaşımı sanatçıların üretim biçimini ve küratörlerin (ve diğer sanat alanı aktörlerinin-"*hikâye anlatıcıları*"nın) çalışma yöntemini değerlendirmek açısından önemlidir.

Luc Boltanski 20. Yüzyılda kapitalizmin Karl Marx'ın anlattığından farklı bir aşamada bulunduğunu ifade etmektedir. Boltanski ve Chiapello'nun ortak çalışması *The New Spirit of Capitalism* (Kapitalizmin Yeni Ruhü) 20. Yüzyıl kapitalizminin "esneklik", "uyarlanabilirlik/ uyumluluk", "yaratıcılık", "hareketlilik" özelliklerine dikkat çekmektedir (Susen, 2014a:13). Kapitalizmin yeni ruhunun anahtar bileşenleri olan girişkenlik, yaratıcılık, hayal gücü, şeffaflık, bağlantı-taahhüt, açıklık, diyalog ve takım çalışması, hem sistemik esneklik ve uyarlanabilirlikle, hem de benzersiz bir ideolojik meşruiyetle kapitalist egemenlik biçimleri sağlamaktadır (Susen, 2014c:195).

Boltanski ve Chiapello'ya göre kapitalizmin üç ruhu vardır: Birinci ruh, erken modern toplumlarda yaygın olan bir ruhtur ve aile kapitalizmidir. Kapitalizmin ilk ruhunun kurucu bileşeni üretkenliktir ve feodal mutlakiyetçi oluşumların katı sosyal, politik ve ekonomik yapılarının yerine bireysel bir burjuva mülkiyetinin ikâme edildiği, Weber'in Protestan ahlakında bahsettiği türde üretkenlikle uyumlu bir ruhtur. Kapitalizmin ikinci ruhu, endüstriyel ve örgütsel kapitalizmdir. 1929-1930 ekonomik krizi sonrası ortaya

çıkan Fordist sanayileşme ve Keynesçi müdahalecilik anlayışıyla ilişkili bir ruhtur. Bu ruh işçi sınıfının gücünü arttırmasına ve liberal meslekler, sanatlar, bilimler vs.'de nispeten özerk mesleki işgücünün ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur. Kapitalizmin üçüncü ruhu yani “yeni ruhu” ise, kapitalizmin her zamankinden esnek bir halini yansıtmaktadır. Bu aşamadaki kapitalizm özelliklerini piyasa odaklı ilkelerden almaktadır: esneklik, uyarlanabilirlik, yaratıcılık ve hareketlilik. Kapitalizmin üçüncü ruhu dünyada 1970’ler sonrası neoliberalizmin ve piyasalaşmanın ortaya çıkışıyla ilişkilidir. Kapitalizmin yeni ruhunun esnek doğası, kapitalizmin tartışmalı ve eleştirel söylem süreçlerini destekleme ve bütünleştirme kapasitesinden doğmaktadır. Bu şekilde yeni kapitalizm siyasal ve ekonomik bir sistem olarak yapısal ve ideolojik açıdan uyarlanabilirdir (Susen, 2014a:13-14).

Kapitalizmin yeni ruhunda dünya bir ağ olarak temsil edilmektedir ve ağlardan oluşan bu dünyada temel figür olarak çeşitli bağlantılar kuran ve geçici projeler uygulayan yönetici veya koçlar vardır (Basaure, 2011:368). Kapitalizmin üçüncü/ yeni ruhunda birden fazla projede işbirliği içinde çalışan aktörler tarafından oluşturulan esnek küresel ağların giderek artan bir etkisi söz konusudur (Susen, 2014a:14). Boltanski ve Chiapello “ağ/ iletişim ağı kenti”nden bahsetmektedirler, kapitalizmin yeni ruhu ağ kentinin ruhudur (Turner, 2014:452). Boltanski ve Chiapello yeni kapitalist sistemdeki yeni kente “projektif kent” adını vermektedirler. Projektif kent, özerk kişiler tarafından idare edilen birçok projeden oluşturulan esnek bir dünyaya atıfta bulunmaktadır (Boltanski ve Chiapello, 2007:92). Projektif kent esneklik, uyarlanabilirlik, yaratıcılık, hareketlilik gibi neoliberal ilkeleri içeren her zamankinden daha esnek ve görünürde ileri görüşlü bir kapitalist sistem geliştirmede çok önemli rol oynayan “projeler kenti”dir (Susen, 2014d:721). Kapitalizmin yeni ruhu için verilen projektif kent terimi, baskıcı endüstriyel çalışma pratiklerinden kurtulmayı sağlamaktadır. Projektif kentte proje etrafındaki çalışmaların örgütlenmesi ve gerekçelendirilmesi, projeler ve takımlar şeklinde ağlar halinde çalışan ve müşteri memnuniyetini amaçlayan firmalar bulunmaktadır, liderlerin vizyonu doğrultusunda çalışanlar hareketlendirilmektedir (Roberts, 2012:88). Esnek ağlar üzerine kurulan projeler kentinde önemli olan etkinlik geliştirmektir ve hayat ailesel, etkileyici, eğitici, sanatsal, dinsel, hayırsever gibi birbirinden farklı türdeki projelerden oluşmaktadır (Boltanski ve Chiapello, 2007:110).

Boltanski ve Chiapello'ya göre 1990'ların ikinci yarısından beri söz konusu olmaya başlayan projektif kentlerde ağın bir uzantısı olmak (bir projede yer almak) yaşamın ta kendisidir, ağlarla ilişki kurmayan, ağları keşfetmeyen ve bir projede bulunmayan kişi dışlanma tehdidi altındadır. Kişilerin kendi kendilerini geliştirmeleri ve istihdam edilebilmeleri dolayısıyla geleceklerini kontrol altına almaları bir projede bulunmalarıyla gerçekleşmektedir (Boltanski ve Chiapello, 2007:111). Projektif kentte “büyük insan” olmak için, proje yöneticisinin hareketli/ değişken olma, zenginleştirici bağlantılar kurma, geliştirme ve sürdürme, ağları genişletme gibi özelliklere sahip olması gerekmektedir (Boltanski ve Chiapello, 2007:355). İdeal ağ üreticileri (*networker*), projeler üretme ve bunlara katılma, bağlantı kurma ve genişletme, projeden projeye geçme, esneklik ve uyarlanabilirlik gösterme ve coşku uyandırma, yenilikçi ve arabuluculuk yapabilme becerisi, iletişimsel beceriler ve iletişim teknolojileri ustalığı becerilerine sahiptirler. Dolayısıyla ideal ağ üreticileri ağların üç boyutunu oluşturan karmaşıklık, iletişim ve kendi kendini düzenleyen kaosu idare edebilen kişilerdir (Roberts, 2012:88). Boltanski ve Chiapello ağ toplumunda, ağ üreticilerden bahsederken Ronald Burt'ün ağ yaklaşımından faydalanmaktadır (Boltanski ve Chiapello, 2007:356).

Günümüz ağ dünyasında toplumsal hayat projelerden oluşan yapısından dolayı geçici olsa da, potansiyel olarak önemli sosyal, profesyonel, mesleki, coğrafi, kültürel mesafelerde işletilen, çeşitli gruplarla etkileşim içerisinde yeniden aktif hale gelebilen bağlantılardan oluşmaktadır. Proje, bireylerin bağlantılar kurması için bir sebeptir, geçici olarak çok farklı bir grup insanı bir araya getirmektedir ve kendisini çok kısa bir süre için aktif bir ağ bölümü olarak sunmaktadır. Fakat geçici projeler kalıcı bağlantıların gerçekleşmesine izin verirler. Proje, bazı bağlantıları sağlamlaştırarak ve onları geri döndürülemez hale getirerek özneleri ve nesnelere var olmaya iter. Bu şekilde değer yaratan geçici bağlantı birikimi, bağlantıları ilerleterek ağın genişletilmesi gereksinimi için bir temel sağlamaktadır (Boltanski ve Chiapello, 2007:104-105).

Görüldüğü gibi Boltanski ve Chiapello'nun kapitalizmin yeni ruhunu yansıtan projektif kent/ ağ kenti 1990'lı yılların kapitalizminin katı yapıları yerine, çoklu projelerde işbirliği içinde çalışan insanlarla “esnek küresel ağlar” a vurgu yapmaktadır. Bağlantısız dünyada başarılı insanlar sürekli hareket halinde olanlardır, yeteneklerini kaybeden başarısızlar ise sabitlikle karakterize edilmektedirler (Turner, 2014:453-454).

Günümüzde sanat alanı da diğer alanlar gibi kapitalizmin yeni ruhuyla biçimlenmektedir. Yeni kapitalist düzen içerisinde neoliberalizm ve sanatın piyasalaşması sanat üretimini ve sanat eserinin değerinin belirlenmesi süreçlerini direkt olarak etkilemektedir. Pascal Gielen günümüz sanatının ekonomik sisteme eklememesinin temellerinin modern sanat döneminde bulunabileceğini düşünmektedir:

“... erken dönem modern sanat dünyasının sosyal yapısı, şu anki post-fordist çalışma ahlakının üretildiği sosyal laboratuvarlardan biriydi. İletişim becerileri, ifade gücü, yaratıcılık ve özgünlük gibi niteliklere odaklanmak tamamen post-endüstriyel ekonominin parçasıdır; tıpkı proje bazlı düşünmek, geçici sözleşmeyle hatta bazen sözleşmesiz çalışmak, esnek çalışma saatleri ve bedensel ve zihinsel hareket kabiliyeti de aynı çerçeveye dahildir. Fakat tüm bu nitelikler bir zamanlar – aslına bakılırsa hâlâ da öyle- sanat ortamının temel değerleri olarak savunuluyordu. Fransız düşünürler Luc Boltanski ve Eve Chiapello'nun ikna edici bir biçimde öne sürdükleri gibi, bu nitelikleriyle sanat dünyası kapitalizmin bitip tükenmek bilmeyen sarmal birikim ruhuna sorunsuzca ayak uyduruyor.” (Gielen, 2016:15-16).

Kapitalizmin yeni ruhu veya neoliberalizm, sanat eserlerinin üretim, dağıtım, alım süreçlerini etkilemektedir. Günümüz sanat alanı içerisinde bir eğilim olarak sanat eserlerine “iş” denmesinin arkasında yatan temel sebep mevcut ekonomik yapı yeni neoliberalizmdir. Sanatın özellikleri, neoliberal ekonomik yapının esneklik, hareketlilik, uyarlanabilirlik gibi özellikleri tarafından belirlenmektedir. Sanatçı ve küratörlerin uluslararası sanat etkinliklerine katılmaları kendilerini ispatlamaları ve prestij, statü kazanmalarının dolayısıyla sanat alanı ve sanat piyasasının aktörleri tarafından takdir edilmelerinin bir gereği olmuştur.

Gielen, hareketlilik ve ağ kurmak tüm profesyonel hayatın, yani sanat dünyasının da bir düsturu haline geldiğini belirterek, atölyesinde oturup kalan sanatçının ahlaken yargılandığını ve yerel kalmakla suçlandığını belirtmektedir. Gielen'e göre günümüzde sanatçılar ve küratörler ya uluslararasılardır ya da hiç kimsedirler (Gielen, 2016:114-115). Uluslararası alanda hareket halinde, çeşitli sanat projelerine katılan sanatçıların ve “bağımsız küratör” olgusunun ortaya çıkışı da Gielen'in bahsettiği durumla ilgilidir. Bu durum, Boltanski'nin perspektifinden kapitalizmin yeni ruhu veya neoliberal ekonomik yapının sonucudur. Bu sebeple günümüz sanat dünyasına hâkim olan kapitalist ruhu Boltanski ve Chiapello'nun yaklaşımından yararlanarak çözümlenmek mümkündür. Günümüz neoliberal ekonomik yapı içerisinde Türkiye çağdaş sanat alanında ağ oluşturucuların nerelerde, kimler veya hangi sanat kurumları olduğunun tespiti bakımından bu yaklaşım analizi mümkün kılmaktadır.

2.5.2. Luc Boltanski&Arnaud Esquerre: Zenginleştirme Ekonomisi

Günümüz çağdaş sanat piyasasında sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecine etki eden toplumsal mekanizmaları ve aktörleri analiz etmek için oldukça uygun çok yeni ve güncel bir yaklaşım söz konusudur. Bu yaklaşım Luc Boltanski ve Arnaud Esquerre'in 2012 yılından günümüze devam eden çalışmalarına dayanmaktadır.

Öncelikle, Pierre Bourdieu gibi Luc Boltanski de gerçekliğin inşa edilmesinde toplumsal eylemlerin önemini vurgulamaktadır. Her iki sosyolog için de toplumsal imkân, insan eylemlerinin ortaya çıkmasına bağlıdır. Bourdieu ve Boltanski, toplumsal çıkarların doğasına sosyolojik bir ilgiyle odaklanmaktadır. Onlara göre her bir insan eylemi, toplumsal çıkarlardan etkilenir (Susen, 2014b:315-316). Bu doğrultuda Luc Boltanski'nin meslektaşısı Arnaud Esquerre ile birlikte ortaya koyduğu zenginleştirme ekonomisi yaklaşımı, aktörlerin toplumsal çıkarları, prestij ve statüleri için gerçekleştirdikleri eylemleri değerlendirmek için kullanılabilen bir perspektiftir.

Sanatın ve sanat eserlerinin bir prestij ve statü sembolü olması konusunda Luc Boltanski ve Arnaud Esquerre sanat eserlerinin değerlerinin belirlenmesi sürecinde öncelikle sanat nesnesinin kendisine odaklanmaktadır. Bu anlamda Luc Boltanski kendi yaklaşımını oluştururken, sosyolog ve aktör-ağ teorisyeni Bruno Latour'un nesnelere yönelik yaklaşımından ilham aldığını ifade etmektedir (Basaure, 2011:363). Sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecinde aktörlerin yanı sıra sanat eserinin kendisinin de analiz unsuru haline getirilmesi konunun daha geniş kapsamlı bir şekilde değerlendirilebilmesine olanak sağlamaktadır.

Luc Boltanski ve Arnaud Esquerre sanat eserlerinin değerinin belirlenmesi sürecinde farklı toplumsal aktörlerin etkili olduğunu düşünmektedirler. Bu tezde günümüz Türkiye çağdaş sanat piyasasında nesnenin değerinin belirlenmesi ve yükseltilmesinde, örnekleme yer alan sanat kurum ve oluşumlarının ve dolayısıyla aktörlerin (müze yöneticileri, küratörler, direktörler vs.) sanat eserinin değerinin belirlenmesinde oynadıkları rol değerlendirilirken Boltanski ve Esquerre'in yaklaşımından yararlanılmaktadır.

1999 yılında Luc Boltanski, Eve Chiapello ile birlikte kapitalizmin yeni ruhuna ilişkin yeni bir yaklaşım geliştirdikten sonra, Boltanski ve Arnaud Esquerre 2010’lu yıllardan itibaren kapitalizmin geldiği son duruma ilişkin olarak çok yeni bir perspektif geliştirmişlerdir: “zenginleştirme ekonomisi”. Boltanski ve Esquerre’in zenginleştirme ekonomisiyle ilgili çalışmalarını bir araya getiren *Enrichissement: Une critique de la marchandise* 2017 yılında yayımlanmıştır. Bu çalışma, 2012-2016 yılları arasında düzenlenen seminerlerin sonucudur. Kitabın içerisindeki bazı yazılar çeşitli dergilerde daha önceden yayımlanmıştır (Saint-Raymond, 2017:1).

Boltanski ve Esquerre yeni kapitalist çözümlenmeleri olarak zenginleştirme ekonomisinde öncelikle aktörler (alıcı, satıcı ve üreticilere ve diğer aktörlere) yerine nesnelere odaklanarak, şeylerin toplumsal yaşamını araştırmaktadırlar (Saint-Raymond, 2017:2). Bu durum aktörlerin eylemlerinin önemsiz olduğu anlamına gelmemektedir, aksine zenginleştirme ekonomisinin işleyişi aktörlerin eylemleri ve söylemleri ile gerçekleşmektedir. Bu perspektifte şeylerin/ nesnelere değerini belirleyen ve inşa edenler aktörlerdir.

Boltanski ve Esquerre’e göre çeşitli mecralarda sergilenen çeşitli lüks tüketim ürünleri fayda ve sağlamlık açısından değil, yeni ya da farklı olduğundan ya da fiyatlarından dolayı değer taşımaktadırlar. Elitlerin sahip oldukları ve nadir olduğu için kendine ait bir auraya sahip olduğu iddia edilen nesnelere, şirketlerdeki lüks nesnelere ve antikalar gibi çeşitli ürünler, kültürel ve ekonomik boyutlarıyla ilgi çeken galerilerde ve açık arttırmalarda sunulan eski veya çağdaş sanat eserleri vs. gibi nesnelere değerlerinin nasıl oluşturulduğu Boltanski ve Esquerre’in üzerinde durduğu bir husustur. Nesnelere sadece kendileriyle ilgili olarak değil, tasarlandıkları ve dolaşıma girdikleri alanlarla, nesnelere çevreleyen insanlarla (küratörler, koleksiyoncular, tasarımcılar, antikacılar, modacılar vs.) da ilgi çekmektedirler. Nesnelere çevreleyen bu insanlar ressam ve çağdaş sanatçıların bir nevi destekçileridirler, bu insanlar sayesinde farklı türdeki giyim, mobilya, dekoratif ve nostaljik nesnelere, eski veya yeni çağdaş sanat eserleri aynı düzlemi teşkil ediyormuş gibi muamele görmektedirler. Boltanski ve Esquerre, nesnelere bu gevşek kümelenmesinin merkezinde lüks endüstrinin yer aldığını belirtmektedirler (Boltanski ve Esquerre, 2016:33).

Dolayısıyla Boltanski ve Esquerre kapitalizmi düşünmek için yeni bir yol önermişlerdir. Bu yolda, hem klasik politik ekonominin emeğe hem de neoklasik faydaya odaklanarak nesnelere değerini söylemsel olarak belirleyen, nesnelere fiyatlarıyla rekabet eden ve fiyatları haklı çıkaran sosyal pratiklerle ilgilenmektedirler (Fraser, 2017:57). Boltanski ve Esquerre'in kapitalizmin en güncel biçimi olarak ortaya koydukları zenginleştirme ekonomisi analizinin merkezini güzel sanatlar piyasası, sınırlı sayıdaki lüks ürünler, üst düzey koleksiyonlar, ulusal mirasın yaratılması ve işletilmesi oluşturmaktadır (Fraser, 2017:57). Boltanski ve Esquerre'e göre zenginleştirme ekonomisi, tarihsel bir tez ve günümüz kapitalizminin bir teşhisidir ve endüstriyel kapitalizmin halefidir (Fraser, 2017:57).

2.5.2.1. Zenginleştirme Ekonomisinin Formları: Nesnenin Değerinin Aktör Tarafından İnşası

Boltanski ve Esquerre'in kapitalizm anlayışı olarak karşımıza çıkan zenginleştirme ekonomisi perspektifinde "değer" merkezi kategoridir (Fraser, 2017:59). Klasik iktisatçıların aksine Boltanski ve Esquerre, değer nesnenin kendisine özgü olmadığını savunmaktadır. Değer, ekonomik oyuncuların nesneyi yorumlama biçimine bağlıdır (Saint-Raymond, 2017:2). Boltanski 'değer tartışması, fiyat konusunda bir sıkıntı olduğunu düşünüldüğü zaman gündeme gelir' demektedir. Yani bir sanat eserinin çok fazla fiyata ya da düşük fiyata satılması değer konusunu düşündürmektedir. Değerin işlevi, fiyatın haklı ve basit gerekçesi olmasıdır (Boltanski ve Esquerre, 2015:78). Günümüz sanat alanında ekonomik değer sanatsal değeri direkt etkilediği ve belirlediği için, değer inşası süreci büyük bir önem taşımaktadır.

Boltanski ve Esquerre'e göre şeylere değer biçilirken şeylerin kendileri değil, şeyleri çevreleyen söylemler etkili olur (Boltanski ve Esquerre, 2017:68). Boltanski ve Esquerre klasik ekonomiyi, Marx'ın emek-değer teorisini ve değeri piyasa fiyatına indirgeyen anlayışları reddetmektedirler. Değerleri oluşturan söylemlerin değerlendirilmesine (eleştirme veya haklı çıkarma) yönelik bir çabaları söz konusudur. Değer söylemlerini oluşturan toplumsal aktörlerdir ve toplumsal aktörler değeri piyasa fiyatından bağımsız bir şekilde ele almaktadırlar. Fraser, değeri haklı çıkaran veya eleştiren mekanizmayı Wittgenstein'in dil oyununa benzetmektedir (Fraser, 2017:59-60).

Zenginleştirme ekonomisinin farklı formları bulunmaktadır. Boltanski ve Esquerre nesnelere “gerçek değeri” ile “piyasa değeri” arasındaki ilişkinin farklı formlara ve paradigmalara dayalı olarak anlaşılabilirliğini düşündükleri için, zenginleştirme ekonomisine dair başlangıçta üç (standart form, varlık formu, toplayıcı form) (Boltanski ve Esquerre, 2016:37), daha sonraki çalışmalarında dört form biçimi (moda formu) tanımlamaktadırlar.

Boltanski ve Esquerre’in 2017 yılında yayımlanan çalışmalarında (*Enrichissement: Une critique de la marchandise* vd.) zenginleştirme ekonomisinde “standart biçim/form”, “varlık biçimi” (şeylerin fiziksel, estetik veya tarihsel özellikleri açısından değil, getirmesi beklenen fiyat açısından değerli olduğu formdur (Boltanski ve Esquerre, 2016:37), çoğunlukla, gelecekte bir zamanda kâr elde etmek için nesneyi yeniden satma ihtimaliyle motive olunan form - sanat eserinin müzayedede açık arttırmaya çıkarılarak değerinin yükseltilmesi gibi) (Boltanski ve Esquerre, 2017:70), “moda biçimi” (nesnenin ünlü bir kişiye ait olması gibi) (Boltanski ve Esquerre, 2017:72-73) ve “toplama biçimi” olmak üzere dört farklı biçimden bahsetmektedirler (Saint-Raymond, 2017:2).

Esquerre, zenginleştirme ekonomisinin farklı biçimlerinin, insanların sahip olacağı farklı değerler anlamına gelmediğini vurgulamaktadır. Bu farklı biçimler, fiyatların tarihsel olarak yerleşmiş bir dizi belirgin özellik ile gerekçelendirilmesini sağlayacak farklı aygıtlar anlamında farklı değer tekniklerine karşılık gelmektedirler. Esquerre, zenginleştirme ekonomisi formları içerisinde en baskın olan formun toplayıcı/ koleksiyon formu (kapitalizmin koleksiyon biçimi) olduğunu ifade etmektedir (Boltanski ve Esquerre, 2015:79). Koleksiyon formu çağdaş kapitalizmde giderek belirginleşen zenginleştirilmiş nesnelere değerinin belirlenmesinde hayati bir rol oynamaktadır. Koleksiyon formu geçmişe yönelerek eski nesnelere değer kazandırırken, standart form kullanıma yönelik yeni nesnelere değerlendirmektedir. Koleksiyon formu yoluyla zenginleştirme değerli antikalar, sanat eserleri, tarihi binalar, artık üretimde olmayan otomobiller ve saatler için geçerli olabilmektedir (Boltanski ve Esquerre, 2016:40).

Boltanski ve Esquerre lüks mallar piyasasında koleksiyon formunun eski eserlerle sınır olmadığını da eklemektedirler. Örneğin, lüks firmalar varlıklı müşterileri için aylarca veya yıllarca bekleme süresi koşuluyla birtakım lüks ürünler üretmektedirler. Uzunca bir sürede elde üretilen prototipin kopyaları çoğaltılmaktadır. Boltanski ve Esquerre

verdikleri bu örnekte üretilen orijinal nesnenin fiyatı sürekli artarken, çoğaltılan nesnelerin her yönüyle orijinaliyle aynı olsa dahi değerinin düştüğünü ifade etmektedirler. Firmaların aynı zamanda “hikaye anlatımı”/ anlatı tekniğini kullanarak eşsiz tarihsel figürler, sanatçılar veya ünlülerle bir araya gelerek ürün ve markalarını birbirinden ayırmak için pazarlama stratejileri kullandıklarını belirtmektedirler. Bazı sanat galerileri ve sanat müzelerinde sanat eserlerine zarar gelmemesi için kopyaları sergilense bile, asıl “değerli” olan nesne sanat eserinin kopyası değildir, gerçeğidir. Bu sebeple koleksiyon formunda nesnenin gerçeği değerlidir (Boltanski ve Esquerre, 2016:40-41). Zenginleştirme ekonomisinde ister herhangi bir lüks tüketim ürünü olsun, ister sanat eseri olsun önemli olan nesnenin gerçeğine sahip olmaktır.

Boltanski ve Esquerre çağdaş sanatın rolü ile zenginleştirme ekonomisinin koleksiyon formunun eski nesnelerin değerlendirilmesi yönelik olmasının çelişmediğini açıklamaktadırlar ve onlara göre belirli bir eser, yalnızca nesnelerin değiştirildiği dünyaya girdikten sonra yani bir koleksiyonda yer bulduktan sonra bir sanat eseridir (Boltanski ve Esquerre, 2016:42). Bu anlayış doğrultusunda sanat eseri olmak üzere üretilmiş nesnelerin dolaşıma girdiği, alınıp satıldığı zaman sanat eseri statüsüne kavuştuğu ortaya çıkmaktadır.

Sanat eseri statüsü kazanan nesne, sanat olarak seçildiği andan itibaren hayali/ simgesel bir ölümsüzlüğe kavuşmaktadır ve bu şekilde sanat eserleri bir nevi zamanın dışına yerleşmektedirler. Zenginleştirme ekonomisinin koleksiyon formunda değeri önemsiz gibi görülen nesnelere, önemli kişiler veya olaylarla doğrudan fiziksel temasları sonucu “bellek gücü” kazanırlar. Söz konusu nesnelerin fiyatı sadece kendi doğasına göre değil, anlatılarına ve soylarının yeniden inşa edilmesine göre belirlenmektedir. Nesnelerin sanat eserine dönüşmesi sırasında oluşturulan bellek gücü, mevcut kanıtlara ve tarihin nasıl yazıldığına bağlı olarak toplumsal olarak atfedilir ve zamanla değişebilir (Boltanski ve Esquerre, 2016:42-44).

Boltanski ve Esquerre nesnenin formlarının birbirlerine dönüşebileceğini ifade etmektedirler. Moda formundaki bir nesne standart form nesnesine dönüşebilir vs. Bu anlamda Boltanski ve Esquerre tüm formları birleştiren, tüm değer biçme biçiminden de faydalanan ve farklı sektörlerin eklenmesiyle ilişkili bir “entegre/ bütünleyici kapitalizm”den söz etmektedirler (Boltanski ve Esquerre, 2017:68 ve 74). Yani yukarıda

söz edildiği gibi zenginleştirme ekonomisi bir şirketin ürettiği ticari bir ürünün değer kazanması süreci için de bir sanat eserine değer yaratılması için de geçerli olabilir.

Zenginleştirme ekonomisi, nesnelerin değerlerinin toplumsal olarak inşa edildiği bir süreci işaret etmektedir. Boltanski'ye göre;

“Zenginleştirme fikri, bir şeylerin değerini artırma eylemine atıfta bulunur (...)”
(Boltanski ve Esquerre, 2015:76).

Boltanski ve Esquerre, bir şeyin ekonomik değerinin nasıl belirlendiğine ilişkin zenginleştirme ekonomisi yaklaşımını ortaya koymaktadırlar. Zenginleştirme ekonomisinin temel biçimi koleksiyon mantığına dayanmaktadır (Boltanski ve Esquerre, 2015:77). Boltanski zenginleştirme ekonomisinin biçimlerinden en baskını olarak ifade edilen koleksiyon biçimine şöyle bir örnek vermektedir:

“Paul'un haftada yalnızca bir kez süpermarkete gitmesi için bir arabaya ihtiyacı vardır ve ikinci el bir otomobilin bu işi göreceğini düşünmektedir. Pierre'in garajında saklanmış eski, boş bir arabası olduğunu bilmektedir. "Ne kadar?" der. "Şey, yaklaşık 30.000 avro", diye yanıtlar Pierre. "Ne? Fakat o kırk yaşında!" Paul şaşkınlıkla reddeder. "Bu bir Renault Gordini" diyen Pierre, koleksiyoncuların böyle değerli bir nesnenin arayışında olduğunu belirtmektedir. Paul, fiyatı eleştirmek için doğru biçimde kullanılabilecek hikâye üzerinde kontrol sahibi değildi. O aracı haftada sadece bir kez süpermarkete gitmek için uygun fiyatlı bir ulaşım aracı olarak gördü ve fiyatı basit bir kuralla değerlendirildi: daha eski daha ucuz.

Fakat [nesne] burada açıkça "toplama formu" kazanır. Bu, eşdeğerlik türleri ve malların sınıflandırılması sorunudur. Ve bizim görevimiz: nesnelerin işlevine veya niteliğine odaklanmayacak bir eşdeğerlik sistemini değil, fiyatlarının haklı gösterildiği yolları ve tavırları haritalamaktır. Ve bu açıdan bir Mercedes ve tıraş bıçağı aynı noktada olabilir. Nesnelere piyasada el değiştirir ve dolaşırken bir formdan diğerine geçebilir, Pierre'in Renault Gordini'si “anıt gücü” vurgulayan belli bir “zenginleştirme ekonomisi”ne atılan pahalı bir nesne haline gelebilir.” (Boltanski ve Esquerre, 2015:81).

Sanat nesnelere değer kazandırma Boltanski ve Esquerre'in verdikleri örneklerde en fazla koleksiyon ve varlık formlarıyla kendisini göstermektedir. Sanat eserinin zenginleştirme ekonomisinin koleksiyon formunda değer kazanmasının temel örneklerinden birisi müzayedede açık arttırmaya sunulan nesnelere dir.

“Bir tablonun farklı pazarlardaki fiyatının istikrarı, büyük ölçüde sanatçının elde ettiği tanınmaya bağlı olacaktır. Sanat eserleri için ödenen fiyatların reklamını yapan büyük müzayedelerde evlerinin oynadığı rollerden biri tam da bu eserlerin değerini düzenlemek ve onlara akışkan varlık karakteri vermektir. Bu anlamda tablolar neredeyse para vekilleri rolünü oynayabilir.” (Boltanski ve Esquerre, 2016:48-49).

Boltanski ve Esquerre bunun yanı sıra koleksiyoncular tarafından aranan ikinci el satıcılarının da ikinci el nesne fiyatlarını arttırabileceğini vurgulamaktadır (Boltanski ve Esquerre, 2016:49).



Görsel 1. Kasım 2017’de dünyanın en önde gelen müzayede evlerinden Christie’s’de 450 milyon dolara (bir açık arttırmada en yüksek fiyata satılan tablo ünvanının yeni sahibi) satılan Leonardo Da Vinci’nin “Salvator Mundi” tablosuna dair bu karikatür zenginleştirme ekonomisine çok iyi bir örnek oluşturmaktadır. (Eserle ilgili yapılan bir haberde, 1958 yılında orijinal olmadığı düşünüldüğü için 60 dolara satıldığı, 2005 yılında 127,5 milyon dolara satıldığı belirtilmektedir¹²) Bu örnekte olduğu gibi müzayede evleri sanat eserlerinin değerinin belirlenmesinde etkili olan unsurlardandır.

Zenginleştirme ekonomisi yaklaşımında nesneden sonraki odak noktası aktörlerdir. Zenginleştirme çalışması, söz konusu nesneye tarihsel önemini veren bir geçmiş (nesnenin özgünlüğü, nadirliği, karakteristik kökeni) anlatmayı içermektedir. Zenginleştirme çalışmasını yapanlar küratörler, koleksiyoncular, kültür tarihçileri, müze ve galeri çalışanları, akademisyenler, müzayedeciler, ünlüler, kültür ve turizm bakanlıklarındaki devlet personelleridir. Fraser, zenginleştirme çalışması yapanlar arasında özellikle yüksek düzeyde eğitim görmüş fakat az çalışmış, yaratıcı sınıfa üye

¹² https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/leonardo-da-vincinin-tablosu-rekor-fiyata-satildi.zCrnHiMd0UWojJCB4p8FFg?_ref=infinite (16.11.2017).

olma hayali içerisindeki çoğunlukla para için değil tutku için çalışan gençlerin dikkat çekici olduğunu ifade etmektedir (Fraser, 2017:61). Zenginleştirme ekonomisinde etkili olan aktörler hikâye anlatıcılardır (storytellers). Aktörlerin işlevi, nesnelere değerlerinin inşa edilmesi sürecine, oluşturdukları anlatılarla haklı gerekçeler oluşturmalarıdır.

Boltanski ve Esquerre'a göre günümüz kapitalizmini yansıtan bir değer biçme şekli olarak zenginleştirme ekonomisi, nesnelere doğru değerlendirmek için görülecek perspektiflerdendir. Zenginleştirme ekonomisi, lüks ürünler, miras, sanat ve kültür alanlarındaki etkinliklerde kendisini göstermektedir. Bir nesneye değer biçilmesi nesnenin geçmişe dayanan bir öyküsüne dayandırılarak nesnenin fiyatının zaman içerisinde artacağı düşüncesiyle nesne zenginleştirilmektedir. Bu anlayış başlangıçta koleksiyoncuların uygulamaları tarafından şekillendirilen bir değerlendirme biçimi olduğu için Boltanski ve Esquerre tarafından "koleksiyon/ toplama biçimi" olarak adlandırılmaktadır (Boltanski ve Esquerre, 2017:69).

Sanat alanındaki zenginleştirme ekonomisi farklı biçimleriyle, sanat piyasası aktörleri tarafından işletilmektedir. Boltanski ve Esquerre'in verdiği örnek üzerinden belirtilecek olursa, örneğin bir açık arttırmaya sunulan bir sanat eserine, nesnenin gerçek değeri üzerinden bir değer biçilmemektedir. Nesnenin gerçek değeri çeşitli finansal belirleyiciler tarafından etkisiz hale getirilmektedir. Değer biçme biçimlerine dayanarak şeylerin fiyatlarının çeşitli argümanlara göre haklı gösterilebileceği veya eleştirilebileceği alanlar ortaya çıkmaktadır (Boltanski ve Esquerre, 2017:70). Boltanski ve Esquerre, en pahalı çağdaş sanat eserlerinin (zenginleştirme ekonomisinin varlık formu) sermaye rezervleri olduğundan söz etmektedir (Saint-Raymond, 2017:2).

Değer biçme biçimleri (fiyatları değerlendirme, değiştirme vs.) toplumsal aktörler tarafından gerçekleştirilmektedir (Boltanski ve Esquerre, 2017:70). Boltanski ve Esquerre'in zenginleştirme ekonomisi analizi nesnenin değerinin belirlenmesindeki zamanın ele alınışına göre nesnelere farklılıklarından kazanç sağlama yollarına göre standart, varlık, koleksiyon ve moda formlarında gerçekleşmektedir. Standart formda endüstriyel ekonomiler söz konusu olduğu gibi, bir nesne ne kadar dayanıklı ve yeniyse o kadar değerlidir. Koleksiyon formunun en belirgin özelliklerinden birisi, geçmişe ait nesnelere değerinin artmasına izin vermesidir, fakat çağdaş sanat eserleri gibi yeni yaratılan nesnelere de aktörler tarafından üretilen anlatılarla (bugün üretilen nesnenin

geçmişle bağlantısının kurulması) koleksiyon formunda değer kazanabilmektedirler. Varlık formu, nesnenin gelecekte alabileceği fiyatın tahmin edildiği bir formdur (Boltanski ve Esquerre, 2016:53-54). Moda formunda, koleksiyon formunda olduğu gibi nesnelere anlatıya bağlanarak değerlendirilir, ama anlatı geçmişteki insanlardan ziyade ünlüler gibi çağdaş figürlere dayanmaktadır. Koleksiyon formunda değer kazandırılan nesnelere aksine, moda formunda değer kazandırılan nesnelere pazar potansiyeli çok sınırlıdır ve nesnelere fiyatları oldukça hızlı düşmektedir (Boltanski ve Esquerre, 2017:69-70). Boltanski ve Esquerre nesnelere değer atfedilirken farklılıkların değerlendirilmesini ve nesnenin değerinin belirlenmesini kimin gerçekleştirdiğinin iktidar meselesini gündeme getirdiğini ifade etmektedirler. (Boltanski ve Esquerre, 2016:53-54).

Farklılıkların değerlendirilmesi ve nesnenin değerinin belirlenmesi standart formda üretim araçlarına sahip olup olmama veya hissedar olup olmama ile, varlık formunda sermaye kaynaklarına sahip olan insanlar ile, koleksiyon formunda nesnelere aralarındaki farklılıkları tanımlayacak güce sahip olan insanlar tarafından belirlenmektedir. Koleksiyon formunda değerlerin yaratılmasında geçmişin anlatımı belli başlı kurumsal kuruluşların desteğine dayanmaktadır ve genellikle bir ulusal dayanağı bulunmaktadır. Koleksiyon formunda anlatı bir kere kurulduktan sonra bugünün ve geleceğin anlatılarından daha güçlü olma eğilimi göstermektedir (Boltanski ve Esquerre, 2016:54).

Günümüz kapitalizminin aldığı biçim olan zenginleştirme ekonomisinde dil ve söylem/ anlatı ile sıradan nesnelere değeri yükseltilmektedir. Boltanski ve Esquerre zenginleştirme ekonomisinin sanayi kapitalizminde olduğundan daha geniş bir alanda eşitsizlikler yarattığını belirtmektedirler. Eskiden fabrikalarda yoğunlaşan işgücü şimdi birçok çalışma olarak bile tanımlanmayan bir faaliyet yelpazesine yayılmıştır (Boltanski ve Esquerre, 2016:54). Zenginleştirme ekonomisinin gelişmesiyle birlikte kapitalizm farklı değer biçme formlarından mümkün olan en üst düzeyde faydalanmaktadır. Bunu hem yeni üretilen nesnelere meta haline gelmesini sağlayarak, standart form ve moda formunda olduğu gibi bazı nesnelere fiyatlarının düşmesine neden olarak ya da koleksiyon formu ve varlık formunda olduğu gibi bazı nesnelere dolaşıma sokarak fiyatlarının yükselmesini sağlayarak gerçekleştirmektedir (Boltanski ve Esquerre, 2017:76). Sonuç olarak Boltanski ve Esquerre, 2000'lerdeki kapitalist yapı olarak tarif

ettikleri zenginleştirme ekonomisinin, eşit olmayan servet dağılımıyla yüzleşmeye yetecek kadar güçlü toplumsal ve politik güçlerin ortaya çıkmasına ve değer belirleme çalışmalarının daha eşitlikçi amaçlarla yeniden yapılandırılmasına elverişli olmadığını ifade etmektedirler (Boltanski ve Esquerre, 2016:54).

Görüldüğü gibi zenginleştirme ekonomisi hangi formda olursa olsun nesnelerin değerlerini belirlemektedir. Boltanski ve Esquerre sanat eserlerinin değerlerinin belirlenmesi sürecinde çeşitli aktörler tarafından üretilen anlatıların önemini vurgulamaktadır. Bu aktörler arasında sanat eleştirmenleri, küratörler ve koleksiyoncular önemli bir rol üstlenmektedirler. Boltanski ve Esquerre'in anlayışına göre (2016:45-46) tanınmış bir koleksiyoncunun, sanat eleştirmeni, küratör ve diğer sanat alanı aktörlerinin yeni bir sanatçıya veya eski değerini kaybetmiş bir sanatçıya ve sanat eserlerine yönelmesi, ilgili kişiler ve nesnelerle ilgili bir anlatı oluşturulması sanat eserinin değerinin (fiyatının ve sanat tarihindeki öneminin) yükseltilmesini sağlamaktadır. Türkiye çağdaş sanat piyasası özelinde değerlendirildiğinde sanat piyasasını etkileyen ve yönlendiren farklı sanat aktörleri de ortaya çıkarılacaktır.

Boltanski ve Esquerre günümüz kapitalist sistemi içerisinde nesne ve aktörlere odaklanarak nesnelerin değerinin belirlenmesi meselesini değerlendirmektedirler. Zenginleştirme ekonomisi yaklaşımı hem günümüz Türkiye çağdaş sanat piyasası içerisinde sanat eserlerinin ekonomik değeri ile sanatsal değeri arasındaki ilişkinin ortaya çıkarılması bakımından hem de sanat eserlerinin değerinin belirlenmesi sürecinde neoliberal ekonomik yapı içerisindeki aktörlerin etkisinin tespiti açısından uygulanabiliridir.

2.6. LİTERATÜR TARAMASI VE TANITIMI

Sanat piyasasının çalışma konusu edinilmesi, disiplinler arası bir yaklaşımı gerektirmektedir. 21. yüzyıl sanat sosyolojisi “yeni sanat sosyolojisi” olarak adlandırılmaktadır (Fuente, 2007:423). Bu “yeni” vurgusu, çok sayıdaki sanat nesnesine yaklaşımda disiplinler arası olma halini işaret etmektedir. 2000’li yıllarda sanat sosyolojisi yapmak, pek çok alana ve çok sayıda sanat nesnesine geniş bir perspektifle

bakmayı gerektirmektedir. Bu sebeple tezin literatür taraması aşamasında sosyoloji dışında, felsefe, sanat tarihi, sanat kuramı, sanat eleştirisi, iktisat, ekonomi vb. alanlardaki ilgili eserler incelenmiş ve ilgi alanımız 21. Yüzyıl Türkiye çağdaş sanat piyasası olduğu için günceli yakalamak amacıyla yabancı online sanat bülten ve dergilerinin yanında Türkiye’deki güncel sanat yayınları (İstanbul Art News, Sanat Dünyamız, Genç Sanat, RH+, ARTAM vb.) incelenmiştir. Bunların arasında Türkiye’de çağdaş sanat alanında çeşitli çeviri, eleştiri ve metinleri içeren çevrimiçi internet kaynakları (e-skop, artful living gibi) da bulunmaktadır.

Türkiye’de sanat sosyolojisi alanıyla ilgili yapılan çalışmalar oldukça az iken, görsel sanatlar sosyolojisi ise şimdiye kadar hiç ilgi görmemiş bir alan olarak var olmaktadır. Amerika ve Avrupa ülkelerinde sanat çeşitli yönleri ve alanlarıyla tartışılmakta, sosyoloji alanı kapsamında da akademik çalışmalara konu edilmektedir. Örneğin, 2007 yılından itibaren Avrupa Sosyoloji Derneği (ESA) iki yılda bir, sanat sosyolojisi alanında çalışmalar yapan akademisyenleri disiplinler arası bir tartışma zemininde bir araya getirmektedir.

Türkiye’de çağdaş sanat piyasasını sosyolojik bir perspektifle derinlemesine inceleyen araştırmaya rastlamak mümkün değildir. Sanat piyasasıyla ilgili değerlendirmeler sanat çevrelerince (sanatçılar, küratörler, sanat eleştirmenleri vs.) yazılan metinlerle sınırlı kalmıştır. Aşağıda literatürde sanatı doğrudan veya dolaylı olarak inceleme konusu edinen yaklaşımlara değinilecektir.

Sanat sosyolojisi alanı içerisinde önemli bir yaklaşım sergileyen diğer bir isim Howard S. Becker’dir. Becker *Sanat Dünyaları* çalışması ile sanat sosyolojisi alanına katkı sunmuştur. Becker’in çalışması sanat kurumuna yaklaşım biçimi bakımından ufuk açıcı bir metindir. Becker’in sembolik etkileşimci bir kuramsal yaklaşım içerisinde bulunması onun sanatı da bu perspektife uygun biçimde anlamasını sağlamaktadır. Becker sanatı, bireyler arası etkileşimin ürünü olarak ortaya çıkan kolektif bir eylem alanı olarak açıklamaktadır. Bu alan sanatçılar, satıcılar, eleştirmenler, tüketiciler gibi aktörleri içermektedir. Onun çalışması “kolektif bir eylem alanı olarak sanat” yaklaşımını geliştirmesi bakımından önemli görünmektedir.

Sanat sosyolojisi literatürüne bir başka katkı ise Niklas Luhmann'dan gelmiştir. Luhmann'ın çalışmalarında sanattaki iletişim vurgusu belirgindir. Yeni işlevselcilik paradigması içerisinde konumlandırılan Niklas Luhmann'ın kuramsal yaklaşımına göre toplum değişmeyen sayıda eyleme sistemiyle değil, değişen ve sayıca çoğalmaya müsait; kendi koordinasyonunu kendisi sağlayan iletişim sistemleriyle işlemektedir (Hutter&Throsby, 2013:16). *Art as a Social System*'de Luhmann sanatı toplumsal bir alt sistem olarak ifade etmektedir. Luhmann'a göre sanat bir iletişim aracı olmalıdır. (Luhmann buna dayanak olarak 20. Yüzyılda modernizm tarafından sanat bir iletişim aracı olarak kullanıldığını söylemektedir.) (Schinkel, 2010:287).

Alandaki literatür taraması sonucunda erişilen en önemli çalışmalardan birisi de J. J. Hans van Maanen'in *How to Study Art Worlds: On The Societal Functioning of Aesthetic Values* (2009) adlı eseridir. Maanen sanat dünyalarının nasıl çalışılabileceğine dair özenli ve çok yararlı bir çalışma ortaya koymuştur. Maanen kitabında sanat sosyolojisi ve sanat felsefesi alanında pek çok önemli düşünür ve sosyoloğun görüşlerine ve sanata yaklaşımlarına yer vererek Luhmann'ın sanata yaklaşımından faydalanmak suretiyle sanat dünyalarının nasıl çalıştığını incelemektedir.

Pascal Gielen'in sanattaki emek süreçlerine dair analizlerini içeren çok sayıdaki makalesi ve kitapları bugünün sanat sosyolojisine dair gerçekleştirilmiş oldukça önemli bir katkıdır. Gielen'in *Sanatsal Çokluğun Mırıltısı: Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm* (2016) kitabında derlediği makaleleri günümüz ekonomik koşulları içerisinde sanatçı, küratör ve diğer aktörlerin durumuna dair analizler içermektedir.

Sanattaki emek süreçlerinin incelenmesinde Gielen'in da kuramsal dayanaklarından birisini oluşturan Paolo Virno'nun *Çokluğun Grameri: Çağdaş Yaşam Biçimlerine Dair Bir Çözümleme İçin* (2013) çalışmasındaki perspektifinden yararlanılmaktadır.

Özellikle son yıllarda dünya çapında sanat sosyolojisi çalışmalarında, günümüz sosyologlarından Bruno Latour'un aktör-ağ teorisinden yararlanıldığı görülmektedir. Latour'un *Biz Hiç Modern Olmadık: Simetrik Bir Antropoloji Denemesi* adıyla 2008 yılında Türkçe'ye çevrilen eseri kendisinin teorisinin nüvelerini vermektedir. Fakat Latour'un yaklaşımının sanat alanının her konusuna uygulanabilirliği konusunda henüz belirli sıkıntılar bulunmaktadır. Bu konuda Latour'un nesnelere olan yaklaşımından etkilenen Luc Boltanski'nin ifadeleri ilgi çekicidir:

“...Bruno Latour'un modeli, makro seviyenin ilgili kişilerin performansına göre yapılandırılması gerektiği düşüncesiyle bağlantılıdır. Bununla birlikte, açıklama o kadar sıkıcı ki henüz kimse modelle çalışmadı. Böyle bir açıklamanın gerçekleştirilip gerçekleştirilemeyeceğini bile bilmiyoruz.” (aktaran Basaure, 2011:366).

Boltanski'nin bu ifadelerinden önceki ve sonraki yıllarda farklı bilim dallarında Latour'un yaklaşımından faydalanarak çalışmalar yapanlar olmuştur fakat Boltanski bu çalışmaların açıklayıcı yönleriyle ilgili duyduğu bir şüpheye işaret etmektedir. Bu anlamda Luc Boltanski'nin sanata yaklaşımı sanat nesnesini de bir araştırma unsuru olarak hesaba katması bakımından Latour'dan etkilenmekle birlikte farklılıklar taşımaktadır.

Yine sanat sosyolojisi alanında çalışmalar yapan Vera Zolberg'in *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak (1990, Türkçe çevirisi: 2011)* adlı kitabı sanat sosyolojisinin genel hatlarının ve temel meselelerinin incelendiği önemli çalışmalardandır.

Bunların dışında Olav Velthuis'in (örneğin *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art* (2007)), Don Thompson'ın (örneğin *Sanat Mezat: 12 Milyon Dolarlık Köpekbalığı: Çağdaş Sanatın ve Müzayede Evlerinin Tuhaf Ekonomisi* (2012)), günümüz sosyologlarından Victoria D. Alexander'ın (örneğin “*Art and the Twenty-First Century Gift: Corporate Philanthropy and Government Funding in the Cultural Sector*” (2014) makalesi) ve içinde sanat alanında çalışmaları bulunan pekçok araştırmacının katkılarıyla iki cilt olarak yayımlanan *Art and the Challenge of Markets: National Cultural Politics and the Challenges of Marketization and Globalization* (2018) gibi sanat ekonomisi ve sanat sosyolojisi alanında pekçok güncel çalışma bulunmaktadır.

Türkiye'de sanat sosyolojisi özellikle görsel sanatlar alanı pek ilgi gören bir alan olmadığı için araştırma konumuzla direkt bağlantılı olan çalışmaya rastlanmamaktadır. Bu durum araştırmamızın kaynakçasından da anlaşılmaktadır. Ancak farklı disiplinler içerisinde sanat alanında çalışmalar ortaya koyan özellikle birkaç önemli isim karşımıza çıkmaktadır. Bu isimlerin başında yer alan sanat tarihçisi Ali Artun'un çalışmaları ve editörlüğünü üstlendiği çeviri/derleme kitaplar (örneğin *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi* (2011), *Çağdaş Sanat Nedir?: Modernlik Sonrasında Sanat* (2013), *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik* (2013), *Sanat Emegi: Kültür İşçileri ve Prekarite* (2014) vs.) sanat alanında çalışan araştırmacılar için önemli

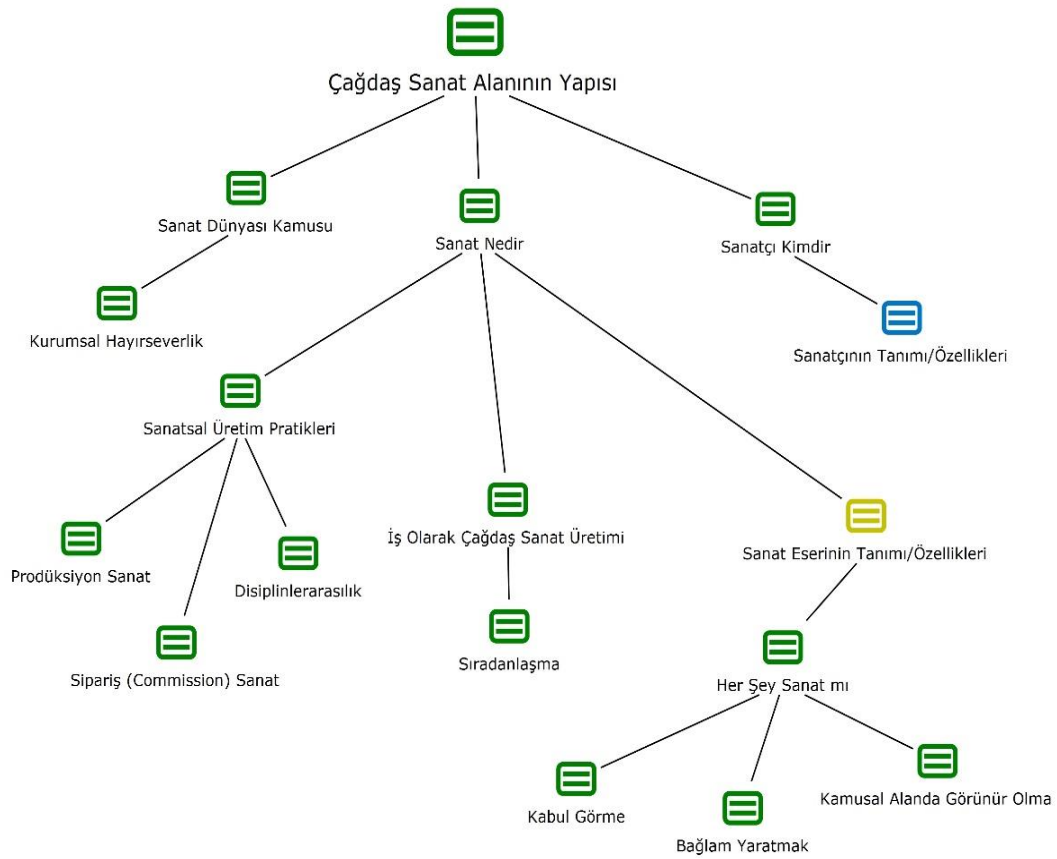
kaynaklar arasında yerini almıştır. Bunun dışında farklı üniversitelerdeki pekçok sanatçı-akademisyen ve sanat tarihçilerinin çalışmaları da sanat literatürüne katkılar sağlamıştır. Türkiye’de üretilen tezlerde de benzer bir şekilde araştırma konumuzla direkt olarak ilgili olan çalışmalar olmamakla birlikte, Mehmet Üstünipek’in *Cumhuriyet’ten Günümüze Türkiye’de Sanat Yapıtı Piyasası* (1998) adlı doktora tezi, Burcu Pelvanoğlu’nun *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler* (2009) adlı doktora tezi, Gözde Çerçioğlu Yücel’in *Türkiye’de Sanatın Kurumsal Dönüşümü: Özel Sanat Müzelerinin Ortaya Çıkışı* (2014) adlı doktora tezi alandaki literatüre önemli katkıları bulunan araştırmalardandır.

3. BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN BULGULARI

3.1. NEOLİBERAL EKONOMİK DÜZEN İÇERİSİNDE TÜRKİYE ÇAĞDAŞ SANAT ALANININ YAPISI

Bu araştırmada yapı-fail-nesne ilişkisine dayalı bir analiz ve anlamlandırma anlayışı benimsenmektedir. Bu sebeple araştırmanın bu ilk bölümünde öncelikle sanat alanının yapısına ve bu yapının faili ne şekilde dönüştürdüğüne dair bulgular değerlendirilmektedir. Böylece alan tanıtılmakta ve alanın özellikleri analiz edilmektedir. Bu bölümde çalışmanın kuramsal arka planı ışığında ve aktörlerin anlatisı doğrultusunda günümüz toplumsal koşulları içerisinde sanat eserinin ve sanatçının ne anlama geldiği ve hangi özellikleri taşıdığı, neoliberal ekonomik yapı içerisinde değişen sanatsal üretim pratikleri, çağdaş sanat alanındaki büyük sermaye gruplarının etkisine dair elde edilen bulgulara yer verilmektedir ve bugünkü sanat alanının yapısına dair elde edilen bulgular analiz edilmektedir. (Aşağıda bu bölüme dair bulgular şemasal olarak gösterilmektedir. Bulguların diğer bölümlerinde de ilgili bölüme dair analiz sonuçlarının şeması yer almaktadır.)



3.1.1. Sanat Eseri

3.1.1.1. Sanat Eserinin Tanımı ve Özellikleri

Bu bölümde bugünün dünyasında sanat eserinin ne anlama geldiği ve günümüz çağdaş sanat alanı içerisinde sanat eserinin özellikleri anlatılmaktadır. İçinde yaşanan çağa ve toplumsal koşullara bağlı olarak yüzyıllar içerisinde sanat eserinin tanımı ve özellikleri değişiklik göstermiştir ve özellikle çağdaş sanat dünyasında hazır nesnenin kullanımının başlamasından bugüne “Bu sanat mı?”, “Bu neden sanat?” gibi sorularla sanat eserlerinin sanatsal ve ekonomik değeri sorgulanmaktadır. Bugün neye sanat denildiği, sanat eserinin hangi özellikleri taşıdığına dair alanın en önde gelen aktörlerinin anlatılarından ulaşılan bulgular doğrultusunda sanat eserini sanat eseri yapan şeyin arkasında çağdaş sanat alanı aktörlerinin konum alışları ve kabulleri olduğu anlaşılmaktadır. Bu aktörlerin sanat eserinin ne olduğuna ve özelliklerine dair düşünceleri aşağıda verilmiştir.

3.1.1.1.1. Her Şey Sanat Olabilir mi?

Günümüz çağdaş sanat dünyasında sanat eserlerinin çok farklı formlara ve içeriklere sahip olması dünya çapında bazı sanat etkinliklerinde trajikomik olayların yaşanmasına neden olmaktadır. Dünya genelinde birkaç sanat etkinliğinde sergilenen sanat eserlerinin temizlik görevlileri tarafından çöp sanılıp atılması¹³, Art Basel Miami sanat fuarındaki bıçaklanma olayının performans sanılıp bir süre bıçaklanan kişiye kimsenin yardım etmemesi¹⁴ ya da sanat sergisine bırakılan bir gözlüğün¹⁵, ananasın¹⁶ sanat eseri sanılıp izleyicilerin “eseri” anlamaya çalışıp fotoğraflaması gibi çok sayıda yaşanmış örnekler vardır. Sanat sergisine bırakılan herhangi bir şeyin sanat eseri olarak algılanıyor olması günümüzdeki sanat eseri tanımının değişmesiyle direkt olarak ilgilidir. Çünkü o sanat eseri zannedilen gözlük, ananas ya da bıçaklanma sahnesi izleyicilerin karşısına sanat eseri olarak çıkmış da olabilirdi. Herhangi bir nesnenin sanat nesnesine dönüşebiliyor olmasının sebebi ve koşulları ilerleyen satırlarda ele alınmaktadır. Aşağıda bir şeyin sanat eseri olmasının koşulları ve değişen sanat eseri tanımını sanatçı ve küratörlerin anlatıları üzerinden değerlendirilmektedir.

Ela sanat eserinin ne olduğuna dair şunları ifade etmektedir:

Ben o konuda çok, böyle olabildiği kadar demokratik yaklaşılması gerektiğini düşünüyorum. Eğer bir insan ben sanatçıyım diyorsa, sanatçıdır. Bir şey ortaya bir sanat eseri diye koyulduysa da o sanat eseridir. Yani burada böyle bir şu şu kriterlere sahipse şu obje, o zaman sanat eseridir, bunlar bunlar eksikse... İyi ve kötü sanattan konuşabiliriz tabi yani. Kötü iş diye bir şey de var yani. Kötüdür tamam yani. Ama “bu sanat değildir” ayrımını ben en başından beri kendime çok yabancı bulurum. Ama iyi sanat... Sanat ne yapar insana? Genelde şeyi yapıyor herhalde, daha önce hiç görmediğimiz bir yerlerden görmemizi sağlıyor. En temel şeyleri ya da temel olmayan şeyleri öyle bir kapı aralayan bir araç. Üzerine düşünce deneyi yapılabilecek objeler sanat eserleri. *Ela, 37, Sanatçı.*

Sanatçı Ela sanatçının sanat eseri olarak sunduğu her şeyin sanat eseri olduğunu ve bunun sanat olup olmadığının tartışmaya açık olmadığını söylemektedir. Sanatçının sanat eseri olarak ortaya koyduğu her şeyin sanat eseri olduğunu fakat bunun iyi ya da kötü bir eser olup olmadığı hakkında görüş bildirilebileceğini düşünmektedir. Ela'nın sanat eseri

¹³ <http://www.milliyet.com.tr/sanat-eserini-cop-sanip-attilar-gundem-2645281/> 13.09.2018.

¹⁴ <http://www.milliyet.com.tr/bicaklanmayi-sanat-eseri-sandilar--gundem-2159409/> 13.09.2018.

¹⁵ <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hayat/sanat-galerisinde-yere-gozluk-koydular-ve-40109311> 13.09.2018.

¹⁶ <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-39855644> 13.09.2018.

anlayışı Duchamp'ın her şeyin sanat eseri olabilmesinin yolunu açtığı anlayışı yansıtmaktadır. Bu anlayış aynı zamanda George Dickie'nin sanatçının, sanat dünyası kamusuna sunmak üzere ürettiği şey olarak tanımladığı sanat eseri anlayışıyla da uyumludur. Ela, sanatın insanı düşünmeye sevk eden, düşünmek ve dünyayı başka şekillerde anlamak için bir aracı olduğunu ifade etmektedir. Ela'nın bu tanımı bizi günümüz dünyasında sanat eseri anlayışının ve sanatçı tanımının eski dönemlerdekinden ne kadar farklı olduğunu ortaya koymaktadır. Günümüzün toplumsal koşulları içerisinde sanatçı tanımı ilhamla tuvalin karşısına geçip içinden geldiği gibi eser üreten sanat profilinden oldukça farklıdır. Bugünün dünyasında değişen sanatçı tanımı ve özelliklerine bir sonraki bölümde yer verilmektedir. Bu aşamada kısaca şunu belirtmekte fayda vardır: geçmişteki gibi sanatçının ilham ve yüce bir kutsiyetle şaheserler yaratması anlayışı çok eskilerde kalmıştır. Günümüzde sanatsal üretim anlayışı içerisinde sanatçı dünyayla toplumlarla ilgili herhangi bir konuyu, bir sorunu da sanatıyla ifade edebilmektedir. Geçmişteki anlayıştaki sanatın iyi duygular hissettirmesi, güzelliği ifadesi gibi vasıflar bugünün çağdaş sanat eserleri için çoğunlukla geri planda kalabilmektedir ya da en azından, bugünün dünyasında bir sanat eserinden yegâne beklenen iyi duygular hissettirmesi, güzeli temsil etmesi değildir. Bu doğrultuda Gamze'nin anlatısı da dikkat çekicidir:

Sanat yapıtı sanatçı dediğiniz kişinin yapmayı seçtiği her şeydir. Ve o kendisi ortaya çıkan bir süreç olabilir, bir performans olabilir, nesne olabilir, ilişkisel bir durum olabilir. Onu sanat olarak tanımlamasıyla bağlı, yani Duchamp'dan beri bu böyle bir yandan. *Gamze, 37, Sanatçı.*

Bu niye sanat diye sorgulamıyorum, sadece bazı işleri beğenmiyorum. Bir şeye zaten sanat demişse ve göstermeyi tercih etmişse... *Gamze, 37, Sanatçı.*

Gamze'nin anlatısında da örneklendiği gibi katılımcılar, sanat alanının aktörleri tarafından sanatçı kimliğiyle bilinen kişilerin sanat eseri olarak ortaya koyduğu şeyin sanat eseri olarak kabul edildiği konusunda hemfikirlerdir. Bu sebeple katılımcılar sanatçı tarafından üretilen ve sunulanların sanat olup olmadığını değil, daha çok iyi sanat veya kötü sanata dair görüşlerini paylaşmışlardır. Bir başka katılımcı sanatçı sanatın ne olduğu ve özelliklerine dair şunları söylemektedir:

İnsana bir şey hissettirmektir, benim için kendisinden çıkması, başka bir dünyaya götürmek. O bazen çok önemli oluyor bu dünyada yaşarken. Benim için iyi bir iş öyle yapar. Kafamı başka yere götürür, başka şeyleri düşündürür. Akıllı olur, bir de "vaov! hiç düşünmezdim böyle, hiç görmezdim böyle". Onun için o önemli oluyor. *Irmak, 37, Sanatçı.*

Irmak sanat eserinin insana bir şey hissettirmesi, hayal gücünün sınırlarını zorlaması ve Ela'nın da vurguladığına benzer bir şekilde dünyaya başka bir şekilde de bakabilmenin ve sanat aracılığıyla farklı görme biçimlerinin varlığını gösterebilme kabiliyetini ortaya koyabilmesini önemsiyor. Görüldüğü gibi çağdaş sanat eserinin herhangi bir deneyim yaratması, herhangi bir şey hissettirmesi ve düşündürmesi önemsenmektedir.

Ceren de sanat eserine bakış açısına dair şunları söylemektedir:

Araştırmacı: Sizce sanat eseri nasıl olmalıdır? Sanat eserini sergilemeye değer kılan şey nedir?

Ceren: Etkisi, insanın üzerinde bıraktığı bir etki. Bu kişiden kişiye çok değişir ama benim şahsi sevdiğim şey, hem iyi bir fikri olsun, hem şiirselliği olsun, hem malzemesi iyi olsun. Yani hem duygularına hem aklıma hitap etsin. Hatta bedenime de hitap etsin. *Ceren, 33, Küratör.*

Görüldüğü gibi Ceren sanat eserinin hem içeriği hem de malzemesinin duygularına, aklına ve bedenine hitap eden nitelikte olması gerektiğini söylemektedir. Ceren'in anlatısından anlaşıldığı gibi küratörler sanat eserine değer biçerken eski dönemlerdeki kalıplarla hareket etmemektedir. Aktörler sanatı güzellik, olağanüstülük, sıradışılık, biriciklik, iyi hissettirme gibi kalıplar içerisinde algılamamaktadırlar. Katılımcılar anlatılarında sanat eseri ile ilgili fikir, düşünce, araştırma, çalışma gibi kavramları öne çıkarmaktadırlar.

Enver ise, sanat eserinin özellikleri hakkında başka bir noktaya ilgi çekmektedir:

Sanat eseri her şey olabilirse hiçbir şey de olabilir. Yani o Duchamp'tan beri gelen şey benim hiç hazzetmediğim bir düşünce türüdür. *Enver, 47, Sanatçı.*

Enver her şeyin sanat eseri olabilmesi anlayışına kendi sanatsal tutumunda bireysel bir karşı duruş göstermektedir. Bununla birlikte bu Enver'in kişisel görüşü olarak kalmaktadır, çünkü günümüzde çağdaş sanat eseri tanımı içerisinde her şey sanat eseri olabilir, ama her şeyin sanat eseri olabilmesi için bazı kriterleri taşıyor olması gerekmektedir. Aşağıda bu kriterler ele alınmaktadır.

3.1.1.1.1. Her Şeyin Sanat Eseri Olabilmesinin Zorunlu Koşulu: Bağlam Yaratmak ve Eserin Anlatılmaya İhtiyaç Duyması

Bir önceki bölümde vurgulamış olduğumuz gibi her şeyin sanat eseri sayılabilmemesinin birkaç tane koşulu bulunmaktadır. Katılımcılardan Berrak her şeyin sanat eseri olabilmesinin bir koşulu olduğunu ifade ederek, bugünün çağdaş sanat eserinin bir başka özelliğine dikkat çekmiş olmaktadır:

Bağlam oluşturabiliyorsanız siz bunu buradan alıp buraya koysanız bile, bunun üzerinde bağlam oluşturup bunun üzerine saatlerce konuşup fikir alışverişinde birisiyle bulunuyorsanız bu sanat eseri oluyor yani. Çünkü bunu sadece zihniyle, düşüncesiyle, bilmem nesiyle, intellektiyle yapan insanlar da var, yok değil yani. He bu benim için ilginçtir ya da ilginç değildir. Bir sürü bunu yapan sanatçının işi benim için ilginç değil, fakat o bağlamı nasıl oluşturdukları gördüğümde ve bunun üzerine nasıl narrativeler [anlatı/hikaye] nasıl constructive narrative [yaratıcı anlatı] yani aslında sanat dediğin. Bunları nasıl yaptıklarını görünce hayranlık duyuyorum ve diyorum ki yani ben hala 2 cümleyi bir araya getirip dümdüz bir biyografi yazıp İngilizce ne yaptığımı anlatamıyorum yani. Ne yaptığımı bilsem dahi. Bunlar çok önemli meziyetler, dolayısıyla şey görmüyorum ben: “ay bunlar da işte ne halt yedikleri belli değil” filan değil, çok ciddi planlama, strateji, eğitim, kültürel, tarihsel bir sürü süreci var yani. *Berrak, 36, Sanatçı.*

Berrak, sanatsal üretimin iyi ya da kötü bir bağlam yaratabildiğinde ne olursa olsun sanat eseri olduğunu anlatmaktadır. Günümüz çağdaş sanat eserlerinde eser için sanatçının kendisi veya küratör tarafından yaratılan bağlam neredeyse her şeydir. Bu konu üzerinden elde edilen bulgulara ilerleyen bölümlerde yer verilecektir. Fakat herhangi bir şeye sanatçı ya da küratör tarafından bağlam yaratılması sanat eserine anlam kazandıran ve sanat eserini sanat eseri yapan kriterlerden bir tanesidir.

Bu doğrultuda Simge bir nesneyi sanat eseri yapan şeylerden birisinin eserin sergilendiği mekân ve esere oluşturulan bağlamın anlaşılması olduğunu vurgulamaktadır:

Sanat tarihsel anlamda okuması çok da zor olmayan bir şey. Çünkü işte Duchamp gidiyor, pisuvarı ters çeviriyor ve bu sanattır diyor ve sonrasında hazır nesnenin kullanımı vesairesi falan var. Benim de sanat alanında aydınlandığım cümlelerden bir tanesi şuydu. Hazır nesne mesela bienallerde falan çok karşımıza çıkar ya, ekmeğe koymuşlar mesela, “bu ekmeğe yani neden sanat eseri oluyor” diye herkes soruyor. Çok normal bir soru bence. Bağlam için içine giriyor, işte ben o bağlam fikrini idrak ettiğimde bir aydınlanma yaşamıştım. Şimdi izole mekanlar ya müzeler ve sergi alanları, yani aslında dış dünyadan kopuk mekanlar. Oraya girdiğinizde siz zaten aslında bir sanat nesnesi görmeye koşullanıyorsunuz ve o koşullanma da yeni bağlamlar üretiyor, sanat izleyicisi olarak da öyle. Eğer bir sanat mekanının, beyaz küpün diyelim –işte bu daha sanat tarihsel jargonla- içindeki herhangi bir nesne eğer sanatçısı tarafından sanat nesnesi adı altında konumlandırıldıysa o sanat nesnesi

oluyor. Ama bağlamından kopuyor yani kendi oluşundan kopuyor. Bunun için en abuk bir örnek düşünmek lazım. Bu da çok komik şeylere sebep oluyor. Bir tane bienalde kadıncağız puseti bırakmış, çocuğunu kucağına almış falan. Millet pusetin fotoğrafını çekiyordu, görmüştüm ben, çok komikti. Mesela o ekmeğin hangi bienaldaydı hatırlamıyorum ama şeyden bahsediyorlardı, o etrafındaki işler mesela para ve emek karşılığı vesaire öyle bir şeyden bahsediyordu. O zaman ekmeğin bir anlamı var ya yani. Ekmeğin bir sürü temsili var çünkü. Aslında herhangi bir nesnenin bir sürü böyle politik, felsefi, kavramsal vesaire bir sürü temsili var. Siz onu işte sıradan gündelik hayatta kullandığımız bir nesneyi eğer müzenin içine koyarsanız, o nesne kendi içindeki bağladığı temsillerle ortaya çıkıyor, başka bir şey yaratıyor. O yüzden olabilir. Ama o yine sanatçıya, serginin içeriğine, teşhir tekniklerine, küratöre, serginin başlığına, zamana, coğrafyaya, türe göre çok farklılıklar gösteren bir şey. *Simge, 33, Küratör.*

Simge'nin anlatısından da çıkarılabileceği gibi sanat eserinin bağlamı bilinmediğinde sergilenen sanat eserleri çok kolayca eleştirilebilmektedir, ama sanatçının veya küratörün eser için yarattığı bağlam sanat eserine anlamını ve sanat eseri olma vasfını kazandırmaktadır.

“Ben bunu böyle görüyorum, cesaretim budur, böyle de konuşuyorum ya” filan deyip ortaya çıkıp inanılmaz derecede bir kelebek etkisi yaratıp bir sürü bambaşka tartışmaya sebep olabilirsiniz. Ne kadar vasat olsa da gördüğünüz, ne kadar sıradan olsa da gördüğünüz önemli olan onu nasıl konuşturduğunuz, hangi cesaretle onun bağlamını oluşturduğunuzdur. *Berrak, 36, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Berrak sanat eseri olarak sunulan sanat nesnesinden çok, yaratılan anlam ve bağlamın önemli olduğunu vurgulamakta ve bağlam yaratmanın sanatçı (veya küratör) için bir cesaret işi olduğunu ifade etmektedir. Bu şekilde ilk bakışta çok ilgi çekici gelmeyen ya da beğenilmeyen bir sanat eseri, yarattığı etki ve söylem gücüyle alanın aktörleri tarafından başarılı sayılabilmektedir. Benzer bir vurguyla Ceren de günümüz çağdaş sanat alanında sanat eserlerinden çok o eserin anlatımının ön plana çıktığını ifade etmektedir. Ceren eserin bağlamına ve anlatılmaya ihtiyaç duymasının önemine dair şunları söylemektedir:

Yani belki biraz fazla önemli bile olmuş olabilir şu anda. Yani öyle bir noktaya geldik ki eserden çok aslında konuşma öne çıkıyor. Ama bir dengesinin bulunması iyi olur ama o kadar farklı çeşit üretim var ki, yine de çok kesin bir şey söylemem çok zor bununla ilgili yani. Ne bileyim ben bu bienalde Philippe Parreno'nun görünmeyen işi vardı mesela. Evet o sadece fikir ve o aslında hala şeyi yapıyor yani hani sanat eseri midir, nedir tanımının üzerine de çalışan yine bir sanatçı. Oradaki limitleri zaten hani sanatın böyle bir şeyi var, kendi tanımını devamlı aşmaya çalışmak. Aslında sanatın misyon edindiği şeylerden biri. Dolayısıyla ben biraz bunun dengeli olduğu işleri tercih ediyorum hatta mümkünse hiçbir şey okumam gerekmesin. Ama işte kendini anlatmıyor ya da ortada yok diye de illa kötü demektir diye düşünmüyorum yani. *Ceren, 33, Küratör.*

Görüldüğü gibi Ceren, eserin anlaşılması için anlatılmaya ihtiyaç duymasının iyi ya da kötü olarak nitelendirilmemesi gerektiğini düşünmektedir. Kişisel olarak ise eserin bağlamını anlama çabasının yorucu olduğunu söylemektedir. Fakat günümüzde çağdaş sanat eseri çoğu zaman sanatçılar ve alanın aktörleri tarafından bile ilk bakışta anlamlandırılmayabilmektedir.

Dolayısıyla çağdaş sanat eserlerinin en tartışılan özelliklerden birisi de eserin hemen anlaşılabilirliği ve anlam kapalılığıdır. Bu konuda Buğra sanatçının sanatsal üretim sürecinin kendisinin değerlendirilmesi gerektiğine işaret etmektedir:

Başarılı olup olmadığının mutlak bir şeyi yoktur. Bunun mutlak, şu şu şartlara sahip olan şu şu koşulları sağlayan sanat işi ya da sanat yapıtı başarılıdır, değildir bunu kimse söyleyemez. Nasıl ki bu sanat nesnesi midir, değil midir bunu da hiç kimse söyleyemeyeceği gibi, bu da böyle bir mesele. Ama önemli olan, hiçbir şey böyle bir anda kendiliğinden var olmuyor ya, yani hiçbir sanatçının da aklına “aa, böyle muhteşem bir fikir buldum, hadi bunu yapayım” diye bu olmuyor, bu bir süreç meselesi ya. Yani bir sanatçının da bir işini görüyorsunuz, bazen o işi okumakta ve anlamlandırmakta zorluk çekiyorsunuz ki bende bu hala olabiliyor yani ben okulda çalışıyorum, 20 yıldır sanatçı olarak iş yapıyorum ben de bazen yurtdışında, bienalde bir iş görüyorum. İşin metnini okumadan anlayamıyorum, çözemiyorum işi. Böyle şeyler oluyor, bazı işler daha kapalıdır, çözümlemesi daha zordur. Ama o zaman şunu yapıyorum, bu sanatçı daha önce ne yapmış. Bir bakıyorum, onun geçmişine bakıyorum. Orada çünkü bir... *Buğra, 39, Sanatçı.*

Buğra, kendisi de zaman zaman bazı sanat eserlerini anlayamadığını, sanatçının sanatsal üretim süreci hakkında bilgi edinmeye ve eser hakkında açıklamaları okumaya ihtiyaç duyduğunu anlatmaktadır. Buğra'nın anlattığından anlaşıldığı gibi günümüz çağdaş sanat eserleri sanatçılar ve alanın diğer aktörleri tarafından bile hemen anlaşılabilir değildir. Sanat eserlerinin anlaşılması için mutlaka o eseri üreten sanatçının anlayışının bilinmesi gerekmektedir. Buğra bu aşamada sanatçı ile eserinin ayrılmaz bir bütün olarak birlikte değerlendirilmesi gerektiğine dikkat çekmektedir:

Ben şu şeye çok inanmıyorum, böyle bir, bize de sanat eğitiminde öyle şeyler öğretildi: işte “siz bir şey üretirsiniz, onu sergilersiniz ve artık siz orada yoksunuzdur, o orada tek başına vardır” falan gibi böyle hikayeler anlatıldı, yalan bunların hepsi. Zaten o sizin düşüncenizi temsil eden bir şeyse sizin zaten fiziksel olarak ortadan kalkmanızın bir anlamı yoktur. O zaten sizi temsilen de oradadır aynı zamanda ve bir yandan da kolektif bir şey için oradadır, yani etkileşim için oradadır. Ötekiyle, ötekinin diyaloga geçmesi için oradadır. Biraz ben şöyle bakıyorum, sanatçının süreci nedir, ona bakmak lazım. Bu kişi ne söylemeye çalışıyor, ne yapmaya çalışıyor, bunun üzerine düşünmek lazım. Belli bir oranda bunun da cevaplarını verebildikten sonra o işin bize nasıl bir bakış açısı sunduğu ve bize nasıl bir tartışma alanı açtığı. Benim için önemli olan o. Yoksa görsel olarak bana çok çekici gelen birtakım işlerle karşılaşıyorum ama içerik anlamında çok zayıf oluyor. İş sevmiyorum ya da işle bir diyalog kuramıyorum ama baktığım zaman gözümü

alamıyorum, gerçekten çok güzel yapmış yapan kişi. Şimdi bu ayrı bir şey, gerçekten görsel olarak delip geçmesi dışında onunla bir bağ kurmamız, sergi açılışına sadece gidip değil de sergiyi tekrar yalnız başınıza gezmek için yeniden oraya sizi getirtiyor olması, üzerine düşündürüyor olması bunlar önemli. Yani bunlar bir işi bence daha iyi kılan şeyler. Bir de bu ortam içerisinde bu daha yoğun daha popülist sanat piyasası içerisinde o yörüngeyi birazcık sarsacak bir etkisi oluyor mu. Yani ille bir tür tırnak içerisinde sistem eleştirisi yapıyor olması gerekmiyor ama oradaki o döngüyü bozacak bir şey yapıyor mu, bir etkisi oluyor mu. Bu önemli olan. Bir de üzerine ne kadar yazılıyor çiziliyor, ne yazılıp çiziliyor, başka bir göstergesi de o. *Buğra, 39, Sanatçı.*

Buğra iyi sanat eserinin düşündürüyor olması gerektiğini ve popülist olarak nitelendirdiği sanat piyasası içerisinde eleştirel bir yönü olabilmesi gibi özellikler taşıması gerektiğini düşünmektedir. Buğra iyi sanat eserinin kendisinden bahsettirdiğini, alandaki ilgili aktörler (küratör, sanat eleştirmeni, sanat yazarı vs.) tarafından üzerine yazılar yazdığını söylemektedir.

Jülide de tanımadığı, bir sergide ilk kez karşılaştığı sanatçının üretimini değerlendirirken nasıl bir yol izlediğine dair mottosunu paylaşmaktadır:

Pratiğini öğren sanatçının. Serginin pratiğini, geçmişini öğren. Kendime koyduğum kurallarda o var, sanatçının pratiğini, geçmişini öğren. Sergiyi gösterdiğin yerin pratiğini öğren bunu bir araya getirip değerlendir. *Jülide, 36, Küratör.*

Anlaşıldığı gibi Jülide de bir küratör olarak bir sanatçının pratiğini değerlendirirken Buğra'nın dikkat çektiği gibi sanatçı-eser bütünlüğü içerisinde bir yaklaşımı benimsemektedir. Jülide'nin anlatısından eserin gösterildiği mekânın da eserin anlamlandırılmasında değerlendirmeye alındığı anlaşılmaktadır.

Görüldüğü gibi günümüz çağdaş sanat eserlerinin özelliklerinden birisi de zaman zaman eserin anlaşılmasının direkt olarak gerçekleşmesinin mümkün olmaması ve bir aracıya (metin, açıklama, araştırma) ihtiyaç duyulmasıdır. Çağdaş sanat eserlerinin anlaşılması, alanın en önde gelen önemli aktörleri için bile bir bilgilenme, araştırma sonucunda gerçekleşmektedir.

3.1.1.1.1.1. Sanat Eserinin Bağlamının Yaratılması

Bu bölümde günümüzde sanat eserlerine anlam, bağlam, hikâye oluşturmasına dair elde edilen bulgular değerlendirilecektir. Boltanski ve Esquerre'in zenginleştirme ekonomisi

anlayışları içerisinde (Boltanski ve Esquerre, 2017:68) sanat eserine değer biçilirken sanat nesnesinin kendisi değil, sanat eserini çevreleyen söylemler etkili olmaktadır. Bu anlamda bu söylemin, eserin anlatısının yaratılması konusunda küratörlerin rolü bulunmaktadır.

Günümüzde pek çok sanat eserinin anlaşılabilmesi, genelde yanlarındaki küçük metinler, sergi kitapları, eser ve sanatçısı hakkında yazılan metinler aracılığıyla mümkün olabilmektedir. Bu konuda önceki bölümlerdeki (bulgular bölümünün birinci kısmında) Buğra'nın anlatısında yer verildiği gibi esere dair metinler okunmadan sanatçılar da bazı eserleri anlayamadıklarını belirtmişlerdir. Dolayısıyla günümüzde eserde ne anlatıldığına dair hazırlanan açıklayıcı metinler sanat eserine anlam inşa edilmesi sürecinde önemli bir rol üstlenmektedirler. Bu konuda Ceren'in önceki bölümde (sanat eserinin tanımı bölümünde) kullandığı şu ifadesini bir kez daha hatırlamak anlamlıdır:

Yani öyle bir noktaya geldik ki eserden çok aslında konuşma öne çıkıyor. *Ceren, 33, Küratör.*

Ceren'in de belirttiği gibi eserde kullanılan malzeme, biçimdense eserde ne anlatıldığına inşa edilmesi ve eserin bir bağlama oturtulması süreci daha önemli hale gelmiştir. Bu anlamda günümüzdeki sanat eserinin en temel özelliklerinden birisi bağlam yaratmaktır. Her sanat eserinin bir bağlamı vardır ve bu bağlamı yaratanlar sadece sanatçılar değildir, aynı zamanda -hatta bazen daha çok- küratörlerdir.

Eserlere dair açıklayıcı metinlerin hazırlanması sürecinde sanatçı ve küratör beraber fikir alışverişinde bulunmaktadırlar. Fakat bazen çok sanatçılı küratöryel sergilerde eseri, küratör tarafından belirlenmiş yeni bir bağlama oturtmak ve sergide bir söz birliği oluşturmak adına küratörler çok fazla ön plana çıkabilmektedirler. Bu durumda eseri üreten sanatçı olmasına rağmen eserin içeriğine anlam inşa eden veya atfeden kişi daha fazla küratör olmaktadır. Bu doğrultuda Tuğçe eserin anlatısının küratör tarafından inşa edilmesini şöyle değerlendirmektedir:

Sen bir sanatçı olarak şeyi yapmıyor olabilirsin yani, bir işe bakıp aslında onun nasıl okunduğunu, nasıl okunması istendiğini ya da ne tarz bir anlatısı, etrafının ya da onun yanında yer alacak yazı ya da anlatının üzerine hiçbir fikrin yoksa küratör onu alıp bir yere koyup... küratör de o yazdığı yazıyı sanatçıya yolluyor zaten hani. Ben bunu böyle yazdım diyor, sanatçı da okeyini [onay] veriyorsa, onun da o kontrolü de zaten elinde değilse o da başka bir çalışma biçimi. O zaman o anlatıda evet, küratörün şeyi daha bir şey oluyor. *Tuğçe, 33, Sanatçı.*

Tuğçe'nin anlatısında görüldüğü gibi sanatçılar eserin hikayesinin anlatılması sürecinde daha dışarıda kalabilmektedirler. Sanatçı kendi eseri için oluşturulan metnin onaylayıcısı konumuyla sınırlı kalabilmektedir.

Bir başka sanatçı Irmak da küratörün görevinin hikâye anlatmak olduğunu ifade etmektedir. Irmak'a göre bir sergi kapsamında bir araya getirilen eserlerle ne anlatılmak istendiğine dair küratörün eserler için metin hazırlaması küratörün esere bir vizyon kazandırması anlamına gelmektedir. Irmak kendisi için metin yazmanın zor olduğunu, bu sebeple de eserlerinin hikayesinin küratör tarafından yazılmasını sıkıntılı bulmadığını anlatmaktadır. Dolayısıyla da günümüzde sanat eserine anlam inşa edilerek yaratılan sanatsal değerde küratör baş rolü üstlenebilmektedir. Günümüzdeki sanat eserlerinin en önemli özelliklerinden birisi eserin yaratılan bağlam içerisinde anlamlı olması olduğu için küratörün buradaki baskın rolü çok önem taşır.

Berrak ise küratörlerin esere dair bir anlatı oluşturmalarının bazı zamanlarda sanatçıdan çok fazla çıkıp abartılı hale geldiğini, inandırıcılığını yitirdiğini belirtmektedir:

Orada sanat eserinin etrafına örülen hikâye, ne yazık ki birçoğu çok başarısız çünkü örülmeye çalışılan hikayeler bunlar, bir de gerçekten hikâye değeri yani gerçekten... (...) Bu bana kalırsa, özellikle küratörlere ben bu anlamda daha kızacağım yani, çünkü öyle bir sergi yazısı yazmalar, öyle bir iş anlatmalar var ki hani şey oluyorsun yani "yuh artık!" filan diyorsun, çünkü böyle şey gibi yani, onun imaginationında mastürbasyon yaparken onu izlemek gibi bir şeye dönüşüyor artık. Orada küratörlerin bence sorumluluğu olmalı. *Berrak, 36, Sanatçı.*

Berrak'ın anlatısından anlaşıldığı gibi kimi örneklerde sanatçının eserinde gerçekten ne anlatmak istediğinden çok küratörün o eserle ilgili yarattığı anlam ön plana çıkmaktadır. Bu durumlarda küratörün kendi sözünü söylemek adına sanat eserine kendi yakıştırdığı, inşa ettiği bir anlam söz konusu olmaktadır.

Tüm bunlarla birlikte küratörler eserin anlatısına ortak olarak, onu bir serginin bağlamına oturttuk, bir sergide bir sanatçının eserlerine yer vererek, sanatçının eserleri hakkında yazılar yazarak sanat eserinin anlamının inşa edilmesinde/bağlamının yaratılmasında rol üstlenmektedirler.

Bu bölümdeki bulgularda görüldüğü gibi küratörler eserin anlaşılmasına ve bir bağlama oturtulmasına yönelik yazdıkları metinlerle hem eserlerin anlatısında rol üstlenmektedirler.

Bir sonraki bölümde sanat eserinin sanat eseri olarak kabul edilebilmesinin en önemli koşullarından birisi ele alınmaktadır.

3.1.1.1.1.2. Sanat Eserinin Alanda İktidar Sahibi Sanat Kurumları ve Aktörler Tarafından Kabul Görmesi Koşulu

Her şeyin sanat eseri olabilmesinin üçüncü koşulu sanat eserinin çağdaş sanat alanının iktidar ve otorite sahibi sanat kurumları ve bu kurumların aktörleri tarafından kabul görmesidir. Bu bölümde aktörlerin bu yöndeki anlatıları ele alınmaktadır.

Günümüz çağdaş sanat alanında iyi ve kötü sanat eserinin ne olduğuna dair tartışmalardan daha da önemli olan, hangi sanat eserinin neden ve hangi aktörler tarafından başarılı olarak kabul edildiğidir. Sanat eserine sanat eseri vasfını kazandıran toplumsal mekanizmaların neler olduğu meselesi de sanat eserinin ne olduğuna dair sorgulamalara ışık tutar. Araştırmamızın bulguları günümüzde sanatın ne olduğunun muğlak olmadığını, sanat eserini sanat eseri olarak kutsayan birtakım aktör ve kurumlar olduğunu göstermektedir:

Çok zor yani böyle sanatın ne, nasıl bir şey olduğunu falan takdir etmek. Yani bu. Ama tabii eğer şeyi soruyorsan bence bu müzeler ve galeriler bunlar bir onaylama mekanizması gibi şey yapıyorlar. Ve bugünkü sanat üretimine baktığın zaman da bunun dışı yokmuş gibi gözüküyor böyle. En marjinal üretimleri de içeri alıyormuş gibi gözüküyorlar, ama biz biliyoruz ki bu gerçek değil yani. Atıyorum Proust da kitaplarını yazdığı zaman o zamanki yayınevleri de biz her şeyi gösteriyoruz zaten diye düşünüyorlardı. Ama Proust'u basmadılar yani, tuhaf. Bunun hala geçerli olduğunu düşünüyorum ben yani gerçekten yeni ve iyi bir sanat varsa gözükmemeye ihtimali çok yüksek. O yüzden ben de mesela şeyi önemserdim eskiden, genç sanatçılık hırsları falan, görünür olmak, kurumlarda iş göstermek falan, böyle küçük hırslar, küçük sanatçı hırsları vardı, şimdi o kadar değil mesela. Ya boşver falan diyorum, başka bir yerde oluyor diye düşünüyorum ama bilmiyorum, gerçekçi bir şey mi onu bilmiyorum yani. *Alper, 41, Sanatçı.*

Alper sanatın ne olduğunu müze ve galerilerin belirlediğini ifade etmektedir. George Dickie'nin kurumsal sanat anlayışında sanat eserine sanat eseri vasfını kazandıran şey, eserin sanat dünyası kamusunca tanınması ve kabul görmesidir. Türkiye çağdaş sanat alanında sanat eserini sanat eserini yapan şey, Türkiye'de sanatın merkezi olarak İstanbul'daki önde gelen sanat kurumlarında sergilenmesi veya bu kurumların koleksiyonları için satın alınmasıdır. Alper kurumların bu "sanatı onaylama" işlevine

dikkat çekerken bir taraftan da buralardaki sanat eserlerinin sanat tarihsel açıdan iyi veya kötü olmasının tartışmalı olduğunu düşünmektedir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ele alınacak bu husus, söz konusu kurumlarda seçici ve karar verici konumda bulunan insanlara bağlı bir yapıyı işaret etmektedir. Alper sanatçılığının ilk dönemlerinde tanınır ve görünür olmak adına kurumlarda eser sergilemeyi önemserken, bugünkü koşullar içerisinde alanda önde gelen, başarılı bir sanatçı olarak tanındığı için kurumlarda görünmeyi hırs haline getirmemektedir. Bu durum daha sonra değineceğimiz Alper'in alanda elde ettiği Bourdieücü anlamdaki sembolik sermayesiyle ilişkilidir. Kariyerinin başındaki sembolik sermayesi düşük bir sanatçı görünür olmak ve başarı elde etmek adına daha hırslı adımlar atabilirken, kariyerinde ilerlemiş bir sanatçı buna ihtiyaç duymamaktadır. Çünkü sanatçı zaten sanat dünyası kamusu tarafından kabul görmüş ve onaylanmıştır artık.

Benzer bir şekilde sanat eserinin ne olduğu konusundaki karar ve onay mekanizmalarının alandaki kurumlar ve aktörler olduğunu ifade eden Sevil şunları söylemektedir:

Sanat eseri denen şey, o başka bir bağlam bence. Çünkü bir üretim, o sanatçıdan çıkmış bir şey ve ona değer veren şey sanatçının kendisi olmuyor sadece izleyici de giriyor ya, ya da işte eleştirmen ya da kurumlar, küratörler, ona değer veren onun değerini yükselten ya da alçaltan ya da işte ne bileyim uzun ömürlü olmasını sağlayan esere değer verenlerin sayısı çok fazla ve değişkenliği de fazla. *Sevil, 37, Sanatçı.*

Sevil'in anlattısında da görüldüğü ve Dickie'nin kurumsal sanat anlayışında olduğu gibi, sanat alanının aktörlerince sanat eseri olarak kabul görmüş olan eserler sanat eseri olarak kabul görmekte ve başarılı olarak değerlendirilmektedir. Sevil'in anlattısından anlaşıldığı gibi sanat eserinin değerini belirleyen mekanizma sanatçı değildir, toplumsal bir inşa süreci içerisinde bu süreçte yer alan kurumlar, küratörler, sanat eleştirmenleridir. Katılımcıların tümü bizim bu çalışmada DiMaggiocu anlamda kurumsal hayırseverlik sanat kurumları olarak kavramsallaştırdığımız yapının sanat eserinin sanat eseri vasfını kazanmasındaki baş rollerine dikkat çekmişlerdir. Bu konu daha ayrıntılı bir şekilde ilerleyen bölümlerde (sanat eserinin değerinin belirlenmesi süreci bölümünde) değerlendirilmektedir. Bir sonraki bölümde her şeyin sanat eseri olabilmesinin bir başka koşuluna dair elde edilen veriler değerlendirilmektedir.

3.1.1.1.1.3. Sanat Eserinin Kamusal Alanda Görünür Olması Koşulu

Sanat eserinin bir başka özelliği, gösterilmesi ve kamuya paylaşılması gerekliliğidir. Sanat eserinin ne olduğu ve özelliklerine dair Buğra'nın şu vurgusu George Dickie'nin kurumsal sanat anlayışını yansıtmaya açısından önemlidir:

Ben şunu önemsiyorum. Sonuçta ben bunu kendi kendime yapmıyorum yani, “evde, ben bunu atölyemde yaparım, kimseye de göstermem” böyle bir şey değil ya sanat. Yani eğer dışarıda bir yere, kamusal alana bir şey koyup sergiliyorsanız bundan ne kadar çok izleyici bunu görürse o kadar memnun olursunuz. *Buğra, 39, Sanatçı.*

Dickie'nin kurumsal sanat anlayışına göre sanatçı sanat eserini göstermek için yaratır. Sanat gösterildiği ve sergilendiği anda sanat eserine dönüşür. Bu bağlamda Buğra için de sanat eserini olabildiğince çok kişinin görmesi önemlidir. Sanat eseri izleyicisiyle birlikte var olabilmektedir.

Benzer bir vurguyu Hurşit de yapmaktadır. Hurşit sanat eserinin insanlara sunulduğu anda tam olarak sanat eseri vasfını kazandığını söylemektedir:

Hepimiz bir şeyi paylaşmak istiyoruz. Şimdi sanatla uğraşan bir kişi bir şeyi bitirdiğinde ve bu bitti ulan dediğinde, iyi oldu, çok iyi olacaktı olmadı, buraya kadar oldu, beklediğimden de iyi oldu, sürpriz oldu, manyak bir şey oldu da diyebilir. Bunu göstermezsen birine, birilerine ya da çok kişiye, ya da ekran görüntüsünü bu teknolojik aletlerle tanımadığın insanlara göstermezsen tam olarak bitmiyor aslında. Çünkü gösterdiğin anda bence tamamen bitmiş bir şeyle karşılaşıyorsun. Çünkü artık görüldü. Değiştiremezsin, görüldü o. Bir sanat yapıtı ne zaman biter? Donduğunda biter. Yani bir şey ne zaman sanat olur? Donduğunda sanat olur. Ya da şöyle diyeyim, estetik nasıl oluşur? Donduğunda oluşur. *Hurşit, 48, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Hurşit sanat eserinin gösterildiği anda sabitlenip tamamlandığını söylemektedir. Anlaşıldığı gibi sanatçı sanatsal üretimini göstermediği sürece onun varlığından haberdar olunamamaktadır ve sanat eseri vasfını kazanamamaktadır. Sanat eserinin onun değerini takdir eden bir kamuya ihtiyacı vardır. Hurşit sanat eserinin gösterildiği anda tamamlanıp sanat eserine dönüşmesinin anlamını açıklamaya şu şekilde devam etmektedir:

Bir sanat eseri, noktasını koyduğunda bitiyor ve donuyor. Yani kaidesinin üzerine bir heykelciği yerleştirdiğinizde açısı belirlendiğinizde ve onun fotoğrafı çekildiğinde o artık bitiyor. O atölyede durduğunda sürekli üzerine bir şeyler ekleyebilirsin, eklemezsen bile ekleme şansın vardır, hep vardır yani, şansın bitmemiştir yani. Bir gün gelirsin üzerine bir şey oynarsın, bir gün gelirsin lanet olsun dersin, kolunu çıkarır başka bir şey yaparsın gibi gibi gibi. (...) Bir şeyin bitmesi gerekiyor, o yüzden de göstermek bu bağlamda şöyle okunmaması gereken bir durum: “bunlar

da her şeyi göstererek kendi egolarını tatmin ediyorlar”. Bu var, tabi ki var ama gerekiyor bu. Bu çemberin tamamlanması için izleyicinin, ölümün yani eserin bitmesinin, donmasının ve tarihin tozlu raflarına kaldırılmasının gerekiyor. *Hurşit, 48, Sanatçı.*

Hurşit’in anlatısından sanatçının gösterilmeyen bir eseri üzerinde her an bir değişiklik yapabileceği, sanat eserine son nokta koymanın onu ilgili çevrelere göstermekle gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Sanat eserinin gösterilmesi hem sanatçının kendisini iyi hissetmesini hem de sanat eserinin sanat eseri vasfına kavuşmasını sağlamaktadır.

Hurşit’in anlatısına benzer bir şekilde, ürettiği sanat eserinin sergilenmesi kaygısını her zaman için taşıdığını anlatan Ezgi, sanat eseri sergilenirse sanat eseridir, demektedir:

Bence sanat o zaman tamamlanan bir şey. Yani sanat depoda durarak tamamlanmıyor, izleyiciyle birlikte var oluyor. Ki modern sanat dediğimiz tamamen bunun üzerine kurulu aslında. İzlendiğinde başka gözlerle, hani interaktif bir sanatı düşünün, izleyicinin var oluşuyla tamamlanıyor. O yüzden sergilenmesi gerektiğini düşünüyorum. Ama zaman dilimi değişebilir tabi hani illa üretildiği zaman değildir belki, başka bir zaman dilimindedir belki gelecektir belki yani, onu tam şey yapamıyorum çok fazla ama. Bazen politik nedenlerle bugün sergileyemiyor olabilirsiniz. Ama yine özünde sergilenmesi içindir yani aslında bence. *Ezgi, 50, Sanatçı.*

Sanat eserinin sergilendiğinde tamamlandığını söyleyen Ezgi, eser içinde bulunduğu dönem çeşitli sebeplerle sergilenemese bile sanatçı bunu bir gün mutlaka göstermek için yapmıştır diyerek sanat eserinin vasfını kazanabilmesi için gösterilmesi şartını vurgulamaktadır. Bu şekilde sanatçıların türlü duygu ve düşüncelerle ve tekniklerle ürettikleri eserlerinin daima kamu ile paylaşılma güdüsü içerisinde oluşturulduğu anlaşılmaktadır.

Görüldüğü gibi, günümüzde sanat eserinin tanımı, koşulları ve özellikleri değişmiştir. Sanat eseri, sanatçı veya küratör tarafından oluşturulan bağlamı içerisinde anlamlı olan her şeydir. Sanatçı tarafından sanat eseri olarak sunulan ve gösterilen her şey sanat eseridir. Bugünün koşulları içerisinde sanatsal üretim ürününün sanat olup olmadığı değil, bağlamı ve iyi veya kötü sanat olup olmadığı tartışılmaktadır. Sanat eserinin iyi veya kötü olmasının (değerinin) kriterleri de alanın önde gelen sanat kurumlarıyla ilişkisi dahilinde gelişmektedir. Bu konuya dair bulgular ayrıntılı olarak ilerleyen bölümlerde ele alınacaktır.

3.1.1.2. İş Olarak Çağdaş Sanat Üretimi: Sanat Eserinin ve Sanat Üretiminin Sıradanlaşması

Neoliberal ekonomik düzen içerisinde sanatsal üretim alanı da üretim ve çalışma koşulları bakımından diğer iş kollarından farksız hale gelmiştir. Katılımcılara sanat üretimlerini sanat eseri kavramıyla mı yoksa iş kavramıyla mı ifade ettiklerine dair sorulan soruya verdikleri yanıtlarda büyük bir çoğunlukla sanat üretimine iş olarak baktıkları ve büyük bir ağırlıkla iş kavramını tercih ettikleri ortaya çıkmıştır. Bugünün dünyasında sanat eseri artık eski dönemlerdeki yüceliğini, biricikliğini yitirerek sıradanlaşmıştır. Sanat eseri üretim süreci diğer işlerdeki emek süreçleriyle aynı işlemektedir. Katılımcıların anlatılarından anlaşılmaktadır ki sanatsal üretim alanı diğer üretim alanlarından farklı olmayan bir iş alanıdır. Bu doğrultuda Kaan şunları söylemektedir:

Bu şuna benziyor: -“Ne iş yapıyorsun?”, -“Sanatçiyim”. -“Ne iş yapıyorsun?”, -“Ressamım”. Evet biri çok daha geleneksel bir şeye işaret ediyor. Birisi daha işte contemporary [çağdaş/güncel], güncel bir dil. Sanatçiyim, ama işte müzik de yapabilirim, film de yapabilirim, resim de yapabilirim. Bir sürü durumda iş yapabilirim. Dolayısıyla bunu yapanlar daha video, medya, güncel sanat gibi işler üreten insanlar. Dolayısıyla bildiğimiz anlamda geleneksel ressam değiller. Ve yaptıkları şeyi bir proje, iş olarak adlandırıyorlar ve biraz da öyle. Bu bir iş, bir proje gibi. Stratejisi belli, hedeflediği alan belli, sergilenecek şey belli ve onu iş gibi ele alıp, iş gibi ortaya çıkıyorlar ve onun iş oluyor adı. Yurtdışında artwork [sanat eseri] ya da sadece work [iş] deniyor, onun gibi bir şey. Sanat işi dersin ya. Sanat, “eseri”ni at oradan. Eser adı biraz hani anıt, eser, yüce bir şeye tekabül ediyor. Mesela benim verdiğim ressam örneği de öyle. Çiğnenmiş çiğnenmiş bir şey, ama hani biraz daha düşündüğünde ressam, şair, filozof. Böyle daha yüce bir boyutu var. Ben çekiniyorum ressam demeye. O yüzden sanat üretiyorum diyorum ya da çiziyorum diyorum. Ressam ama ısrarla ressam olduğunu vurgulayan, gerçekten resim yapıyor vay be.. ama diğeri resim de yapmıyor ve ortaya çıkan işine eser de demiyor. Ne diyecek, hani biraz zor bir şey. Alanla ilgili. Bu 2 şey: Proje, iş. Bunlar biraz şey, güncel çağdaş, günümüz sanatının, güncel sanatın kendisi öyle. *Kaan, 35, Sanatçı.*

Anlaşıldığı gibi Kaan günümüzde özellikle çok yaygın sanatsal üretim alanları olan video sanatı, medya sanatı gibi alanlarında çalışan sanatçıların tamamen iş ve proje mantığına göre sanatsal üretim yaptıklarını, bu sebeple de bu tür bir sürecin sonunda ortaya çıkan ürünlerin sanat eseri olarak nitelendirilmesinin doğru olmayacağını anlatmaktadır. Kaan sanat eseri, ressam gibi kavramların bir yücelik iması içerdiğini ifade ederek bu kavramların kullanımını uygun görmediğini ifade etmektedir. Kaan’ın anlatısında anlaşıldığı gibi günümüzdeki sanat üretimi yücelikten arındırılarak diğer emek süreçlerine benzeyerek sıradanlaşmıştır.

İmren ve Ela ise sanatsal üretimin çıktısını sanat eseri olarak mı yoksa iş olarak nitelendirdikleri sorusuna benzer yönde cevaplar vermektedirler:

Bazen iş diyorum, bazen yapıt diyorum, bazen eser diyorum ama iş demeyi tercih ediyorum. Daha iyi geliyor bana, bilmiyorum neden. *İmren, 40, Küratör.*

İş kelimesini kullanıyorum ben. Hiç eser demem mesela. Yabancı gelir o şey. Genelde de sanatçılar öyledir. *Ela, 37, Sanatçı.*

Küratör İmren ve sanatçı Ela'dan yapılan yukarıdaki alıntılar bugünün sanatsal üretiminin bir özelliğini ortaya koymaktadır: sanatsal üretim alanının sıradanlaşması. Bu nedenle aslında İmren iş kavramını tercih etmektedir. Ela'nın eser kelimesini kendisine yabancı bulması, sanatsal üretim alanının diğer üretim alanlardan farklı olmamasını ve sanatın farklı bir yücelik taşımamasını ifade etmektedir. Buğra da sanat eseri kavramının bugünün sanatsal üretim tarzına uygun düşmediğini söylemektedir:

Sanat yapıtı dendiği zaman o daha sanat eseri gibi daha biricikliği olan böyle unique [biricik/eşsiz] ve bir Rönesans döneminden bir resim gibi izleyiciyle mesafesi olan, hiyerarşik bir şeyi çağrıştırdığı için iş dediğiniz zaman o daha böyle günlük hayatın içerisinde kullanılan bir şey. *Buğra, 39, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi diğer katılımcılarla benzer bir vurguyla Buğra bugünün çağdaş sanat eserinin yapısı gereği sanat eseri kavramıyla ifade edilmesini tercih etmemektedir. Çünkü bugünün çağdaş sanat dünyasında sanatsal üretim ürününün biricikliğinden söz etmek mümkün değildir, sanatsal üretim süreçleri sıradanlaşmıştır.

Alper ise sanat eseri kavramının sanatçının kimliği açısından da sorunlu olduğunu ifade etmektedir. Bu kavram sanatçıyı yüce bir şey üreten üst bir konuma yerleştirdiği için sanat eseri kavramından uzak durduğunu belirtmektedir.

Ben ama iş diyorum genelde. Yapıt, eser gibi bir şey kullanmıyorum, çok iddialı bir laf olduğu için aslında. Böyle yapıt, eser hani öyle bir sanatçı özneyi yerlere göklere sığdıramayan, deha atfeden bir şey olduğu için aslında çok kullanmıyorum, daha çok iş kullanıyorum. İş'te de şu var: bu işin böyle gerçekten bir istihdam alanı, sektör, böyle normalleşmiş bir şey olduğunu şey yapıyor. Aslında o bakımdan problemli yani. Çünkü tam anlamıyla bir iş... ya iş yapmaktan kaçmaya çalışıyoruz çünkü biz. Ama bu sırada yapıt da eser de yapmak istemiyorum aslında ben. *Alper, 41, Sanatçı.*

Sanat üretiminin iş olarak nitelendirilmesi sanatçılarda Alper'in anlatısında görüldüğü gibi çağrıştırdığı anlamlar sebebiyle rahatsızlığa neden olabilmektedir, örneğin Enver de iş kavramını kullanmayı tercih ettiğini belirtirken Alper ile benzer bir noktada hassasiyet hissederek bir noktayı da vurgulama gereği hissetmektedir:

Valla ben hep iş diye bahsederim ama işi de business [iş/işletme] olarak kullanmıyorum, sanat işi. Artwork [sanat eseri] aynen öyle. Ben hep öyle tanımladım, nedense kulağıma daha iyi geliyor benim. Yani sanat üretiminden sanat işleri çıkar. *Enver, 47, Sanatçı.*

Burada aslında Alper ve Enver'in iş kavramını kullanırken, iş kavramının genel anlamdaki karşılığından rahatsızlık duymaları ve bu hassasiyetlerini özellikle vurgulamaları sanat eserinin sıradanlaşmasına karşı duyulan rahatsızlıktır. Sanatçılar sanat üretimlerinin herhangi bir istihdam alanındaki emek süreçlerinden farklı olduğunu hissetmektedirler. Fakat çağdaş sanat alanındaki çalışma biçimleri ve emek-üretim süreçleri diğer sektörlerdeki üretim süreçleriyle çok fazla yaklaşmıştır ve bu anlamda sanatsal üretim sıradanlaşmaktadır.

Ferhat ise günümüzdeki sanatsal üretimi iş kavramıyla ifade etmenin artık sanat nesnelere ve pratiklerinin değişmesi ve çeşitlenmesinin getirdiği bir gereklilik olduğuna vurgu yapmaktadır:

Ben iş demeyi tercih ederim, çünkü sanat eseri çok hiyerarşik, “eser”, “sanat”. Sanat olmayabilir de yani, eser de olmayabilir. Eser böyle şahesere karşılık gelen bir şey. Yapıt. İş demek lazım böyle production [üretim], work [iş] diyorlar zaten değil mi work. Work her şeyi kapsayabilir. Şöyle bir ortam olabilir, bunun içerisinde yer alan incik boncuk, duvar resmi, tuvaler, masalar, sandalyeler hepsi iş olabilir. Hepsini kapsayan birden çok şeyi kapsayan “iş”tir. Resim diyemezsin, heykel diyemezsin, bir ortam işidir bu. *Ferhat¹⁷, 53, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Ferhat sanatsal üretimin sonucunda ortaya çıkan ürünün her zaman bir eser vasfına sahip olamayabileceğini söylemektedir. Ferhat'ın anlatısında da fark edildiği gibi günümüz çağdaş sanat alanında çok farklı türde, içerikte ve teknikte sanatsal üretim gerçekleştirilebildiği için sanatsal üretim ürünü genellikle iş olarak nitelendirilmektedir.

Pek çok katılımcının anlatısındaki gibi Ezgi de sanat eseri kavramının yücelik çağrışımı içerdiğini düşünüyor ve sanatın diğer işlerden farksız olduğunu ifade etmektedir:

Sanat eseri benim gibi çalışan sanatçıların herhalde çok sevdiği bir kavram değil. Çünkü çok egemen bir dil, sanat eseri. Çok, bütün geçmişle bağları ne kadar sağlam bir ilişki biçimi yani böyle Rönesans'tan beri bilmem ne vesaire. O yüzden ben iş demeyi tercih ederim, yüceltmek istemiyorum sanatı, sanatçıyı da yüceltmek istemiyorum zaten. O yüzden buna ben bir iş olarak bakıyorum yani, buna iş diyorum ve o yücelikten kopsun istiyorum, aurası kırılсын istiyorum her zaman. *Ezgi, 50, Sanatçı.*

¹⁷ Katılımcının isteği üzerine gerçek adı kullanılmıştır.

Ezgi'nin anlatısında da sanat eserinin ve sanatçının sıradanlaşması, sanatsal üretimin bayağılaşarak iş haline gelmesi açıkça görülmektedir. Yukarıdaki pek çok katılımcının vurguladığı gibi sanat eseri kavramı içerdiği yüksek çağrışımları nedeniyle tercih edilmemektedir.

Sanatsal üretimin diğer üretim biçimlerinden farklı görülmemesi gerektiğini vurgulayan Gamze de sanatsal üretimin ürününü iş olarak nitelendirmeyi tercih etmektedir:

Ben hepsine eser kelimesini kullanmıyorum. Çok yüce konumlandığını düşünüyorum yapılan şeyi. Yapıt, iş kelimelerini kullanıyorum, çünkü neticede bunlar dünyadaki diğer üretimlerden çok farklı şeyler de değiller ve bir emek sonucunda ortaya çıkan işlerler. Dolayısıyla benim sanatla kurduğum ilişkiyi daha doğru ifade ediyor, emek ve zamanın sonucunda ortaya çıkan bir iş ve onun değerine dair bir varsayım da içermiyor. *Gamze, 37, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Gamze sanat eseri kavramının, ortaya çıkan sanat ürününün değerine dair bir anlam içerdiğini de düşünüyor ve iş kavramını kullanmanın sanat nesnesine karşı daha mesafeli bir duruşu ifade ettiğini düşünüyor. Funda ise Ferhat'ın anlatısındakine benzer bir şekilde bugünün sanatsal üretim pratiklerinin yapısından dolayı sanatsal üretimin iş olarak ifade edilmesini daha uygun bulmaktadır:

Bugün, günümüzde iş denebiliyor, çünkü gerçekten de bazı projeler, bazı üretimler bir iş olarak değerlendiriliyor yani. Ortaya bir sadece tamamlanmış bir estetik nesne çıkartmayabiliyor sanatçı. Dolayısıyla dokümanter olabiliyor, bir araştırma projesi olabiliyor. Daha başka sosyal alanları, başka alanları, başka disiplinlerle işbirliği içinde yürüttüğü bir proje olabiliyor. Bunlara yapıt denmesi o noktada biraz problematik hale gelebiliyor. Yani o yüzden artwork [sanat eseri] denebilir. Yani evet sanatsal bir veya estetikle ilişkili sanatsal bir düşünce var arkasında ortaya çıkan o sürecin bütünü başka tür bir bilginin ortaya konması olabiliyor. Orada iş denmesinde bir sakınca yok bence. Yani üretimin niteliği, sanat yapıtının kimliğine dair bir değişim söz konusu zaten postmoderniteyle birlikte. Doğal olarak tanımlar da şekillenebilir, esneyebilir. *Funda, 39, Küratör.*

Anlaşıldığı gibi Funda da sanatsal üretim biçimlerinin çeşitlenmesi, üretim neticesinde her zaman ortaya geçmişteki sanat eseri sıfatına karşılık gelen türde bir üretimin çıkmaması sebepleriyle ve günümüz çağdaş sanat alanının yapısı gereği iş kavramının kullanımının uygun olduğunu söylemektedir.

Katılımcıların anlatılarından anlaşıldığı üzere bugünün dünyasında sanat eserinin kimliği, sanatsal üretim biçimlerinin değişmesi, sanat eseri ve sanatçı tanımlarının dönemin toplumsal özelliklerine göre farklılaşmasına bağlı olarak sanatsal üretim ürünleri alanda çalışan başlıca aktörler olarak sanatçılar ve küratörler tarafından iş olarak ifade edilmektedir. Son olarak Simge de bu duruma vurgu yaparak Türkiye'de önde gelen sanat

kurumlarında da çağdaş sanat eserleri için sanat eseri kavramının kullanımının tercih edilmediğini örneklemektedir:

Eser dediğinde daha modernist bir şeyden bahsediyorsun ve sanatı yüksek sanat olarak tanımladığım resimlerde vesairelerde eser kullanılıyor aslında. İş dediğinde aslında artwork yani o contemporary arttan [çağdaş sanat] gelen. Herkesin sanatçı olabileceği, her nesnenin sanat eseri olabileceği, sanat yapıtı olabileceği şeyden bahsediyor ve 90'lardan sonra kullanılan bir terim "iş". Yani böyle artworkten gelen iş. Eser biraz daha böyle işte şey, bir üstdil olduğu için birtakım gruplar tarafından kullanılıyor. Mesela İstanbul Modern de "eser"i kullanmamaya başladı artık ve "çalışma" diyor. Ama Pera Müzesi "eser"i kullanıyor hala. Çünkü oryantalist resimler vesaireler falan filan. Onlara iş demek hani olmuyor falan. Öyle, birazcık sanat tarihsel dönemlerin de belirlediği şeyler. *Simge, 33, Küratör.*

Simge'nin anlatısından anlaşıldığı üzere sanat tarihsel açıdan bugünün çağdaş sanat üretimi aktörler tarafından iş olarak tanımlanmaya daha uygun niteliklere sahiptir. Sanatsal üretim sıradanlaşmış, sanat tarihsel açıdan sanat eseri kavramının atfettiği anlamdan uzaklaşmıştır.

Görüldüğü gibi, neoliberal ekonomik düzen sanatsal üretim alanını da kendi yapısı içerisinde biçimlendirmiştir. Bu yapı içerisinde sanatsal üretim alanı diğer üretim alanlarından farksız hale gelmiştir. Dolayısıyla sanat üretiminin neticesinde ortaya çıkan ürünler ise alanda çalışan aktörler tarafından geçmişteki gibi sanat eseri olarak değil, daha sıradan ve bugünün üretim pratiklerini ve çalışma koşullarını daha yansıtır biçimde iş olarak tanımlanmaya başlamıştır. Sanat üretiminin sıradanlaşmasının bugünün çağdaş sanat dünyasında değişen sanatçı tanımı ve nitelikleriyle yakından ilgisi vardır. Gelecek bölümde sanatsal üretim pratiklerinde yaşanan değişime dair bulgular anlatılacaktır.

3.1.1.3. Sanatsal Üretim Pratiklerinde Değişim

Günümüz dünyasında sanatsal üretim pratikleri değişmiş ve çeşitlenmiştir. Sanatsal üretim alanının yapısının anlaşılabilmesi bakımından bu değişikliklerin neler olduğunun ele alınması gerekmektedir. Araştırma bulguları neticesinde günümüz çağdaş sanat alanında birtakım sanatsal üretim pratikleri olduğu ortaya çıkmıştır. Bu bölümde söz konusu sanatsal üretim pratikleri üç ana başlık altında kategorilendirilmiştir. Bu doğrultuda günümüz çağdaş sanat alanında sanatsal üretim pratiklerinin özellikleri, disiplinlerarası sanatsal üretim pratiği, sipariş sanat eseri üretimi, prodüksiyon sanat eseri

üretimi konuları çerçevesinde değerlendirilmektedir. İlk olarak disiplinlerarası sanatsal üretim pratiğine dair bulgular paylaşılacaktır.

3.1.1.3.1. Görsel Sanatlarda Disiplin Sınırlarının Ortadan Kalkması: Disiplinlerarası Sanatsal Üretim Pratiği

Günümüz çağdaş sanat alanında sanatçılar genellikle tek bir malzemeyle çalışmak ve tek bir üretim alanı içerisinde kalmak yerine resim, heykel, video, fotoğraf, enstalasyon, performans vs. gibi alanların birçoğuyla birden sanatsal üretim gerçekleştirmektedirler. Katılımcıların birçoğu da kendilerini eğitim aldıkları alanın sınırlarıyla kısıtlamamış, malzeme ve tekniğini çeşitlendirmiştir. Sanatçıların farklı sanatsal üretim malzeme ve tekniğini, farklı sanat disiplinleri ile sanatsal üretim gerçekleştirebilmektedirler. Bir ressam sadece ressam olmayabilir, aynı zamanda video sanatçısı olabilir, ya da bir seramik sanatçısı bir ressam aynı zamanda da fotoğraf sanatçısı da olabilir. Örneğin görüşme yaptığımız sanatçılardan resim eğitimi almış olan Ferhat, son dönemlerde fotoğraf ve video sanatıyla ilgilenirken, resim eğitimi almış olan bir başka sanatçı Kaan son dönem çalışmalarında videoya yönelmiştir, seramik eğitimi almış olan artık Alper fotoğraf sanatı ile ilgilenmektedir, yine resim eğitimi almış olan Asya, bir dönem sonra resim yapmayı bırakıp sanatsal üretimine video sanatı ile devam etmektedir. Asya kendisinin disiplinlerarası çalışma pratiğine dair şunları söylemektedir:

Resim yapmayı çok seviyordum ama bir şekilde daha böyle bir şeyler hakkında söz söyleyebilecek işler yapmak istiyordum. Yani bir politic statementi olan, bir fikri olan işler, resim bunu çok kaldıran bir medyum değildi. Yani yapılabilir resimle ama çok az sanatçı bunu becerir. Ben becerebilecek gibi hissetmedim yani resimle bu sözü söyleyecek gibi hissetmedim. O arada tam Barcelona'ya da taşındığım dönemdi ve böyle biraz farklı malzemelerle deney yapma cesaretini insan hani buradaki bağlarından koptuğu zaman daha rahat hissediyor. Orada denemeye başladım başka malzemelerle neler yapabilirim diye. Bu arada hani film malzemesini denediğimde dediğim gibi zaten çocukluktan gelen sinemayla da bir yakınlık vardı. Film malzemesi bana yakın geldi, sadece film malzemesiyle çalışmıyorum, neredeyse yarı yarıya. Çok böyle yazı ve kağıt işi de yapıyorum, o da biraz belki edebiyat ilgisinden söze dair düşkünlükten. Ama dediğim gibi yani kendi derdimi daha iyi ifade edebileceğimi hissettim o malzemede ve oradan devam ettim. *Asya, 38, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Asya, kendi düşüncelerini ifade etmek bakımından resmi sınırlı bulduğu için artık video sanatı ile sanatsal üretimine devam etmektedir. Günümüz çağdaş sanat

alanının yapısı sanatçıların bu şekilde bir disiplinden diğerine geçmelerine olanak tanımaktadır, çünkü zaten önceki bölümlerde (sanat eserinin tanımı ve özellikleri bölümünde) değerlendirildiği gibi sanatta malzeme veya teknik değil fikir (sanat fikri) önemli hale gelmiştir. Sanatçının fikrini hangi disiplin çerçevesi içerisinde yapılandığı ise sanatçının kendi eğilim ve istekleriyle biçimlenmektedir. Bazı sanatçılar birden fazla teknik ve disiplin sınırları içerisinde sanatsal üretim gerçekleştirirken, bazıları tek bir teknik ve disiplin sınırları içerisinde kalabilmektedir.

Ela ise bir sanatçının farklı malzemelerle çalışıyor olmasının bir artı ya da eksi olarak görülmemesi gerektiğini anlatmaktadır:

Benim pratiğim çok çeşitli malzemeyi içinde barındırıyor. Ve her bir yeni proje için yeni bir malzeme girebilir, onu tek edip tekrar... benimki böyle. Ama bu daha iyi ve daha çağdaş demek değil. Başka bir sanatçı sadece yağlı boyayla çalışır ve yine çok çağdaş ve çok iyi olabilir. Bence bu ikisi de gayet geçerli. Ya onunla ne yaptığın önemli sonuçta. Öyle çalışan sanatçılar da vardır herhalde. Mesela kurulu en başta mesaj var ya aslında. Ben öyle çalışmıyorum mesela. Yani hem malzeme belirliyor kavramsal süreci, hem de kavramsal süreç malzemeyi belirliyor. O çok daha organik bir süreç belki dışarıdan görüldüğünden. En azından benim için öyle. Ben bunu da daha zenginleştirici buluyorum. *Ela, 37, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Ela düşüncesini anlatmasında en iyi hangi malzeme ve teknik ne ise onlarla çalıştığını, fakat sırf resim yaparak da başarılı olabilen sanatçılar olduğunu söylemektedir. Dolayısıyla Ela'nın anlatısından da çağdaş sanat alanında sanatsal üretim pratiklerinin sanatçının mutlaka eğitimini aldığı bir disiplinin sınırları içerisinde kalmak zorunda olmadığı anlaşılmaktadır. Ela'nın resim eğitimi alması fakat sanatsal üretiminin sadece resim disiplininin imkân ve sınırlarıyla kısıtlı olmaması da bunu doğrulamaktadır.

Anlaşıldığı üzere günümüz çağdaş sanat alanında sanatçı çok farklı malzeme ve tekniklerle çalışarak sanatlar arası bir sanatsal üretim gerçekleştirebilmektedir. Hatta hiç sanat eğitimi almamış olan bir kişi de farklı sanat disiplinleri içerisinde sanatsal üretim yapabilmekte ve alanda başarılı olabilmektedir. Böylece günümüz çağdaş sanat alanında etkinlik gösteren sanatçıların sanatın farklı dallarında farklı farklı sanatsal üretim yapabildikleri anlaşılmaktadır. Gelecek bölümde ise sanatçıların görsel sanatlar alanının farklı disiplinlerinde sanatsal üretim gerçekleştirebilmelerine olanak sağlayan bir başka sanatsal üretim pratiği ele alınacaktır.

3.1.1.3.2. Prodüksiyon Sanat Eseri Üretimi

Günümüzde bir sanatçı sanatsal üretim sürecinin tümünde kendi el emeğiyle yer almak zorunda değildir. Hatta sanatçı sanatsal üretim sürecinin sadece tasarlanması ve fikir aşamasında da bulunuyor olabilir. Bu türdeki sanatsal üretim pratiği prodüksiyon sanat eseri üretimidir.

Prodüksiyon sanat eseri üretiminde ortaya çıkan sanatsal üretimde, sanatçı sanatsal üretimin belirli bir bölümünde kısmen ya da tamamen dışarıdan teknik veya çeşitli destekler alır, yani üretimin kendisini başkalarına yaptırabilir. Kimi zaman prodüksiyon sanat eseri üretiminde sanatçının kendi ürettiği bir nesne veya herhangi bir sanat materyali yoktur, bu türdeki prodüksiyon sanatta sanatçı sadece fikriyle vardır. Sanatçı düşünür, bir şey tasavvur eder ve tasarladığı sanat ürününü ismarlar veya ilgili zanaatkarlara yaptırır. Dünyada çok yaygın olan ve bu yöntemle eser üretimiyle son derece ünlü hale gelmiş star sanatçılar bulunmaktadır. Örneğin Ai Weiwei böyle çalışan sanatçılardandır, sanat fikirlerini dünyanın başarılı çok fazla sayıda zanaatkarlarından oluşan fabrikasında yaptırmaktadır. Bu yöntem çeşitli sebeplerle Türkiye’de yaygın olmasa da bu şekilde üretim yapan sanatçılar vardır. Prodüksiyon sanat bugünün sanatına dair bir sanat üretim pratiğidir. Bu pratikte Türkiye’de daha yaygın olan yöntem bir önceki bölümde ele alındığı gibi örneğin bir kurumsal hayırseverlik sanat kurumunun sanatçının üretim süreçlerinden birtakım destekler, yardımlar sunmasıyla gerçekleşmektedir. Örneğin Arter’deki bir sergi kapsamında eser üretecek sanatçı video çekiyor fakat videonun montajlanması gibi teknik konularda dışarıdan destek alıyor olabilir. Ya da sanatçı bir konuda bir video çekmek istiyordur ama video çekim konularına hâkim değildir. İşte o aşamada bazı kurumsal hayırseverlik sanat kurumları ya da sanatçının bireysel olarak dışarıdan aldığı prodüksiyon desteğiyle sanatçı sanat fikrini başka kişilerin yardımıyla bir video sanatına dönüştürebilmektedir. Yani bu süreçte eseri üretenler aslında kısmen ya da tamamen sanatçı dışındaki kişiler olabilmektedir. Sanatçı ise orada sanat fikriyle vardır. Prodüksiyon desteğinin sanatsal üretim sürecinin tamamını ya da kısmen bir bölümünü kapsaması sanatçının sanat üretim pratiğiyle ilişkilidir.

Buğra prodüksiyon sanat üretimine dair şunları anlatmaktadır:

Mesela yurtdışında şöyle şeyler var, sanatçı ajansları var. Yani siz bir sergi yapmak istiyorsunuz, belli bir para ödüyorsunuz bu ajansa, ajans alıyor sizin bütün serginizle ilgili her şeyle uğraşiyor. Prodüksiyonlu böyle yerler var mesela iş üreten yerler var. Siz sanatçı olarak işi çiziyorsunuz veriyorsunuz üretiyor. Böyle yerler var. Yani şu an Boltanski¹⁸ falan eski sanatçılar böyle çalışıyor. Oturup böyle proje, böyle birtakım nesnelere falan bir şey yapmıyor. O kalemiyle çiziyor veriyor, o gidiyor üretiyor getiriyor, Venedik Bienali'nin pavyonuna kuruyor onu. Böyle oluyor yani o ajanslar sizin işinizi kurdurtuyor, sizin bütün halkla ilişkiler, bütün piyayı o yapıyor, sosyal medyadan bütün koleksiyonerle¹⁹ ilişkilerinize kadar her şeyi organize ediyor. Siz de ona satıştan bir bütçe, işte bir yüzde veriyorsunuz, gibi. Bizde çok fazla böyle yapılar yok, hiç yok zaten. Bunu yapmaya çalışanlar da böyle pek beceremiyorlar. *Buğra, 39, Sanatçı.*

Buğra'nın da belirttiği gibi prodüksiyon sanat üretiminde sanatçı fikriyle oradadır. Buğra Türkiye'de bu tarz üretim pratiğine sahip olan sanatçıların henüz yurtdışındakilerle boy ölçüşebilecek düzeyde olmadığını vurgulamaktadır.

Bununla birlikte katılımcımız Berrak eserlerini kendisi üretmediğini ve prodüksiyon sanat üretimi pratiğine sahip olduğunu anlatmaktadır. Berrak kendi üretim sürecini şu şekilde izah etmektedir:

Prodüksiyon sergilerden bahsediyorum, yani kendi alanımdan bahsediyorum yani. İşçilik hani işte nasıl diyeyim, hani az önce konuştuk ya, bir fikir geliyor aklına, onu ürettiriyorsun. Ama onu ürettirirken bile onun sanat eseri olmasında belli süreçler var yani. Aklıma bir fikir geldi, onu üreteyim diye olmuyor yani o iş. Yani o zanaatkarın ustalığı, onun milimi, ölçüsü, şusu busu rengi, üzerine okuduğun üflediğin dua yani atıyorum. *Berrak, 36, Sanatçı.*

Berrak'ın anlatısından da anlaşılacağı gibi Türkiye'de de bu tür üretim pratiğiyle çalışan sanatçılar bulunmaktadır. Üretilen nesnenin sanatçının elinden çıkmadığı, yalnızca sanat fikrinin kendisine sahip olan sanatçı Türkiye'deki prodüksiyon sanat üretimiyle ilgili şunları açıklamaktadır:

En azından mesela nesne üreten bir sürü insan böyle çalışıyor, kendi üretmiyor da çalışıyor mesela, bir dolu var. Mesela videolar da buna girer, video üreten insanlar da. Yani para alırsın, ekibini kurarsın, çekimi... o da prodüksiyona girer. Arter'in bütün sergileri prodüksiyondur mesela. Ama tabii şey, kendi çekip kendi montajlayan insanlar da var, ona bir şey diyemeyeceğim. *Berrak, 36, Sanatçı.*

¹⁸ Dünyaca ünlü Fransız ressam Christian Boltanski. Kendisi aynı zamanda Sosyolog Luc Boltanski'nin kardeşidir.

¹⁹ Çağdaş sanat alanının aktörleri, sanat koleksiyonu yapan kişilere çoğunlukla "koleksiyoner" demektir, fakat Türk Dil Kurumu'na göre bu anlam "koleksiyoncu" kavramıyla tarif edilmektedir. Bu sebeple araştırmamızda koleksiyoncu kavramı tercih edilmektedir.

Berrak'ın anlatısında da görüldüğü gibi günümüzde sanatsal üretim sürecinde sanatçının kendi bizzat üretmediği, sanatsal üretimi tasarlayıp kısmen ya da tamamen başkalarına ürettirdiği bir sanat pratiği de söz konusudur. Bu durumda sanatçı üretim süreçlerine fikriyle müdahil olmaktadır. Dolayısıyla da sanatçı resim alanında eğitim almış olsa bile prodüksiyon desteği yardımıyla fotoğraf veya video da üretebilmektedir. Katılımcı sanatçılarımız arasında kısmen veya Berrak gibi tamamen prodüksiyon desteği alarak eser üreten sanatçılar vardır. Böylece prodüksiyon sanat üretimi pratiği günümüz çağdaş sanat alanındaki sanatsal üretim pratiklerinden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Gelecek bölümde sipariş (commission) sanat eseri üretimine dair bulgular anlatılacaktır.

3.1.1.3.3. Sipariş (Commission) Sanat Eseri Üretimi

Günümüzde var olan sanat pratiklerinden en yaygın olanı sipariş (commission) eser üretimidir. Sipariş eser üretimi çok eski çağlardan beri vardır. Günümüzde yaygın olan sipariş eser üretimi ise geçmiştekenden farklı olarak bir kişinin istekleri doğrultusunda sanatçıya eser sipariş etmesi olarak gerçekleşmemektedir. Bu şekilde eser üreten sanatçılar da söz konusudur, fakat bu araştırma kapsamında görüştüğümüz sanatçılar bu tür siparişlerle çalışmamaktadırlar. Günümüzde söz konusu olan ve görüştüğümüz sanatçıların da gerçekleştirdiği sipariş eser üretimi biçimi şu şekilde gerçekleşmektedir: büyük bir sanat kurumu -örneğin Arter gibi- düzenlenecek bir sergi kapsamında sanatçılarla iletişime geçmekte ve sanatçının yeni üretilecek olan eserleri için maddi, mekânsal vb. olanaklar sunmaktadır. Yani sanatçının eserini üretebilmesi için ihtiyaç duyduğu tüm maddi ve manevi olanaklar sanatçıya sunularak, sanatçının yeni bir eser üretebilmesine olanak sağlanmaktadır. Görüştüğümüz sanatçılar diğer türlü -kişisel isteklere dayalı sipariş sanat eseri üretimi- yapmamaktadırlar, fakat alanda bu şekilde sanatsal üretim yapan sanatçılar olduğundan da bahsetmektedirler.

Bir sergi kapsamında sanatçının eser üretmesi için destek sunulması mekanizması Türkiye çağdaş sanat alanının önde gelen kâr amacı gütmeyen sanat kurumlarının ve sanat oluşumlarının bir kısmı tarafından gerçekleştirilmektedir. Arter, Borusan Contemporary gibi alanın önde gelen sanat kurumları ve Saha Derneği (bu derneğin önemiyle ilgili değerlendirmeler çalışmanın son bölümünde yer almaktadır) sanatçıların yeni eser

üretimine destek vermektedirler. Buradaki çağdaş sanata destek verme mekanizması çoğunlukla Paul DiMaggio'nun kurumsal hayırseverlik adını verdiği olguya denk düşmektedir. Açıklamayı daha da genişletirsek Türkiye çağdaş sanat alanının önder kurumları olarak Arter, İstanbul Modern, Borusan Contemporary, İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Akbank Sanat, Koç Holding, Eczacıbaşı Holding, Borusan Holding, Sabancı Holding gibi holdinglerin DiMaggiocu anlamda kurumsal hayırseverlik adı altında oluşturdukları veya sponsorluklarıyla destekledikleri sanat kurumlarıdır. Bu anlamda Saha Derneği de direkt holdinglerle bağlantılı olmasa bile, yönetim kurulu ve üyeleri arasında holding bağlantılı (kurucusunun Eczacıbaşı ailesinden olması) olması bakımından DiMaggio'nun kurumsal hayırseverlik kavramı ile anlaşılabilir. Koç, Eczacıbaşı, Sabancı, Borusan gibi büyük sermaye gruplarına bağlı sanat kurumlarında eser sergilemek veya bu kurumların koleksiyonlarına eser satmak günümüzde bir sanatçı için oldukça prestij ve ün kazandıran bir durum olsa da kimi sanatçılar bu süreçlerde üretilecek eserin içerik ve biçimine zaman zaman müdahaleler de yaşandığını söylemektedirler (küratör ve diğer aktörlerin sürece müdahil olması meselesi ilerleyen bölümlerde analiz edilmektedir). Bulgulara göre müdahale veya serbestliğin derecesi her kurumda farklı olabilmektedir. Örneğin sanatçı katılımcıların büyük bir bölümü (Arter'de kişisel sergi açan veya eser sergileyen sanatçılar) Arter'deki sergiler kapsamında sipariş (commission) edilen sanat eseri üretim sürecinin sanatçıya "saygılı ve profesyonelce" geliştiğini ifade etmişlerdir. Fakat bu konu ilerleyen bölümlerin konusu olduğu için burada yalnızca kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının sanatçıların sanatsal üretim pratiğinin gerçekleşebilmesinde etkili bir aktör olduğu vurgulanmalıdır. Bu anlamdaki sipariş eser üretiminin dışında koleksiyoncuların özel istekleri doğrultusunda sanat eseri üreten sanatçıların olduğundan da bahsedilmiştir. Enver alanda çoğunlukla sipariş eser kelimesiyle ifade edilen bu sanatsal üretim pratiğine sipariş ve komisyon eser üretimi olmak üzere bir ayırım getirmektedir. Enver sipariş eserle ilgili şunları ifade etmektedir:

Sipariş ne demek, sipariş şudur: koleksiyoner gelir karımın resmini çiz der, ya da benim resmimi. O sipariştir. Şu işin altında benim bir portremi yap der birisi der ki bunu yapan sanatçılar da var. Valla bu tarihte de, resim tarihinde de çok vardır, en büyük üstatlar da yapmıştır bunu, ben bunda bir şey görmüyorum. Eğer sen kendi çizgini koruyabiliyorsan, kendi kişisel olarak yaptığın sanatı şey yapmıyorsa bu, bozmuyorsa senin estetik etik duruşunu bir sorun yok bunda.

Görüldüğü gibi Enver kendisi bu anlamda sipariş eser üretmemekle birlikte, sanatçının kendisinden ve sanatsal tavrından ödün vermediği sürece bunun sorun yaratmayacağını

söylemektedir. Sanatsal üretimde yaygın olan sipariş (commission) türünün ise hem sanatçı hem de kurum açısından taşıdığı prestij özelliğine dikkat çekmektedir:

Komisyon şudur: Sergi -büyük sergiler özellikle- veya bazı kurumlar yeni sanat üretimine destek olmak da onların misyonlarındandır. Arter mesela böyle bir kurumdur. Borusan böyle bir kurumdur. İstanbul Modern bunu çok yapmıyor galiba. Ama Borusan ve Arter mesela Türkiye’den örnek vereyim sana, öyledir. Bu, biz şöyle bir iş istiyoruz, bu işi şu sanatçıya yaptırayım diye olmaz ama. Şöyle olur: şimdi bir iş yaptın mı sen bir kurumla birlikte o kurumun adını taşır o iş. Bundan sonra onun izniyle gösterilir başka yerlerde. Bu da bir kurum için çok prestijli bir şeydir. Şimdi diyelim Arter benim bir işimi produce [imal] etti, parasını verdi, prodüksiyon bütçesini verdi ve lojistik destek verdi. Belki orada çalışan insanlar bana yardımcı oldular. Ondan sonra o iş, ben X’de bir sergi yaptım. Orada o işin altında ismi yazar, Enver yazar, uzunluğu yazar, “Vehbi Koç Vakfı izniyle” yazar. Orada giden de “A Vehbi Koç, hımm kim Vehbi Koç Vakfı?” yani sanat kurumlarının prestiji, sanat kurumlarının değerini arttıran bir şeydir bu. Onun için sanat kurumları bunu yapmayı seçerler. Sipariş değil, bu işlerin üretimine ön ayak olurlar. Sanatçıya destek verirler, maddi, lojistik destek verirler. Ve bu onların da varlığına katkı verir, sanatçıya da katkı verir, yeni bir iş üretmiş olur. Genellikle bu işleri ilk kez orada gösterirler. Bir işi ilk kez göstermek de bir prestijdir bir sanat kurumu için, ikinci kez değil ilk kez. Ve onu hep dikkat edersen bu sergi kataloglarından, sergi broşürlerine büyük sergilerde, “ilk kez gösterildi” işte “Arter’in desteğiyle üretilen bilmem ne adlı iş de ilk kez gösteriliyor”. Bunu en önlere koyarlar, bu basında da önemli bir şeydir. Onun için bu şeydir, iki tarafı da mutlu ettiği zaman iyidir. Ve genelde de iyi işler. Ben bütün çalıştığım kurumlara 1- kitap üretimine çok önem veririm, 2 de yeni iş üretilmesine destek olmasını çok önemli bulurum kurumun. Bazı kurumlar şöyle de yaparlar, destek olurlar mesela diyelim bütçe 20 lira o işin satış fiyatı 40 lira değil mi. 20 lirayı verir sana, işi alma opsiyonu koyar kendine eğer yaptığın işi beğenirse 20’yi çıkarır buradan, 20 liraya alır bu işi. Bu da çok yapılan bir şeydir. Yani bir sürü farklı yöntemi vardır bunun. Ama ben genelde ben çok çok önemli buluyorum bienallerin, kurumların, özellikle daha yeni başlayan sanatçıların işlerine destek olmalarına onların üretimlerine yardımcı olmalarını çok önemli buluyorum. *Enver, 47, Sanatçı.*

Anlaşıldığı gibi Enver kurumların yeni sanat eseri üretimine destek olmalarının kurumun ve sanatçının değerini arttırdığını ifade etmektedir. Kurum desteğiyle üretilen sanat eserlerinin beğenildiği takdirde kurumun koleksiyonu için satın alınmasının da söz konusu olduğu görülmektedir. Örneğin görüşme yapılan katılımcılar arasında Arter’de kişisel sergi açan veya eser sergileyen sanatçıların istisnasız hepsinin ürettikleri yeni eserin kurumun kalıcı koleksiyonu için satın alındığı bulgusuna ulaşılmıştır. (Bu konuya dair bulgular çalışmanın “Kurumsal Hayırseverlik Sanat Kurumları Koleksiyonları İçin Sanat Eseri Satın Alma Sürecinde Değer Yaratıcı Öznelerin Rolü” bölümünde değerlendirilmektedir.) Bu durum da holdinglerin kurumsal sosyal sorumluluk adı altında veya DiMaggiocu anlamda kurumsal hayırseverlik ile oluşturdukları veya sponsor

oldukları sanat kurumlarının ve sanat etkinliklerinin Türkiye çağdaş sanatını ve sanatçısını destekleme ve alandaki gücünü ortaya koymaktadır.

Kâr amacı gütmeyen kurumların yani kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının desteğiyle gerçekleşen sipariş (commission) eser üretimi sürecinde küratörlerin ve kurumlardaki diğer aktörlerin devreye girmesiyle birlikte aslında sanatsal üretim süreci aktörlerarası işbirliği içerisinde gerçekleşmiş olmaktadır. Sanat eseri üretimi gerek maddi imkân gerektirmesi gerekse eserin malzemesi, içeriği ve biçimine bağlı olarak çok farklı ihtiyaçlar gerektirmesi sebebiyle, özellikle büyük bütçeli sanat eseri üretimlerinin büyük sanat kurumlarının desteğiyle, yani kurumsal hayırseverliğiyle gerçekleşmesi bulgusuna ulaşılmıştır. Sanatçılar çeşitli imkansızlıklar sebebiyle büyük bütçeli eserleri ancak böyle büyük bir sanat kurumu üretimi desteklediği sürece üretebilme olanağı bulabildiklerini dile getirmişlerdir. Bu konuda Gamze şunları söylemiştir:

Sanat ortamının kendi dinamikleri içinde birçok sanatçı sergiler için iş üretmeye başladı. Ve bu da aslında sanatçının kendi agendasını [gündem] kendisinin belirliyor olmasından ziyade hep birtakım işte “bilmem ne konulu sergi için bize yeni bir iş yap”. (...) ben bir şeyler üretiyorum, biri bir şey görüyor ve sergilemeye karar veriyor gibi işlemekten ziyade, sistem şöyle işliyor: bir sergi oluyor ve sen ona yönelik üretime başlamış oluyorsun. *Gamze, 37, Sanatçı.*

Gamze'nin anlatısından da anlaşılacağı gibi maddi olanaksızlıklar içerisinde sanat eseri üretiminin kurumların desteğine ve kurumsal hayırseverlerin desteği ve gücüne neredeyse bağımlı hale geldiği koşullar içerisinde, alanın önde gelen kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarındaki sergi kapsamında eser üretmek sanatçılar için çok önemli ve hayatidir. Katılımcıların anlatılardan anlaşıldığı gibi bugünün sanatsal üretim pratiğinde sipariş sanat eseri pratiği oldukça yaygın ve önemlidir. Hatta bu durum genellikle eser üretebilmenin koşulu haline gelmiştir, sanatçı çoğunlukla ve ancak kendisine gelen bir sergi davetine yönelik olarak eser üretebilmektedir.

Gelecek bölümde günümüzde sanatçının tanımı ve sanatçıların nitelikleri üzerine elde edilen saha verileri analiz edilecektir.

3.1.2. Sanatçı

3.1.2.1. Sanatçının Tanımı ve Nitelikleri

Araştırmamızda elde edilen bulgulardan da izlenebileceği üzere günümüz çağdaş sanat alanında geleneksel anlamdaki sanatçı tanımı ve sanatçının sahip olması gereken nitelikler tamamen bambaşka bir yöne evrilmiştir. Sanatçı olmak için sanat eğitimi almanın bile gerekli olmayabildiği, sanatsal üretim süreçleri neticesinde çok farklı türde üretimlerle karşılaşılabilen bir çağdaş sanat piyasasından söz edilebilir. Bu bölümde bugünün dünyasında bir sanatçının alanda var olabilmesinin koşulları ve yeni sanatçı tipolojisi araştırmanın bulguları doğrultusunda aşağıda değerlendirilmektedir.

Önceki bölümde değerlendirdiğimiz gibi bugünün dünyası ve neoliberal ekonomik düzeni içerisinde sanatsal üretim alanı herhangi bir üretim alanı gibi işleyen bir yapıya sahiptir. Sanatsal üretim sıradanlaşmıştır. Bu koşullar altında Ela ve Buğra kimi yeni sanatçı profilleriyle ilgili şunları söylemektedir:

Sanatçı tanımı da aslında çok değişken özelliklerle, artık. Çok böyle iş insanı gibi, businessman tipli sanatçılar var etrafta artık yani. Hani o bir iş artık onun için. *Ela, 37, Sanatçı.*

Bazı sanatçılar şöyledir: elinde ajandaları vardır, hangi saatte kiminle görüşecekleri tık tık yazılıdır, hayatı da bu şekilde yaşarlar ve neredeyse bir şirket çalışanı gibi çalışırlar. Yapacakları sergi, nerede yapacakları, işi nerede yapacakları, o kurumla ilke olarak kiminle görüşmeleri gerektiği, onlarla ilişkileri nasıl tutmaları gerektiği, bunlar böyle stratejik bir takvim olarak kafalarda, yani bu ajandalarda çizilmiştir ve her şey tıkır tıkır bellidir. *Buğra, 39, Sanatçı.*

Ela ve Buğra günümüzde iş adamı gibi çalışan ve üreten sanatçılara vurgu yapmaktadırlar. Sanatçılar artık iş adamı gibi çalışabilmektedir. Sanatsal üretim alanında bir sanatçının tutunabilmesi, görünür olması ve görece bir başarı elde edebilmesi için mücadele etmesi gerekmektedir. Sanatçı sayısının ve sanatçılar arası rekabetin arttığı Türkiye çağdaş sanat ortamında bir sanatçının öne çıkabilmesi için hem sanatıyla hem de kişiliğiyle kendisini alandaki önemli aktörlere kabul ettirmesi yolunda çaba göstermesi gerekmektedir. Bu anlamda sanatçıların Bourdieucü anlamda sembolik sermaye biriktirmeye ihtiyaçları vardır. Buğra'nın yukarıdaki anlatısından bazı sanatçıların sembolik sermaye biriktirmek adına birtakım stratejik yollar izleyebildikleri görülmektedir.

Çağdaş sanat alanında pek çok yeni sanatçı yetişmektedir ve alanda kendisini ispat etmek isteyen sanatçılar mücadele alanında güç kazanabilmek için birtakım niteliklere sahip olmalıdır. Bugünün dünyasında sanatçıların sahip olması gereken niteliklere ve alanda yeni olan bir sanatçının durumuna dair Enver şunları ifade etmektedir:

Şimdi Türkiye’de düşünürsek bir sürü sanat okulu var artık, eskisi gibi de değil. Rakamlar Türkiye’de de çok sana karşı yani. Çok zor yani. Kişisel sergi falan düşünülemez bir şey de karma sergilere falana katılabilmek için de artık o bir hayatın.. işte konuşmalara gidiyorlar, gitmen lazım, orada insanlarla tanışman lazım, devamlı üretmen lazım, ürettiğin şeyi geliştirmen, kendini rafine etmen, sanatınla konuşmayı öğrenmen, kendisi iyi artiküle eden bir insan olman lazım, sosyal ilişki kurma açısından başarılı bir tip olman lazım. Yani çok kolay işler değil. Ama en önemlisi bence sabırlı ve kolay hayal kırıklığına uğramayan biri olman lazım ve yaptığın işin değerli olduğuna inanman lazım. Bu böyle boş bir inanç da olmamalı, gerçekten inanman lazım. Çünkü kendi hayatında bunu yaşayan biri olman lazım. Moda veya güzel bir şey, “ben de iyi bir obje yaptım, harika oldu” falan gibi değil de, “benim yaptığım şey değerli, çünkü benim hayatımın içinden çıkıyor, beni değiştiriyor, birlikte büyüyorum, azalıyorum, çoğalıyorum” neyse. Hayatının orta noktasında, en temel noktasında olması lazım. Bunu yapmaya da... İnanman lazım. Yani olmaya da bilir, bunu da kabul da etmen lazım. O hiçbir zaman olmayabilir. Hiçbir zaman olmasa da sen memnun musun yaptığın işten? Memnunsan devam edeceksin, değilsen başka bir yola git. *Enver, 47, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Enver henüz etkili ve güçlü sanat çevrelerince tanınmayan bir sanatçının kişisel sergi açmasının neredeyse imkansızlığını vurgularken, sanatçının kendisini göstermesi için alandaki önemli aktörlerin konuşmalarına gidip önemli aktörlerle tanışması gerektiğini, iyi sosyal ilişkiler kurması gerektiğini önemle ifade etmektedir. Yani Bourdieücü anlamda sanatçının sosyal sermaye oluşturması (ilerleyen bölümlerde ele alınacağı gibi) ve geliştirmesi gerektiğini söylemektedir. Enver bunun yanı sıra sanatçının sabırlı olmak ve güçlü olmak gibi bazı kişisel özelliklere sahip olması gerektiğini anlatmaktadır. Bu doğrultuda, sanatçının çağdaş sanat alanında mücadele edebilmesinin Bourdieücü anlamda sembolik sermayeyle ve sanatçının sabırlı ve güçlü olabilmesiyle ilgili olduğu anlaşılmaktadır.

Katılımcıların anlatılarında sanatçının yeteneği meselesine dair ilgi çekici bulgular söz konusudur. Sanatsal üretim alanında özellikle geçmişte yetenek, el becerisi, iyi çizim vs. meseleleri önemli sayılırken, bugünün çağdaş sanat alanında yetenek kavramının anlamı ve içeriği değişmiştir. Eylül sanatçının yetenekli olması konusundaki görüşlerini şöyle ifade etmektedir.

Yetenek de, yani Duchamp dedik, neyin yeteneği? Yani hüner, artık o.. Bu kavramların yok olduğunu söylemiyorum, sadece bu kavramların, verilmiş olan

kavramların ve uzun süre tarihte sorgulanmayan bu kavramların artık gerçekten bir sorun haline gelip ve çözülmeyen bir sorun haline gelip hani sanatın içinde farklı sanatçılar tarafından ele alınıyor. Yetenek dediğinizde neyin yeteneği? Yani açılıştan açılışa gidip farklı farklı giyimler içerisinde performanslar içerisinde olan birtakım sanatçıların da bir yeteneği var o zaman benim için. Yani o da bir kendini görünür kılma ya da başka bir sanatçının işine müdahale etme. Bir jest bir happening olarak. Yani iyi resmetme, betimleme sanatı değil, o klasik anlayış içerisinde değiliz ama bence var olmanın farklı farklı çeşitlerini deniyoruz. O yüzden yetenek benim için ana sorun. Hani neye göre? *Eylül, 43, Küratör.*

Eylül bugünün çağdaş sanat alanında yeteneğin geleneksel anlamının değiştiğini vurgulamaktadır. Bugün yetenek iyi resmetmek, el becerisi gibi anlamlara karşılık gelmekten çok alandaki aktörler arası mücadele savaşında “hayatta” kalmak, ayakta kalmak ve mücadele alanında görünür olmak olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçılar için önemli bir görünürlük ve sosyal sermaye geliştirme alanları olarak çeşitli sanat davetlerine, sergi açılışlarına, sanat çevrelerince düzenlenen partilere katılmanın, günümüz çağdaş sanat alanındaki yetenek kavramına en çok uyan eylem biçimleri olduğu anlaşılmaktadır.

Nevzat ise günümüzde sanatta yetenek konusuna ve bugünün dünyasında sanatçının sahip olması gereken niteliklere dair görüşlerini dile getirirken uluslararasılaşan çağdaş sanat alanına dikkat çekerek bu alanda sanatçının var olma mücadelesine dair şunları anlatıyor:

Artık uluslararası bir pazar söz konusu. (...) 80’lerde daha içine kapanık dünyadan çok haberdar olmayan bir ortam var iken ülkeye giren yayın sayısı çok az, bu konudaki kitap sayısı çok az, dolayısıyla herkes kendi kabuğunda kendisini yetiştirirken, oradaki faktör yetenekli olmaktı. Şimdi yetenekli olmak zaten olması gereken bir şey ama yetmiyor. Şimdi uluslararası vizyonu açık olmak, dünyayı izlemek, dünyada ne olup bittiğinin farkında olmak herkesten farklı, özgün olmak için bir şart artık. Daha da önemlisi en az 1 lisan bilmek, o network [iletişim ağı] içine girebilmek için de şart. Dolayısıyla artık lokal kalamıyorsunuz eğer iyi bir sanatçı olmak gibi bir hedefiniz varsa “ben İstanbul’da işte Topağacı’nda otururum, Cihangir’de otururum resmimi yaparım, sanatımı yaparım” diyemiyorsunuz. Sizin o arenada yer almanız için mutlaka dünyada ne olup ne bittiğinin farkında olmanız, o çevreler içinde bir network oluşturmanız şart. Bunun için başka donanımlar, yeteneğin dışında donanımlar gerekiyor. *Nevzat, 67, Küratör-Galerici.*

Görüldüğü gibi Nevzat’ın anlatısı da sanatçının eskisi gibi yetenekli olarak nitelendirilip aktörler arası mücadeleyi kazanamadığını göstermektedir. Nevzat artık sanatçının uluslararası anlamda bir ilgiyle alanda var olması gerektiğini söylemektedir. Nevzat bugünün dünyasında sanatçının yerel kalarak var olamayacağını, uluslararası ilişkiler ağına dahil olmasının bir zorunluluk olduğunu ifade etmektedir. Nevzat’ın bu vurgusu sanatçının (ileride ele alınacağı gibi) Bourdieücü anlamda sosyal sermaye geliştirmesi

gerekliliğine ve alandaki aktörler arası ilişkiler ağına dahil olması lüzumuna işaret etmektedir.

Bugünün çağdaş sanat dünyasında sanatçı olmak için iyi çizim yapmak, ilhamla sanat eseri üretmek gibi pratiklerle işlememesi bu anlamda, yani çizim, el becerisi yeteneği olsun ya da olmasın herkesin sanatçı olabileceği bir ortamı yaratmaktadır. Bu bağlamda Simge ve diğer tüm katılımcılar bugünün dünyasında herkesin sanatçı olabileceğini söylemektedir. Bununla birlikte Simge herkesin sanatçı olabilmesinin birtakım koşulları olduğunu dile getirmektedir:

Herkes sanatçı olabilir, çünkü herkes sanatçı aslında ama herkes piyasanın içinde var olamıyor. Yani söylemek istediğim şey o. Ama piyasanın parasal anlamda bir değer ya da veri işte üzerine yazılan metin, altına yazılan title [başlık], sanat yarışmaları ya da 1.lik, 2.lik ya da sergi mekanının girişine asılan resim, sonuna asılan resim gibi böyle birtakım hiyerarşiler hep kuruluyor ya, bunlar birtakım şeyleri belirleyici...
Simge, 33, Küratör.

Simge'nin anlatısından sanatçının alanda var olabilmesi için alanda kabul gören birtakım sanat etkinliklerinde görünür olması, alandaki aktörler tarafından tanınması ve alanda güç elde etmesi gerektiği anlaşılmaktadır. Önemli olan herkesin sanatçı olabilmesi değildir, sonuçta herkes sanat eğitimi alıp sanatçı sıfatını kazanabilir, fakat çağdaş sanat piyasasında görünür olmak, tutunabilmek her sanat okuyan ya da sanat üreten kişinin harcı olamamaktadır. Bununla birlikte Simge'nin anlatısından sanatçının alandaki hiyerarşiler içerisinde üst bir konum elde etmek için çok fazla mücadele etmesi gerektiği anlaşılmaktadır.

Günümüzde Bourdieücü anlamda bir mücadele alanı olarak sanatsal üretim alanında önemli olan sadece sanatçı olmak değil, sanat piyasası içerisinde var olabilen bir sanatçı olmaktır. Buradaki piyasa kavramı sanat eserinin yalnızca ekonomik değerini çağrıştıran bir anlamda kullanılmamaktadır, aktörler arası mücadele ve iktidar çekişmelerinin yaşandığı bir oyun alanı, sahne, ortalık anlamında kullanılmaktadır. Bu anlamda çağdaş sanat piyasası içerisinde var olabilen (varlığını sürdürebilen) sanatçının nitelikleri üzerinde durulmaktadır. Günümüzde sanatçının piyasa içerisinde tutunabilmek için sahip olması gereken özelliklere dair Funda şunları dile getirmektedir:

Genel olarak sanat sistemiyle ilgili bir problem var burada, çünkü sanat alanı sizden her zaman daha dirençli ve hırslı olmanızı bekleyen bir sistem var. En azından Türkiye'de. Bunu söyleyebilirim, belki de dünyanın her yerinde böyledir. Sadece Türkiye'ye bakmamak lazım. Çünkü yalnızca yeteneğinizle var olmanız çok

mümkün değil sanat alanında. Böyle olunca da daha hırçın ve biraz agresif bir sanat ortamından bahsedebilirim. Şöyle ki yani sanatçıdan tam olarak telif hakları, emek karşılığı, yaptığı işten para kazanabilmek, hayatını idame ettirebilmek konusunda sanat alanı çok zor bir alan. Tahmin edersin ki. O anlamda sanatçıdan hep daha fazla hırslı, daha dirençli ve biraz daha sadece üretimi değil aslında ilişkiler ağıyla da uyumlu bir pozisyonda olmasını bekleyen bir sanat sistemi var. Ve sanat sisteminin arazları yani bunlar da tabi. *Funda, 39, Küratör.*

Görüldüğü üzere Nevzat gibi Funda da sanatçının yetenek dışında başka özelliklere sahip olması gerektiğini vurgulamaktadır. Bununla birlikte Funda daha önceden Enver'in bahsettiği gibi sanatçının birtakım kişilik özelliklerine sahip olması gerektiğinin altını çizmektedir. Funda'nın anlatısında en dikkat çekici ifadelerden birisi sanatçının sadece üretimiyle ön plana çıkamayacağı, sanatçının başarılı olabilmesi için aktörler arası ilişkiler ağıyla da uyumlu olması gerektiği vurgusudur. Sanatçının ilişkiler ağıyla uyumlu olması, sanatçının sosyal sermaye oluşturmasıyla ilişkilidir. Bu doğrultuda sanatçının birtakım kişisel özelliklere sahip olması ve sosyal sermaye biriktirmesi gerektiği anlaşılmaktadır. Sanatçının kendisini alandaki önemli aktörlere, küratörlere tanıtmasının önemine dair Funda şunları ifade etmektedir:

Şu da var ki, farkındalık yaratmak zorundasınız. Bugün baktığınız zaman 60'ın üzerinde güzel sanatlar fakültesi var Türkiye genelinde. Ortalama üç bölüm bile desen resim, heykel gibi, ya da 2 de. Bundan 40 kadar çocuk mezun oluyor. Buna arz talep ilişkisi de tabi biraz baktığın zaman, böyle bir çoğunluğa cevap verebilecek, bunu istihdam edecek veya sisteme katacak bir şey yok yani. Bir kurumsallaşma yok sonuçta. Öyle olunca... Tabi şu da söyleyeyim ama hukuk fakültesini her bitiren avukat olamıyor tabi ya da ne bileyim bunun gibi. Evet tabi herkesin sanatçı olması çok mümkün değil bu sistemde ama dediğim gibi yani sanatçı olma yolunda birtakım şu anda belirlenmiş olan, sistemin belirlemiş olduğu birtakım adımlar var, onlardan geçmesi bekleniyor sanatçının da. Hem kendine karşı farkındalık yaratabilmek açısından önemli. Bir de şöyle bir şey var şimdi: küratör olarak veya kurum olarak, nicelik olarak zaten çok dar bir çevre, dar bir alan. Böyle olunca ki benim kişisel pratiğimde yani en azından ben sürekli gençlerle, yeni mezunlarla iletişim kurmaya çalışıyorum. Onların yaptığı sergileri takip ediyorum. Ben de zaten sergiler yapıyorum. Bazen güzel sanatlar fakültelerinin atölyelerine gidiyorum. Son sınıf mezuniyet sergilerini izliyorum. Ama dediğim gibi küçük bir alan, hem kurum ve her küratör böyle çalışmıyor. Dolayısıyla kim, nerede, ne üretiyor bilmiyor olmamız mümkün değil. Yani bana ulaşan kadar biliyorum ben de. Demek ki hani bir noktada iletişim aslında önemli. Kendini farkına vardırmaq için, fark ettirmek için bir noktada iletişim kuruyor olması. He sonrasında onun pratiğinin olgunlaşabilecek noktada olduğunu gördüğünüz zaman siz zaten onunla çalışıyorsunuz veya çalışmıyorsunuz. Ama sonuçta bunu bekleyen bir sistem var evet. Onlar ulaşmak zorundalar bir noktada. Çünkü çok yoğun bir sayı. Şurada toplasan zaten 5-10 kişinin herkese ulaşma şansı da yok. *Funda, 39, Küratör.*

Funda çok sayıda yeni mezun sanatçıya rağmen Türkiye çağdaş sanat alanının çok dar bir çevreden ibaret olduğunu, bu sebeple sanatçıların kendilerini göstermek ve görünür

olmak adına alanın önemli ve etkili aktörleriyle tanışmaları gerektiğini ve iletişimin önemini vurgulamaktadır. Funda da Simge gibi piyasada var olabilmenin tüm sanatçılar için mümkün olmadığını belirtmektedir. Katılımcıların anlatılarından anlaşılmaktadır ki çok sayıda sanatçı arasından sıyrılıp görünür hale gelmek sanatçının sanatsal üretim alanındaki mücadelesini ve sanatçılar arasındaki rekabeti çetinleştirmektedir.

Bu doğrultuda sanatçının kişiliği ve sosyal yönüne vurgu yapan Enver, sanatçının piyasada var olabilmesi için aktörlerle türlü ilişkiler kurması gerektiğinin altını çizmektedir:

Bazı sanatçıların ben gerçekten kişisel elektriklerinin onları başarılı kıldığını düşünüyorum. Yani iş zaten hep biraz iyi olmalı. Ama karizması çok güçlü sanatçılar var, o attraction itiş çekiş şeyini iyi ayarlıyorlar. Kendi sosyal varlıklarını girip çıktıkları çevrelerde bıraktıkları etkiyi iyi yapan bilinçli bilinçsiz –bunun bilinçli olduğunu söylemiyorum- sanatçılar var. Koleksiyonerlerin, sanat profesyonellerinin etrafında olmaktan hoşlandığı insan tipi bunlar. Birçok şey olabilir bu, sohbet olabilir, fiziksel bir şey olur, her şey olabilir. Bu önemli. Önemsiz diyemeyiz. Yani kişisel özellikleri kişinin. *Enver, 47, Sanatçı.*

Enver çağdaş sanat alanındaki bir gerçekliğe dikkat çekmektedir: alanda görünür olmak ve var olmak adına aktörlerarası ilişkilerin sıkı, sıcak ve yakın tutulması ve bu konuda herhangi bir sınırın bulunmayabileceği. Bu aşamada konuya benzer vurguyla fakat eleştirel olarak yaklaşan Buğra'nın anlatısı şöyledir:

Sanatçıların çoğu için belli birtakım kafalarında koydukları hedefe ulaşabilmek için her yol mübah. Yani bunda etik bir şey aramamak gerekiyor herhalde. Yani bu bir.. yani sizin sanatçı olarak hedefiniz ne olabilir? Daha iyi yerlerde sergi açmak olabilir. İşte İstanbul Bienali'ne ya da Venedik Bienali'nde Türkiye Pavyonu'nu temsil etmek için gitmek olabilir falan böyle davet almak olabilir. Ya da çok önemli koleksiyonlara katılmak, koleksiyonerler tarafından işlerinizin talep görmesi ve yine maddi kısmından bahsediyorum, işlerinizin fiyatının astronomik rakamlara çıkması. Şimdi bunlar bir sanatçının isteyebileceği şeyler. Ben zaten bunların istenmesinin ya da bunların böyle bir fetiş unsuru olmasının yanlış olduğunu söylemiyorum. Zaten bunu herkes ister. Ama bununla ilgili siz nasıl bir yol izliyorsunuz? *Buğra, 39, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi bir sanatçının alanda görünür olma ve başarı elde etme isteğiyle kimi zaman sanatçıların amaçlarına ulaşmak için herhangi bir sınır kaygısı gütmeyebildikleri de anlaşılmaktadır. İlişkiler ağına dahil olmak adına Buğra'nın dediği gibi her yol mübah olabilmektedir.

Bu bölümdeki katılımcıların anlatılarından, günümüzde sanatçının niteliklerinin ve çağdaş sanat piyasasının sanatçıda olmasını beklediği özelliklerin değiştiği

anlaşılmaktadır. Bugünün çağdaş sanat alanında yetenek kavramının tartışmalı bir hale geldiği ve sanatçıların görünür olabilmeleri için aktörler arası iletişim kabiliyetlerinin kuvvetli olması gerektiği anlaşılmıştır. Çağdaş sanat alanında oluşan bu yeni sanatçı tanımı ve nitelikleri, sanatçıların da alanın kendilerinden istediği şekilde davranmalarına yol açmaktadır.

Gelecek bölümde sanat dünyası kamusu ve neoliberal ekonomik yapı içerisinde yeniden yapılandırılmış olan çağdaş sanat alanında ortaya çıkan kurumsal hayırseverlik anlayışı ele alınacaktır.

3.1.3. Sanat Dünyası Kamusu

Sanat dünyası kamusu sanat dünyası içerisinde etkili olan tüm aktörleri (küratör, kurum yöneticisi, galerici, koleksiyoncu, sanat eleştirmeni) kapsamakla birlikte, araştırmamızın bulguları günümüz çağdaş sanatsal üretim alanının en güçlü ve söz sahibi aktörlerinin değiştiğini göstermektedir. Bu bölümde sanat dünyası kamusunun güçlü aktörlerine dair bulgular ele alınacaktır.

3.1.3.1. Sanat Dünyası Kamusunda İktidar Sahipleri: Kurumsal Hayırseverlik

Bugünün çağdaş sanat alanı özel sermayenin güdümündedir. Bu sürece giden yol dünya konjonktürüne göre biçimlenmiştir. 1980 sonrası neoliberal ekonomi politikalarının gelişmesi, her alanda olduğu gibi sanat alanından da devlet desteğinin geri çekilerek özel sermayenin alana hâkim olmasını doğurmuştur. Bu gelişmeyle birlikte çağdaş sanat alanına yatırım yapan özel girişimciler ve holdingler çağdaş sanat alanında kendi iktidarlarını oluşturmuşlardır.

Günümüzde çağdaş sanat alanında sanat eseri üretimi, holdinglerin kurumsal sosyal sorumluluk projeleri kapsamında sanat alanındaki destek ve sponsorluklarına bağımlı hale gelmiştir. Türkiye çağdaş sanat alanının önemli sanat kurumları ve sanat etkinlikleri büyük sermaye gruplarının yatırımlarıyla gerçekleşmektedir. Koç Holding, Eczacıbaşı

Holding, Sabancı Holding, Borusan Holding gibi büyük sermaye grupları kâr amacı gütmeyen sanat kurumları ve bu kurumlarla ilişkili sanat etkinliklerine destek vermektedirler. Çağdaş sanat alanı holdinglerin desteklerine bağımlı olduğu için bu aşamada, bu holdinglerle ilişkili sanat kurumlarıyla birlikte çalışmak (kurumlarda ve kurumların desteklediği sanat etkinliklerinde eser sergilemek veya kurumların koleksiyonlarına girmek) sanatçılar için pek çok bakımdan önemli hale gelmiştir. Sanatçının kendisini kanıtlaması ve alanda güç elde edebilmesi için yolunun geçmesi gereken az sayıda önder kurum vardır ve bu kurumların da tamamı holdinglerin kurumsal sosyal sorumluluk proje yatırımlarının bir parçasıdır. Bu kurumlar Koç Holding ile bağlantılı Arter, Eczacıbaşı Holding/Topluluğu ile ilişkili İstanbul Modern ve İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV), Borusan Holding ile ilişkili Borusan Contemporary ve Sabancı Holding/Topluluğu ile ilişkili Sakıp Sabancı Müzesi ve Akbank Sanat'tır. Türkiye çağdaş sanat alanı denildiğinde bu bahsettiğimiz kurumlar ve bu kurumlarla ilişkili çeşitli sanat etkinlikleri örneğin İKSV'nin düzenlediği İstanbul Bienali, Venedik Bienali Türkiye Pavyonu, Akbank Sanat günümüz sanatçıları yarışması gibi etkinlikler karşımıza çıkmaktadır. Bu bölümde çağdaş sanat alanının destekçileri hatta mimarları olarak holdinglerin sanat alanındaki iktidarlarına dair katılımcıların anlatılarına yer verilmektedir. Bu anlamda çalışmamızda holdinglerin sanat alanındaki yatırım ve sponsorluk destekleri DiMaggiocu anlamda kurumsal hayırseverlik kavramıyla ifade edilmektedir, kurumsal hayırseverlik anlayışı içerisinde kâr amacı gütmeyen kurumlar olarak tesis edilen sanat kurumlarına ise kurumsal hayırseverlik sanat kurumları denilmektedir.

George Dickie'nin sanat eserini sanat eseri yapan şey, onu sanat dünyası kamusunun sanat eser olarak kabul etmesidir anlayışı içerisinde değerlendirildiğinde bugün Türkiye çağdaş sanat alanının sanat dünyası kamusu, iktidar ve otoritesi büyük sermayelerin kurumsal hayırseverlikleri kapsamında kurdukları sanat kurumları ve bu kurumlarda iktidar sahibi olan küratör, direktör ve yöneticileridir. Buralardaki aktörlerin onayı sanat eserinin değerinin toplumsal olarak inşa edilmesi sürecine hizmet etmektedir.

Sanat Dünyası Kamusu = Kurumsal Hayırseverlik Sanat Kurumları ve Aktörleri

Araştırmamızın bulgularına dayanarak bugünün çağdaş sanat alanında yukarıdaki eşitliğin söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. Bu konuda Kaan, bahsi geçen kurumlarda

eser sergilemiş veya kalıcı koleksiyona girmiş olmanın sanatçı ve eserine karşı algıyı olumlu yönde etkilediğini söylemektedir.

(...) özel girişim, gönüllülük ya da neyse işte. O yüzden oralarda görünüyor olmak genç sanatçılar için şey hani dedim ya... işte bir önce Ai Weiwei sergilenmiş orada ve sen orada görünüyorsun ve moral olarak bile çok iyi. Ya da [İstanbul] Modern'e gidiyorsun Eliasson'un işleri var, Zeid var, o var, bu var, Osman Hamdi var, sen varsın falan. Böyle "hımm..." [başarılı sanatçı algısı]. İnsanlar da öyle algılıyor. *Kaan, 35, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi bu kurumlarda görünür olmak sanatçı ve esere bakış açısını direkt olarak etkilemektedir. Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında sergiye katılan veya kalıcı koleksiyona giren sanatçıların alana yön veren aktörler tarafından değerli bir sanatçı olarak kabul görmektedirler. Çünkü kurumların koleksiyonunda veya sergisinde dünya çapında başarısı kabul edilmiş pek çok sanatçının eseri sergilenmektedir, sanatçının da aynı kurumda görünebiliyor olması kendisinin de o sanatçıların arasına katıldığı algısını geliştirmektedir. Yani sanatçının başarısının sanat dünyası kamusunca onaylanması anlamına gelmektedir.

Funda ise büyük sermayelerin desteklediği kâr amacı gütmeyen (DiMaggiocu anlamda kurumsal hayırseverlik sanat kurumları) sanat kurumları ve ticari galerilerin alandaki temel iki yapı olduğundan ve sermaye gruplarının desteklediği kurumlarda yer alabilmenin zorluğundan bahsetmektedir:

Ya ticari bir galerisiniz bu ortamda, ya büyük bir kurumsunuz. Ticari değilse de büyük bir kurum, Koç gibi, Sabancı gibi, yine büyük sermayelerin, ya da Garanti gibi daha büyük sermayenin desteklediği kurumlar var. Onlar içinde görünür olmak çok kolay değil tabi. *Funda, 39, Kûratör.*

Funda'nın belirttiği gibi kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünür olmak kolay değildir, çünkü buralarda yer alabilmenin (bu araştırmada ortaya koymakta olduğumuz gibi) farklı dinamikleri bulunmaktadır. Söz konusu kurumların alanın en güçlü ve söz sahibi sanat otoriteleri olduğu açıktır.

Gamze ise çağdaş sanat alanındaki kâr amacı gütmeyen sanat kurumları ve ticari kurumlar olarak galeriler ayırımının işlevsiz olduğunu düşünmektedir:

Yani şey de çok romantik bir ayırım: yani ticari galeri ve kâr amacı gütmeyen kurum ayırımı. Çünkü aslında bu kurumlarda sergi yaparak bir cv oluşturuyorsun, statü ve sembolik kapital elde ediyorsun. Öbür taraf da bunun satılmasını sağlıyor. Dolayısıyla kurumlar tertemiz ve pazarla hiç ilişkili değil gibi bir şey söz konusu

değil. Hele geldiğimiz noktada bienallerin hepsi aslında birer damga gibi cvlerde, yani yaptığın iş kadar oralardan geçtikçe pazarda da dolaşımın artabilecek bir sanatçıya dönüşüyorsun. Dolayısıyla bunlar aslında birbiriyle hep iç içe yapılarlar. Ve birbirlerini farklı şekilde manipüle ediyorlar. *Gamze, 37, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Gamze çağdaş sanat alanı içerisinde kâr amacı gütmeyen kurumlarla ticari galerilerin birbirleriyle son derece iç içe geçen bir yapıda olduğunu anlatmaktadır. Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında eser sergilemek ve bienallere katılım sağlamanın (ki burada yine bir kurumsal hayırseverlik anlayışı içerisinde tesis edilen İKSV'nin İstanbul Bienali'ni düzenlemesi ve Venedik Bienali Türkiye Pavyonu'nda eser sergileyecek sanatçıların ve küratörlerin seçimini organize eden jüriyi belirlemesinin önemi vurgulanmalıdır) sanatçının statüsünü tesis ettiği ve sembolik sermayesini yükselttiği ve bunun sanatçının piyasasını da etkilediği anlaşılmaktadır. Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında ve etkinliklerde görünür hale gelen sanatçının sanat piyasası içerisinde dolaşımını artmakta ve sanatçının eserlerinin değeri de yükselişe geçmektedir. Bu sebeple Gamze'nin anlatısından da çıkarılabileceği gibi kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında eser sergilemek sanatçının sanatçılığının onaylanması, sanatçının eserlerinin değer kazanmasını sağlamaktadır.

Çağdaş sanat alanında sanat eserinin değerini onaylama mekanizması olarak işleve sahip olan kurumsal hayırseverlik kurumlarına kabul edilmek sanatçının ve eserlerinin değerine değer katmaktadır. Kaan'ın anlatısı da bunu desteklemektedir:

Kabul edelim, şu an İstiklal Caddesi üzerinde Arter'i günde 1000'den fazla kişi geziyor, dolayısıyla Arter'de sergi açıyor olmak bir sanatçı için görünürlük anlamında, büyük sermaye faktörü var: Koç grubunun ve Koç'la işbirliğine girmiş olmak anlamına geliyor, koleksiyonda olsun ya da olmasın. Algı ile alakalı bir durum var ve o "hımm" gibi bir... İstanbul Modern de öyle. (...) hatırı sayılır en fazla izleyici alan, yurtdışından izleyici alan kurum o. Çünkü turist olarak da İstanbul'a geldiğinde nereye gidilecek, müze ne var, İstanbul Modern var. Ne zaman oraya gitsem, yerli izleyiciden çok yabancı izleyici var. Ve uluslararası dolaşımda etkinliği de yüksek olan kurumlardan bir tanesi. Önemli yani. Profesyonel ve hakkıyla yapan 2-3 kurum var ve onlarda görünüyormak bir anlamda kabul görmüş olmak anlamına geliyor sanat şeyinde. Ama dediğim gibi yani biri Sabancı'nın, biri Koç'un, biri Eczacıbaşı'nın, biri Doğu grubunun. 3 büyük sermayenin kurduğu 3 büyük müze. Eskiden herhalde 40'larda, 50'lerde, 60'larda Devlet Resim Heykel Müzesi'ne kabul edilmek önemliydi ya da Merkez Bankası koleksiyonuna ya da Cumhurbaşkanlığı koleksiyonuna. Ama bunlar şu an hiç önemli değil. *Kaan, 35, Sanatçı.*

Kaan sanatçının kurumlarda eser sergilemesinin kurumun ilişkili olduğu sermaye grubunun desteğini arkasına alması anlamına geldiğini ifade etmektedir. Çağdaş sanat

alanının sermaye gruplarının desteğine bağımlı olduğu günümüzde bunun anlamı da açıktır. Anlaşılacağı gibi bu sayılı kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının alanda sahip oldukları iktidar ve otorite sebebiyle bu kurumlarda sergi katılımı, kurumların koleksiyonuna girme, kurumların sanat etkinliklerine katılım aktörler tarafından alanda görünür olmak ve başarı onayını almak olarak değerlendirilmektedir. Özellikle kariyeri genç olan sanatçılar için bu onay mekanizması oldukça önem taşımaktadır. Dickie'nin sanat dünyası kamusu dediği kitle bugün için kurumsal hayırseverlik girişimiyle tesis edilen sanat kurumları olduğu için, özellikle kariyerinin başında olan sanatçılar için bu onay çok gereklidir.

Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünürlüğü olan ve alanının önde gelen sanatçılarından biri olan Alper de bu sanat kurumlarında etkinlik göstermenin alanda henüz tanınmayan bir sanatçı için önemine dikkat çekmektedir:

Genç sanatçı için çok şey ifade eder. Yani yeni ortaya çıkıyorsa bu kurumlarda önemli olur. (...). Önemlidir, ama orta kariyerli falan sanatçıysan çok da önemli değil. Sonra belki bir retrospektif yaparsan önemli olabilir. Ama orta şeysen çok önemli değil. Yani şöyle bir şey söylüyorum tabi, yani böyle uluslararası dolaşımın falan filan varsa saydığın kurumların hiçbirisi tırt, kimsenin umrunda olmaz yani. İstanbul Modern özellikle yani, çöp at gitsin, orda bir şey yapmış olmanın hiçbir şeyi yok yani. (...). Aksanat'ta sergi yapmışsın, İstanbul Modern'de iş göstermişsin falan hiçbir önemi yok yani bence. Genç bir sanatçı için var, sahne orada yani. *Alper, 41, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Alper kurumlarda sergi katılımı veya koleksiyona girmenin özellikle genç sanatçılar için önemli olduğunu vurgulamaktadır. Çünkü kariyerinde ilerlemiş, alanda tanınır hale gelmiş bir sanatçının zaten kendisinin de eserlerinin değerinin onaylanmasına ihtiyacı kalmamış olabilir. Örneğin Alper bu kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarından geçmiş alanda tanınan bir sanatçıdır. Kurumlarda bu tür tanınan, ünlü sanatçıların eserlerinin yer alması ise kurum açısından bir prestij unsuru olarak da sayılabilmektedir.

Alanda henüz hiç tanınmayan yeni bir sanatçının Koç, Eczacıbaşı, Borusan, Sabancı Holding'lerle ilişkili sanat kurumlarında ve etkinliklerinde yer alması, eserlerinin buralardaki kalıcı koleksiyonlara dahil olması güçlü bir sosyal sermaye gerektirmektedir.

Funda bu konuya dair şunları söylemektedir:

Yani sonuçta bu tür büyük kurumlarda şunu göremezsiniz tabi: çok daha yeni yeni sanat pratiğinin başında bir sanatçının solo sergisini göremezsiniz. Yani mutlaka zaten kariyerinde belli bir noktaya gelmiş artık established [oturmuş] dediğimiz daha tanınan, bilinen, sanatsal kariyerinin de artık zaten olgunluk dönemine gelmiş olan,

yükselme döneminde olan sanatçıları görebilirsiniz burada. Yani demek ki zaten o sanat sistemi tarafından onaylanmış bir başarı kriteri var demek ki, özellikle kurumsal dünya tarafından. O kritere yaklaştığı veya zaten o kritere uygun olduğu için orada görebilirsiniz bu sanatçıları. Çünkü ne olursa olsun ister kurum olsun, ister küratör olsun, küratörleri biraz daha ayrı tutacağım ama kurumsal dünya açısından, risk almayı sevmez kurumsal dünya. Yani bu riske girebilecek cesarete olduğunu düşünmüyorum İstanbul'daki sanat kurumlarının. Bu yüzden zaten dediğim gibi kariyerinin belli bir noktasına gelmiş, risk almayacaklarını bilerek sanatçılarla işbirliği yapabilirler, sanatçılarla sergiler yapabilirler. Zaten başarılı olarak kabul ediliyordur o sanatçı çünkü. *Funda, 39, Küratör.*

Funda'nın anlatısında da görüldüğü gibi kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında sergisi düzenlenen sanatçılar daha baştan alandaki etkili aktörler tarafından başarılı sanatçı olarak kabul edilmiş kişilerdir. Bununla birlikte çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde değerlendirileceği gibi katılımcılar arasında kariyerinin başında kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında sergi açmış veya eser sergilemiş olanlar vardır. Bu durum sanatçının sembolik sermayesiyle ilişkilidir ve gelecek bölümlerde bu konu değerlendirilmektedir.

Holdinglele bağlantılı sanat kurumları Türkiye çağdaş sanat alanında tahakküme dönüşen bir iktidara sahiptirler ve bunun dışında bir alan yok gibidir. Sanatsal üretim alanı/çağdaş sanat alanı büyük sermaye gruplarının tekelindedir. Bu doğrultuda Hurşit şunu ifade etmektedir:

Beni şu üzüyor: onlar var, onların dışında bağımsız, özgür ve cesur başka kurumlar yok ya da çok az. Yani sadece şirketlere kalmış gibi gözüküyor. *Hurşit, 48, Sanatçı.*

Hurşit bu kurumların dışında sermaye gruplarından bağımsız ve daha özgür kurumların bulunmayışından yakınmaktadır. Kurumların alandaki hakimiyetleri ve iktidarı o kadar güçlüdür ki kurumların dışında kalan sanatçılar ve sanat eserleri görünmez hale gelmektedir. Böylece pratikte sanatsal üretim alanı kurumların gösterdiklerinden ibaret olarak görülmektedir. Ezgi sanat eseri algısının kurumların ve galerilerin gösterdiklerinden ibaret olmaması gerektiğini ama şu anki çağdaş sanat alanında böyle bir gerçeklik olduğunu anlatmaktadır:

Yani bize sunulan yani izleyiciye sunulan, koleksiyonere sunulan, kurumların gösterdiği, galerilerin gösterdiği şeye sanat yapıtı diye bakıyoruz. Çok sınırlı, yanlış bir bakış açısı bu aslında yani. *Ezgi, 50, Sanatçı.*

Ezgi'nin anlatisında görüldüğü gibi çağdaş sanat alanı kurumların gösterdiklerinden ibaret olarak algılanmaktadır. Bu durumda da toplumdaki sanat algısı kurumların seçtikleri doğrultusunda biçimlenmektedir.

Görsel sanat alanında devlet desteğinin bulunmayışı, sanat alanının özel sektör tarafından biçimlendirilmesi sonucunu kaçınılmaz kılmıştır. Bu durumda güçlü sermaye grupları sanatsal üretimin devamlılığının sağlaması, sanatçılara destek olunması bakımından önemli bir misyon edinmiş durumdadır.

Devlet tarafından desteklenmeyen bir sanat olduğu için, hani bazı alanlar destekleniyormuş gibi görünse de görsel sanatlar alanı kesinlikle desteklenmiyor. Müzemiz yok, sergimiz yok, hiçbir şeyimiz yok yani. Zaten özel sektör olmasaydı – içten içe ideolojik olarak onaylamasam da- onların desteği olmadığında çok zor. Bir taraftan bir sürü insan diyor ki işte kurumsal sermayeye karşıyız, vesaire falan. Tabi ki bu büyük kurumlar olmasa da sanatçı sanat üretimine devam eder, küçük sergiler yapılır, küçük koleksiyonerler destek atar vesaire ama müzelerin başka fonksiyonları var işte. Dediğim gibi piyasayı her ne kadar beslese de, piyasadan çıkartıyor sanat nesnesini. Koruyor, yani o koruma şeyleri az buz para değil, depolar, işte konservatörler, restoratörler, bunların raporlanması, nem oranları falan hepsi para gerektiren şeyler. Yapacak bir şey yok. Ya da bir katalog çıkartmak, yayın çıkartmak, bunların çevirisi, editörü, baskısı, tasarımı falan o kadar çok para harcanyor ki. Bunlar ciddi sermaye desteği olmadan, mesela kooperatifleşmeyle falan yapılabilecek şeyler değil. Yapılır, ama çok kısıtlı olur. Ya bunlar bile kısıtlı yani hani yapabiliyorlar her şeyi. Ya da uluslararası anlamda Amerika'dan bir tane işi getirmek, gümrüğü, sigortası falan çok para. O yüzden yapabilecek gerçekten Türkiye'de gerçekçi olmak gerekirse yok. (...). O yüzden şu anda önemli sanat eserlerini görebilmek için maalesef bu kurumlara ihtiyacımız var yani. Bienal, İstanbul Kültür Sanat Vakfı keza öyle yani. Kim nasıl eleştirirse eleştirsin, içinde olumsuzlukları da var belki ama yine uluslararası anlamda bir sürü sanatçıyı görmek, onları dinlemek, performanslarını izlemek, metinlerini okumak için İstanbul Bienali çok önemli. Çünkü o bienalin geliştirdiği ve hareketlendirdiği bir sanatsal üretim süreci de var. İçeriği, küratör seçimi, parasının nereden geldiği, hangi kurumlarda yapıldığı bunların hepsi eleştirildi ve zaten eleştirmek, tartışmak için yapıyor sanat etkinliklerinin hepsi ve sanat üretiminin kendisi. Ama biz mahkumuz yani. Ben çok önemli yerleri var diye düşünüyorum. *Simge*, 33, *Küratör*.

Simge sanatsal üretimin devamlılığı, çağdaş sanat alanının gelişmesi, üretilen sanat eserlerinin geleceğe taşınarak sanat tarihinde yerlerini alabilmeleri için bugünün koşulları altında sermaye gruplarının desteğinin zorunlu olduğunu söylemektedir. Bu koşullar altında ister istemez söz konusu kurumsal hayırseverlik sanat kurumları alanın otoriteleri haline gelmektedirler.

Görüldüğü gibi çağdaş sanat alanı holdinglerin sanat desteklerine bağımlıdır. Türkiye'de az sayıda kurumsal hayırseverlik sanat kurumu vardır ve bu kurumlar sanatçıların başarısını onaylayan birimler olarak işlev görmektedirler. Kurumsal hayırseverlik sanat

kurumlarında görünür olmanın sanatçılar için çok önemli olduğu ve sanatın değerini onaylama mekanizmaları olarak işlev gördükleri saha verileriyle doğrulanmıştır.

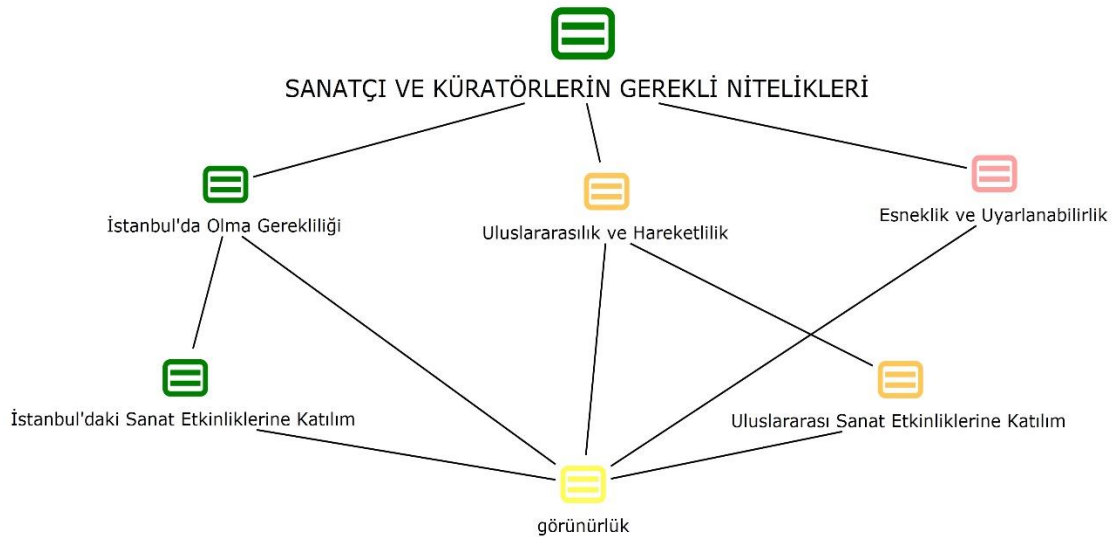
Buraya kadar anlatılan bölümden çıkarılacak sonucu ana hatlarıyla kısaca özetlemek gerekirse, Türkiye çağdaş sanat alanının yapısı neoliberal ekonomik düzen içerisinde yeniden biçimlenmiştir. Bu yapı içerisinde sanat eserinin ve sanatçının tanımı ve özellikleri değişmiştir. Günümüzde sanat eseri üretimi herhangi bir emek sürecine benzer bir işe dönüşmüştür, sanatçı ve küratörler sanatsal üretim sürecini iş olarak tanımlamaktadırlar. Sanatsal üretim alanının yapısının değişmesine bağlı olarak sanatsal üretim pratikleri de çeşitlenmiştir, sanatsal üretim sürecinde sanatçıyla birlikte küratör de yaratıcı bir aktör olarak devrededir. Bununla birlikte günümüz çağdaş sanat alanı özel sermayenin, büyük sermaye gruplarının (Koç, Eczacıbaşı, Sabancı, Borusan) tahakkümü altındadır. Bu sermaye gruplarının sanata yatırımları (kâr amacı gütmeyen sanat kurumları) ve sponsorluk mekanizmaları kurumsal hayırseverlik anlayışı içerisinde gerçekleşmektedir. Bir sanatçının alanda kendisini görünür kılması ve sanatçı statüsüne kavuşması için alanın iktidar sahibi kurumları olarak kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarından ve bu kurumların organize ettiği sanat etkinliklerinden geçmesi gerekmektedir. Şimdiye kadar ele alınan saha verileri bu durumu net bir biçimde göstermektedir. Peki, çağdaş sanat alanının bu mevcut yapısı içerisinde bir sanatçı ve küratörün kendisini görünür kılmak için sahip olması gereken genel nitelikler nelerdir? Gelecek bölümde, katılımcıların anlatıları doğrultusunda bu sorunun cevabı verilmektedir.

3.2. ÇAĞDAŞ SANAT ALANINDA AKTÖRLERİN SAHİP OLMASI GEREKEN NİTELİKLER

Önceki bölümde değerlendirildiği gibi günümüz neoliberal ekonomik yapısı içerisinde çağdaş sanat alanı yeni özellikler kazanmıştır. Buna bağlı olarak çağdaş sanat alanında çalışan sanatçılar ve küratörler alandaki varlıklarını güçlü bir biçimde tesis edip diğer aktörlerden bir adım öne geçmek için birtakım koşulları yerine getirmek

durumundadırlar. Araştırmamız sonucunda aktörlerin sahip olması gereken niteliklere dair üç temel kategori ortaya çıkmıştır. Aşağıda ele alınacağı gibi İstanbul'da var olma, uluslararası ve hareketli olma, esneklik ve uyarlanabilirlik gibi niteliklere sahip olan aktörlerin alan içerisinde güç elde ederek sembolik sermayelerini yükseltebilmektedirler. Alanda görünür olmak için sahip olunması gereken bu özellikleri taşımayan sanatçı ve küratörler ise ilişkiler ağının dışında kalmaktadırlar.

Luc Boltanski ve Eve Chiapello'nun kapitalizmin yeni ruhu olarak nitelendirdiği süreçler içerisinde tanımladığı esneklik ve uyarlanabilirlik, hareketlilik, uluslararasılık gibi özellikler bugünün dünyasında da geçerliliğini korumaktadır. Türkiye çağdaş sanat alanının aktörleri olarak sanatçı ve küratörlerin alanda güç kazanabilmeleri için birtakım niteliklere sahip olmaları onları öne çıkarmaktadır. Katılımcıların anlatıları bunu doğrulamaktadır.



3.2.1. İstanbul'da Var Olma Gerekliliği

Bu bölümde bir sanatçı ve küratörün İstanbul'daki görünürliğünün anlamına dair elde edilen bulgular verilmektedir.

Önceki bölümlerde vurguladığımız kurumsal hayırseverlik sanat kurumları ve sanat etkinliklerinin tümü İstanbul'dadır veya İstanbul'daki bu kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının yine İstanbul'da bulunan aktörleri tarafından düzenlenmektedir.

Dolayısıyla da Türkiye çağdaş sanat alanında var olmanın ilk koşulu İstanbul'da görünür olmaktır, İstanbul'da görünür olmanın yolu da çoğunlukla İstanbul'da yaşıyor olmaktan geçmektedir. Sanatçılar İstanbul'da üretiyor olmasalar bile sanatsal üretim alanının otorite kurum ve aktörleri İstanbul'da olduğu için bir şekilde İstanbul ile ilişki içerisinde olmak zorundadırlar. Katılımcıların anlatıları da bunu doğrulamaktadır.

Görüşme yapılan 25 katılımcının 11'i sanat için İstanbul dışındaki şehirlerden İstanbul'a göç etmiştir. Diğer katılımcılar ise İstanbul'da doğan ve yaşayan aktörlerdir. Haşmet Türkiye çağdaş sanat piyasasının direkt olarak İstanbul ile özdeşleşmiş ve İstanbul ile sınırlı olmasına dair şunları söylemektedir:

Türkiye coğrafyası diyemeyeceğim, Türkiye coğrafyasından hiç bahsedemeyiz bu konuda. Bence sanat alanında bir İstanbul dükalığı²⁰ vardır. İstanbul dükalığından konuşmak lazım, yani onun yanında bir keyfe keder Ankara, hiç görünmeyen bir İzmir. (...). Sadece bir İstanbul dükalığı vardır ve onun içerisinde bu kavgalar verilir. *Haşmet, 64, Sanatçı.*

Haşmet başlangıçtan günümüze sanat alanında İstanbul hakimiyetine dikkat çekmektedir. Hatta bu egemenliğin dükalığa dönüştüğünü ifade etmektedir. Haşmet'in anlatısı, Bourdieücü anlamda alandaki iktidar mücadelesine katılmak ve konum elde etmek için İstanbul'da bulunmak gerektiğine işaret etmektedir. Bu konuda Eylül de şunları anlatmaktadır:

Kurumlar sonuçta sayı olarak da aslına bakarsanız az ve ülkenin coğrafyasına baktığınızda dağılım da felaket yani. Sonuçta bir Ankara diyorsunuz mesela, çok ilginç, (...) Osman Dinç vardır sanatçı, eski jenerasyon diyebileceğimiz. Osman Ankaralı, (...) şey diyordu yani Ankara'dan çıkman gerekiyor bir sanatçı olarak. Yani ya da şöyle oluyor: Ankara'da sadece üretiyorlar, fakat sergilemeye ve bütün o kurumsal veya sanatının görünür kılınma tarafı İstanbul. Yani böyle de bir durum var. *Eylül, 43, Küratör.*

Eylül'ün anlatısında da görüldüğü gibi aktörler İstanbul dışında yaşıyor olsalar bile İstanbul'da görünür olmak durumundadırlar. Türkiye çağdaş sanat alanının sahnesi İstanbul'dadır. Benzer bir şekilde katılımcılardan Ankaralı sanatçı Ferhat da İstanbul'a gelişine dair şunları anlatmıştır:

Bana buradan²¹ baskılar da gelmeye başladı. İsimlerini vermekte hiç sakınca yok, 3 kişinin ara ara baskısı oluyordu. Bunlardan bir tanesi Melih Fereli, Arter'in kurucusu. Onunla çok sık haberleşiyorduk. "gözden irak, gönülden irak

²⁰ Dükalık: "Dar kadro ile dilediği gibi yönetme".

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c1cf137dc74d0.65761484, 21.12.2018.

²¹ İstanbul'dan.

Ferhatçıgım” dedi, yani “kaybolacaksın, çürüyeceksin orada” dedi. Benzer şeyi Necmi Sönmez, Borusan Contemporary’de. Ankara’ya geldiğinde uğruyordu falan, ama her gelişinde “buradan çıkış yok, kaçıp geleceksin başka yolu yok”. Biri diğeri de Ahu Antmen. O da çok baskı yaptı, o da olmuyor dedi. *Ferhat, 53, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi alanın önemli aktörlerinin düşüncelerinin de etkisiyle Ferhat İstanbul’a taşınarak sanat hayatına burada devam etmeye başlamıştır. İstanbul’a gelmenin sanatçılar için bir zorunluluk haline geldiği anlaşılmaktadır. İmren de Ankara’da yetişen sanatçıların dezavantajlı konumlarına şöyle değinmektedir:

Hacettepe böyle çok hani orada Ankara’da böyle tatlı tatlı duran, aslında çok vizyoner çok iyi sanatçılar da yetiştiren bir okul. Sadece Ankara’da olmaktan dolayı biraz belki 1-0 geride başlıyor oradan çıkan öğrenciler, hani buradaki insanlar işte sonuçta buradalar yani. *İmren, 40, Küratör.*

İmren, bu araştırmanın sahasının gerçekleştirildiği süreçte Hacettepe Üniversitesi’nden sanat öğrencilerin eserlerinin Pera Müzesi’nde sergilenmesine²² dair olumlu görüşlerini açıklarken yukarıdaki konuya değinmiştir. Pera Müzesi’ndeki sergiyle birlikte Ankara’daki sanatçıların İstanbul çağdaş sanat alanının aktörleri tarafından tanınmasına öncülük edilmiştir. Anlaşıldığı üzere çağdaş sanat alanının sahnesi İstanbul olduğu için her hâlükârda sanatçıların yolu İstanbul’a düşmektedir. Keza küratörlerin de İstanbul’da bulunma gerekliliğine şüphe yoktur, çünkü alanın başat aktörleri olan kurumsal hayırseverlik sanat kurumları ve sanat etkinlikleri İstanbul’da düzenlenmektedir, doğal olarak da küratörler İstanbul’da çalışmaktadırlar.

Anlaşıldığı gibi Türkiye çağdaş sanat alanının kurallarının belirleyicisi ve otoritesi İstanbul’daki aktörler ve kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarıdır. Bu sebeple Bourdieücü anlamda alandaki sermayelerini arttırmak isteyen ve konum elde etmek isteyen sanatçı ve küratörler İstanbul’da görünür olmaktadır.

²² Söz konusu sergi “Sarsılan İmge: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nden Yapıtlar” adıyla 6 Haziran-26 Ağustos 2018 tarihleri arasında Pera Müzesi’nde gerçekleşmiştir.

3.2.1.1. İstanbul'daki Prestijli Sanat Etkinliklerine Katılım

Katılımcıların anlatıları doğrultusunda çağdaş sanat alanında aktörlerin sahip olması gereken niteliklerden bir tanesinin de İstanbul'daki prestijli sanat etkinliklerinde görünür olmak olduğu tespit edilmiştir. Bu bölümde bu konuya dair elde edilen bulgular değerlendirilmektedir.

Alandaki önemli çağdaş sanat etkinliklerine katılım hem sanatçı hem de küratör için ilişkiler ağı içerisine dahil olmak açısından oldukça önemlidir. Küratörlerin prestijli bir sanat etkinliğinde görev almış olmalarının yeni teklifler, yeni imkanlar ve yeni tanışıklıklar getirdiğine dair bulgular, önceki bölümlerde Simge ve Jülide'nin anlatıları üzerinden değerlendirilmiştir. Bu etkinliklere katılım sanatçılar için de oldukça önemlidir. Türkiye çağdaş sanat alanı içerisinde geçmişten günümüze Akbank Sanat'ın genç sanatçılara yönelik düzenlediği sanat yarışmaları, İKSV bünyesinde gerçekleşen İstanbul Bienali'ne katılım sanatçıların çağdaş sanat alanındaki aktörlerarası ilişkiler ağına girmesi bakımından önem taşımıştır, katılımcıların anlatıları bunu göstermektedir.

Katılımcı sanatçıların Türkiye çağdaş sanat alanıyla ilk defa geniş ve etkili kapsamda görünür olmanın mümkün olması alanda gerçekleştirilen önemli sanat etkinlikleriyle gerçekleşmiştir. Bu doğrultuda sanatçılar kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının düzenlediği yarışma ve etkinliklerle alandaki tanınırlıklarını arttırmışlardır. Bu etkinliklerle alandaki önemli aktörlerle tanışıp ilişkiler ağına dahil olan ve sosyal sermayeleri yükselen sanatçılar vardır.

Bu doğrultuda yeni sanatçıların çağdaş sanat alanı aktörleriyle tanışmasının hangi yollarla mümkün olduğunu sorduğumuzda İmren şunları anlatmaktadır:

Mesela bunun için şeye ihtiyaç var. Şu Mamut Art²³, deneme şeyi bence çok önemli bunun için. Yani genç ve kariyerinin başındaki sanatçıları alıp bir tane böyle bir sergi formatında aslında bir fuar formatında bir yere getiriyor. Ama jürisini çok dikkatli seçiyor Mamut da. Yani hakikaten iyi sanatçılar, sanatçı da oluyor Mamut'ta küratör de oluyor, galerici de oluyor. Çalışkan bir ekip bence Mamut'u yapan ve iyi ve ahlaklı bir şekilde yaptıklarını düşünüyorum, umuyorum. Mesela o tür şeylere bence.. şey gibi bir şey olmuyor yani, işte mail atıyor diyelim ki kuruma, yani bir

²³ İlki 2013 yılında gerçekleştirilen Mamut Art Project genç sanatçıların eserlerinin sergilendiği ve satışa çıkarıldığı ve İstanbul'da düzenlenen sanat etkinliğidir.

yerde duruyor sonra o e-mail, sonra unutuluyor gidiyor işte. Mesela işte şimdi tekrar Mamut gibi Base²⁴ yapıyor. Bunlara bence, yani bunlara atlamalı genç insanlar. Ben öyle düşünüyorum yani. O tür şeyler inşallah daha da artmalı. *İmren, 40, Küratör.*

Görüldüğü gibi İmren sanatçıların bir sanat kurumuna e-posta gönderdiklerinde, yüz yüze iletişim ve tanışıklığın olmadığı durumlarda alanda yeni, tanınmayan bir sanatçının sonuç elde edemeyeceğini söylemektedir. İmren'in anlatısından genç sanatçıların Mamut, Base gibi genç sanatçıların eserlerini sergileyen, alandaki önemli aktörlerle (küratör, galerici, koleksiyoncu) tanışmasına ve eserlerinin satışına imkân veren etkinliklerde yer almalarının önemi ortaya çıkmaktadır. Sanatçıların bu tür etkinliklere katılmasının Bourdieücü anlamda sanatçının alanda sosyal sermaye edinmesi açısından önemli olduğu anlaşılmaktadır. İmren'in anlatısı şöyle devam etmektedir:

Mesela Sabancı Üniversitesi'nin görsel sanatlar programını da çok önemsiyorum ben. Çünkü oradan da birçok insan çıkıyor, çünkü orada bir sürü sanatçı hoca var. Bir şekilde çıkıyorlar, nasıl çıkıyorlar anlamıyorum yani. Hem sanatçı çıkıyor hem kültür sanat operatörü çıkıyor yani, küratör, yazar vesaire çıkıyor hem galerici çıkıyor, hem de sanatçı çıkıyor yani oradan bir şekilde. E onların da çünkü bir şekilde sergi imkanları var. Kasa Galeri var. Bir şekilde belki işte hocalar da tanınır bilinir sanatçılar oldukları için öğrencilerini bir şekilde oradan buradan sergilere bir şekilde girmelerini sağlayabiliyorlar. Ama sanatçının tek başına genç bir sanatçının çok da fazla yapabileceği bir şey yok. Yani Base'e gitti hadi Mamut'a gitti, e ne yapacak yani İstanbul Bienali'nin kapısında mı yatacak yani genç sanatçı mesela? O yüzden bu Base gibi şeyleri çok çok önemsiyorum. Bu tür sergileri. Ya da Pera Müzesi'nde öğrenci sergisi yapılmasını. Ya da işte Akbank'ın yaptığı günümüz sanatçıları sergisini. Yani bu tür şeyler bence çok çok çok çok önemli. *İmren, 40, Küratör.*

Görüldüğü üzere İmren sanat öğrencilerinin hocalarının vesilesiyle yani Bourdieücü anlamda kültürel ve sosyal sermayeleriyle bağlı olarak sanat alanında görünür olabilme imkanına kavuştuklarını ifade etmektedir. İmren'in anlatısından anlaşıldığı gibi kültürel ve sosyal sermayesi yeterli olmayan genç sanatçılar Base, Mamut veya Akbank günümüz sanatçıları yarışmalarına katılmak dışında fazla bir şans elde edememektedirler. Bu doğrultuda sanatçıların Bourdieücü anlamda sermayelerine dair bulguların değerlendirildiği bölümde tanınmayan, öğrenci bir sanatçı adayının İstanbul Bienali'ne başvuru sürecinde nasıl reddedildiği ele alınmaktadır. Orada söz konusu sanatçı alanda kabul gören, tanınır ve başarılı bir isme kavuştuğunda kendisi İstanbul Bienali'ne davet edilmiş ve katılım göstermiştir. Bu doğrultuda alanda tanınmış ve başarısı kabul edilmiş

²⁴ İlki 2017 yılında gerçekleştirilen Base yeni mezun veya mezun olacak sanatçıların eserlerinin sergilendiği ve satışa çıkarıldığı ve İstanbul'da düzenlenen sanat etkinliğidir.

ayrıca da sosyal sermayesi yüksek sanatçıların çok daha şanslı oldukları ortaya çıkmaktadır.

Alanın en önemli aktörlerinden birisi olan İmren kendisi de bu tür genç sanatçıların eserlerinin sergilendiği etkinliklere katılarak yeni sanatçılarla tanıştığını anlatmıştır:

Benim için mesela Pera Müzesi'ndeki öğrenci sergisini görmek, gidip Sabancı'daki Ai Weiwei sergisini görmekten çok daha önemli yani. Ai Weiwei'nin sergisi zaten her yerde görülür ama orada hiç görmediğimiz, tanımadığımız, bilmediğimiz bir şey var ya da Base'e gitmek ya da Mamut'a gitmek çok daha heyecan verici geliyor bana kendi adıma. Ama bunları takip edebilir genç bir sanatçı. *İmren, 40, Küratör.*

Benzer bir şekilde Ferhat da sanat öğrencilerinin alandaki aktörlerle ve çağdaş sanat piyasasıyla tanışmasında Mamut, Base, Akbank günümüz sanatçıları, İstanbul Bienali gibi etkinliklere katılımının önemini vurgulamaktadır.

Şimdiki sanatçıların önünde daha fazla olanak var. Galeriler var ama galeriler herkesi kabul edecek sayıda değil. Dolayısıyla görünürlük alanlarında prestijli 3-4 tane yarışma, 3-4 tane etkinlik var. Ben bunları öğrencilerime söylüyorum. Bunlardan mutlaka birilerinde olmaya çalışacaksınız, olmazsanız cesaretinizi kırmayın ama içinde olmak için var gücünüzle çalışın. "Mamut". Mamut'u çok önemsiyorum. Şimdi şey de başladı: "Base" başladı. Kaç tane olanak çıkıyor. "Günümüz sanatçıları" çok çok önemli. (...). Sonra Galeri Zilberman'ın yaptığı "genç, yeni, farklı" yarışması vardı, o devam ediyor. *Ferhat, 53, Sanatçı.*

Bir de tabi ki hepimiz hala da bir işimizi göstermek isteriz orada: İstanbul Bienali tabi ki. Bunlardan birinde olmak, birinde görülmek. İstanbul Bienali herkese nasip olmayabilir. Ama bugün gençlerin önünde 5 tane şey var: Mamut, Base, Günümüz Sanatçıları, Genç Yeni Farklı, İstanbul Bienali. (...). Yarışmalardaki jüriler, sağlam jüriler ve bunlardan geçmiş olmak, onayını almak gençler için bir görünürlük alanı. Onlara da bunu söylüyorum. Ben öğrencilere bunu söylüyorum, böyle bir liste yapıyoruz. Şunlar şunlar şunlar hedefler diye. *Ferhat, 53, Sanatçı.*

Anlaşıldığı üzere Ferhat alanda tanınırlık ve prestij elde etmek, görünür olmak için sanat öğrencilerinin henüz mezun olmadan sanat yarışmalarında yer almayı amaçlayarak çalıştıklarını anlatmaktadır. Kendisi de sanat öğrencilerini bu yönde teşvik ettiğini anlatmaktadır. Ferhat'ın son vurgusundan anlaşıldığı üzere sanat dünyasıyla tanışma fırsatı veren bu sanat etkinliklerine seçilebilmiş olmak genç sanatçıların kariyerleri için oldukça önemlidir. Buğra ise bu yönde bir tavır alışını eleştirmektedir, Buğra'ya göre sanatçı enerjisini kendisini görünür kılmaya değil, sanatını geliştirmeye harcamalıdır.

Özellikle genç sanatçılar için şöyle bir algı var: işte yapılabilecek şeyler neler, hemen böyle bir dosya hazırlamak, böyle Mamut'a, Base'e ya da işte böyle bir genç sanatçılara para desteği veren veyahut galerilerle çalışma olanağının kapılarını açan birtakım etkinliklere katılmak hızlı bir şekilde. Doğru kişilerle temasa geçmek, doğru kişilerle tanışmak, mümkünse ve illa ki bir özel galeriyle çalışmaya başlamak

ki bunun da altında şöyle bir, biraz önce bahsettiğim yanılgı var: 1. Gerçekten galeri sanatçıya geçinebileceği maddi desteği sağlayamıyor, bu zaten bir gerçek yani, bu hani işleyen bir yöntem olsa bunu da anlayacağım. Evet en azından ben şurayla çalışayım da kendimi sağlama alayım, sonra yavaş yavaş kendimi biraz daha özgürleştirmeye çalışırım falan gibi birtakım genç sanatçıların ya da gençlerin kafalarında birtakım kurgular vardır ama baştan yanlış. Nasıl başlarsanız hep öyle gidiyor, hiç değişmiyor. *Buğra, 39, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Buğra genç sanatçılara görünürlük ve piyasaya girme olanağı tanıyan sanat etkinliklerine katılmanın bir amaç haline gelmesinin sakıncalı olduğunu düşünmektedir. Buğra sanatçıların direkt olarak piyasaya atılma düşüncesinin sanatsal üretime zarar verdiğini ve tek başına sanattan para kazanmanın zaten oldukça zor olduğunu söylemektedir. Fakat günümüzde diğer aktörlerin de anlatmış oldukları gibi bu bahsi geçen sanat etkinliklerinde yer almış olmak sanatçıya pek çok yönden imkân sunarak sanatçının ilişkiler ağına dahil olması ve prestij kazanmasının yolunu açmaktadır.

Örneğin Ferhat kendi öğrencilik döneminde alanda görünür olmak adına kendisine birtakım hedefler koyduğunu ve bunları gerçekleştirme yolunda çalıştığını anlatmıştır:

Ben kendime şöyle bir hedef seçmiştim: bizim zamanımızda olanaklar daha azdı. “Günümüz sanatçıları”nda görünmek, oraya kabul edilmek bir prestij. *Ferhat, 53, Sanatçı.*

Bir bienal mekânında iş sergileme gibi bir hedef koymuştum kendime. Ben Habitat’a başvurduğum, Habitat’ta o enstalasyon kabul edildi. Kapak tasarımı Bülent Erkmen, katalog tasarımı Bülent Erkmen böyle çok baba isimler var falan falan. Onların arasında kendimi görünce böyle bir cesaret geldi, hani yola devam. Yani öyle 3-4 tane hedef koymuştum. *Ferhat, 53, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Ferhat birtakım sanat etkinliklerine katılıp görünür olmaya başladıkça alandaki cesaretinin arttığını söylemektedir. Genç sanatçıların görünür olmak ve alandaki aktörlerarası ilişkiler ağına dahil olmak, başka bir deyişle alanda sosyal sermaye oluşturmak ve geliştirmek amacıyla alanın prestijli etkinliklerine katılmayı hedefledikleri anlaşılmaktadır.

Alper’in de çağdaş sanat alanındaki ilişkiler ağına dahil olarak sosyal sermayesini yükseltmesi, kariyerinin başlarında Akbank günümüz sanatçıları yarışmasında seçilmesiyle gerçekleşmiştir. Alper sanat dünyasına girişinin Akbank günümüz sanatçıları sergisindeki etkinliğiyle gerçekleştiğini söylemiştir. Orada tanıştığı sanatçılar ve aktörlerle geçmişten günümüze yakın arkadaşlıklar ve birliktelikler içerisinde olduğunu anlatmaktadır.

Akbank sanat günümüz sanatçıları sergisi katılımıyla ilişkiler ağına dahil olan ve sosyal sermayesini yükselten bir başka sanatçı da Ela'dır.

Akbank Sanat'ın günümüz sanatçıları yarışması vardı. Bir X'de²⁵ kazandım onu. Yani o seçkinin bir parçası oldum. Bir Y'de ya da Z'de bir daha seçkisinin parçası oldum. Bir de M'de 1.lik ödülü aldım. Bunlar tabii bir şekilde o kurumla benim diyalogumun, ilişkimin temelini oluşturdu. *Ela, 37, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Ela Akbank Sanat'ın günümüz sanatçıları yarışmasındaki elde ettiği başarılar neticesinde çağdaş sanat dünyasının ilişkiler ağına girmiştir. Ela Akbank Sanat yarışmasındaki başarılarının sanat dünyasındaki görünürlüğünde bir kırılma noktası oluşturduğunu düşünmektedir. Çünkü Akbank sanat yarışmasındaki başarı ve görünürlük Eda'nın İstanbul Modern'den eser sergileme teklifi almasına sebep olmuştur. İstanbul Modern'deki sorumlu aktörler Ela'nın eserini Akbank Sanat'ta görüp kendisine bu eserini sergilemek istediklerini söylemişlerdir ve daha sonra Ela'nın birkaç eseri İstanbul Modern'in kalıcı koleksiyonuna girmiştir. Ela süreci şöyle anlatmaktadır:

İstanbul Modern işte daha sonra, benim galerim -2,5 senedir, 2015'in sonundan beri falan birlikte çalışıyoruz- iyi bir galeriler, zaten İstanbul Modern'le sürekli kontakt halindeler. O şekilde işte bir o videom girdi, bir de 2 tane daha yakın dönemde desenimi aldılar koleksiyonlarına, kadın sanatçılar fonu diye bir fon üzerinden. Yani işte o ilişkiler şey gibi zaten böyle o kadar girift ki yani. Şimdi bunu söylerken şey geliyor aklıma, İstanbul Modern Z²⁶ bölümü direktörü benim Sabancı'dan arkadaşım mesela, çok da severim hani. Böyle böyle bir şeyler hani. Yani insanlar bir şekilde farklı farklı yerlerden birbirleriyle ilişkiye geçmiş oluyorlar. *Ela, 37, Sanatçı.*

Ela galerisinin de İstanbul Modern ile yakın ilişki içerisinde bulunuyor olmasının da olumlu desteğiyle çok az sanatçıya kısmet olan İstanbul Modern'in kalıcı koleksiyonuna eserinin girmesinin mümkün olduğunu anlatmaktadır. Anlaşıldığı gibi görünür bir alanda eser sergilemek ve sanat yarışmalarında başarı elde etmek genç bir sanatçının sanat dünyasında çok iyi aşamalara gelebilmesinin yolunu açmaktadır. Görüldüğü gibi DiMaggiocu anlamda bir kurumsal hayırseverlik sanat kurumu olan Akbank Sanat'ta elde edilen görünürlük ve başarı, Türkiye çağdaş sanat alanının başka bir kurumsal hayırseverlik sanat kurumu olan İstanbul Modern'de eser sergileme ve ardından İstanbul Modern'in kalıcı koleksiyonunda yer almaya kadar giden bir süreci beraberinde getirmiştir. Bu süreçte Ela'nın dahil olduğu aktörlerarası ilişkiler ağı ve yükselen sosyal

²⁵ Bu alıntıdaki X, Y, Z, M yılları temsil etmektedir. Katılımcının kimliğinin gizliliğinin korunması amacıyla yıllar belirtilmemektedir.

²⁶ İstanbul Modern'in bölümlerinden biri.

sermayesinin yanında, alanın iktidar sahibi aktörleri tarafından onaylanan bir sanat başarısı söz konusudur.

Haşmet de bugün için alanda henüz tanınmayan ve yeterli sosyal sermayesi bulunmayan sanatçıların katılımının oldukça zor olduğu anlaşılan İstanbul Bienali'ne katıldıktan sonra sanat kariyerinin önemli ölçüde etkilendiğini söylemiştir.

İstanbul Bienali oluyordu, işte genç kuşak sanatçılar, hemen ben de bienale girmiştim. Dolayısıyla da öyle başlayan, artık uluslararası sergiler ve katılımlar noktasında da bir başka kariyer de peşinden geldi. Çünkü bu sistem artık böyle. Belli kurumlarla çalıştığın, belli küratörler tarafından dikkate alındığın zaman “orada seni gördüm, aa buraya da çağırayım ben seni”, orada gözüktün “aa sen bize de gel” falan. Böyle bir atlamalı yol takip edebiliyor. Öyle de bir şans oluyor tabi. Dolayısıyla da oralarda gözükmenin arkasında yatan 3. dünya savaşlarını da anlayabiliyorum sanatçılar arasında. “Sen girdin, ben niye giremedim” itişmesi kakışmasını tabi ki o zaman çok doğal buluyorsun. *Haşmet, 64, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi İstanbul Bienali'nde görünür olmak sanatçının kariyerinde bir dönüm noktası oluşturabilmektedir. Haşmet günümüz çağdaş sanat dünyasında alanın önder sanat kurumları ve iktidar sahibi küratörleriyle çalışıldığında sanatçının çeşitli sanat etkinliklerine davet edilmeye başlandığını vurgulamaktadır. Bu sebeple İstanbul Bienali'nin de Türkiye'de çağdaş sanat alanındaki tek uluslararası çapta sanat etkinliği olması aktörlerarası mücadelenin daha da sertleşmesine neden olabilmektedir, çünkü İstanbul Bienali'nde görünür olan bir sanatçı burada elde ettiği görünürlük ve ilişkiler ağına dahil olma ile bu aşamadan sonra kariyeri için fırsatlarla karşılaşabilmektedir. Ayrıca İstanbul Bienali'nde görünmüş olmak, bu bienalin aktörlerinin öneminden dolayı Türkiye çağdaş sanat alanının en önemli aktörleri tarafından sanatçının başarısının ve eserinin değerinin onaylanması, ciddiye alınması anlamına geldiği için de ayrı bir değer taşımaktadır. Yani İstanbul Bienali katılımı, sanatçının sanatçılığının veya sanat eserinin değerinin ispatlanmış olması anlamını içermektedir. Ki İstanbul Bienali'nin de DiMaggiocu anlamda kurumsal hayırseverlik sanat kurumu olan İKSV bünyesinde düzenleniyor olması kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının sanat eserinin değerini onaylayan birer mekanizma olarak işlev gördüğünü gözler önüne sermektedir.

İstanbul Bienali'nin Türkiye çağdaş sanat alanı içerisinde bir sanatçının katılabileceği en prestijli sanat etkinliklerinin başında geldiği açıktır. Bu anlamda Türkiye çağdaş sanat alanındaki uluslararası anlamdaki en önemli etkinliktir. Handan İstanbul Bienali'ne dair şunları söylemektedir.

Hem İstanbul Bienali için hem diğer tüm bienaller için en belirleyici ortak nokta uluslararasılık. Yani uluslararası bir sergide yer almak sonuçta uluslararası bir izleyicinin de sergiyi gezmesi, bu uluslararası izleyicinin içinde uluslararası basın da var, uluslararası küratörler de var, uluslararası kurum temsilcileri de var, o anlamda ve uluslararası sanatçılar da var. Yani sonuç olarak bu alanla bir tanışma aslında yani, ilk tanışma kimi sanatçı için de olabiliyor bienalde işini gösterdiğinde. Hani bienalde hep yayınlara biz çok önem veriyoruz, hani sergiler bitiyor ama sonuçta yayınlar kalıyor. Ve yine aslında Türkiye güncel sanatıyla ilgili araştırma yapılmak istendiğinde bienal yayınları da en önemli kaynaklardan biri. O anlamda da bienale katılmış bir sanatçı sergiye gelmemiş biri de yayınlara baktığında aslında o sanatçının işiyle ilgili yani o ilk belki intibayı alabiliyor, yani görsellerini, işle ilgili yazılmış metinler vesaire. Basında çıkmasını desteklemiş oluyoruz bienal katılımıyla, uluslararası. *Handan, 41, Küratör.*

Görüldüğü gibi İstanbul Bienali sanatçılara uluslararası görünürlük anlamında büyük bir katkı sunmaktadır. Ayrıca Handan'ın anlatısından anlaşıldığı gibi bienale katılan sanatçıların uluslararası aktörlerle tanışması fırsatı bulmaları onların uluslararası ilişkiler ağıyla bağlantı kurma ihtimallerini de arttırmaktadır. Bundan başka, İKSV'nin bienal kapsamında çıkarttığı bienal kitapları, uluslararası basında yer alan bienal haberleri vs. ile etkinliğe katılan sanatçılar daha görünür hale gelmektedirler. Bu şekilde İstanbul Bienali katılımının sanatçı için stratejik bir öneme sahip olduğu açıktır.

Sanat yarışmaları ve bienaller dışında sanatçıların katılım gösterdiği bir başka sanat etkinliği türü misafir sanatçı programlarıdır. Misafir sanatçı programlarıyla başka ülkelere gidip belirli bir süre orada yaşayan, sanatsal üretimine devam eden sanatçılar hem sanatsal pratiklerini geliştirme olanağı bulmaktadırlar hem de yeni fırsatlarla karşılaşmaktadırlar. Ayrıca dünyanın prestijli misafir sanatçı programlarına katılmak sanatçıların kariyerleri için ciddi bir öneme de sahiptir. Türkiye'deki en önemli misafir sanatçı programı da İKSV tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu programların Türkiye'deki sayısı oldukça az olduğu için pek çok başvuru olmasına rağmen çok kısıtlı sayıda sanatçının seçilerek gönderildiği anlatılmıştır.

Ela da kariyerinin vardığı noktada bir misafir sanatçı programına katılmayı neden gerekli gördüğünü şöyle anlatmaktadır:

Şu an benim geldiğim noktada ben iyi bir misafir sanatçı programına gitmeyi ilginç ve kendim için faydalı buluyorum. Yani tabi ki bir sürü göstermek isteyeceğim bienaller ve işte kişisel sergiler falan var tabi ki ama şu an yani pratiğimin şu noktasında biraz daha göstermekten çok biraz daha beslenmeye ihtiyacım var. O yüzden böyle mesela işte X²⁷, ona başvurudum, ona gitmek ya da onun gibi çok iyi programlar var mesela Y. O tip bir oluşumda böyle 1 sene falan gibi bir süre oradaki

²⁷ Buradaki X ve Y yurtdışı misafir sanatçı programlarının isimlerini temsil etmektedir.

sanatçılarla ve oranın eğitim sistemiyle iç içe olmak benim için önemli olan. Ki zaten sırf oraya katılıyor olmak bile önemli bir bienalde göstermek gibi bir şey zaten. Hiçbir şey göstermeseniz de kariyer adımı anlamında soruyorsanız öyle bir algısı var zaten yani. *Ela, 37, Sanatçı.*

Ela'nın başvurduğu misafir sanatçı programlarından birisi çok yakın bir küratör arkadaşının da yer aldığı bir kurumdur. Bu aşamada gelecek bölümlerde küratör Funda'dan anlatısında vurguladığı gibi yurtdışındaki misafir sanatçı programlarına ve bienallere katılmak için sanatçının gerekli ilişkiler ağı içerisinde olması gerektiği doğrulanmaktadır. Ela da dahil olduğu ilişkiler ağı içerisinde bir misafir sanatçı programına başvurmuştur. Böylece burada sosyal sermayenin gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Genç sanatçıların alanın önemli sanat etkinliklerine katılım sağlamasının bir başka yönü ise bu etkinlikler aracılığıyla eser satma fırsatının ortaya çıkması olduğu anlaşılmaktadır. Bu etkinliklerden, ilki 2017'de gerçekleştirilen Base'de alanda ilk kez görünürlük kazanmış olan yeni mezun sanatçı ve sanatçı adaylarının satış olanağı bulmalarına dair Funda şöyle bir değerlendirme yapmaktadır:

Ya bizim birincil amacımız değildi tabi bu, satış veya koleksiyona girmesi meselesi. Sadece biz, biraz şey gibi aslında “bu yılın hasatı bu” sergisi ve etkinliği yapmaktı. Ve işte İstanbul dışından, merkez dışından olanlarla da paneller aracılığıyla profesyonel sanat ortamıyla tanıştırmak ve bir noktada iletişim kurmalarını sağlamaktı. Bunu başardysak, bunu yapabildiysek zaten amacımıza da ulaşmış oluyoruz. Onun dışında zaten genç sanata yönelik bir farkındalık var koleksiyoncular arasında, son 5-6-7 yıldır daha fazla. Böyle olunca da tabi koleksiyonerler geldi ve onların da tabi sanat ortamıyla, o besleyen o teorik veya ilişki ağının dışında da böyle bir dünyanın var olduğunu görmeleri açısından da önemli bir deneyimdi. Çünkü biz herhangi bir aracılık yapmadık, koleksiyoncu geldi, öğrenciyle karşı karşıya geldi, işini onlar sattı. Yani kendi işlerini kendileri sattılar. Yani bunun, bu dilin de varlığını deneyimlemiş olmaları önemliydi bizim için. *Funda, 39, Küratör.*

Görüldüğü gibi Base etkinliğiyle ilk kez görünürlük kazanan sanatçılar alanın önemli aktörleriyle yüz yüze iletişime geçme ve sanat dünyasının önde gelen aktörleriyle tanışma olanağı bulmuşlardır. Buraya katılan genç sanatçıların birçoğunun alanın ünlü koleksiyoncularının koleksiyonlarına girdikleri, sanatçıların sosyal medyadaki kişisel hesaplarından ve farklı internet kanallarından gözlemlenmiştir. Buradaki genç sanatçılar alanın başarılı, ünlü sanatçılarıyla da etkileşim içerisine girerek bir anlamda çağdaş sanat dünyası ilişkiler ağının bir parçası haline gelme anlamında yol katetmişlerdir. Bu anlamda Base'in genç sanatçıların sosyal sermayelerini oluşturma ve geliştirmelerine bir aracı olduğu söylenebilir.

Genç sanatçıların katılım gösterdiği bir başka etkinlik Mamut Art'ta da görünürlük ve satış anlamında benzer bir durum tespit edilmektedir. Bu doğrultuda yarışmanın jüri üyelerinden birisi olan Eylül şunları anlatmaktadır:

Mamut jürisinde konuşurken diyorlar mesela bir 50 sanatçı seçtik, portfolyo üzerinden. Ve şeyi anlatıyorlardı, işte sergileri oluyor ve diyor ki birileri geliyor alıyor ve birden o hiç şey yapmamış sanatçı, yani genç sanatçı, hiç sergilememiş satmamış sanatçının yapıtı birden 30 Bin TL. Yani şey yok, market değeri üzerine endekslenme yok. Yani buradan buraya gidiliyor ama hani arada bunu justify eden [doğrulayan/meşrulaştırın] nedir? Orası bence bizim ülkede hala daha çok jangle [tartışmalı]. Otoriteler yok ya da çeşitlilik mi yok bilmiyorum. Çok çok göreceli gidiyor ve maalesef çok trende bağlıyoruz. Yani birden birisi yükseliyor ve hop hop hop ve o bir o kadar da sönüyor ve bu çok şiddetli bir şey. Varsın ve yoksun hani. Çok var gençlerde o sürekliliği sağlamak bir sanatçı için bence bu topraklarda çok zor. *Eylül, 43, Küratör.*

Eylül'ün anlattığı gibi çağdaş sanat alanında henüz hiç görünür olmamış genç sanatçı Mamut'ta görünür olup bir de eseri satılınca birden sanat piyasasındaki değeri aşırı biçimde yükselerek kariyerinin daha ileri bir aşamasına gelmiş olan bir sanatçının fiyatına yükselebilmektedir. Eylül'ün anlattığı, sanat eserinin sanatsal ve ekonomik değerinin belirlenmesinde bu gibi etkinliklerde görünür olmanın etkisini açığa çıkarmaktadır.

Bu bölümde görüleceği gibi bulgular kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarıyla ilişkili birtakım sanat etkinliklerinde etkinlik gösteren sanatçıların ve küratörlerin alandaki sembolik sermayesinin yükseldiğini göstermektedir. İstanbul Bienali, Akbank Sanat yarışması, İKSV misafir sanatçı programı, Mamut Art Project gibi sanat etkinliklerinin tümü çeşitli holdinglerin sanata destek olma adına oluşturduğu veya desteklediği sanat etkinlikleridir. Dolayısıyla DiMaggiocu anlamda kurumsal hayırseverlik anlayışının bir uzantısıdır. Anlaşıyor ki çağdaş sanatın görünürlük köşeleri kurumsal hayırseverlik anlayışı içerisindeki sanat kurumları ve sanat etkinlikleri aracılığıyla dolaylı olarak holdingler tarafından tutulmaktadır.

3.2.2. Uluslararasılık ve Hareketlilik

Bu bölümde sanatçı ve küratörlerin uluslararası alanda görünür olmalarının önemine dair katılımcıların anlatılarından elde edilen bulgular paylaşılmaktadır. Uluslararasılık ve

hareketlilik konusundaki en önemli gözlem ve tespitlerden birisi bu araştırmanın yapıldığı sırada sanatçı ve küratörlerle görüşme günü ayarlamak için girilen iletişim süreci sırasında yaşanmıştır. Katılımcıların tamamına yakınının yurtdışındaki sanat oluşumları ve etkinlikleriyle yakın bağlantıları olduğu için görüşme gününü ayarlamak bir hayli zor olmuştur. Katılımcılar uzun sürelerce İstanbul'da bulunmamaktadırlar. Artık sanatçılar ve küratörler yerelde kalmamaktadırlar, sürekli hareket halindedirler ve uluslararası küresel bağlarla dünya çağdaş sanat alanına bağlıdırlar.

Çağdaş sanat alanında var olmak isteyen sanatçı ve küratörler uluslararası bağlantılar kurma, çağdaş sanat alanının küresel boyutta önemli sanatsal aktivitelerine katılma yoluyla uluslararası görünürlük sağlayabildikleri ölçüde değer kazanmaktadırlar. Bu araştırma kapsamında Türkiye çağdaş sanat alanının en önde gelen aktörlerin anlatılarından elde edilen bulgular bu yöndedir.

Uluslararası görünürlük çağdaş sanat alanının en canlı ve dinamik olduğu İngiltere, Amerika, İtalya, Fransa gibi Batı ülkelerinde sağlandığında, sanatçı alanın aktörlerinin nazarında kıymet kazanmaktadır. Bu doğrultuda Kaan uluslararası görünürlüğün çok önemli olduğunu vurgulamaktadır:

Çok önemli, çünkü kabul edelim etmeyelim, öykündüğümüz ve yapmaya çalıştığımız, taklit ettiğimiz şey Batı sanatı. Aklımıza Doğu sanatı, Çin sanatı veya Uzakdoğu sanatı gelmiyor. Her şeyin vuku bulduğu ve gerçek anlamda uygulandığı yer orası. Büyük sistem orada yürüyor. Buna dahil olmuş olmak bir yerde kabul anlamına da geliyor, olmuşluk hani. Avrupa'da, sanatın merkezinde onların oyunlarına dahil olabiliyorsun gibi bir algı var. Doğru ya da yanlış. Berbat işler de yapılıyor yurtdışında hakikaten yerlerde sürünüyor. Ama daha önce yapılmış olması ve çok iyi yapılmış olması, bu sanat tarihi yazımına kadar gidiyor. İyi ya da kötü. Dolayısıyla kariyerinde çok önemli, çünkü burada evet ama yurtdışında görüldüğünde biraz sanatçı için o dolayısıyla cila gibi oluyor. Dolayısıyla hem kariyerine etkisi oluyor, hem de yaptığı işin ederidir neyse katkısı oluyor. (...) bienal ya da müze sergisi, daha kolektif, küratöryal bir sergide yer almak daha önemli. Ama en önemlisi müzeler, en belirleyici olanlar. Müze koleksiyonuna girmek ya da müzede sergilenmiş olmak. Ya da orada akademik kariyer yapıp aynı zamanda sanat üretiyor olmak, cila artı cila. Var, yapan çok sanatçı var. Ya da bir vesileyle orada doğmuş, ya da oraya sonradan yerleşmiş çok fazla sanatçı var. Almanya'da, Berlin'de şu an Türk sanatçıdan geçilmiyor. (...). Burası üzerinden baktığımızda, burada yaşıyor burada çalışıyor ve Avrupa'da sergi yapıyor ediyor, dolaşıma giriyor bir şekilde. Buranın piyasa dinamikleri ve kariyer dinamikleri için önemli bir etki. Belirleyici daha doğrusu. Sanatçının sanatçılığında belirleyici faktörlerden bir tanesi.
Kaan, 35, Sanatçı.

Kaan'ın anlatısından uluslararası görünürlük kazanmanın sanatçının hem prestiji ve başarısı anlamında hem de eserlerinin ekonomik ve sanatsal değerlerinin yükselmesi

anlamında büyük bir etkiye sahip olduğu görülmektedir. Kaan'ın özellikle "Buna dahil olmuş olmak bir yerde kabul anlamına da geliyor, olmuşluk hani." vurgusu sanatçının Batı'da görünür olmasının kariyerine etkisini açıkça göstermektedir. Dolayısıyla Batı'da görünürlüğün sanatçının sanat piyasası içerisinde değer kazanmasının önemli bir yolu olduğu anlaşılmaktadır.

Benzer bir şekilde Alper'in anlatısından da uluslararası görünürlüğün getirisi çarpıcı bir şekilde örneklenmektedir:

Çok açık söyleyeyim, Londra'da sergi yaptım, fiyatlarım arttı benim. *Alper, 41, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Alper'in anlatısı, Kaan'ın anlatısını doğrulamaktadır. Alper Londra'daki sergisi aracılığıyla orada görünür olduktan sonra eserlerinin fiyatının arttığını ifade etmektedir. Burada sanat eserinin sanatsal ve ekonomik değerinin birbirleriyle ilişki içerisinde değer kazandığı da görülmektedir. Sanatsal başarı eserin ekonomik değerini de etkilemektedir.

Alper'in anlatısında olduğu gibi katılımcıların hepsi uluslararası görünürlük elde etmelerinin kariyerlerini hem yurtdışı hem de Türkiye'deki konumları açısından oldukça olumlu yönde etkilediğine dair deneyimlerini anlatmışlardır.

Sanatçı Enver de yurtdışında elde ettiği başarı ve görünürlükten sonra Türkiye'de bir galeriyle çalışmaya başladığını, yani uluslararası alanda görünür olduktan sonra Türkiye'den kendisine galerilerin ilgi gösterdiğini ifade etmiştir. Bu doğrultuda Alper çağdaş sanat alanının tamamen Batı endeksli olduğunu anlatmaktadır:

Burada yapılıp ilk önce burada gösterilip hiçbir şey yapmayan, fakat yurtdışında böyle bir şeyler yapmaya başlayınca buradakilerin bir anda "Aa bu iş varmış" dedikleri, yani bütün bence piyasa böyle çalışıyor. Söylediğim gibi Türkiye sanat ortamı yerel olarak entelektüel kapasitesi çok zayıf, güveni çok zayıf ve bütün referanslarını Batı'ya almış (...) öyle, tamamen Batı endeksli bir şey. *Alper, 41, Sanatçı.*

Anlaşıldığı gibi Alper'in anlatısı, bir sanatçı için Batı'da görünür olmanın Türkiye'deki aktörlerin ilgisini çekmenin etkili bir yolu olduğunu göstermektedir.

Ela ise sanatçının uluslararası sanat alanında görünür olmasının farklı yolları olduğunu anlatmaktadır.

Yurtdışıyla bir ilişkisi olan, burada lokalde kalmayıp bir şekilde, çok gezerek de olabilir bu bilmiyorum yani, ama bir kurumla ilişkisi olunca tabi daha şey, üniversite

işte falan gibi ya da recidency²⁸ de olabilir bu, misafir sanatçı programı. Bu, kabul görme sürecini kesinlikle pozitif anlamda etkileyen bir şey. *Ela, 37, Sanatçı.*

Ya çok önemli. Yani uluslararası platformda yer kazanan bir sanatçı, burada daha yani kariyerine direkt bir adım daha yükselmiş oluyor ve son dönem çok net bir fark yani. Çok büyük bir etki yaratıyor burada. Belki her yerde öyledir. Londra'da öyle değil, çünkü zaten kendileri bir şeylerin belirleyicisi oldukları için. Ama Türkiye'de bir sanatçının yurtdışı sergilerinin, işte müze sergilerinin olması ya da yurtdışındaki bienallere katılması ya da önemli bir misafir sanatçı programından kabul alması oraya gitmesi falan çok önemli yani. *Ela, 37, Sanatçı.*

Ela'nın anlatısında da görüldüğü gibi sanatçıların yurtdışında prestijli kurumlarda ya da sanat etkinliklerinde yer almaları sanatçıların Türkiye çağdaş sanat alanındaki başarılarını ve bu sanatçılara karşı algıyı etkilemektedir. Alper ve Ela'nın anlatısından Türkiye çağdaş sanat alanı Batı odaklı anlayış içerisinde olduğu için uluslararasılaşabilen sanatçıların alanda güç kazandıklarını anlaşılmaktadır. Dolayısıyla da sanatçılar uluslararası alanda görünür olmayı kariyer hedefi haline getirebilmektedirler.

Bu doğrultuda Okan Türkiye çağdaş sanat alanında uluslararası görünürlüğün sanatçılar için bir hedef haline gelmesinin sanatsal üretim pratiklerini etkilediğini anlatmaktadır:

Türkiye'de benim de gözlemlediğim kadarıyla 20 yıla yakındır, en azından bu alanla tanışıklığım üzerinden, şöyle bir problem var: bu alanın kaynaklandığı yer diyelim ki Batı dünyası, sanat dünyasının algısı. Her zaman bir 3.göz olarak sanatçıların kafasını meşgul etmiştir. Yani bu daha önce de çok tartışılan bir şeydi. Batı algısına uygun, o algıya göre iş üretmek birçok sanatçı için ciddi bir problem. Yani senin hangi algıyı, gözü nereye çekeceğini oynaman, o optikle oynaman, bence bir sanatçının girmemesi gereken bir kaygı. *Okan, 45, Küratör.*

Okan'ın anlatısından görüldüğü gibi sanatçılar uluslararası görünürlük kazanmak adına Batı'daki sanat etkinliklerinde yer almalarını sağlayabilecek şekilde eser üretmeye kilitlenebilmektedirler. Her ne kadar son dönemlerde Çin sanatı yükselişe geçmiş olsa bile dünya çağdaş sanat alanına yön veren hala Batı ülkeleridir. Bu anlamda alanda güç elde etmek isteyen sanatçılarda Okan'ın bahsettiği türde eğilimler gözlemlenebilmektedir. Bu doğrultuda İmren de Batı'da başarı elde etmenin önemini ve alandaki Batı etkisini vurgulamaktadır:

Hani şeydir ya o işte hani “ aa Amerika'da okumuş, Amerika'da çalışıyor” bir yandan burada eğer burada yaşıyorsanız ve burada çalışıyorsanız ve yurtdışında özellikle de Batı'da Avrupa'da bir başarı elde ediyorsanız, orada olsanız bile şeyi biliyorsunuz kafanızın arkasında işte, Türkiye'de kalanlar hani Türkiye'deki geçmişin, geldiğim köklerim beni hep takdir edecekler, işte ben onların gözünde hani başarmış olarak. Yani aslında böyle bir yandan böyle şey gibi: son nokta,

²⁸ Misafir sanatçı programı.

gidilebilecek son yer, başarılabilir en büyük şey gibi bir konumlanması var bu yurtdışında başarı elde etmenin. *İmren, 40, Küratör.*

Buradaki ortam aslında yurtdışındaki bir başarıyı hala takdir ediyor. Evet Batı hala bu alanda başarının otoritesi mi? Evet otoritesi. *İmren, 40, Küratör.*

Anlaşıldığı gibi İmren de Batı'nın çağdaş sanatın otoritesi olduğunu anlatmaktadır. Dolayısıyla da çağdaş sanat alanı aktörlerinin sanatçının Batı'daki görünürlüğünü fazlasıyla önemsedikleri anlaşılmaktadır.

Uluslararasılık yalnızca sanatçı için değil küratör için de önemli hale gelmiştir. Nevzat'ın anlatısı hem sanatçı hem de küratörün alanda uluslararası anlamda üretilen bilgilere hâkim olmasının önemini vurgulamaktadır:

Dünyaya açık olacak, bütün sanat üretimlerinin farkında olacak, bu alanda oluşan entelektüel birikimin farkında olacak. En önemli şey bu,  nk  sürekli artık paylaşıyor. Az önce dediğim gibi Toronto'da bir tane bir manifesto yazabiliyor, Londra'daki bir sergide bu kullanılabiliyor. Bütün bunlardan haberdar olup dünyaya çok açık, entelektüel birikimi her gün gelişmekte olan, zenginleştirecek ve yaratıcılık da var, yalnız sanatçıda değil, k rat rde de olmazsa olmaz bir şey. Yaratıcı bir tarafı olması lazım. *Nevzat, 67, Küratör-Galerici.*

Nevzat'ın anlatısında uluslararasılık vurgusu Bourdieucü anlamda sanatçı ve küratörün kültürel sermayesinin yükseltmesine karşılık gelmektedir.

Bir küratör olarak Simge de uluslararası alanda etkinlik göstermenin küratörler için önemli olduğunu vurgulamaktadır:

Daha havalı uluslararası görünür olmak. Bazıları bunlara çok takıyor. Profesyonel anlamda da takılması gereken bir şey tabi yani atıyorum uluslararası bir bienalin Türkiye ayağının k rat r yseniz, sonrasında size başka bir bienalin başka bir bölümü için teklif gelebilir ve siz kariyer anlamında böyle ilerleyebilirsiniz. *Simge, 33, Küratör.*

Simge'nin anlatısında görüldüğü gibi küratörün uluslararası alanda etkinlik göstermesi ve görünür olması alanın uluslararası aktörleriyle tanışması ve onların ilişkiler ağına dahil olması anlamına gelebilmektedir. Bourdieucü anlamda uluslararası görünürlüğün küratörlerin sosyal sermayesini arttırdığı anlaşılmaktadır. Bu konuda bir başka katılımcımız küratör Jülide yurtdışında aldığı sanat eğitimi sonrası oradaki arkadaşları ve tanışıklıkları ile dünyanın en prestijli sanat kurumlarından bir tanesinde yaptığı küratörlük staj yaptığını, bu staj sırasında tanıştığı kişilerle de ileride pek çok iş yaptığını (küratörlük) anlatmıştır. Jülide, oradaki arkadaşlıklarının başka yeni tanışıklıklara yol açtığını ve bu ilişkiler sayesinde yeni sergi davetleri aldığını ve farklı ülkelerdeki

etkinliklerde küratörlük yaptığını söylemektedir. Jülide kendi uluslararası anlamdaki küratörlük kariyerinin seyrinde ilişkiler ağı sistematiğine çok inandığını, kendi dahil olduğu uluslararası aktörlerden oluşan ilişkiler ağı içerisinde pek çok etkinlikte küratörlük yapma olanağı bulduğunu, sergi küratörlüğü davetleri aldığını söylemektedir. Jülide'nin katıldığı uluslararası etkinlikler vesilesiyle de sosyal sermayesi oldukça yükselmiştir. Bu anlamda uluslararasılık küratörün sosyal sermayesini yükseltmekte ve küratörün alanda güç elde etmesini sağlamaktadır.

Uluslararası bir sanatçı olmanın hedef haline getirilmesinin sanatçılar üzerinde baskı ve yetersizlik hissi yaratabildiği de görülmektedir. Uluslararası anlamda tanınırlık üzerinden yaratılan bir başarı algısı Berrak'ın anlatısında görüleceği gibi sanatçıyı kendi sanatsal başarısını sorgular bir aşamaya getirebilmektedir:

Açıkçası ben bunu çok düşünüyorum bu dönem. Çünkü “hay Allah niye uluslararası olamadım ya”, “ay ben acaba s... olup gitsem mi bu ülkeden?”, “niye uluslararası olmuyorum”. *Berrak, 36, Sanatçı.*

Berrak'ın anlatısında görüldüğü gibi uluslararası görünürlük sanatçılar için başarı kriterlerinden birisi haline gelmiştir.

Sanatçıların uluslararası çağdaş sanat alanına açılmasının daha farklı dinamikleri de bulunmaktadır. Bazı durumlarda ise uluslararası çağdaş sanat alanına açılmak sanatçı için bir gereklilik haline de gelebilmektedir. Örneğin Enver'in anlatısından, çağdaş sanat alanında belirli düzeyde bir başarı ve eser satış grafiği elde eden sanatçılar için yurtdışına açılmanın da bir ihtiyaç olabildiği anlaşılmaktadır:

Genç sanatçıyken daha adınız yeni duyulurken çok rahat satarsınız, hem fiyatınız daha ucuzdur hem de hiç kimsenin koleksiyonunda yoksunuzdur. Ama devamlı alttan genç geliyor, senin işlerinin fiyatı artıyor, zaten koleksiyoner sayısı belli, onlarda zaten işlerim var. Senin bir check [kontrol işareti] atıyor senin yanına, “var mı Enver? Var.”, “Kamil var mı? Var”. şimdi bir daha niye alsın. Ya da öyle koleksiyonerler de var, seni üst üste alan ama belli bir seviyeye geldin mi iş satmak kolay olmaz yani, zor olur. Onun için hep yeni şeylere açılman gerekir, var olmadığın yerlere. Biraz iş gibi yani bu da. Ben Hollanda'da niye çalışmaya başladım, çünkü tıkanıklıkları görüyorum. Hollanda'da benim tanınırlığım az. Bu galeriden teklif geldiği ve çalışmaya başladığım zaman şimdi oralarda bir şeyler olmaya başladı, oranın koleksiyonerleri... Bir de duyar duymaz da almazlar biraz bakarlar, zaman geçer. Çünkü bunlar hep yatırımdır, senin açından değil galeri açısından. Onun için yeni bir yere girersin. Öyledir yani. Hiç öyle hiçbir zaman kolay değildir. *Enver, 47, Sanatçı.*

Anlaşıldığı üzere Enver gibi sembolik sermayesi yüksek sanatçılar, eserlerini henüz çok fazla tanınmadıkları ülkelerde de satabilmek adına uluslararası görünürlüğünü arttırmabilmektedirler.

Haşmet ise uluslararası görünürlüğün koleksiyoncular tarafından çok fazla önemsendiğini anlatmaktadır. Haşmet uluslararası görünürlüğün sanat eserinin değerini, alandaki aktörlerce gördüğü ilgiyi büyük ölçüde etkilediğini söylemektedir.

Efendim senin orada burada işlerinin nerelerde olduğunla ilgili, şimdi internete giriyorsun benim cvmi açıyorsun, bilmem ne bilmem ne. Orada işte sonunda da şak diye geçiyor, Uluslararası Huda-Samia Farouki Koleksiyonu'nda, yok Japonya Laforet Müzesi'nde, Londra British Museum'da işleri vardır. Vayy falan, oradan bir 10 bin kağıt çakarsın hani anladın mı yani. Üstüne bir zam gelir yani. Arkanda 5 bıraktığın bienal, 4 önemli sergi, oraya buraya çağrılmışsan. Ya işi burada sergiliyorsun, Sotheby's'e verdiğim örnek gibi, yeniden örnek vereceğim. İş burada sergiliyorsun şu fiyatı var, bir "he, me dur bakalım, düşünelim" falan diyorlar. Aynı iş şeye gitti, Paris Espace Fondation, Louis Vuitton'da sergilendi bir işim, geri döndü. O düşünelim diyenler heheheheh [köpek sesi] diye kaptılar, niye? Louis Vuitton'da sergilendi. *Haşmet, 64, Sanatçı.*

Enver ve Haşmet'in anlatılarında uluslararası görünürlüğün sanat eserinin satışına ve değerine etkileri ortaya çıkmaktadır. Haşmet Türkiye'de sergilendiğinde koleksiyoncuların pahalı bulup almadığı bir eserinin Paris'te sergilenmesinden sonra birçok koleksiyoncunun o eseri satın almak için yarıştıklarını anlatmaktadır. Haşmet'in anlatısında görüldüğü gibi uluslararası anlamda ünlü müzelerin koleksiyonlarına girmek veya sergilenmek sanat eserinin değerinin yükselmesine neden olmaktadır.

Bu bölümde görüldüğü gibi sanatçı ve küratörlerin uluslararası alanda görünürlük kazanmaları bu aktörlerin Bourdieücü anlamda sembolik sermayelerinin yükselmesine neden olmaktadır.

Gelecek alt bölümde dünya çağdaş sanat alanında önde gelen sanat etkinliklerine katılmanın sanatçının kariyerini ve eserlerinin değerini ne yönde etkilediğine dair elde edilen bulgular paylaşılacaktır.

3.2.2.1. Yurtdışındaki Önemli Sanat Etkinliklerine Katılım

Bu bölümde dünya çağdaş sanat alanının en prestijli etkinlikleri olan Manifesta, Documenta ve Venedik Bienali'ne²⁹ katılımın sanatçıların kariyerini ve dolayısıyla eserlerinin sanatsal değerini ne yönde etkilediğine dair aktörlerin anlatıları değerlendirilmektedir.

Nevzat Venedik Bienali'nde görünür olmanın sanatçının kariyerine etkisini şöyle anlatmaktadır:

Venedik Bienali'nde seçilmek, orada eserleri göstermek, dünya sanat ortamına ekleniyorsunuz yani. Mesela şu son bienalde Hale Tenger ve Nevin Aladağ vardı ana sergide. Türk pavyonunda da Cevdet Erek vardı. Şimdi bu isimler daha büyük yığınlar tarafından artık dünyada takip edilen, bilinen isimler oldu, Venedik Bienali sayesinde. *Nevzat, 67, Küratör-Galerici.*

Nevzat'ın anlatısında görüldüğü gibi Venedik Bienali'ne katılmak sanatçının ve eserlerinin hem sanatsal anlamda hem de uluslararası çağdaş sanat alanında görünür olarak kıymetinin artmasını sağlamaktadır. Türkiye'den Venedik Bienali'ne gönderilecek sanatçıları kurumsal hayırseverlik kurumu olan İKSV tarafından belirlenen bir jüri tarafından seçilmektedir. Bu jürinin sanatçı seçim kriterlerine dair elde edilen bulgular sonraki bölümlerde ele alınacaktır. Burada belirtilmesi gereken husus, böyle önemli bir etkinlikte yer alacak sanatçıların seçilmesinde kurumsal hayırseverlik anlayışı içerisinde oluşturulan bir kurumun öncülüğünde gerçekleşmesidir. Bu anlamda İKSV'nin çağdaş sanat alanındaki en önemli otoritelerden biri olarak işlev gördüğü anlaşılmaktadır.

İmren sanatçının uluslararası anlamda önemli etkinliklere katılmasının eserlerinin değerine etkisini şöyle ifade etmektedir:

Tabi ki bir sanatçı eğer Venedik Bienali'ne katıldıysa eserlerinin fiyatının arttığını tahmin ediyorum ve gözlemliyorum diyebilirim. Yani yine o Batı otoritesi, Avrupa'daki görünürlük, Batı dünyasındaki önemli büyük sanat olaylarına katılmak, orada yer almak, yani orası bir otorite. Documenta'ya davet edildikten sonra bir sanatçının işlerinin fiyatı yükseliyor. Evet yani sanatçının nerede sergi yaptığına

²⁹ Manifesta: 1996'dan beri düzenlenen Avrupa Uluslararası Çağdaş Sanat Bienali. <https://manifesta.org/> (21.12.2018).

Documenta: 1955'ten beri düzenlenen, Almanya merkezli, dünyadaki en önemli uluslararası çağdaş sanat sergilerinden birisi. <https://www.documenta.de/en/> (21.12.2018).

Venedik Bienali: 1895'ten beri Venedik'te düzenlenen dünyanın en eski bienali. <https://www.labiennale.org/en/history> (21.12.2018).

bakılarak aslında nerelerde yer aldığına bakılarak sanat eserinin değeri biçiliyor. Yani başarı ölçütü işte bu. *İmren, 40, Küratör.*

İmren'in anlatısı sanatçının Venedik Bienali'ne ve Documenta'ya katılım göstermesinin eserlerinin değerini arttığını göstermektedir. Görüşme yaptığımız katılımcıların hepsi bu konuda hemfikirlerdir. Manifesta, Documenta ve Venedik Bienali'ne katılan sanatçılar çağdaş sanat alanında en üst aşamaya varmış sanatçılar olarak değer görmektedirler. Bu anlamda bu bienallere katılan sanatçıların eserlerinin hem sanatsal hem de ekonomik değeri yükselmektedir.

Buğra ise Manifesta, Documenta'da eser sergilemenin veya dünyadaki en bilinen sanat fuarlarında yüksek bir fiyata eser satmanın sanatçının kariyerine etkisine dair şunları anlatmaktadır:

Manifesta ya da Documenta'da işiniz sergilendiyse, Türkiye'deki sanat profesyonellerinin buna kayıtsız kalma şansı yok tabi, bu çok önemli bir şeydir. Tabi ki buradaki ilişkilerinizi ve buradaki bütün temaslarınızı etkileyecektir. Şeyse de eğer, yani çok nitelikli sergi ya da iş değil ama iyi bir fuarda yüksek bir fiyatta bir işinizin satılması da aynı şekilde buradaki temaslarınızı şekillendirecektir. Bunlar doğrudan etkileyen şeyler. *Buğra, 39, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi katılımcıların bilhassa sanatçıların uluslararası düzeyde gerçekleştirilen ve dünya çağdaş sanat alanının en önemli sanat etkinliklerine katılımı aktörlerin kariyerinde en üst mertebeye erişmesi anlamına gelmektedir. Ve elbette bu etkinliklere katılım sağlayabilmek yine sanatçı ve küratörlerin sembolik sermayesinin yüksekliğiyle çok yakından ilişkilidir.

3.2.3. Esneklik ve Uyarlanabilirlik

Katılımcıların anlatılarından çağdaş sanat alanında aktörlerin sahip olması gereken niteliklerden birisinin esneklik ve uyarlanabilirlik olduğu ortaya çıkmıştır. Bu bölümde çağdaş sanat alanında sanatçı ve küratörlerin sahip olması gereken niteliklerden biri olarak ortaya koyduğumuz esneklik ve uyarlanabilirliğe dair aktör anlatılarından ulaşılan bulgular değerlendirilmektedir.

Çağdaş sanat alanının aktörleri, günümüz neoliberalizm koşullarına uygun olarak esnek ve uzlaşmacı bireylerdir. Sanatçı ve küratörlerin her konuda esnek ve uyarlanabilir

olmaları alandaki ilişkiler ağı içerisinde daha kolay ilişki kurmalarını sağlaması bakımından daha işlevseldir. Bu duruma dair bulgularda esnek olmayan ve koşullara göre uyarlanmayan aktörlerin birtakım güçlüklerle karşılaştıkları ve alandaki ilişkiler ağı dışına itildikleri anlaşılmaktadır.

Bu doğrultuda Alper sanatçıların esnek tavırlarına dair şöyle bir örnek vermektedir:

Oraya başvurayım networke gireyim diyen sanatçı tipi böyle biraz (...) böyle esnek, böyle postfordist birisi olduğu için o daha uzlaşmacı birisi. Günümüzde herkes tabi uzlaşmacı böyle, yani “o işi böyle de yaparız, şöyle de olur, böyle de olur, aman onu tamam kaldıralım” falan filan. Ve bu da açıkçası bana çok şey yapıyor, biraz hani sanat ortamından geri çekilmemi, kendi işimi yapayım, kendi paramı kazanayım, çok zorlayıcı bir şeye girmememi de getirmiş bir şey yani. *Alper, 41, Sanatçı.*

Alper’in anlattıklarından ilişkiler ağına dahil olmaya çalışan sanatçının aktörlerle uyumlu olmak ve kendisini kabul ettirebilmek adına esnek davranabildiği görülmektedir. Alper bir başka bölümde, kurum küratörlerinin sanatçı seçiminde esnek ve uyarlanabilir sanatçılarla çalışmayı tercih ettiklerinden de bahsetmektedir. Bu konuya dair alıntıya kurum küratörlerinin sanatçı ve sanat eseri seçim kriterlerinin anlatıldığı bölümde yer verilmektedir. Sanatçılar esnek davranmadıkları noktada ilişkiler ağı sisteminden dışlanma durumu ile karşılaşmaktadırlar. Bu konuda Berrak’ın anlatısı çarpıcıdır:

Kendime müdahale ettirmeyen bir insanım. Tam tersi işte ben öyle bir tip olduğum için olmayabilir yani anlatabiliyor muyum. Yani bir daha da çağrılmıyorum zaten. *Berrak, 36, Sanatçı.*

Berrak başlangıçta alanın önemli kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında etkinlik göstermiş bir sanatçıdır, fakat son dönemlerde kendisinin sergilere ve sanat etkinliklerine davet edilmemesinin sebebinin küratörlerin ve kurum yöneticilerinin müdahalesine taviz vermemesi, yani esnek olmamasından kaynaklandığını düşünmektedir. Bu doğrultuda kurum küratörlerinin de sanatçı seçiminde esneklik ve uyarlanabilirlik özelliklerine önem verdiği anlaşılmaktadır. Sanatçının esnek ve uyarlanabilir olması önceki bölümlerde değerlendirildiği gibi sanatçı küratör etkileşimi içerisinde gerçekleşen sanatsal üretim sürecinde küratörü rahatlatmaktadır.

Bugünün çağdaş sanat dünyasında küratör de esnek davrandığı ölçüde ilişkiler ağı içerisinde varlığını sürdürebilmektedir. Küratörün esnekliğinin anlamı Alper’in anlatısında somutlaşmaktadır:

Şimdi yeni ortamda küratör şey bir karakter, mesleği gereği ara karakter, her yola gelir o ya her yola gelir o. Bir söylediğini o gün yutar, yarın başka bir şey gelir, yarın

o da olur bu da olur. Kötü anlamda söylemiyorum yani, yazık diyorum ben küratörlere. Onlar çünkü sanatçıları korumaya çalışıyorlar. Sanatçılar direkt bu korkunç ne bileyim kapitalist ya da kurumların kaygılarıyla muhatap olmasınlar diye o yüzden küratörler arada böyle tampon, tam yerindeler. *Alper, 41, Sanatçı.*

Alper'in anlatısından küratörlerin alandaki güç ilişkileri hiyerarşisini dengede tutmak adına esnek davrandıkları görülmektedir. Esnekleşebilen ve koşullara uyarlanabilen sanatçı ve küratörler alandaki ilişkiler ağı ile daha uyumlu olmaktadır. Bu anlamda katılımcıların anlatılarından, bu tür aktörlerin seçici aktörler tarafından daha çok tercih edildikleri görülmektedir.

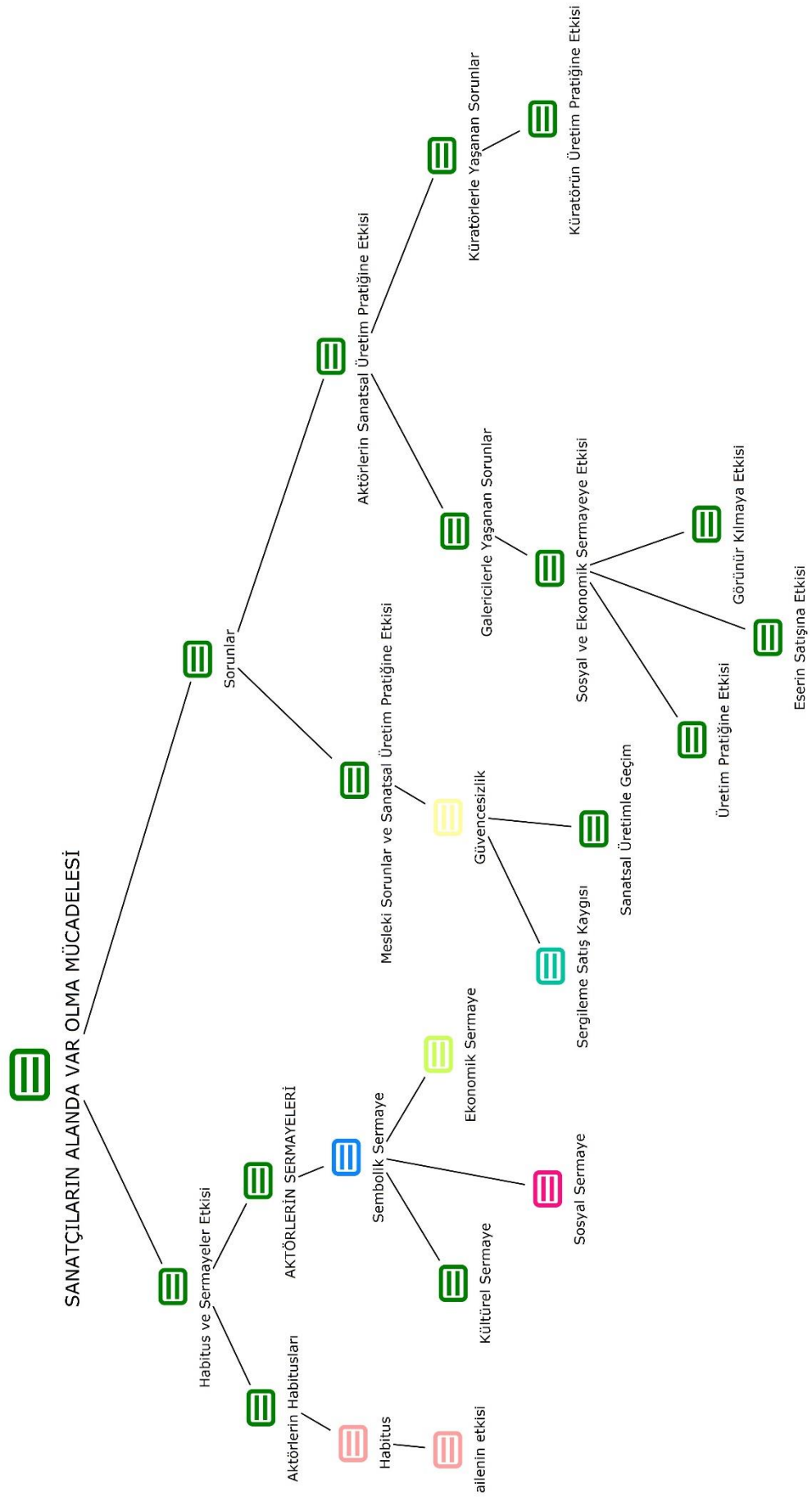
Araştırmamızın bulgularının bu bölümünde görüldüğü gibi çağdaş sanat alanında sanatçı ve küratörlerin görünür olabilmeleri, sanat dünyasında kabul görmeleri ve başarılı olarak kabul edilmeleri için aktörlerin İstanbul'da görünür olmaları, uluslararası alanda görünür olmaları, esnek davranabilmeleri, prestijli sanat etkinliklerine katılmaları gibi birtakım niteliklere sahip olmaları gerekmektedir. Bu niteliklerin elde edilmesinin de bu bölümün gerekli yerlerinde değindiğimiz gibi aktörlerin sembolik sermayeleriyle ilişkisi bulunmaktadır. Bu bölümde ele alınan dört nitelik aktörlerin alanda sanat dünyasında görünürlük sağlayabilmeleri ve güç elde edebilmeleri açısından ehemmiyeti bulunmaktadır.

Bulguların ilk iki bölümünde çağdaş sanat alanının yapısı ve aktörlerden sahip olması beklenen özellikler katılımcıların anlatıları temelinde değerlendirilmiştir. Gelecek bölümden itibaren bu yapı ve aktörler içerisinde sanat eserinin değerinin inşa edilmesi sürecine odaklanılmaktadır. Bunun için de öncelikle sanatçının alanda var olma mücadelesine dair bulgulara yer verilmektedir.

3.3. SANATÇILARIN ÇAĞDAŞ SANAT ALANINDA VAR OLMA MÜCADELESİ

Bu bölümde sanatçıların alandaki var olma mücadelesine, bu süreçte karşılaştıkları zorluklara odaklanılmaktadır. Sanatsal üretim alanı içerisinde sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecinde sanatçıların habituslarının yapısı ve sembolik sermayelerinin

yüksekliği alandaki aktörlerarası mücadele içerisinde sanatçılara güç ve eserlerine değeri kazandırmaktadır. Bu araştırmada kendileriyle görüşme yapılan sanatçılar Türkiye çağdaş sanat alanının en önde gelen ünlü, başarılı sanatçılarındandır ve kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında eserleri sergilenmiş veya bu kurumların kalıcı koleksiyonlarında eserleri bulunan sanatçılardır. Bu sebeple katılımcı sanatçılarımızın sanat eserlerinin değeriinin inşa edilmesi sürecinde habitus ve sermayelerinin etkisi önem taşımaktadır. Bu bölümde katılımcı sanatçılarının habitus ve sermayelerine dair elde edilen bulgular analiz edilerek sanatçılarının habitus ve sermayelerinin sanat eserinin değeriinin belirlenmesi sürecine etkisi değerlendirilmektedir. Bununla birlikte bu bölümde sanatçılarının alanda karşılaştıkları güçlükleri dair elde edilen bulgular ele alınmaktadır.



3.3.1. Sanatçıların Alanda Tanınırlık/Görünürlük Kazanmalarında Habitus ve Sermayelerinin Etkisi

Daha önceki bölümde ele aldığımız gibi sanatçının eserlerinin değer kazanması ve sanatçının alandaki iktidar sahibi aktörlerin onayını alması kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünür olmaktan geçmektedir. Sanatçıların Arter, İstanbul Modern, Borusan Contemporary, Akbank Sanat; İKSV gibi kurumsal hayırseverlik kurumlarıyla bağlantılı sanat etkinliklerinde görünür olması ve Arter, İstanbul Modern ve Borusan Contemporary gibi kalıcı koleksiyonu olan kurumlara eser kazandırmış olmasında sanatçıların sermayelerinin her birinin farklı etkisinin bulunduğu anlaşılmıştır. Sanatçılar kurumsal hayırseverlik kurumlarında görünürlükleri ile sembolik sermayeleri yükseltmektedirler.

3.3.1.1. Sanata Yatkınlık (Habitus) ve Kültürel Sermaye

Bu bölümde sanatçıların doğdukları aile ve yetiştikleri çevredeki sanat ilgisiyle onların sanata yönelmesi arasındaki ilişki ve sanatçıların kültürel sermayelerine dair bulgular ele alınmaktadır. Bununla birlikte yeri geldiğinde diğer sermaye türleriyle ilgili değerlendirmeler de yapılmaktadır. Görüşme yaptığımız sanatçılar doğdukları ve yetiştikleri çevreler bakımından bazı benzerlikler ve farklılıklar taşımaktadırlar. Bazı sanatçıların doğdukları ailede ve yakın çevrelerinde sanatçıların bulunması ve ailenin sanata ilgisi sanatçıların sanat alanına yönelmesini ve bu alanda sermayelerini daha hızlı biçimde yükseltmelerini kolaylaştırmıştır.

Bu anlamda Hurşit doğduğu ve yetiştiği ortama dair şunları anlatmaktadır:

İstanbul'da doğdum, sanatla, sinemayla, tiyatroyla ilgilenen bir ailede doğdum. Annem de akademidendi. Küçük yaşımdan beri resim, sergi, bir şeylere gidip geliyorduk, oluyordu hayatımızda. Ufak yaşta Komet'in atölyesine gitmiştik. Babam oradan 2-3 tane resim almak istiyordu Komet'ten, ressam Komet'ten. İşte en eski hatıralarımdan biri o. *Hurşit, 48, Sanatçı.*

Kültürel sermayesi yüksek sanatla iç içe yaşayan bir ailede büyüyen Hurşit'in ailesinde farklı alanlardan sanatçılar da bulunmaktadır. Küçük yaşlardan itibaren sanat etkinliklerine katılan bir bireyin ilerideki dönemlerde sanata yönelmesi daha mümkün

olmaktadır. Hurşit'in küçük yaşta ailesiyle şu anda da Türkiye'de alanın en bilinen (ve günümüzde piyasa değeri en yüksek olan³⁰) ressamlarından biri olan Komet'in atölyesine gitmesi ve ailesinin bu sanatçıdan eser almak üzere orada bulunması, Hurşit'in habitusunda sanatın yer aldığını göstermektedir. Ailenin sanat eseri satın alma davranışı ise Hurşit'in ailesinin sembolik sermayesi hakkında da fikir vermektedir. Sembolik sermayesi çok düşük bir ailede ünlü bir sanatçının sanat eserini satın alabilme davranışının gelişmesi çok mümkün değildir. Ayrıca Hurşit ailesinin sanatçılarla olan arkadaşlıklarından da bahsetmiştir. Sanatçılarla tanışıklıklar, Hurşit'in hep sanatçıların içinde, sanat muhabbetleri içerisinde büyümesini sağlamıştır. Bu bakımdan Hurşit'in başlangıçtan itibaren önemli bir sosyal sermayeye sahip olduğu da anlaşılmaktadır.

Sanat ilgisinin ve yöneliminin gelişiminde bireyin ailesinin habitusunun yapısı ve kültürel sermayesinin etkisi sanatçıya sanat yolunu daha erken açmaktadır. Hurşit 5 yaşında annesiyle bir sanat sergisini gezerken sergide gördüğü bir resim hakkında annesinin anlattıklarından çok etkilenerek o anda kendi deyimiyle bir aydınlanma yaşadığını söylemiştir. Bu durumun o küçük yaştan itibaren Hurşit'in sanata yönelmesinde etkili olduğu anlaşılmaktadır.

Haşmet de sanata ilgisinin çok küçük yaştan beri var olmasını ailesindeki sanatçılara ve sanat ilgisine bağlamaktadır.

Sanat, kültüre çok meraklı, entelektüel kapasiteleri olan bir aile ortamında doğdum. Büyükanem ve anneannem çok çok meraklıydılar bu tür konulara. Büyükanem çok güzel resim yapardı. Anneannem çok güzel resim yapardı. Aynı zamanda müzikle profesyonel denilebilecek kadar yakın ilişkileri vardı. Böyle bir aile ortamı olduğu için herhalde oralardan çocuklukta itibaren o ilgi pekişti. Doğal bir genetik miras olarak bir el yeteneği de belki vardır ama ilkokuldayken "ne olacaksın" dediklerinde "ressam olacağım" derdim, o öyle de sürdü gitti yani hiç değişmedi.
Haşmet, 64, Sanatçı.

Anlaşıldığı gibi Haşmet habitusunun yapısı ve kültürel sermayesinin etkisiyle daha çok küçük yaşlardan itibaren ressam olmaya karar vermiştir, kendi deyimiyle ailesi de Haşmet'in doğal yolunun bu olduğunu şeklinde davranmış ve sanatçı olma yolunda ailesinin kendisine her zaman destek olduğunu anlatmıştır.

³⁰ Forbes 2017 Sanat Raporu'na göre Türkiye'nin yaşayan en yüksek ciro lu 3. ressamıdır. Forbes Dergisi, Şubat, 2017, No:2.

Öte yandan katılımcılar arasındaki -başlangıçta farklı habitus yapılarına ve kültürel sermayelere sahip olan- 3 sanatçı da ailelerinin kültürel ve ekonomik sermayelerinin düşüklüğünü, ailelerinde sanata ilginin hiç olmadığını, okulda öğretmenlerinin yönlendirmeleriyle veya arkadaş çevrelerinin etkisiyle (sosyal sermaye) sanata ilgi duymaya başlayıp sanat eğitimi almaya başladıklarını anlatmışlardır. Habitus birey istediği ve mücadele ettiği takdirde değişebilen ve gelişebilen bir yapıya sahiptir. Benzer bir şekilde kültürel, ekonomik ve sosyal sermayeler de değişebilmektedir. Bahsedilen bu 3 sanatçı başlangıçtaki habituslarının yapısını değiştiren ve sembolik sermayelerini arttıran sanatçı örneklerindedir. Fakat bu tür bir habitus ve sembolik sermayeden gelen sanatçılar alandaki mücadelelerini daha zorlu ve sert bir şekilde verebilmektedirler, hatta mücadeleyi kaybederek sanatsal üretim alanından çekilen sanatçı örnekleri de bulunduğu da katılımcıların anlatılarından tespit edilmiştir. Elde ettiğimiz bulgular sanatçının sembolik sermayesinin yüksekliğinin sanatçının alandaki kabul edilebilirliğini kolaylaştırdığını göstermektedir. Bu doğrultuda Buğra şunları ifade etmektedir:

Mesela işte zengin bir ailenin bir büyükelçinin çocuğusunuz falan ve yurtdışında okumuşsunuz ve ailenizin de bu sanat alanıyla ilişkileri, yani belli bir daha kentsoylu bir ailedensiniz diyelim. Ve işte Goldsmith'te okuyorsunuz, oradan bilmem nerde sergi açıyorsunuz, ilk kişisel serginizi çok parlak bir yerde açıyorsunuz filan falan. Orada belli bir süre kariyer yapıp buraya geldiğiniz zaman da buna da tabi ki sanat ortamı çok üzerine atlıyor ve "aa çok iyi" bunu çok daha kolay bünyesine kabul ediyor. *Buğra, 41, Sanatçı.*

Kendisi sanat ile bağları çok güçlü olmayan bir aileden gelen Buğra'nın anlatısından da anlaşıldığı üzere Bourdieücü anlamda kültürel, ekonomik ve sosyal dolayısıyla sembolik sermayesi yüksek bir sanatçı alanda çok daha kolayca güç kazanabilmekte ve aktörler tarafından takdir görebilmektedir.

Katılımcı sanatçıların hatırı sayılır bir bölümü Robert Kolej, Koç Lisesi, Saint Benoit Fransız Lisesi, Ted Koleji, Amerikan Koleji gibi yüksek kültürel ve ekonomik sermaye gerektiren liselerden mezun olmuşlardır. Yine önemli bir kısmı ailelerinde ve yakın çevrelerinde çok sayıda akademisyen, sanatçı barındıran bir habitus yapısına sahiptirler. Bu şekilde başlangıçta dahi sembolik sermayesi yüksek olan sanatçılar alandaki ilerleyişlerine daha rahat devam edebilmektedirler.

Sembolik sermayesi daha düşük bir aileden gelen Ezgi alanda yaşadığı zorluğu dile getirmektedir:

Kimse sanatçı ol demedi, kimse desteklemedi. Ama ben bu bilgiyi biliyordum yani kendim içsel olarak. Sanatçı olduğunu insan bir şekilde biliyor. Sadece resim yapmak anlamında değil, hani o yalnızlığı sevmek, o yalnızlığın içinde bir şey üretmek. Ondan sonra bir farklı olduğunu hissetmek yani böyle herkesin hayalleri gibi hayallere sahip olmamak, asi olmak. Mesela ben çok asiydim gençlik yıllarımda da, lise yıllarımda da. Okul sistemini hiç sevmiyordum nefret ediyordum. Her türlü iktidarla sorunum vardı yani. O yüzden şey diyemem yani birileri bana destek oldu da ben sanatçı oldum diye bir şey olmadı aslında, ben mücadele ettim de oldu. Ama çok şanssız değildim. Yani mesela belki çok muhafazakâr bir ailenin içinden çıkabilmek çok daha zor olurdu. En azından birtakım şeylerde şanslıydım, iyi bir lisede okuyor olmak bir şanstı mesela. Mahallenin lisesinde okuyup sanatçı çıkmak belki biraz daha zor olabilir, olmayabilir de tabi, hani illa da öyle bir şey olduğunu söylemiyorum, olmayabilir. Sadece mücadele etme alanın fazlalaşıyor hep. Kolejde okusan daha kolaylaşıyor yani belki. Ya da bir sanatçı ailenin çocuğu olsan, çok daha fırsatlar önüne açılıyor. Benim öyle fırsatlarım olmadı. Yani bu fırsatları ben kendi yarattım hep okuyarak araştırarak, sanata ilgi duyarak yani. *Ezgi*, 50, Sanatçı.

Ezgi alınan eğitimin yapısının ve ailenin sanata yatkınlığının sanatçının mücadele alanı içerisinde daha güçlü olmasını sağlayabildiğini anlatmaktadır. Ezgi'nin anlatısı sanatsal üretim alanında daha kolay bir şekilde güç kazanabilmek için Bourdieucü anlamda kültürel, ekonomik ve sosyal sermayenin önemine işaret etmektedir.

Gamze de Hurşit ve Haşmet gibi sanatla haşır neşir olan bir aileden gelmektedir:

Ailemin etrafında sanatçılar vardı. (...) Aile dostları arasında ressam olan vardı, onların sergilerine gidilirdi ya da eserleri alınırdı. (...) üretim, görsel üretim, sanatçıya saygı hep vardı bulunduğum ortamda. *Gamze*, 37, Sanatçı.

Başlangıçtaki sembolik sermayesi yüksek olan Gamze, sanatla ilişkili bir aileden gelmektedir, Hurşit'in ailesinde olduğu gibi Gamze'nin ailesinde de sanat eseri satın alınmaktadır, bu sanatçılar sanatın içine doğmuşlar, sanatçılar ve sanat eserleriyle büyümüşlerdir. Ayrıca Gamze sanat yolunda ilerlerken ailesinin ekonomik anlamda da kendisini hep desteklediğini anlatmıştır. Dolayısıyla Gamze'nin kültürel, sosyal ve ekonomik sermayesi onun çağdaş sanat alanındaki mücadelesini kolaylaştırmıştır.

Ailesinde pek çok önemli sanatçı ve akademisyen olan Enver ise sanatçı olmasında aile yapısının çok önemli bir etkisi olduğu düşünülmektedir. Bu şekilde Enver'in Bourdieucü anlamda habitus ve kültürel sermayesinin sanata ilgi duymasındaki etkisi ortaya çıkmaktadır:

Bir kez çok kitap olan bir evdi bizimki, Türkiye'de pek yoktur. Çok kitap okunurdu, çocukluğumuzdan beri o değerler hep verildi yani: hani iyi öğrenci olmak. Bilgi değerliydi. Yani o her zaman bir değerdi. Yani iyi öğrenci olmak falan zaten öyle olman lazım. Yani hani o bir başarı değil, zaten öyle olmalısın, onun ötesinde "onunla ne yapacaksın" yani o vardır. Ve gerçekten de bütün kuzenler, hepimiz işte

Alman Liseli'dir, Üsküdar Amerikanlıdır, Robertlidir, böyle hepsinde bir şey var. İyi öğrencilik devam etti yani. *Enver, 47, Sanatçı.*

Enver'in anlatısından sanatçının habitusu ve kültürel sermayesinin yüksekliği anlaşılmaktadır.

Aileden gelen veya zaman içerisinde kazanılan yüksek sembolik sermaye sanatçının kendi kendisini alana kabul ettirmesine oldukça fazla tesir edebilmektedir. Bu anlamda Kaan alandaki çok ünlü bir sanatçı hakkında şunları söylemektedir:

Yani kendi atölyesi var, kendi galerisi var, kendi kitaplarını sürekli basıyor. Sürekli 80'lerde yazdığı bir kitabı değişik değişik isimlerle 4-5 defa basmış. Mevcut konjonktür ve güncel sanata eklemeneceğim diye çok saçma ve kötü işleri var. Bir doz var, o dozla yetinmeyip saçmalamış sanatçılar kategorisine giriyor. Şey de var tabii: bir sürü sanatçıdan farklı olarak çok varlıklı bir aileden geliyor olmasının ona sunduğu bu rahatlığı çok şımarıkça kullanmış biri. Evet şımarık bir karakter var orada. Orada hakikiliğini yitiriyor, biraz kendi piyasasını kendisi yaratan biri. Zaten paraya ihtiyacı yok, zaten şuna 100.000 dediğinde 100.000'e satsan ne olur satmasan ne olur yani. (...) Paraya ihtiyacın olmadığında bu seni şımarık yapmak zorunda değil, yaparı var mesela. *Kaan, 35, Sanatçı.*

Kaan'ın anlatısında görüldüğü gibi bahsi geçen sanatçının ailesinden gelen ekonomik ve sosyal sermayeleri yüksektir. Kaan burada sembolik sermayesini kendisinden star sanatçı yaratma adına kullanan, alanın tanınmış sanatçılarından birinden söz etmektedir. Anlaşıldığı gibi Kaan'ın bahsettiği sanatçı alandaki görünürlüğü ve gücünü arttırmak adına sembolik sermayesinin imkanlarını özgürce kullanmaktadır. Bu sanatçı kendi sembolik sermayesinin gücüyle eserlerinin piyasadaki değerini yükseltebilme gücüne bile sahiptir. Çünkü alandaki pek çok önemli aktörle yakın ilişkileri vardır.

3.3.1.2. Ekonomik Sermayenin Önemi

Ekonomik sermaye sanatçının sanatsal üretimine başlaması ve onu sürdürebilmesi için önemli bir etkiye sahiptir. Araştırmada katılımcıların sanat hayatının başlangıcında ve devamında ekonomik sermayelerinin oynadığı role dair önemli bulgulara varılmıştır.

Sevil sanatsal üretimine devam edebilmesinde ailesinden gelen ekonomik desteklerin önemli bir etkisi olduğunu anlatmaktadır:

Yani destek aldığım için bir devam edebildim. (...) İstanbul'a geldim, taşındım. Bir şekilde ailem hep destek oldu, meraklılardı ilgililerdi. Arkadaşlarım da (...) Mesela

orada bizim küçük bir çevremiz oldu, hep birbirimizi destekledik yani. Ne bileyim sanat piyasasında bir şeyler değişmiş olsa bile atıyorum galerilerden ayrılmış, bir süre para kazanmasak da kolektif bizi korudu. Yani çevre olmadan olmaz galiba. Çevre desteği olmadan olmazdı. Veyahut da zor olurdu. *Sevil, 37, Sanatçı.*

Sevil'in anlatısından sanatçı olma yolunda yaşadığı zorluklarla baş edip yoluna devam edebilmesinde ailesinden gelen ekonomik sermayenin ve arkadaş çevresinin yani sosyal sermayesinin hayati olduğunu anlaşılmaktadır.

Alper de çağdaş sanat ortamında varlıklarını sürdürebilen, sanatsal üretimine devam edebilen sanatçıların mutlaka bir ekonomik desteklerinin olduğundan bahsetmektedir:

Sanat ortamında ben şöyle görüyorum: orta üst ve daha da üstü olabilir. Yani para kazanmaya zaten ihtiyacı olmayan insanlar bunu devam ettirebiliyorlar. Özellikle böyle 40'lı 50'li yaşlardaki insanlara (...) bakarsan (...). Çoğunun yani böyle rantiyeye olduğunu görürsün. Yani rantiyeye derken kötü anlamda değil, ev kirasıyla geçiniyorlar falan bence. Çünkü bakıyorum, çalışmıyorlar, nereden para geliyor. İşleri de satsa ne kadar satar falan. Bu hayat nasıl yaşanır, herkes Cihangir'de yaşıyor, ne bileyim ben Teşvikiye'de yaşıyorlar falan. Mutlaka bu şey olması gerekir, zaten bizim ortamda bak, çok böyle mesela alt sınıf insan göremezsin, tam da bu nedenden dolayı. Çünkü bakıyorlar birkaç kere yapsa bile, 40 yaşından itibaren para kazanması gerektiği için, ister istemez ortamdaki çekiliyor insanlar. Çünkü Türkiye'de sanatın bir ekonomisi yok. Tamamen bizim gibi insanların kendi kendini desteklemeleriyle dönen bir ortamdan bahsediyoruz. Bunlar da hani iş alsalar falan ne kadar hani? 3 işini aldı diyelim de 4.sünü almayacak yani mesela. *Alper, 41, Sanatçı.*

Kendisi orta üst sınıf bir aileden geldiğini ifade eden Alper sanat dünyası içerisinde varlığını sürdürebilen, sanatsal üretimine devam edebilen sanatçıların ekonomik açıdan rahat olduklarından bahsetmektedir. Dolayısıyla bu sanatçıların ekonomik sermayelerinin zaten yüksek olduğu ve bu sebeple sanatsal üretimlerine de sınıksız devam edebildikleri anlaşılmaktadır. Ekonomik sermayesi yetersiz olan sanatçılar sanatsal üretimlerini devam ettirebilmek için farklı geçim kaynakları yaratmak durumunda kalmaktadırlar. Bu yönde akademisyenlik gibi ya da çok çeşitli alanlarda çalışmaktadırlar. Katılımcı sanatçılarımız arasında tıpkı Alper'in bahsettiği gibi ailesinin maddi yardımıyla hayatını devam ettiren sanatçılar vardır. Bu sanatçılardan bir tanesi olan Gamze hem ailesinin ona sağladığı imkanlarla hem de kendi başka işlerde çalışarak geçimi için gerekli olan maddi kaynağı yaratmaktadır. Gamze'nin anlatısı şöyledir:

Sanattan hiçbir zaman para kazanmayı öncelemedim ve beklemedim de. Başka şekillerde editörlük yaparak, çeviri yaparak, organizasyonel kapasitelerde çalışarak, bir miktar eğitim ve tartışma ortamları organize ederek para kazandım. Şimdi de

X'de³¹ çalışıyorum (...). Dolayısıyla hiçbir zaman sanattan para kazanma düşüncesiyle şekillenmedi hayatım. Ailemin bana aldığı bir evde yaşıyorum, çok kolaylaştırıcı oluyor. Bir de İstanbul Bienali bağlamında Y'de³² bir iş yaptık. İş öncesi 1 boyunca hemen hemen hiç çalışmadım. O işin bütçesi için de çok fazla seyahat etmemiz gerekiyordu, işin üretim ve araştırma bütçesi içinde bir miktar o yılki hayatımı çözmüş oldum ama okuldan mezun olduğumdan beri fulltime ve partime işte çalıştım, geçimimi hep yaptım, başka yerlerden karşıladım. *Gamze, 37, Sanatçı.*

Gamze sanatı kendi tutkuları için yaptığını yaşamı için gerekli olan maddi kaynağı başka işlerde çalışarak yarattığını anlatmaktadır. Katılımcı sanatçılar sanatçıların atölye veya ev kiralalarının onlar için büyük bir külfet oluşturduğunu, hatta bazı sanatçıların bu yüzden sanatsal üretimlerini ve varlıklarının sürdüremediklerini ya da başka sanatçılarla aynı evi/atölyeyi paylaşmak zorunda kaldıklarını söylerken, Gamze'nin ailesinin kendisi için aldığı evde yaşıyor ve sanatsal üretimine burada devam ediyor olması ekonomik sermayenin yüksekliğinin sanatçının sanatsal üretim alanında varlığını daha rahat sürdürebilmesi için ne kadar önemli olabileceğini ortaya koymaktadır.

Buğra da Gamze'nin sanattan para kazanma konusundaki mesafeli yaklaşımını paylaşmaktadır:

Bundan para kazanırım mantığıyla başlanmaması gerekiyor buna. Yani bir iş satma ve bundan.. maddi bir bunun karşılığını görmesi, o sürecin bir parçasıdır ya da bir şeyin sonucudur ama amaç değildir. Yani şu an bütün Türkiye'deki çağdaş sanat tarihini yazmış olan Serhat Kiraz, Canan Beykal bu insanların 1 tane işleri mi satıldı? Ama bu insanlar bu sanat tarihini yazıyorlar. Yani bir de tabi onların yaptığı daha güncel sanat ya da çağdaş sanat değil de daha kavramsal sanata yakın işler olduğu için yani zor işler. Hem okunması, hem böylesi bir piyasada tüketilmesi daha zor işler, kolay hazmedilir işler olmadığı için kolay satılabilir işler de olmuyor. Ya da böyle işte çok genel beğeniye hizmet eden bir estetik görseliği de sahip olmadıkları için işler. Neyse bir sürü sebebi var. Ama ben kurumda çalışmaya başladığım zaman da resim satmaktan para kazanmıyordum, ya da hangi galeriyle çalışayım da hangi işimi kaç satayım'ın hesabını yapmıyordum. Gidiyordum bambaşka işler yapıyordum, oradan para kazanıyordum. Yani bu bir realitedir tabi ki, hiçbir şekilde siz aç kaldığımız zaman sanatla falan uğraşmazsınız. Zaten bu da saçma bir şeydir. Tabi ki hayatınızda asgari ihtiyaçlarınızı karşılayacağınız bir para akışı olması gerekiyor ama siz bunu sanat üzerinden kurmayı seçerseniz bu sizi deforme eder, kesinlikle deforme eder. *Buğra, 39, Sanatçı.*

Görüldüğü üzere sanatçılar arasında geçimini sanattan sağlamaya karşı son derece olumsuz bir tutum takınanlar bulunmaktadır. Gamze ve Buğra da bu görüşe yakın bir tutuma sahiptir. Bu sanatçılar, sanatçıların sanatsal üretimleri dışında farklı işlerden elde

³¹ Bir kurum.

³² Y yılı temsil etmektedir.

ettikleri maddi kazançla kendilerini görece daha özgür bir sanatsal üretim faaliyeti içerisinde hissetmektedirler. Satış kaygısının sanatçının özgürlüğünü elinden aldığını, bu durumda sanatçının piyasa baskısı hissederek özgür üretiminin kısıtlanacağını ve piyasanın veya galerilerin istediği türde eserler üretmeye başlayacaklarını düşünmektedirler. Bununla birlikte bu görüşlere karşı Simge sanattan para kazanma ve hayatını sanatla idame ettirme konusunda farklı bir konuya temas etmektedir:

Bazı sanatçılar var ki böyle gerçekten haftanın her günü saatlerce çalışıyorlar. Ayda 2-3 tane resim çıkartabiliyor çünkü böyle mini mini mini mini çiziyor yani adam. Başka bir yerde de iş bulamıyor mesela, part time iş bulmak o kadar kolay değil. Şimdi o jenerasyonun söylediği dönemden bu jenerasyonun arasında yani bizim jenerasyonumuz arasında çok fark olduğu için gir bakalım yani yarı zamanlı garson olduğunda 1000 lira kazanıyorsun hani bir de bunun gerçekçi bir tarafı var ya da üniversitede ders vermeye gidiyorsun, işte doktoranı falan filan da bitirmiştin her şeyin çok yolunda filan, sanatçısın. İşte 2 gün ders veriyorsun, yine 1000 lira veriyorlar. Hani ekonomik anlamda gerçekçi bakmak zorundayız işte yani. Onların döneminde gibi değil şu anda, ben o yüzden hiç kimseye kızamıyorum, hiçbirimize kızamıyorum yani ama ben de işte 5 sene önce aynı şeyi söyledim. “Limon sat ama işte işini satma”, limon sat ama işte 1000 lira ama merkezde oturmak istiyorsan kira da 2000 lira yani, ne yapacaksın o zaman? Yani böyle bir şey yok. Yani ev paylaş, tamam paylaş ama ev yine 1000 lira yani. O yüzden kızamıyorum. Fon olsa, ne bileyim burs olsa falan hani onlara saldır ama yok ki. Para kazanmak gerekiyor ki bir sürü sanatçı da bir yandan grafik tasarımı yapıyor, ders veriyor, özel ders veriyor falan. Yapıyorlar da yani. Satana kızmamak lazım bence. Ama satmak için iş üretenler yani, başka bir şey yapıyor onlar. Hani onlar sanatsal anlamda bir şey üretmek değil, onu çok iyi satıp da yaparsan hani dekoratif bir şey yapmış oluyorsun aslında neredeyse. *Simge, 33, Küratör.*

Simge sanatsal üretim pratiği sanatçının başka bir işte çalışmasına, başka bir işe zaman ayırabilmesine olanak vermeyen sanatçıların yaşadıkları zorluklara dikkat çekmektedir. Simge aralarında genç kuşak sanatçılar da olmakla birlikte daha çok üst kuşak sanatçıların (50’li-60’lı yaşların üstünde) bu tür eleştirileri dile getirdiğini fakat bugünün koşulları içerisinde sanatçının ürettiği sanattan para kazanmayı ve geçimini sürdürmeyi ummasının kınanmaması gerektiğini ifade etmektedir. Görüldüğü gibi sanatçının ekonomik sermayesi sanatsal üretim sürecini önemli bir ölçüde etkilemektedir.

Yine Simge’nin eleştirilerine benzer bir şekilde, başlangıçta pek çok farklı işte çalışıp sanat alanında tanınır hale gelip eser satabilmeye başladıktan sonra geçimini daha çok sanat üretimiyle sürdürmeye başlayan Kaan sanat eseri satışıyla para kazanmayı eleştiren üst kuşak sanatçıların tavrını eleştirmektedir.

50’lerde 60’larda zengin bir ailen varsa sanat yaparsın, Allah’ını seversen. (...) 1950’li 60’lardan –öğrenci oldukları yaşlar bunlar- hiç kimse bizi desteklemedi işte

bilmem... galeriler yoktu, içimize kapanıyorduk... Fransa'da okuyorlardı falan. Ama Fransa'da şu sergiyi gördün mü, gördün. 60'larda 50'lerde Fransa'da sergi gezip şey yapabiliyorsan, e satma ne olacak ki... Sergileyebiliyor muydun, sergileniyordu. Satsan ne olacak? Zaten zenginsin. Daha büyük bir şey yok galiba, rahatlık yok. Hani bir tek gerçekten X³³ söyledi, "Sağ olsun ailem beni destekliyordu ve ne yapmam gerektiği konusunda hiç karışmadılar bana. İhtiyaç duyduğum, sıkıştığım noktada başvurduğum ve beni fonladılar. Başka da hiçbir iş yapmadım, sadece sanat ürettim." diyor. (...). Lan zaten paran var, zaten satmak zorunda değilsin, bundan daha büyük bir özgürlük var mı? Ne istiyorsan al, bunu şikâyet ediyormuşlar bence çok ayıp bir şey. *Kaan, 35, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Kaan sanattan para kazanmayı eleştiren bazı eski kuşak sanatçıların kendi dönemlerinde satış imkanları kısıtlı olduğu için bugünkü durumu eleştirdiklerini, fakat bu sanatçıların ailelerinden gelen ekonomik sermayeleri yüksek olduğu için bugünkü koşullarda yaşayan sanatçılarla empati kuramadıklarını düşünmektedir. Burada bahsi geçen sanatçı bir sanat etkinliğindeki konuşmasında genç sanatçılara yönelik olarak "sanattan para kazanmaya çalışmayın, başka işlerden para kazanın" demiş ve kendisi gençlik yıllarında sadece sanatla ilgilenmiş, ailesi de maddi olarak kendisine her zaman destek olmuştur. Yani sanatçı özgürce üretmeye devam etmiş, ailesinin ekonomik sermayesiyle de yaşamını devam ettirmiştir. Daha sonra da kendi dönemlerinde galerilerin olmaması, eserlerini satmamaktan yakınmıştır. Dolayısıyla Kaan bu sanatçının empatiden uzak tavrını eleştirmektedir.

Katılımcıların anlatılarında da görüldüğü gibi ekonomik sermayesi yüksek olan sanatçılar geçmişte olduğu gibi günümüzde de daha rahat koşullar içerisinde sanatsal üretimlerine devam edebilmektedirler. Bu anlamda ekonomik sermayenin yüksek olması sanatsal üretim alanında sanatçıların gücünü arttırmaktadır.

3.3.1.3. Sosyal Sermaye ve Alanın Önde Gelen Aktörleriyle Tanışıklığın Önemi

Önceki bölümlerde görüldüğü gibi sermaye türlerinin birbirleriyle yakın ilişkisi vardır. Ayrıca zaman zaman bir sermaye diğerine dönüşebilmektedir. Örneğin kültürel sermaye ekonomik sermayeye, sosyal sermaye ekonomik ve kültürel sermayeye

³³ Alanda tanınan bir sanatçı.

dönüşebilmektedir. Bununla birlikte katılımcıların anlatıları doğrultusunda bu araştırmadaki en önemli rolü üstlenen sermaye türünün sosyal sermaye olduğu saptanmıştır. Aşağıda sosyal sermayenin sanatçıların alanda güç ve başarı kazanmalarındaki rollerine dair bulgular paylaşılacaktır.

Sosyal sermaye, ekonomik sermaye ve kültürel sermayelerin her biri sanatsal üretimin imkanlarını ve aktörlerin alandaki aktörler arası mücadele içerisindeki güçlerini farklı yönde etkilemektedir. Sanatçıların alanda var olabilmeleri için sermayelerinin yüksekliği hayati bir önem taşımaktadır. Alanda henüz kimsenin tanımadığı ve görünürlüğü olmayan bir sanatçının nasıl görünürlük kazanabileceği ise sosyal sermaye ile ilişkilidir.

Araştırmacı: Bir sanatçı sanat dünyası içerisinde nasıl görünür olabilir?

Jülide: Daha tanıdık şey gibisinden oluyor. Ben o networkün içerisinde... Bilmem kimi tanıyor olman lazım ki bilmem nereye girebilesin gibi de olabilir. Sübjektif bir alan bunu kesinlikle anlıyorum. Ben kendi adıma sergi gezmeye çalışıyorum. Hepsini bilmem ama bir tane listem var, bütün gelen e-maillerin içerisinde veya gördüğüm her şeyin üzerinden hepsine gidemiyorum ama onu yapmaya çalışıyorum yani. Beğendiğim beğenmediğim yer seçmeden yapıyorum bunu, çünkü bazen ne çıkacağı... daha önce tarihini en beğenmediğim yer olur, sergi programında daha önce hiçbir ilginç iş, sanatçı görmemişsindir, görürsün. *Jülide, 36, Küratör.*

Jülide sanatçının görünür olması için sanatçının ilişkiler ağına dahil olması gerektiğini yani küratörler ve diğer önemli aktörlerin kendisini tanıyor olması gerektiğini ifade etmektedir. Küratör ile sanatçının birlikte çalışma pratiğinin belli bir ilişkiler ağına dahil olmakla mümkün olduğunu vurgulamaktadır. Kendisi de tanımadığı sanatçıları keşfetmek adına sık sık sergiler gezdiğini anlatmaktadır. Görüştüğümüz sanatçılardan birkaç tanesi de Jülide'nin kendilerini Arter'deki sergilerin birinde eserlerini beğenip kendileriyle iletişime geçtiklerini belirtmişlerdir. Bu şekilde Jülide ile sanatçılar arasında bir bugüne kadar süren bir iletişim ve birlikte çalışma pratiği başlamıştır. Böylece sanatçılar Jülide'nin küratörlük yaptığı etkinliklerde eser sergileme imkânı bulmuşlardır. Dolayısıyla alanda ilişkiler ağı ve sosyal sermaye oldukça önemlidir. Aşağıda bu sanatçılardan biri olan Tuğçe'nin bu ilişkiler ağına katılma süreci değerlendirilmektedir.

Sanat eğitimini tamamladıktan hemen sonra İstanbul Bienali ofisinde geçici bir dönem çalışan Tuğçe sanat dünyasının aktörleriyle tanışmasını ve alandaki aktörlerle iletişim kurmasının başlangıcının bu döneme denk geldiğini söylemektedir:

İnsanlarla tanışmak, o dünyaya girmek, onu tanımak o süre uzadıkça yani enerjisini kaybedip depresyona girip hani üretip üretip bir yere varmıyor deyip o cumburlop

balık gibi derler ya neyse onu biraz hafifleten bir şey oluyor. Ben mesela 6 ay İstanbul Bienali ofisinde çalıştığımda hiçbir sanat yapamadım yani. Çünkü fulltime ofiste çalışmam gerekiyordu. Ondan sonra da zaten ben böyle devam edemem deyip hani çıktım. Ama yine de işleyişin nasıl ilerlediğini görmem çok önemli. Yani bir bienal nasıl bir araya getiriliyor, nasıl sanatçılar seçiliyor. Yani bir kere sen bir anda sırf bienal gezmenin dışında 110 sanatçının işleriyle çok daha farklı bir seviyede haşır neşir oluyorsun. Onların hakkında araştırma yapman gerekiyor, nasıl çalıştıklarını öğrenmen gerekiyor. Sanatçıları asistanlarla eşleştiriyorsun, nasıl çalışıyorlar her şeyi görüyorsun. ona bir girmek lazım, yoksa her şey senin yaptığın değil, o ondan sonra nereye gittiğini anlamazsan biraz tökezleyebiliyorsun. O yüzden bir kuruma girip staj yapmak ya da sanatçı gruplarıyla bir oluşuma çıkmak yani beraber stüdyoya çıkmak gibi. Tek başına yapılması biraz kırıcı, zor bir dönem olabilir yani diye düşünüyorum. *Tuğçe, 33, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Tuğçe'nin İstanbul Bienali ofisinde çalışması, kendisinin çağdaş sanat alanına girişi ve alanın aktörleriyle tanışmasının yani Bourdieücü anlamda alandaki sosyal sermayesinin temelini oluşturmaktadır. Daha sonraki zamanlarda Tuğçe'nin bienal ofisinden arkadaşı DiMaggiocu anlamda kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarından Arter'de çalışmaya başlamış ve buradaki sergilerin birine katılması için Tuğçe'yi kuruma önermiştir. Bu önerinin kurum küratörü tarafından kabul edilmesiyle Tuğçe Arter'de eser sergileme şansı yakalamıştır. Dolayısıyla da sanatçının sosyal sermayesinin kurumsal hayırseverlik sanat kurumunda görünür olmasında etkili olduğu görülmektedir. Tuğçe'nin anlatısı şöyle devam etmektedir:

Kimseyi tanıımıyordum aslında yani. Ama Arter gibi bir yerde sergi olunca iyi geri dönüşler aldım. Bir anda bir sürü insanla tanışma imkânım oldu. *Tuğçe, 33, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Tuğçe'nin eseri Arter'de sergilendikten sonra sanatçının sosyal sermayesi yükselmeye başlamıştır. Arter'deki eserini görüp beğenen küratör Jülide, Tuğçe'yi bir bienale davet etmiştir. Tuğçe alandaki insanlarla tanışıp yeni şanslar elde etmesini Arter'de eser sergilemeye bağlamaktadır. Bu anlamda Tuğçe'nin burada görünür olması için aracı olan arkadaşı, dolayısıyla sosyal sermayesi önem taşımaktadır. Tuğçe'nin ilk satılan eseri de yine burada sergilenen eseri olmuştur. Eser Koç Müzesi koleksiyonuna katılmıştır. Anlaşıldığı üzere çağdaş sanat alanındaki tanışıklıklar sanatçının alanda güç elde etmesinde direkt olarak veya dolaylı olarak etkili olabilmektedir.

Irmak da alanda görünür olmanın, önemli aktörlerle tanışmakla yakın ilişkisinden bahsederken, bu tanışmaların açılışlara ve aktörlerin bulunduğu etkinliklere katılmaktan geçtiğini ifade etmektedir. Irmak kendisinin bu konuda oldukça şanslı görmektedir. Irmak'ın ilişkiler ağı sistemine dahil olarak Arter'de sergi açma sürecine uzanan yolda öncelikle kendisi İstanbul'da bir misafir sanatçı programına katılarak belirli kişilerle

tanışmıştır ve ayrıca ünlü bir koleksiyoncu Irmak'ın eserini satın almıştır. Eseri satın alan ve alanda ismi en bilinen özel koleksiyonculardan biri olan bu aktör Irmak'ın eserlerinden oluşan bir sergi açmıştır. Sergiye ünlü koleksiyoncuyu tanıyan kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarından aktörler de katılmıştır ve Irmak'ın bu sergideki eserlerini gören Arter'deki önemli aktörler Irmak'a kişisel sergi açma teklifi götürmüşlerdir. Görüldüğü gibi Irmak'ın sürecinde sosyal sermaye ve bireysel koleksiyoncunun etkisiyle görünürlük kazanmanın önemi büyüktür. (Bu örnekteki koleksiyoncunun rolüne dair değerlendirmeler “sanat eserinin değerinin belirlenmesinde bireysel-özel koleksiyoncuların etkisi” başlığı altında yapılmaktadır.)

Sanatçının görünürlük kazanması için sosyal sermaye biriktirmesi gerekmektedir. Sosyal sermaye oluşturma ve geliştirmenin farklı yolları vardır. Bu doğrultuda çağdaş sanat piyasası içerisinde henüz hiç kimsenin tanımadığı bir sanatçının Arter, İstanbul Modern, Borusan Contemporary, Akbank Sanat gibi önde gelen sanat kurumlarında sergi açma veya eser sergileme ihtimalini Buğra şöyle değerlendirmektedir:

Açamaz tabi ki. Kiminle kahve içtiğiniz, kiminle yemek yediğiniz, kiminle görüştüğünüz, kimin doğum günü partisine gittiğiniz, her şeyi bunlar belirliyor.
Buğra, 39, Sanatçı.

Görüldüğü gibi Buğra çağdaş sanat alanında henüz yeterli sosyal sermayeye sahip olamayan sanatçıların alanın önde gelen sanat kurumlarında sergisinin açılmasının mümkün olmadığını söylemektedir. Buğra, sanatçıların sosyal sermayelerini oluşturmaları ve yükseltmelerinin yolunun alandaki önemli aktörlerin düzenlediği etkinliklerine katılarak aktörlerle ilişki kurmaktan geçtiğini ifade etmektedir.

Yeni mezun bir sanatçının eserleriyle sergilere katılım sağlamasının yolu hakkında Buğra şunları ifade etmektedir:

Yani bu böyle çok karışık bir şey değil esasında. Henüz böyle 22 yaşında 23 yaşında daha hiçbir yerde sergi yapmamış, adını duymadığınız, hiçbir işini görmediğiniz birine tabi ki sergi teklifi kolay kolay gelmez. Çünkü o kişinin önce varlığından haberdar olmanız gerekir. Bir yerden teklif gelebilmesi için sizin bazı uluslararası anlamda önem taşıyan ama yurtiçinde de yapılmış olabilir bu, ille yurtdışında çok aktif olunması da belirleyici olmayabilir. Ama yurtiçinde belli bir saygınlığı olan, belli bir çizgisi olan ve yurtdışı bağlantılarıyla yurtdışındaki sanat ortamının haberdar olduğu etkinliklerinden, gerçekleştirdikleri projelerden haberdar oldukları birtakım kurumlarla çalıştıysanız eğer teklif gelmesi daha olası oluyor. Ya da dediğim gibi bu teklifi kendi kendine yaratan sanatçılar da oluyor. O kurumlarla temasa geçiyorlar ve belli bir süre devam eden bir ilişki biçimi başlıyor. O ilişkinin de yani o diyalogun da bir sonucu olarak ileriki bir tarihte bir teklif gelebiliyor

sanatçıya. Ya bu işte benim çok tercih etmediğim yöntem ama bu şekilde de olabiliyor. *Buğra, 39, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Buğra, sanatçının sergiye katılım sağlayabilmesinin sanatçının görünür olmasıyla doğru orantılı olduğunu ifade etmektedir. Buğra görünürlüğü ise sanatçının ilişkiler ağı içerisinde dahil olmak için gösterdiği çabasıyla birlikte de gelişebildiğini anlatmaktadır. Bu şekilde sosyal sermaye oluşturma ve geliştirmenin önemi ortaya çıkmaktadır.

Hurşit ise sanatçıların görünür olabilmeleri ve önemli aktörlerle tanışabilmeleri yolunda çaba göstermeleri gerektiğini ifade etmektedir. Hurşit kendi sürecinde her şeyi kendi kendine yaptığını, kendi girişimleri sonucunda insanlarla tanışıp sosyal sermaye oluşturduğunu anlatmaktadır:

Çoğunlukla ve en önemli durumlarda ben gittim, dosyayı hazırladım, kapıyı çaldım, görüştüm, yani olabilir şeyler oldu. Buna ben her zaman inanırım yani, herkese de söylerim yani. Böyle bir ülkede bir şeyi beklemenin alemi yok yani. O zaman ölür gidersin yani. Sen bir şey hazırlayacaksın, götüreceksin, sunacaksın. Yapmıyorlar mı, o zaman kendin yapmaya çalışacaksın gibi yani. *Hurşit, 48, Sanatçı.*

Hurşit'in görüşlerine benzer bir şekilde Simge de genç sanatçıların alanda görünürlük kazanmaları için bireysel girişimlerinin önemini vurgulamaktadır.

Genç sanatçılar için de işte böyle şey yapmaları lazım, insan tanımaları lazım. Birilerine bir kere çok önemli yani web sitesi, ben bunu böyle kişisel isyan olarak söylüyorum gerçekten. Müzelerde çalışanları düşünüp düzgün web sitesi yapsınlar, blog yapmasınlar. Blog formatından vazgeçmeleri ve gerçekten böyle kısa sürede gezip böyle sanatsal yaklaşımlarını anlayabileceğimiz web siteleri tasarlamaları gerekiyor. Ve sosyal medyada şu anlamda aktif olmaları gerekiyor, (...). Sonuçta sanat nesnesini üretiyor olmak görünürlük üzerinden bir şeyi de var ya içten içe, kabul etsinler veya etmesinler. O yüzden onun en azından işlerine ve yaklaşımına ulaşabiliyor olmak bence çok önemli. Sonra kurumlara, galerilere, birlikte çalışmak istedikleri insanlara, sanat yazarlarına, sanat tarihçilerine falan portfolyolarını gönderebilirler, buluşup bir kahve içebilirler. Yani bunlar çok şey değil, herkes senin benim gibi insan aslında. Öyle yani kişisel ilişkilerden geçiyor, fikir almak çok önemli. Böyle hiç şımarıklık yapmamak lazım, fikir almak lazım. Üniversitelerde girebiliyorlarsa açık derslere girmeleri lazım. *Simge, 33, Küratör.*

Simge sanatçıların hem kurumlarla iletişime geçmeye çalışmaları, kurumlardaki aktörlerle tanışmaları gerektiğini hem de internet üzerinde ve sosyal medyada görünür ve aktif olmaları gerektiğini anlatmaktadır. Simge sanat nesnesi üretmenin sanatçının ve dolayısıyla eserlerinin görünür olmasını gerektirdiğinden bahsetmektedir. Simge'nin anlattığı sosyal sermayenin önemine dikkat çekmektedir. Alanın önde gelen sanat

kurumlarının hiç tanımadıkları bir sanatçıya karşı iletişime açık olup olmadıkları ve tutumlarının nasıl olduğu sorusunu yönelttiğimizde Simge şöyle söylemiştir:

Genç mesela, genç derken işte 90 doğumlu birisinden bahsediyor olalım, 2-3 senedir iş üretiyor olsun ama yaptığı çalışmalar iyi olsun. O zaman doğrudan kendileri de gidip iletişim kuruyorlar, sergiye de dahil ediyorlar. Bunu yaptılar, mesela X bunlardan bir tanesi. Yani onda birebir ben de vardım hatta. Yani yapıyorlar yok yok o konuda çok şey değil. İstanbul Modern'in küratöryel departmanı o konuda kapalı değil. *Simge, 33, Küratör.*

Simge'nin bahsettiği kişisel girişimle aktörlerle tanışan ve sergide yer alan bir sanatçıdır, İstanbul Modern sergisinde görünür olduktan sonra alanda tanınır hale gelmiştir ve İstanbul Bienali'ne katılmak üzere davet de almış, bienale katılmıştır. Yani sanatçının kurumsal hayırseverlik sanat kurumunda eseri sergilendikten sonra prestijinin artmasına paralel olarak sosyal sermayesi de artmıştır ve sanatçı alanda güç kazanmıştır.

Berrak'ın anlatısında da sanatçının alanda sosyal sermayesini oluşturmasına yönelik çabasına dair bulgular gözlemlenmektedir. Berrak bir sanatçının alanda nasıl görünür olabileceğine dair yönelttiğimiz soruya şöyle bir cevap vermektedir:

Çok meşakkatli bir yol yani. Ben mezun olduktan sonra çok uğraştım (...). Başvurular ya da işte ne bileyim o dönemin sanat dünyasında saygı duyulan isimlerine ulaşmaya çalışmak falan. Birtakım yollar denedim. *Berrak, 36, Sanatçı.*

Bu anlamda Berrak mezuniyet sonrası hocasının galerisinde çalışmaya başlamış ve o dönemlerde üzerinde çalıştığı bir projeyi bu galeride kişisel sergiyle hayata geçirmeyi istemiştir, fakat galerisinden kendi deyimiyle “çok yukarıdan bakan böyle gülen yani bir cevap alınca” galeriden ayrılmıştır. Berrak'ın Arter'de sergi açma süreci de bu gelişmeden sonra yaşanmıştır.

O dönem Arter'deki Emre Baykal'a gösterdim bu fikri. Bu fikir üzerinden çalıştığımı ve bu fikir üzerine yani ona bahsettim. Sonra böyle çok ilgisini çekti, sonra çok ufak ufak konuşmaya ve geliştirmeye başladık, birlikte düşünmeye başladık. *Berrak, 36, Sanatçı.*

Berrak'ın Arter'in baş küratörüyle iletişime geçmesinden 2 sene sonra kendisi Arter'de kişisel sergisini açabilmiştir. Berrak sürece dair şunları anlatmaktadır:

Arter'e ben baya yapacağım bu işi deyip kalkıştım. Parçaların bir kısmını ürettim, ürettikten sonra fotoğraflarını çektim, sonra Emre'ye de gösterdim, “bak ben böyle yapıyorum”. Yani hep böyle bir diyalog halinde olduğumuz için yani ona bir şey yaptım yani. Ona “ben yapıyorum bu işi” dediğim anda zaten oldu. Yoksa onlar bana hani “gel sen yap”, ya da ben onlara “yapayım” diye gitmedim yani. Hep ben başladım, sonra onların hoşuna gitti, sonra üretime birlikte yani ilerledik. *Berrak, 36, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi sanatçının oluşturduğu sosyal sermaye üzerinden kurumsal hayırseverlik kurumlarında sergi açabilmesi ya da bu kurumlardaki sergilere katılabilmesi mümkün olmaktadır. Sanatçının sosyal sermayesi arkadaş çevresi, tanıdıklıklar vesilesiyle daha kendiliğinden de gelişebilir, Berrak'ın örneğinde olduğu gibi sanatçının bu yönde yoğun emek ve çaba göstermesi sonucunda da gerçekleşebilmektedir. Bu aşamada sanatçının öğrenim gördüğü okullardaki hocalar, sanatçılar ve arkadaşlıkları bile önemli olabilmektedir. Pek çok sanatçı okullarda elde ettikleri sosyal sermaye ile çeşitli kurumlardan sergi daveti alabilmişlerdir.

Sosyal sermayesi oldukça yüksek olan Enver kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarından birinde sergi açma sürecinin kurumdaki kişilerle yıllar öncesine dayanan arkadaşlıkları ve birlikte çalışma pratikleri olması sebebiyle kendiliğinden gelişmiş olduğunu anlatmıştır:

30 yaşından beri Türkiye güncel sanatının içinde olduğumu düşünürsek bu 17 sene içinde birlikte başladığımız insanların hepsi belli pozisyonlara geldiler yani. İKSV'de asistan olarak benim tanıdığım insanlar şimdi galeri direktörleri oldu, başka yani daha sanat kurumlarında üst noktalara geldiler, sanatçıların birçoğu mid kariyeri dediğimiz hani uluslararası görünürlük kazandılar. Bu nedenle bütün kurumları esasında, çalışanları tanyorum ve çoğu arkadaşım. Onun için özellikle hani böyle hepsini ya Borusan'la da çok yakın ilişkilerim var, Arter'le var. Salt'la biraz daha az oldu, onların çünkü araştırma konusu üzerinden giden sanatçılarla, arşiv yapan sanatçılarla daha çok çalıştılar. Ama Vasıf'ı da, Vasıf şimdi orada değil ama Vasıf'la da çok en başından beri hatta (...) senin güncel sanatta da yerin olabilir diyen insandır Vasıf. Yani o anlamda galerilerin hepsini tanırım. Hepsiyile ilişkilerim var ve eğer bir proje bir kurumla çalışmama yakın hissettirirse beni gidebileceğim insanlar var. Ama dediğim gibi Arter Emre, Emre Baykal'ı, çok yakın arkadaşım ve çok uzun senelerdir birlikte çalışıyoruz. Selen Ansen falan. Arter'i biraz daha yakından bilirim. *Enver, 47, Sanatçı.*

Enver'in anlattısında da doğrulandığı gibi sosyal sermayesi yüksektir. Enver alandaki en önemli kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarıyla ve aktörlerle arkadaşır. Arter'de sergi açma süreci de bu yakın arkadaşlıklar içerisinden kendisine gelen bir teklifle gerçekleşmiştir. Görüldüğü gibi sosyal sermayesi yüksek bir sanatçıya sergi teklifi aktörlerden gelmektedir, katılımcılar bu yönde paylaşımlarda bulunmuşlardır. Bu tür bir teklifin gelmesi için sanatçının ilişkiler ağındaki aktörlerle tanışıyor olması, sosyal sermaye biriktirmiş olması gerekmektedir.

Enver sergi teklifini sanatçının kendisinin yarattığı durumlara karşı daha mesafeli bir tavra sahiptir.

İşte bu sosyal, arkadaş. Müze direktörüyle bir açılışa tanışsınız, o gelir sizin evinizde işlerinize bakar, stüdyonuzu gezer, size bir teklif yapabilir. Yani tek bir yöntemi yok ama genelde bir sanatçı gidip “ben sizle bir sergi yapmak istiyorum” dediğinde... Ben hiç yapmadım, yapanlar olduğunu biliyorum. Ama çok işleyen bir şey değildir. Biraz hafif. Yani öyle olmaması daha doğru. Normali öyle olmaması, onların size gelmesidir. *Enver, 47, Sanatçı.*

Anlaşıldığı gibi Enver Berrak’ın aksine sanatçının sosyal sermayesinin süreç içerisinde kendiliğinden oluşması gerektiğini düşünmektedir. Bu konuda Berrak ve Simge’nin anlattığı örnekteki sanatçı başarı elde etmiş ve eserlerini bahsi geçen kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında sergileyebilmişlerdir. Ama öteki taraftan bunun daha meşakkatli bir yol olduğu da açıktır. Sanatçının bu kurumlardaki aktörlerle önceden tanışıyor olması ya da arada alanda saygı duyulan bir referans isim aracılığıyla bu kurumlarda sergi açma süreci çok daha kolay gelişmektedir. Bu aşamada sosyal sermayenin bu kurumlardaki sergilere katılma ya da kurumlarda sergi açmada son derece belirleyici olduğu bulgularla doğrulanmaktadır. Yeterli sosyal sermayeye sahip olmayan sanatçılar da kendi sosyal sermayelerini oluşturarak buralarda etkinlik gösterebilmektedirler.

Bu anlamda Ferhat sanatçının kendisini alandaki aktörlere tanıtması ve daima iletişimde olması gerektiğini önemle vurgulamaktadır.

Benim sanatımda atölye sanatçılığı yok. Atölye sanatçılığı, Rönesans döneminde vardır böyle, siparişlerin verildiği dönemde. Ne derler, işte “sanatçı atölyesine kapanır, işini yapar” çünkü sarayın ileri gelenleri sanat koleksiyoncuları, yani sarayın sahipleri sanatçıların atölyesine gidiyorlar, orada görüyorlar, sipariş veriyorlar. Böyle atölyesine kapalı sanatçı imajı oradan geliyor. Sana geliyorlar, sen gitmiyorsun. Şimdi bugünün dünyasında böyle bir şey yok. Bugün atölye sanatçılığı denen bir kavram çalışmaz. Yani şöyle çalışmaz: kimse seni atölyeden gelip keşfetmez. Çünkü herkes dışarıda, herkes iletişimde. Yani kimse sana oradan sipariş vermiyor. Sergilerle, aktivitelerle bir görünürlük kazandıktan sonra seni keşfediyorlar. Ondandır iletişim başlıyor. *Ferhat, 53, Sanatçı.*

Anlaşıldığı gibi Ferhat sanatçının alanın aktörleriyle iletişimde olması ve kendisini görünür hale getirmesi gerektiğini ifade etmektedir. Ferhat’ın anlatısı günümüzde bir sanatçının görünür olması, kurumlarda eser sergilemesinin sanatçının eserlerinin satışıyla direkt alakalı olduğunu göstermektedir.

İmren ise görünür hale gelme ve kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında eser sergileme yolunda sanatçının nasıl bir yol izlediğine dair şunları ifade etmektedir:

Daha içgüdüsel olarak işliyor bunlar. İlişkiler, biraz da sosyalleşme, açılışlara gitme, konuşmalara gitme, etkinliklere gitme yani biraz da böyle networking de yapmak

gerekıyor. Yani sanatçı oturup kendi kabuğunda işler üretmeye devam ettiğinde yanında eğer bir arkadaşı yoksa çok da böyle bir imkânı olmuyor. *İmren, 40, Küratör.*

Görüldüğü gibi İmren de tıpkı Ferhat gibi sanatçının kendisini görünür kılmasının ve alandaki aktörlerle tanışmasının şart olduğunu anlatmaktadır. İmren'in anlatısı da sanatçıların ancak yeterli sosyal sermaye geliştirdikten sonra kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında eser sergilemeye başlayabileceğini işaret etmektedir.

Bir sanatçının kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarındaki sergilerde yer alması ve bu koleksiyonlara dahil olmasının nasıl mümkün olabildiğine dair yönelttiğimiz soruya Ceren sosyal sermayeyi ve ilişkiler ağlarının önemini vurgulayan bir cevap vermektedir:

Bağlantı ağları çok önemli yani bir şekilde tanışıklık olması. Ama bu yani biri bir küratörle kafede de tanışmış olabilir, atıyorum arkadaş grubundan da tanışmış olabilir. O bir şey yani hayatta her konuda olduğu kadar, belki biraz daha fazla çok subjective ve çok insanın kişisel hayatıyla birebir bağlantılı yaptığımız iş. (...) İstanbul Modern'de ve bahsettiğimiz kurumlarda iş gösteren sanatçıların da bunların hepsinde³⁴ yani hem işte bir şekilde bir bağlantı ağına girmişler, hem bir şekilde kendilerini olgunlaştırmışlar, şey çok önemli: süreklilik. *Ceren, 33, Küratör.*

Ceren'in anlatısında da görüldüğü üzere kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında etkinlik gösteren sanatçılar hem ilişkiler ağına dahil olan ve hem de yeterli sosyal sermayeyi oluşturmuş sanatçılardır. Ceren bu sanatçıların sanatsal üretimlerinde kendilerini geliştiren ve sanatsal üretimlerinde süreklilik sağlayabilenler olduklarından bahsetmektedir. Asya da Ceren'in vurguladığı gibi kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünür olmak için sanatçının hangi sanatsal etkinliklere katıldığı, nerelerde eser sergilediğinin tek başına yeterli olmayacağını, bunun yanında sanatçının güçlü bir ilişkiler ağına bağlı olması gerektiğini düşünmektedir:

Birincisi portfolyonuz sağlam olmazsa hiçbir şey olmuyor. Ama bağlantılarınız da sağlam olmazsa hiçbir şey olmuyor. Yani ikisinin el ele gitmesi gerekiyor. *Asya, 38, Sanatçı.*

Asya'nın anlatısı sanatçının sosyal sermayesinin yüksek olması gerektiğini açıkça göstermektedir.

Tüm bunlarla beraber sanatsal üretim alanında en önemli görünürlük alanlarından ikisi - önceki bölümde ele alındığı üzere- bienaller ve misafir sanatçı programlarıdır. Sanatçıların bienal ve misafir sanatçı programlarına katılabilmeleri için alandaki karar

³⁴ Sanatçı burada araştırmamızda kurumsal hayırseverlik sanat kurumları olarak ifade edilmekte olan kar amacı gütmeyen sanat kurumlarından bahsetmektedir.

verici/seçici konumundaki aktörlerden oluşan ilişkiler ağına dahil olmaları gerekmektedir. Yani Bourdieucü anlamda sosyal sermayelerinin yeterli olması icap etmektedir. Çalışmamızın örneklem kurumlarından biriyle bağlantılı olan bir misafir sanatçı programına gönderilecek sanatçıların nasıl seçildiğine dair yönelttiğimiz soruya seçici jürinin başkanı açık çağrı yapıldığını ve bundan sonra sanatçıların ihtiyaçları ve çalışmaları dahilinde bir seçim yaptıklarını belirtmiştir. Katılımcılardan bu misafir sanatçı programına seçilen bir sanatçı ise kendisine ve “belli” sanatçılara özel olarak bu misafir sanatçı programına katılmak isteyip istemediğinin sorulduğunu belirtmiştir. Böylece aslında ilişkiler ağı içerisine dahil olan sanatçıların alanda gerçekleşen prestijli sanat etkinliklerine davet edilme noktasında ne kadar daha fazla şanslı oldukları görülmektedir. Sosyal sermayenin alandaki görünürlüğü devam etmesi ve sanatsal üretimin sürekliliği bakımından en önemli sermaye türü olduğu anlaşılmaktadır.

Bu aşamada aşağıda sosyal sermaye ile ilişkisi bağlamında Türkiye çağdaş sanat alanının uluslararası anlamdaki en önemli etkinliği olan İstanbul Bienali katılım süreçlerine dair sanatçı ve küratörlerden elde edilen bulguları değerlendirilmektedir.

En yetkili aktörlerden İstanbul Bienali’ne dair elde ettiğimiz verilere göre son 3 bienaldir açık çağrı yapılmadığını, fakat proje sunmak isteyen sanatçıların projelerinin bienal küratörleriyle paylaşıldığını öğrendik. Ayrıca bienal için davet edilen küratörlerin Türkiye’de araştırma gezileri, stüdyo ziyaretleri yaptığı anlatılmıştır. Bununla birlikte davet edilen küratörlerin daha önceden tanıştıkları, birlikte çalıştıkları sanatçılara da mutlaka bienalde yer verildiği söylenmiştir. Bununla birlikte bu küratörlerin bienal ekibinin yönlendirdiği bölgelerde de araştırma gezileri ve stüdyo ziyaretleri yaptıkları ifade edilmiştir. İstanbul Bienali’ne birkaç defa katılmış olan Asya da anlatısıyla bu verileri desteklemektedir:

Yabancı küratörler Türkiye’ye geliyorlar, burada tanıdıkları başka küratörlerin tavsiyesiyle ya da sanatçıların tavsiyesiyle daha önce tanışmamış oldukları yeni sanatçılarla tanışmaya çalışıyorlar. *Asya, 38, Sanatçı.*

Asya’nın anlatısında görüldüğü üzere bienal küratörü İstanbul’daki küratörlerle iletişim içerisinde ve Türkiye çağdaş sanat alanının etkili küratörlerinin tavsiyesiyle yeni sanatçılarla tanışmaktadırlar ve bu sanatçıları bienale dahil etmektedirler. Katılımcılar arasındaki kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarından birisinin küratörü de bu doğrultuda bilgiler paylaşmıştır. Katılımcımız olan küratör İstanbul Bienali sırasında

dışarıdan kendi kurumlarına gelen küratörler ve aktörlerle fikir alışverişi içerisine girdiklerini anlatmıştır.

Asya kendisinin İstanbul Bienali'ne katılma sürecine dair şunları anlatmaktadır:

Küratörler belli bir kavramsal çerçeveyi oluşturduktan sonra İstanbul Bienali'nin ekibi onları birtakım insanlarla görüşürmeye başlıyor. Sadece sanatçılarla değil ama hani yerli küratörler, buradaki düşünce insanları, öyle bir konsept Türkiye'de nasıl geliştirilir vesaire gibi. O süreçte de birtakım isimler ortaya çıkıyor, daha sonra küratörler o isimlere atölye ziyareti yapıyor ya da buluşmalar yapıyor. İstanbul Bienali için, benim için böyle olmuştu yani. Küratörü sanatçılarla görüşüyordu, birkaç kişi benim ismimi vermiş. İşte görüşme sırasında işlerimi gösterdim. *Asya, 38, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Asya bienal küratörünün sanatçı araştırdığı süreçte alanın aktörlerinden birkaç kişinin kendisinin ismini vermesiyle bienalde yer alma şansı elde ettiğini dile getirmektedir. Bu aşamada da Asya'yı tanıyan önemli aktörlerin yani Asya'nın da dahil olduğu ilişkiler ağı sisteminin ve sosyal sermayenin belirleyici yönü ortaya çıkmaktadır.

Bu doğrultuda Sevil'in anlatısı da oldukça önemlidir. Üniversite öğrencisiyken İstanbul Bienali'nin yaptığı açık çağrıya arkadaşlarıyla birlikte ortak bir projeye başvuran Sevil o dönemde yaşadıklarını şöyle anlatmaktadır:

Açık çağrı olunca bence herkes katılabilir yani her yaşta herkes, eğer o projeye ilgili bir fikri varsa. Ama bu yöntem çok işlemiyor bence. Çünkü direkt yüz yüze konuşmadığınızda yani sadece bir dosya gönderdiğinizde kendinizi tam ifade edemiyor olabilirsiniz. Yani biz mesela üniversitedeyken, öğrenciyken bienale başvurma kararı almıştık mesela arkadaşlarımızla. (...) 2 arkadaşım oturduk çalıştık, dosyayı hazırladık ve yolladık. Dosyayı (...) götürdük öyle teslim ettik İKSV'ye. Ama tabi ki kabul edilmedi. (...). Yani daha çok bence bir çevre var ve çevrelerdeki kontaklar birbirine bağlandığında, yani birisi birisini tavsiye ediyor, o onu tavsiye ediyor. Biraz bu şekilde geliyor diye düşünüyorum. *Sevil, 37, Sanatçı.*

Sevil öğrenciyken bienal başvurusunun kabul edilmemiş olmasını henüz tanınmamış olmalarına bağlamaktadır. Yani başka bir deyişle o yıllarda Sevil ve arkadaşları alandaki ilişkiler ağına bağlı değildir ve sosyal sermayeleri yetersizdir. İlerleyen yıllarda ise Sevil İstanbul Bienali'ne katılım göstermiş, alanın en önemli sanat kurumlarında eser sergilemiş ve eserleri kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının koleksiyonlarına girmiştir. Sevil açık çağrıyla yapılan başvuruların çok etkili olmadığını, küratörlerin bağlı oldukları ilişkiler ağından kişilerin tavsiyesiyle sanatçıları bienale davet ettiklerini söylemektedir. Bu anlamda Asya da şunları söylemektedir:

Bütün bienaller open call yapar aslında ama oradan neredeyse hiç iş almazlar. (...). Bir süre sonra siz başvuru yapmamaya başlıyorsunuz, size gelmeye başlıyor. Şu anda

hiçbir şeye başvuru yapmadım, teklifler size gelmeye başlıyor ama o baya sabırlı olunması ve inatçı olunması gereken bir zaman. *Asya, 38, Sanatçı.*

Asya da Sevil'in anlatısını destekler biçimde yalnız İstanbul Bienali değil, bütün bienallerin açık çağrı yaptıklarını ama tanımadıkları sanatçıların projelerini pek kabul etmediklerini anlatmaktadır. Aktörlerin anlatılarından bienal katılımlarında küratör ve ilişkiler ağı içerisinde sanatçı katılımının söz konusu olduğu çarpıcı bir biçimde anlaşılmaktadır. Asya'nın anlatısından anlaşılıyor ki sanatçılar yeterli sosyal sermayeyi elde ettikten sonra önemli sanat etkinliklerinden davetler almaya başlamaktadır, bu anlamda aktörlerarası ilişkiler ağına dahil olmak oldukça önemlidir.

Bu doğrultuda Funda da, sanatçının görünür olmasının ve uluslararası anlamda görünür olmasının en önemli meselelerden biri olduğunu vurgulayarak, uluslararası görünürlüğü gerçekleştirilmesi için sanatçının aktörler ve küratörler tarafından tanınması gerektiğini anlatmaktadır.

En başından görünürlük meselesi çok önemli. Sanatı aracılığıyla direnç gösterebilmek, sanatçı için çok önemli bir durum. Yani bu anlamda da uluslararası görünürlük sanatçı açısından önemli. Bu nasıl yapılabilir, şöyle ki son 20 yıldır çok popüler olan sanatçı residency programları var, misafirlük programları var. Yine bir noktada aslında o ilişki ağına dahil olmasıyla ilişkili bir şey. Sanatçı residency programlarına katılabiliyor veya yurtdışındaki bienallerden davet alabiliyor. Yurtdışındaki bienallerden davet alabiliyor olması demek aslında öncesinde yine kurduğu ilişkilerle de şekillenen bir durum. Yani küratörlerle tanışıyor, kurumlarla tanışıyor bu programlarda. Sonrasında bu ilişki ağına desteğiyle tabi ki üretimin de niteliğiyle birleşen bir durum, yurtdışında görünürlük sağlıyor. Görünürlük sağlama açısından önemli çünkü ne olursa olsun bir yaratıcı alanda bir ego vardır, bunu olumsuz anlamda söylemiyorum. Yani sanatçının var oluşu sanat üzerine kuruluysa bu egoyu da besleyen bir durumdur, sanat tarihine geçiyor olabilmek. Sanat tarihine de geçiyor olabilmek için ne kadar görünür ve üretimleri ne kadar sürekli olursa, bu sürekliliği koruyabilirse o noktada sanat tarihine de geçebiliyor. Bu bir sanatçının da sanıyorum hayır diyemeyeceği bir şey zaten. Bu anlamda yurtdışı sergileri önemli tabi. *Funda, 39, Küratör.*

Anlaşıldığı gibi sanatçının sanatçı misafir programlarına katılarak beslenmesi, yurtdışındaki bienallere katılabilmesi ve uluslararası anlamda görünürlük kazanabilmesi için küratörlerle ve kurumlardaki yetki sahibi aktörlerle tanışıyor olması gerekmektedir. Funda görünürlüğü sanatçı için hem sanatsal açıdan güç kazanması hem de sanatçıya iyi hissettiren ve onu sanat tarihinde kalıcı hale getiren bir durum olduğunu ifade etmektedir. Funda'nın anlatısında sanatçının bu tür bir görünürlüğü elde edebilmesi için sosyal sermayesinin yüksek olması gerekir.

Sanatçının sosyal sermayesi ne kadar yüksekse sanatçı sanatsal üretim alanında o kadar güçlü olmaktadır. Bu anlamda Enver de farklı çağdaş sanat alanı içerisinde sahip olduğu sosyal sermayenin yüksekliğinin kendisine sağladığı avantajlardan bahsetmektedir:

Diyelim ben bir proje yapacağım, şu anda mesela bir proje yapıyorum. O proje için diyorum ki bunun için izinler alınması lazım, şu bu lazım, bir tek galeriyi kullanmıyorum ben herkesi kullanıyorum, arkadaşlarımı da kullanıyorum, kim yakınsa o şeye. *Enver, 47, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi çağdaş sanat alanında önemli kişilere yakın olmak ve ilişkiler ağı içerisinde yer alıyor olmak sanatçının süreçlerinde işlerini kolaylaştırıcı bir önem taşımaktadır. Sanatçıların sosyal sermayesinin yüksek olmasının bir başka kıymeti de sanatçıya sanatsal üretim süreçlerinden daha özgür davranabilme gücünü vermesidir. Enver kendisinin sanatsal üretim sürecinde küratör, kurum yöneticisi vb. aktörlerin müdahalesine karşı direncini şu şekilde anlatmıştır:

Bana kimse onu yapamaz. Yani yürür çıkar giderim. Hani bir insana bağlı biri değilim. 70 tane şeyim var beni sanata bağlayan, bir tanesini çok rahat koparır atarım yani. Ama sizi eğer 1 küratör sırf desteklediyse –ki bu tür şeyler oluyor- o zaman ona bağılısınızdır, onun sözünden kolay dışarı çıkamazsınız yani. Ama yine dediğim gibi o küratör sizi ürettiyse o küratör sizi yok edebilir yani. Başka bağımız yoksa başka yerlerde çalışmıyorsanız onu çeşitlendirmemişseniz, çeşitlendirememişseniz orada zaten garip bir durum vardır, sakat bir durum var demek ki orada, o zaman her şey olur. Bağımlılık ilişkisi üzerinden gidiyorsa küratörle ilişkiniz veya bir kurumla, veya çok gençseniz o da tabii yeni başlıyorsanız tabii ki yoktur. O zaman üzerinizde böyle baskılar hissedebilirsiniz. *Enver, 47, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Enver sosyal sermayesinin yüksek olması sebebiyle mücadele alanında oldukça güçlüdür. Enver kendisine müdahale etmeye hiç kimsenin tenezzül edemeyeceğini, buna kalkışanlarla bağlarını çok kolay koparabileceğini ifade etmektedir. Bununla birlikte Enver alanda henüz genç olan veya tek bir güçlü aktör ile kurduğu ilişkiyle var olan sanatçıların bu tür baskıları yaşayabileceğini anlatmaktadır. Dolayısıyla Enver'in anlatısından sosyal sermayesi düşük sanatçıların bu tür müdahalelerle karşılaşabileceği anlaşılmaktadır. Yani yüksek bir sosyal sermayenin sanatçıyı sanatsal üretim sürecinde özgürleştirdiği ve güçlendirdiği söylenebilir.

Habitus ve sermayelere dair son olarak Haşmet'in şu anlatısı çok önemli vurgularla doludur:

Tanıdığım, okulda da beraber olduğum zaten yığınla heykeltıraş, şu bu arkadaş çevrem vardı. O zamanın sanat entelijansiyası denilen birtakım insanları da doğal olarak tanıyordum. Onlarla her zaman kopmayan bir bağım vardı. O bağ içerisinde kendi çalışmalarımı, (...) sanat alanında ufak ufak kendime yer ayırmaya

çalışacağım kararını verdiğim zaman kendi çalışmalarımı bu insanlara gösterdim. Bakın ben de böyle şeyler yapıyorum, ne düşünürsünüz ne yaparsınız falan gibisine. Herhalde ilginç geldi ki belli bir zaman içerisinde Beral Madra'nın ilk genç kuşak sergileri düzenliyordu o zamanlar, genç kuşak sergileriyle 1-2 işim gözüktü ve de ilgi çekti. Onun akabinde X Galerisi, o dönemin önemli bir sanat galerisiydi, X Galerisi “bizimle kişisel bir sergi yapmaz mısın” gündeme geldi. Ve ben orada bir kişisel sergi hazırlığına giriştim. Yani şunun tabii altını özellikle çizmem lazım, benimle aynı dönemde başlayan sanatçı arkadaşlarımdan bir tane daha avantajlıydım. O da başka bir alanda da olsa edindiğim bir çevre ve bir ilişkiler ağı vardı. Ve de beni onlardan daha rahat konumda tutabilecek olan bir küçük de olsa maddi birikimim vardı. Koşullar açısından diğer arkadaşlarıma haksızlık etmek istemem çünkü önemlidir. Çünkü çok zor şartlardan gelen, canını dişine takan pozisyonda gelen insanlar da vardı. Ama ben minik de olsa başka şanslarım olduğu için daha rahat kanallar buldum. Diyeceksin ki sen o rahat kanalları buldun ama o rahat kanallarda doğru düzgün varlık gösteremeseydin de kenara da itilirdin, başarısız olurdu. He öyle değilmiş, bir değeri varmış ki arkası da geldi. Bir yerde onlara karşı adaletsizlik yapmak istemem, bir yerde de çok da mütevazî olmak istemem. Yani hak ettiğim bir kariyer çizgisine oturdum, çünkü hak ediyordum demek ki. O yola girişte konformist anlamda baktığın zaman belli konforlarım da olduğunu reddedemeyeceğim. *Haşmet, 64, Sanatçı.*

Haşmet'in anlatısından anlaşıldığı gibi sanatçının sanat alanında tanınan ve başarılı bir sanatçı olması yolunda sanatçı arkadaşlarından oluşan sosyal çevresinin yani sosyal sermayesinin ve ekonomik sermayesinin kendisini oldukça avantajlı bir konuma getirmiştir. Elbette Haşmet bu yolda çok çaba göstermiş, emek vermiştir. Fakat Haşmet'in sembolik sermayesinin yüksek olması sanatsal üretimine daha rahatlıkla devam edebilmesini sağlamıştır.

Bu bölümde değerlendirdiğimiz bulgularda görüldüğü gibi sanatsal üretim alanındaki aktörlerarası mücadele alanında sanatçının konum ve güç elde edebilmesinde sanatçının sahip olduğu kültürel sermaye, ekonomik sermaye ve sosyal sermaye oldukça belirleyicidir. Katılımcıların anlatılarından daha fazla tespit edilebilir olması bakımından sosyal sermayenin diğer sermaye türlerinden daha çok etkili olduğu söylenebilir. Fakat sermayeler iç içe geçmiştir ve birbirlerini etkilemektedirler. Katılımcıların anlatıları sanatçıların sembolik sermayeleri ne kadar yüksekse kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında ve sanat etkinliklerinde yer bulma şanslarının o denli fazla olduğunu göstermektedir. Bu aşamada da sosyal sermayenin diğer sermaye türlerinden daha çok öne çıktığı ve daha fazla etkili olduğu açıktır. Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarıyla ilişkili küratör ve kurum yöneticilerine yakın olmak, arkadaş olmak, bir şekilde bu aktörlerin ilişki ağı içerisinde yer alabilmiş olmak sanatçının alanda konum elde etmesi

için gerekli olan en önemli güç kaynağıdır. Bununla birlikte sanatçının yükselen sosyal sermayesi diğer sermaye türlerinin de yükselmesini neden olmaktadır.

Gelecek bölümde sanatsal üretim alanında sanatçıların var olma mücadelesi içerisinde karşılaştıkları sorunlara dair bulgular ele alınmaktadır.

3.3.2. Sanatçıların Karşılaştıkları Güçlükler ve Sanatsal Üretim Pratiğine Etkisi

Bu bölümde sanatsal üretim sürecinde sanatçıların karşılaştıkları güçlükler ve sorunlara dair katılımcıların anlatılarından elde edilen bulgular değerlendirilmektedir. Araştırmamızda sanatsal üretim alanında sanatçıların yüz yüze geldiği başlıca sorunların güvencesizlik, sanat üretimiyle hayatı sürdürmenin zorluğu, galeriyle çalışma sorunu, sanatçıların eserlerini sergileme ve satış kaygısıyla piyasaya yönelik sanatsal üretim yapma tuzağına düşme riskleri olduğu tespit edilmiştir. İlk olarak çağdaş sanat alanındaki güvencesizliğe dair bulgular paylaşılacaktır.

3.3.2.1. Mesleki Güçlükler ve Sanatsal Üretim Pratiğine Etkisi

3.3.2.1.1. Güvencesizlik

Günümüz neoliberal ekonomik düzeninde güvencesizlik her iş kolunda var olan temel problemlerden birisidir fakat geçmiş yıllardan bugüne sanat alanındaki güvencesizlik hep biraz daha görünür olmuştur. Bu doğrultuda katılımcı sanatçılar sanatçı olmak istediklerini aileleriyle paylaştıklarında ailelerin sembolik sermayeleri nasıl olursa olsun tamamına yakınının ailelerinin bu isteği endişeyle karşıladığını ifade etmişlerdir. Ailelerinin kendilerini sanatçı olmaları yolunda desteklediğini söyleyen sanatçıların aileleri bile başlangıçta oldukça endişe duymuşlardır. Ailelerin duydukları endişenin sebebi sanatsal üretimle hayatı idame ettirmenin zorluğu ve bunun yaratacağı hayat boyu güvencesizliktir. Ailelerinin bu endişesine karşı koyamayan katılımcı sanatçılar arasında ise ancak başka bir alanda eğitim aldıktan sonra sanatçı olabilenler vardır.

Annem babam öğretmen olduğu için (...) genelde de öyledir okumaya karşı çok müsamahalıdır yani. 1 okul da okusan 3 okul da okusan... yani okumanı çok isterler. O bakımdan destek oldular, ama tabii “bu ne yiyecek ne içecek nasıl para kazanacak, hayatını nasıl sürdürecektir?” onun endişesi de vardı. Zaten biraz da öbür okulun diplomasını onlar için aldım. Yani alabilirim, diplomasını alayım koyayım bir tarafa. Böyle bir sigorta gibi bir şey. *Mazhar, 48, Sanatçı.*

Ailesinin endişesi sebebiyle mühendislik okuduktan sonra sanat eğitime başlayan Mazhar’ın ailesinin endişesi sanatçıyı böyle bir çözüm üretme yoluna götürmüştür. Ailesinin kaygısıyla yüz yüze gelen Alper ise sanat eğitimi alırken ailesinin tutumuna karşı şunları anlatmaktadır:

Mezun olmadan falan önce hala annem bana hala “acaba Alper, tekrar gitsen bir hukuk mu okusan?” gibi şeyler söyleyip böyle sınırlarımın tepeme çıkmasına falan sebep oldu. Yani kolay kolay sindirdikleri bir şey de olmadı bu yani. Ama işte şöyle düşün, bunlar CHP’li, aydın, orta üst sınıf bir aile falan. Sanat deyince de bir taraftan da seviniyorlar, tabii ki bizim oğlumuz şey olacak falan. Tabii onun ekonomisi çok büyük bir sıkıntıydı, büyük bir sorundu. Oradan da sürekli olarak şey geliyordu işte böyle, “acaba hukuk mu okusan, artık tamam, tadını aldın herhalde” gibi. *Alper, 41, Sanatçı.*

Alper’in ailesi sanat alanındaki zorluklarla karşı karşıya gelmesinden endişelendikleri için ve alandaki güvencesizlik sebebiyle bu tür bir tepki göstermişlerdir. Sanat alanındaki güvencesizlik ve geçim sıkıntısı her dönemde kendisini göstermektedir. Aşağıda iki farklı kuşaktan sanatçının bu yolda karşılaştığı tutumlarla konuya ilişkin bulgular değerlendirilmektedir. Öncelikle Haşmet’in anlatısı ele alınmaktadır:

Ben akademiye girdiğim seneler 1972. O zamanın koşullarıyla şimdiki arasında muazzam fark var. Sanat piyasası, sanat entelijansiyası genel dolaşım anlamında falan falan çok naif ve bakirdi o dönemde. Dolayısıyla da annem de bir gelecek endişesi en azından taşır mıyım noktasında beni sadece o noktada ikaz etti. İstersen öncelikle dedi, kolunda altın bileziğin bir mesleğin olsun, sen zaten sanatla ilgili bir şeyler yapacaksan onu da yaparsın, ama tıtr anlamında başka, daha faal olabileceğin bir alanda istersen eğitim al dedi. Ben de galiba onu dinledim o sırada. X bölümüne girdim ve onu okudum. Yani branşım direkt akademik eğitimim resim üstüne değıldir, X eğitimi aldım ve Y eğitimi aldım. 2 tane diplomam vardır. *Haşmet, 64, Sanatçı.*

Haşmet’in bahsettiği yıllarda Türkiye’de sanat piyasasından bahsetmek çok zordur, bu sebeple ailesi anlaşılır bir endişeyle Haşmet’in başka bir alanda eğitim aldıktan sonra sanat alanına girmesini önermişlerdir. O dönemlerde sanatçı olarak yaşamının getireceği endişe ve geçim sıkıntısı daha büyüktür. Fakat 2000’li yıllarda eğitim alan Kaan’ın ailesi de aynı endişeyi taşımıştır, hatta Kaan sanatçı olması yönünde ailesine karşı çok zorlu mücadeleler verdiğini anlatmıştır.

Şey kritikti biraz: risksiz meslek. Bu benim için de geçerli. Her ne kadar güzel sanatlar okumak istesem de önemli, ailemi o noktada ikna edemezdim. Hani ucunda öğretmenlik de olması gerekiyordu. X Üniversitesi Eğitim Fakültesi'ne yazıldım, çünkü aynı zamanda formasyon alıyordum. Bitirdiğimde en azından elimde formasyonum vardı, olacaktı ve öğretmen olacaktım. *Kaan, 35, Sanatçı.*

Kaan'ın anlatısının bütününden ailesinin sembolik sermayesinin çok yüksek olmadığı da ortaya çıkmıştır. Yukarıdaki anlatısında görüldüğü gibi Kaan ailesini ikna edebilmek için resim bölümüne değil resim öğretmenliği bölümüne girmiştir. Dolayısıyla sembolik sermayeleri nasıl olursa olsun ailelerin çocuklarının sanatçı olmaları yolunda sanatçı olmanın yaratacağı güvencesizlikten kaynaklanan bir dirençleri olmuştur. Sembolik sermayesi özellikle de ekonomik sermayesi ne kadar güçlü olursa olsun aileler çocuklarının sanatçı olmalarına çoğunlukla temkinli yaklaşmışlardır.

Türkiye çağdaş sanat alanı sermaye destekli kurum ve kişilere bağlı olarak işlemektedir. Berrak bu durumun da alanda bir güvencesizlik kaynağı olduğundan yakınmaktadır. Berrak çağdaş sanat alanındaki güvencesizliğe ve belirsizliğe şöyle dikkat çekmektedir:

Yeni mezun olan biri ekosistemin içerisinde bilmem ne, görünürlük savaşı vermeye girmesinin hiçbir manası yok yani. Çünkü zaten sürekli zemin alttan kayan bir zemin oluşturduğunuz bütün emekler, kurduğunuz bütün ilişkiler gün ortasında sizi yarıda bırakabilir. Kurumlar kapanabilir, galeriler kapanabilir, koleksiyonerler Amerika'ya taşınabilir, keza son dönemde olduğu gibi. Yani şimdi sanat eleştirmenliği yapan bir dolu insan kalkıp işte organik gıda, bilmem ne işine girdi yani zamanında. Yayın olarak açılan yayınlar kapandı, internetin yani... dolayısıyla şimdi ben çok kaç senedir üretiyorum, 2004 yılından beri ki 14 yıl olmuş yani. 14 yıl sonrasına ben kalkıp bakıyorum. Bana delilik gibi geliyor yani, tamam hadi onu geçelim, o biraz romantik bir şey. Nerede sergi açacağım ben, ne yapacağım yani. Next [gelecek/bir sonraki] adımım ne olmalı? Hem önümü göremiyorum yani şey olarak. Bunu kendi sanat pratiğim üzerine söylemiyorum yani, sanat pratiğim ayrı. Kendi sanat pratiğimde next, ne yapacağımı biliyorum. Ama bunu kiminle, nasıl, ne zaman, nerede bunların cevabını çok veremiyorum yani Türkiye'de. Yurtdışında görebilir miyim diye baktığımda da bu size bahsettiğim işte bağlamsal sorunu, işte tek tabanca olarak tekrar kurulması gereken ilişkiyi vesaireyi. Dolayısıyla şu an duruyorum yani. Ama dediğim gibi yani, bu bugüne dair bir şey. 2 sene sonra Türkiye bambaşka bir yer olacak zaten. Türkiye bambaşka bir yer olduğunda bütün her şey tamamen de yok olmuş olabilir. Yepyeni zenginler gelip yepyeni galeri de açılmış olabilir, yepyeni bir sanat anlayışı çıkmış olabilir, her şey olabilir yani, burası Türkiye. *Berrak, 36, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Berrak çağdaş sanat alanında aktörlerin yön değiştirmesine ve sermayenin kimin elinde olduğuna bağlı olan alandaki güvencesizliğe işaret etmektedir. Berrak sanatsal üretimini sergileyeceği, satabileceği kurum ve kişilerin kimler olabileceği konusunda endişe taşımaktadır. Çağdaş sanat alanının kişi ve kurumlara bağlı yapısının kırılganlığa dikkat çeken Kaan ise şunları söylemektedir:

Koleksiyoner ağı koptuğu anda sistem çöküyor. Bu çok kritik bir şey, yani bu kadar göbekten sermayeye bağlı kurulmuş olması sistemin içler acısı. Batı örneğini vermeyeceğim. Ama Şöyle bir gerçek: Almanya’da doğmuş yaşamış biri olsaydım zaten okuldan sonra herhangi bir devlet kurumunda -belediye dahil- başvurduğunda sana bir yer tahsis ediyor, sanatçı maaşın var ve bu senin hayatını idame ettirecek kadar yetiyor. Geri kalan senin hayatın, istiyorsan yap. İstiyorsan sat, istiyorsan başka bir şey yap ama o okuldan mezun olup eline lisans diplomanı aldığında böyle bir güvencen var. Dolayısıyla o risk alma payları, oranları çok yüksek. Demin o ilk Base örneğinde verdim: kimsenin risk almıyor olmasının sebebi de bu, güvence yok. Risk almak demek, 20’li 30’lu yaşlarında bundan sonraki hayatında nasıl ilerleyeceğin.. çok hayat memmat meselesi. O küçükken söylenen –bir kere yaşadım gerçekten bunu- “Ressam mı olacaksın? Açlıktan mı öleceksin?” lafı. “Ya ressamlar da açlıktan ölüyorlar”, a evet dedim, he bunu kastediyorlarmış dedim. Çünkü o boş bir laf değil, onun gerçek hayatta bir karşılığı var. He, a falan... Sigortan yok, maaşın yok, güvencen yok, gelen paran yok. He, bir saniye ne var, ben ticaret yapmıyorum, ah filan... Böyle bir gerçek var ve çok, çok kritik. Hani hayatını, bütün hayatını riske atacak kadar gözü kara olmak çok garip, çok çok değerli bir şey. Ama çok zor bir şey. Hiç kimse yaptığı sanat uğruna, Van Gogh değilseniz falan, başka ünlü biri değilseniz sen alır mıydın? Köyden babam ineğini satıp alayım sana şu resmi demeyecek. *Kaan, 35, Sanatçı.*

Kaan görsel sanatlar alanında devlet desteğinin ve güvencesinin olmaması sebebiyle alanın var olma koşullarının çok fazla derecede sermayeye ve aktör olarak koleksiyonculara bağlı hale geldiğini anlatmaktadır. Bu anlamda Base gibi yeni sanatçıların eserlerinin sergilendiği sergilerde gözlemlenen yeni yetişen sanatçıların piyasada talep gören eserlere benzer biçimde sanatsal üretim gerçekleştirmelerinin sebebinin sanatçıların risk almak istememelerinden kaynaklandığını söylemektedir. Bu doğrultuda sanatçıların güvencesiz çalışmalarının alandaki en büyük sorunlardan biri olduğu anlaşılmaktadır.

Benzer bir şekilde Ela da koleksiyonculara bağlı bir sanat ortamında kendi sanat pratiğinin yapısı sebebiyle kendisini diğer sanatçılara nazaran şanslı görmektedir:

Özellikle son 3-4 senedir falan Türkiye’ye geldiğimden beri özellikle şey yapabiliyorum yani, böyle beni çok rahat yaşatmasa da -hatta yani hala ailemden destek alıyorum- birtakım satışlar yapabiliyorum. O pratiğimin tipinden de kaynaklanıyor yani. Büyük boyutta desenler yapıyorum, satış olsun diye yapmıyorum bu zaten benim pratiğimin bir parçası. Tek parçası değil ama o bir şekilde zaten marketin içinde satış anlamında da yer bulan bir şey. O anlamda öyle bir şansım var benim, oldu yani oluştu şansım. Ama hani ben tabi kendimi şanslı olarak tanımladığım halde benim için de çok zor yani, sadece onunla ayakta kalmak. Çünkü çok belirsiz, Türkiye’nin şu anki ekonomik durumu çok düzensiz ve ilk vurulan sektör sanat yani. İnsanların ilk yaptığı şey sanatı almayı kesmek. Ama onun dışında birçok iyi sanatçı da var mesela pratikleri çok böyle koleksiyonerlerin Türkiye’deki özellikle koleksiyonerler kitlesinin ilgisini çekmeyen işlerse, çok iyi olmalarına rağmen mutlaka bir yan iş, mutlaka yapmaları gerekiyor yani. Ve yapıyorlar işte. *Ela, 37, Sanatçı.*

Ela'nın piyasada satış yapabilen türde bir eser üretme pratiğine sahip olmasına rağmen ailesinden ekonomik destek aldığı ifadesinden çağdaş sanat alanının sanatçının geçimini sağlayabilmesi açısından ne kadar zor ve güvencesiz bir alan olduğu anlaşılmaktadır.

Görüldüğü gibi sanatsal üretim alanında sanatçılar farklı güvencesizliklerle mücadele etmek durumundadırlar. Gelecek bölümde ele alınan sorun, güvencesizlikle de bağlantılı olabilen sanatsal üretimle hayatı idame ettirmenin zorlukları ve koşullarıdır.

3.3.2.1.2. Sanatsal Üretimle Geçim Sağlamanın İmkânı

Görüştiğimiz sanatçılar arasında sanat kariyerinin başından itibaren yalnızca sanat eseri üreterek yaşamını sürdürebilen sanatçı yoktur. Bulgular ancak ulusal ve uluslararası anlamda büyük başarılar elde ettikten sonra sembolik sermayesi oldukça yükselmiş olan sanatçıların yalnız sanatsal üretimle hayatlarını idame ettirebildiklerini göstermektedir. Aktörler sadece sanat üreterek hayatı sürdürebilmenin sanatçıların çok büyük bir çoğunluğu için mümkün olmadığını söylemektedirler.

Bu konuda Handan şunları ifade etmektedir:

Çoğu ikinci bir iş yapmak zorunda kalıyor yani. Kendi ürettiğiyle geçinebilen sanatçı sayısı çok az Türkiye'de. Ve bunun mümkün olması yurtdışındaki örneklerde de ancak devletin birtakım sübvansiyonlarıyla olabiliyor. Ve bu konu üzücü, tabii ki üzücü. Sanatçıların aslında kendi ürettikleriyle hayatta kalabilmeleri ve başka bir şey yapmaya mecbur olmamalı yaşamak için. Ne yapılabilir diye bence bütün kültür kurumları düşünmeli. Yani en temel şey bence sanatçıya verilmesi gereken fee³⁵. Bir sergiye davet ettiğinde birçok kurum hala dünyada sanatçıya herhangi bir sergiye katılım bedeli vermiyor ve bu talep edildiğinde sanki hani çok büyük bir şey isteniyormuş gibi görülüyor. Halbuki konsere gelen müzisyene veriliyor yani. Ya da bir film gösterildiğinde onun bir feesi var. Ama güncel sanat alanında işte kimi zaman sergilemek bile aslında bir şeymiş gibi, sanatçıya sunulan bir olanakmış gibi kurgulanıyor ve yanlış bir şey var, yanlış bir sistem var. Aslında sanatçılar her sergiye katıldıklarında, karşılığında bir fee alabilirler, belki sistemin dönüşmesi için yapıcı bir rol oynayabilir. *Handan, 41, Küratör-Direktör.*

³⁵ Fee: Sanatçıların katıldıkları sanatsal etkinliklerden (bir bienal kapsamında sanatçının eserinin sergilenmesi/gösterilmesi gibi) aldıkları ücret.

Görüldüğü gibi Handan sanatçıların sadece sanatsal üretimleriyle hayatta kalabilmeleri imkanının toplumsal olarak tesis edilmesi gerektiğini söylemektedir. Anlaşıyor ki çağdaş sanat alanında sanatçıların görünür olmasının önemi, sanatçıyı bir sömürü aracı olarak kullanmaya dönüşmüştür. Bu doğrultuda Asya da çağdaş sanat alanındaki emek sömürüsü şöyle dile getirmektedir:

Çoğu sanat kurumu -büyük kurumlar, onlar artık bunu yapmıyor ama- daha ufak tefek yerlerde hani biz sana zaten prestij kazandırıyoruz, biz bunu senin kariyerin için iyi olacak bir şekilde yapıyoruz diyerek hiçbir ödeme yapılmıyor sanatçılara. Onun da sıkıntılı olduğunu düşünüyorum yani. Alacağım 300 liralık bir feeden zengin olmayacağım tabi ama emeğin bir karşılığının olması lazım kesinlikle. *Asya, 38, Sanatçı.*

Asya'nın anlatısında da Handan'ın vurguladığı gibi görünürlük sağlamak adına sanatçıya herhangi bir ödeme yapmayan kurumlardan söz edilmektedir. Bu durumda sanatçının emeği o süreçte ekonomik anlamda karşılıksız kalmaktadır.

Çağdaş sanat alanının sermaye gruplarının elinde bulunduğu neoliberal ekonomi yapısı içerisinde sanatçılar hakları olan ödemeleri de alamadıkları durumda ekonomik açıdan oldukça zor durumlarla mücadele etmek durumunda kalmaktadırlar. İlerleyen bölümlerde ele alacağımız gibi bazı sanatçılar kendi galerilerinin çeşitli türdeki sömürülerine bile maruz kalmışlardır.

Sanatsal üretim ile hayat geçiminin mümkün olabilmesi sanatçıların sembolik sermayelerinin yüksekliğiyle alakalıdır. Bu bölümün başında belirtildiği gibi katılımcı sanatçıların özellikle sanat hayatlarının başında sırf sanat eseri satışından geçim sağlamaları mümkün olmamıştır. Fakat zaman içerisinde sanatçının kariyerinin ilerlemesi, sembolik sermayesinin gelişmesi sanatçıları sadece sanatsal üretimden sağladığı kazanç ile yaşayabilir hale getirmektedir. Bu anlamda Güneş şunları anlatmaktadır:

Şu anda olabiliyor aile desteği olmadan da. Ama ilk mezun olduğum dönemlerde yok, annem çok destek oldu. Şimdi bile bazen... çünkü düzenli bir maaş gibi olmadığı için, sergi oluyor, satış olur olmuyor. Ama hayatımızı idame ettiriyoruz. *Sevil, 37, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Sevil sanat kariyerinin başında annesinden maddi anlamda destek aldığını ifade etmektedir. Kendisi bugün alandaki en tanınan sanatçılardan biri olmasına rağmen yine de zaman zaman bu desteğe ihtiyaç duyabildiğini anlatmaktadır.

Bir başka sanatçı Tuğçe de sanatsal üretimi ile geçim sağlayamadığını anlatmaktadır ve başka bir işte çalışmasının sebebini şöyle açıklamaktadır:

Ekonomik sebeplerle ama biraz daha cep harçlığı gibi. Çünkü babamın şirketinde çalışıyorum aslında. Hani daha çok sözde çalışıyorum şey yapmıyorum. Tasarım minik minik işler dediğim de, ihtiyacı olduğunda babamın işte yardımcı oluyorum. Ama oradan tabi yani bir asgari ücret maaş alıyorum, hem de sigortam oluyor. Onun dışında yapıyorum bu -çünkü o bir şeye yetmiyor zaten- şeyi filan. Hani orada aslında ofis çalışanı olarak çalışıyor gözüktüyorum. *Tuğçe, 33, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Tuğçe de sanatsal üretimden elde ettiği kazançla değil, ailesinin imkanlarından faydalanarak geçimini sürdürmektedir.

Sanatsal üretiminden sağladığı gelire yaşayamayıp ailesinden destek de almayan sanatçılar ise akademisyenlik, öğretmenlik ve çok farklı türlerde işlerle meşgul olarak geçimlerini sağlamakta bunun yanı sıra da sanatsal üretimlerini devam ettirmektedirler.

Asya da geçmişte sanat dışında farklı işler yapmıştır, görüştüğümüz süreçte kendisi dönem dönem kurumlarla işbirliği içerisinde bazı sanat projeleriyle, kendi projeleri üzerinden birtakım fonlarla, kendisine sipariş edilen sanat eseri için ödenen ücretlerle (aktörlerin kullandığı ifade biçimiyle feelerle) geçinmekteydi:

Yani şimdi hiçbir zaman sanattan para kazanarak geçimimi sağlayamadım bu yaşıma kadar, dolayısıyla o nasıl yaşıyor çok iyi bilmiyorum ben de. (...) özellikle video art veya enstalasyon tipi iş yapıyorsanız zaten o kadar büyük satış rakamlarına Türkiye’de ulaşmak mümkün değil geçinebilecek kadar. Yani senede 10 iş çıkmaz. 10 iş çıkarsa bile 10’u birden satılamaz. Özel koleksiyoner 3-4 tane var sadece, video işi satın alan Türkiye’de. Onun dışında hani o tip işleri ancak müzeler, kurumlar alıyor. Onlar da zaten indirim istiyor yani. Kurumsal indirim diye bir şey var. Dolayısıyla ben hiçbir zaman oradan geçinebileceğimi zaten düşünmedim ve oraya yatırım yapmadım. *Asya, 38, Sanatçı.*

Asya’nın durumunda sanatsal üretim pratiğinin yapısından da kaynaklanan bir durum söz konusudur. Kurumların satın aldığı eserlerde fazla indirim yapılması da bu anlamda sanatçının maddi kaynaklarını kısıtlayan bir etkide bulunmaktadır. Kurumlara satılan eserlerdeki indirim mantığının altında sanatçının eserinin zaten kurum bünyesinde bulunmasının sanatçının piyasasının ve eserlerinin değerinin artacağı düşüncesi yattığını katılımcılar dile getirmişlerdir.

Ferhat da Asya’nınkisine benzer bir vurguyla sanatçının üretim pratiğine bağlı olarak da bir sanatçı için eser satışının her zaman sorunlu olabileceğini söylemektedir ve Ferhat tanınmış bir sanatçının da eserlerini satmakta zorlandığını ifade etmektedir:

Böyle bizim bir elimiz yağda, bir elimiz balda değil. Türkiye’de sadece işini satarak yaşayan sanatçı sayısı bir elin parmağını geçmez. Dolayısıyla Türkiye’de birçok kişi akademisyen sanatçıdır. (...) o olmazsa ne yaparız, yani yaptığımız işlerin satış şansları o kadar kolay değil, satışı kolay şeyler yapmıyorum. Siyaseten eleştirel, ondan sonra malzeme olarak saklanması, gösterilmesi her zaman kolay işler değil. Çok sağlam fotoğraf sanatçıları bile fotoğraf satamazken, bir de ben fotoğrafa sonradan girmiş birisi olarak bu alanda hiçbir garantiniz de yok. Haliyle sattıklarımız oluyor tabi, ödüller vesaireler, bazı koleksiyonlar ama düzenli bir satış söz konusu değil, kimse için değil. *Ferhat, 53, Sanatçı.*

Benzer bir şekilde Alper de sanatsal üretim pratiği gereği çok fazla satılabilen işler yapmadığını ifade etmektedir. Sanatçı bu nedenle başka bir işten elde ettiği gelirle yaşamını sürdürmektedir:

Sanattan da para kazanmak isterim, keşke olsa. Ama benim yaptığım tarz işler çok zor. Resim falan yapıyorsanız kazanırsınız bence, hiç problem değil yani, götürürsünüz. Ama böyle daha zor, sanatın formuna dair daha zorlayıcı işler falan yapıyorsanız çok zor. Zaten satılabilir bir şey çıkmıyor işin sonunda, mutlaka bir sanat kurumunun desteğiyle yapılması gereken işler yapıyorum aslında ben. Çoğu işimi de kendim finanse ediyorum. Dolayısıyla kendim finanse etmem için de bir yerde mutlaka çalışmam gerekiyor. *Alper, 41, Sanatçı.*

Kariyerinin oldukça iyi bir aşamasında olan Enver ise son 11 yıldır yalnızca sanatsal üretimiyle hayatını sürdürmektedir. Bununla birlikte Enver şu anda iyi satış yapıyor olmasının her zaman bu şekilde satış yapabileceği anlamına gelmediğini söylemektedir:

Ben 2007’den beri ancak kendi sattığım eserlerle hayatımı devam ettirebiliyorum. Tabi ki her zaman zordur. Hep ileride de olacak diye bir şey yok, sattım diye hep satacaksın diye bir şey yok yani. Her sene yeniden başlar ve o sene bakarsın neler olacak yani. Bir de Türkiye’nin ekonomisi güvenilir bir ekonomi değil. Benim fiyatlarım Euro’dur, çünkü burada şimdi Türk lirası çok yükseldi burada fiyatımı düşürdüm diyemem çünkü Hollanda’da da benim işim satılıyor yani, orada da... Onun için hep ekonomik belirsizlik bizim işimizde çok vardır yani çok vardır. *Enver, 47, Sanatçı.*

Enver’in anlatısında görüldüğü gibi sanatsal üretim alanı ekonomik anlamda risk ve güvencesizlik alanıdır. Bununla birlikte sanatsal üretimle hayatı sürdürebilmenin Bourdieucü anlamda sermayelerle yakın bir ilişkisi bulunmaktadır. Bu doğrultuda Berrak’ın şu ifadeleri dikkat çekicidir:

Sanat satarak para kazanmayı soruyorsan da onun da çok mümkün olduğunu düşünüyorum, yani gerekli ilişkileri kurabiliyorsan. *Berrak, 36, Sanatçı*

Berrak ilişkiler ağına dahil olabilen sanatçıların bu konuda her zaman daha şanslı olduğunu söylemektedir. Bu şekilde sanatçılar için sosyal sermayenin önemi bir kez daha karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının alanın önemli aktörleriyle yakın bağlantılar kurması sanatçının eserlerinin satışında belirleyicidir. Sanatçının küratör, koleksiyoncu, galerici

gibi aktörlerle kurduğu ilişkiler sanatsal üretiminin satışını da etkilemektedir. Bu tür ilişkilere sahip olmayan sanatçılar eğer ekonomik gelir elde ettikleri başka bir işleri yoksa daha fazla geçim sıkıntısına düşmektedirler.

Okan ise Türkiye'deki sanatçıların geçim sıkıntılarına dair şunları anlatmaktadır:

Sanatçılar sürünüyor gerçekten. Yani birçok sanatçı sürünüyor. Bugün İstanbul'da benim tanıdığım 4000 tane sanatçı varsa bunun 100 tanesi kirasını ödeyebiliyor ya da 200 tanesi kirasını ödeyebiliyor. Geriye kalanlar hep kirasını ödemekte zorlanıyorlar. Çok ciddi bir sosyolojik problem var. Bir katman var, yaşayamıyorlar, edemiyorlar ve bir süre sonra vazgeçen oluyor, bunalıma giren oluyor, kendini alkole vuran... Bir tabaka var ve onlar eğer sıçarsa, bir yere gelirse yaşıyorlar. Öbür türlü... *Okan, 45, Küratör.*

Okan'ın anlattıklarından sanatçıların belirli bir başarı elde ettikten sonra sanatsal üretimleriyle hayatlarını sürdürebildiklerini, ekonomik sermayesi yeterli olmayan sanatçıların geçim sıkıntısı içerisinde hayatlarını sürdürmekte zorlandıkları anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatsal üretim ile geçim genel olarak çok zor iken, sanatçılar ilişkiler ağına dahil olup sembolik sermayelerini arttırdıktan sonra sanatsal üretimleriyle geçimlerini sağlayabilmektedirler. Ama geçimini bu şekilde sürdüren sanatçılar bile bunun bir sürekliliği olmayabileceğini ve sanat eseri satışıyla yaşamının bir risk oluşturduğunu düşünmektedirler.

3.3.2.1.3. Sanatçının Eserini Sergileme veya Satış Kaygısının Sanatsal Üretimi Biçimlendirmesi

Bu bölümde ise sanatçıların eserlerini sergileme veya satış kaygılarının sanatsal üretim pratiklerini ne yönde etkilediğine ve kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında/çağdaş sanat piyasasında görünürlük kazanmış olan katılımcı sanatçılar ve küratörlerin bu konudaki deneyim ve gözlemlerine dair bulgulara yer verilmektedir.

Ceren eserlerini satma ve sergilenme kaygısıyla sanatsal üretim yapan sanatçı var mı sorusunu yönelttiğimizde şöyle bir cevap vermiştir:

Var var. Tabi ki var. Ama bunu da kimsenin evet var demeye de dili varmaz yani. Ama şöyle bir şey olur, etkileniyordur. Yani zaten ne bileyim ben, herkes mesela bir sanatçıyı övüyordur övüyordur övüyordur. O da bunu duyuyordur. Ve onun işleri a demek ki herkes bunu beğeniyor diye bir şekilde aklında kalmıştır ve o tarafa üretimini yöneltebilir yani. Olabilir. Kazanmak için şöyle bir şey var: mesela şey de

çok duyduğumuz bir örnek. Bunları ben galeride çalıştığım zamanlarda daha iyi duyardım: “Sen bunu büyük yap”, yani mesela desen yapıyorsundur, kağıt yapıyorsundur, tuval çok daha pahalıya satan bir şeydir. “Ya sen bunu tuval yap, bu tuvalerin büyüklerini yap”. “Sen bunların büyüğünü yap”, “sen bunların renklisini yap”. Yani bu çok olan bir şey, sanatçı, özellikle genç sanatçılar çok iyi böyle yönlendirilirler yani. Bu bilinen gerçek. *Ceren, 33, Küratör.*

Görüldüğü gibi Ceren satış kaygısının sanat eserine yansımalarının, alandaki aktörler tarafından başarılı addedilen sanatçılardan etkilene yoluyla sanatçı tarafından tercih edilebildiği gibi sanatçının galericisi tarafından gelen bir yönlendirmeye de gerçekleşebildiğini anlatmaktadır. Ceren’in bu anlatısı bir önceki bölümde galericilerin sanatçıya ve sanatsal üretime müdahalesine dair bulguları da desteklemektedir.

Ceren’in anlatısında görüldüğü gibi sanatçılar çağdaş sanat alanının aktörlerinin takdir ettiği bir sanatçı ve sanatsal üretim biçiminden etkilenebilmektedirler. Bir sanatçının alanın aktörlerin tarafından başarısının onaylanmasının kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünürlük ile eş anlamlı olduğunu bulguların ilk bölümünde değerlendirmiştik. Bu anlamda kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünür olmanın genç sanatçıların sanatsal üretimini yönlendirebildiğine dair anlatılar söz konusudur. Örneğin Buğra kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının sanat eğitimi alan öğrencileri üzerindeki etkisine dair şunları ifade etmektedir:

Şöyle şeyler var mesela tabi ki güzel sanatlar okuyan ya da sanat okulunda okuyan, sanat üreten kişiler -tabi ki o işi, yani eğer ki işte bu saydığın kurumlarda³⁶ sergi yapan bir sanatçıysa- ya da çok yüksek fiyata işi satılan bir sanatçıysa ya da ikisi birdense bunu rol model olarak alıyor ve onun gibi iş üretiyor evet. *Buğra, 39, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünür olan, eserleri yüksek fiyatlara satılan sanatçıların sanatsal üretim pratikleri başka sanatçılara örnek teşkil edebilmektedir.

Haşmet de günümüz çağdaş sanat alanında sanat ile satış arasında yakın bir ilişki kurulmasının sanatçı adaylarına etkisi üzerine yakınmaktadır:

Derse girdiğim zaman sorulan soruların daha dakika 1 gol 1, ilki “hocam nasıl iyi kariyer yaparız”, “hocam fiyat politikamız ne olmalı”. “İyi sanat nasıl yaparım” konusundan çok “iyi kariyer nasıl yaparım, bir an önce nasıl yırtarım”. Çünkü buna getirildi insanlar. Bir şekilde buna getirildi, bu çok acı bir şey. Genç üretime dönüp baktığımız zaman şu an piyasada rüştünü ispat etmiş, sanatsal kariyerini oturtmuş olan sanatçıların türevinin türevlerini görüyorsunuz. Herkesin bir taklidi halinde

³⁶ Kurumsal hayırseverlik sanat kurumları.

gidiyor. Niye? O satıyor, onun işi revaçta, o bilmem nereye davet ediliyor, onun bilmem nerede bir pozisyonu var falan falan. Zehirledik. Ciddi bir genç nesli bütün bu çarpık yönetim zehirledi. *Haşmet, 64, Sanatçı.*

Haşmet'in anlattısında da görüldüğü gibi başarılı ve ünlü sanatçılar özellikle piyasaya yeni girecek genç sanatçılar tarafından taklit edilmektedir. Alandaki başarısını kanıtlamış ve kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında yer bulmuş olan sanatçılar ve eserleri eserlerini sergileme ve satış kaygısı içerisinde olan sanatçıları etkileyebilmektedir.

Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında sanat eserleriyle görünür halde olan sanatçılar, görünür oldukları ve eserleri piyasada ilgi gördükleri için yeni sanatçıların sanatsal üretim pratiğini model aldığı kişiler olabilmektedirler. Bu konuda dair Kaan Base ve Mamut gibi genç sanatçıların piyasayla tanışma ve ilk görünürlük kazanma etkinliklerindeki gözlemlerini şöyle anlatmaktadır:

Mesela biz Base'de neyi gördük? İşler var, yeni mezun öğrencilerin işleri var. Fakat ben gezdiğimde kendi işim dahil, böyle bir sürü sanatçının işine benzeyen işler gördüm. Ya teknik olarak benziyor ya içerik olarak benziyor. Ve biz bu işleri nerede görüyoruz genelde? Fuarlarda görüyoruz. O kadar işi bir arada fuarlarda görüyoruz. Dolayısıyla genç sanatçılar doğal olarak izliyor bazı sanatçıları, seviyor. Ve piyasada belli bir ederini, fiyatını ve beğeni oranını görüyor. Dolayısıyla onun gibi teknik olarak yapabiliyorsa ya da içerik olarak ona yakın olmaya çalışıyor. Base örneğinde, bunun daha öncesine Mamut'ta da vardı, genç sanatçılar için, hep bir işe benziyor. Bu normal bir şey belki bilmiyorum. Genç bir yaştasın ve öykünüyorsun. Böyle böyle öğreniyorsun, evet. Ama bunlar bir yerde bağlayıcı ya, yani bunlar kayda geçiyor ya. Mesela sen onunla varlık gösteriyorsun, bir kurum ve önemli bir yerde varlık gösteriyorsun, o senin üzerine yapıyor ve belki satılıyor ve satıldığı için de o şekilde bir üretime doğru gidebiliyor sanatçı. Hepsi gidiyor maalesef. Ya hem iyi hem kötü. Kendi üzerimden düşünüyorum, benim de hayranı olduğum çok sanatçı var haliyle. Ve onları izliyorum, ediyorum ama birilerinin yaptığı işe yakın bir şey yapmak değil, sadece nasıl üretiyor, nasıl düşünüyor, ne yiyor, ne içiyor, ne okuyor, ne izliyor, kaygısı nasıl gibi. Yani daha şöyle bir şey arıyorum ben: Nereden ilham alıyor? Teknik başka bir şey. Teknik beceriye giriyor. Ve orada çok özgün olman gerekiyor. Şart değil tabi ama gerçekten özgün olman gerekiyor. *Kaan, 35, Sanatçı.*

Kaan yeni yetişen sanatçıların kendisi gibi alanda tanınan, eserlerinin piyasa değeri yüksek olan sanatçıları taklit ettiklerini ifade etmektedir. Öte yandan Kaan'ın anlattısına dayanarak şöyle bir tespit yapılabilir: Base ve Mamut'un seçici jürilerinde yer alanların alanın en önemli aktörlerinden oluştuğu düşünüldüğünde, bu etkinliklerde "başarılı veya gösterilmeye değer sanat eseri" olarak seçilen eserlerin de yine alanı biçimlendiren çağdaş sanat alanı aktörleri tarafından onaylanması söz konusudur. Yani genç sanatçının burada belirlediği sanatsal üretim pratiği başka bir sanatçıya öykünüyorsa da alanın aktörleri bu öykünmeyi onaylamıştır ve Kaan'ın anlattısından da anlaşılacağı gibi

onaylanan genç sanatçının aynı türde eser üretmeye devam etmesi -yüksek ihtimalle- olasıdır.

Kaan şöyle devam etmektedir:

20'li yaşların başında ve ortasında ve en saçmalayacağın ve en avangard olacağın dönemken ve kimse seni sorgulamıyorken neden bu kadar temiz, risksiz ve birine vereceğin bir şey yapıyorsun? Lan! Kafayı sıyıran hiç kimse yoktu ve böyle bir... Manyak mısınız lan, Türkiye'de yaşıyorsunuz. Şu coğrafyada, şu politik ortamda ve kanınız kaynıyor ve falan, yapsana! Neden bu kadar makulsünüz? diye bir soru hep aklımda. Çünkü: piyasa. Şöyle bir gerçek var: ben hadi cebime formasyonu koymuştum, iyi kötü öğretildim. Güzel sanatlarda böyle bir imkân da yok. Sonrası kayıp. Dolayısıyla mecburen piyasada tutunmak zorundasın. Belki onu riske atamadıkları için bu kadar makul ve dikkatli davranıyorlar. *Kaan, 35, Sanatçı.*

Kaan'ın söylediği gibi genç sanatçılar risk almak yerine başarısı alanın aktörlerince takdir edilen sanatçıları model alarak risksiz bir sanatsal üretim biçimini benimseyebilmektedirler. Kaan'ın belirttiği gibi sanatçıların risksiz sanatsal üretim yapmalarının nedeni sanat eserini satma kaygısı ve geçim kaygısıdır.

Bununla birlikte pek çok katılımcının anlatısından kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünür olan sanatçıların yalnızca genç sanatçılar tarafından değil, başka kuşaklardan sanatçılar tarafından da örnek alındığı anlaşılmaktadır. Satış ve sergileme kaygısının sanatçının üretimini biçimlendirmesi dair Simge'nin anlatısı çarpıcıdır:

Yani şeyi çok iyi biliyorum ya: “bu satar abi” deyip yapan bir sürü sanatçı var. Son zamanlarda, şu an yine sallıyorum yani “son zamanlarda fotoğraf iyi satıyor, o zaman ben fotoğraf sergisi yapayım”, “son zamanlarda portre resmi iyi satıyor, ben öyle yapayım”, ya da Ömer Koç'un otoportre topladığını bilen birisi sergine otoportresini yapıp o alsın diye koyuyor yani. Bunu da doğru ya da yanlış olarak değerlendirmek doğru değil. Hani ben sanatçı olsam yapmamayı tercih ederdim herhalde bilmiyorum, olmadığım için de bir şey diyemiyorum. Ama satacak şekilde iş yapan çok sanatçı var. Hani yüzdesini söyleyemem, belki yarısı yapıyordur, yarısı yapmıyordur yani o kadar. Çünkü yakından tanıdığın insanların ne yaptığını görebiliyorsun sadece. Ama öyle yani. Satışa yönelik çok iş yapan sanatçı var maalesef. Ya da mesela bienal konusu açıklanıyor, atıyorum işte komşuluk olsun mesela. Ondan sonra hemen komşulukla ilgili bir iş yapıyorlar böyle ki bienale o işin de seçilme ihtimali olur belki falan diye. *Simge, 33, Küratör.*

Görüldüğü gibi yaş önemli olmaksızın eserlerini satma veya sergileme kaygısı duyan sanatçılar arasında başarılı olanı örnek alma veya taklit etme davranışı gelişmektedir. Bu doğrultuda hem Simge hem de Asya alanın en ünlü koleksiyoncularının satın alma potansiyelinin yüksek olduğu türde eser üreten sanatçılardan bahsetmişlerdir. Asya şunları ifade etmektedir:

Resim alanında şey bile konuşuluyor: “şu renk bu renkten daha iyi satılıyor”, hani “soyut figüratiftten daha iyi satılıyor” gibi konuşmalar bile olabiliyor orada daha böyle obje satıldığı için. Ya da e bileyim şey dedikoduları vardır: “Ömer Koç gergedanlı şeyleri koleksiyon yaptığı için, her sanatçı bir tane de gergedanlı iş üretir” belki satın alır niyetiyle falan. Hani böyle şeyler olduğu söyleniyor tabi ki. *Asya*, 38, *Sanatçı*.

Bu doğrultuda Simge ve Asya’nın anlatısından, Türkiye çağdaş sanat alanının en önemli uluslararası sanat etkinliği olan İstanbul Bienali’ne (kurumsal hayırseverlik sanat kurumu olan İKSV tarafından düzenlenen ve Koç Holding’in ana sponsorluğunu üstlendiği) katılma şansı elde etme ve alanın en önde gelen kurumsal hayırseverlik sanat kurumu Arter’in yürütme kurulu başkanı ve Koç Holding yönetim kurulu başkanı olan ayrıca alandaki en güçlü bireysel-özel koleksiyonculardan olan Ömer Koç’un koleksiyonuna girme isteğinin sanatçıların üretimlerini biçimlendirebildiği görülmektedir. Görüldüğü gibi yine çağdaş sanat alanının etkili özne ve yapıları olarak karşımıza çıkanlar kurumsal hayırseverlik anlayışı içerisinden gelmektedir.

Asya önemli kurumlarda görünür olan sanatçıların taklit edilmesinde küratörlerin de dolaylı bir rolü olduğunu düşünmektedir.

Küratörler de bu popüler konuların etrafında sergi oluşturdukça genç sanatçılar özellikle “bu konularda çalışırsam, ben de sergilenirim” diye bir yanılısamaya kapılabiliyorlar. *Asya*, 38, *Sanatçı*.

Anlaşıldığı üzere dönemin ilgi çeken, popüler konularında sergiler tasarlanıyor olması, eser sergileme veya satma kaygısı içerisinde olan sanatçıların üretimlerini biçimlendirebilmektedir. Enver’in anlatısı da buna örnek teşkil etmektedir.

Yaptığı sanatın günümüzün moda sorularıyla moda kavramlarıyla kurduğu ilişkiden dolayı çok öne çıkabilen sanatçılar var. Bunu stratejik olarak yapan sanatçılar var. Mesela şu an nedir immigration [göç] değil mi, immigration üzerine çok sergi yapıyor, çünkü çok konuşulan düşünülen konu şu anda, çünkü gerçek olarak olan bir şey. Avrupa’da immigration üzerine iş yapıyorsanız özellikle de Türkiye’den gelen, yani bu sınır bölgelerinden gelen çeperden gelen sanatçıysanız sergilere çağırılma olasılığınız daha yüksek, besbelli. Bunu kullanırsınız kullanmazsınız. Bunu kullanmayı seçen sanatçılar var, bunu kullanmaya tenezzül etmeyen sanatçılar var. (...) Gerard Richter’in böyle bir şeye tenezzül etmeyeceğini zaten bilirsin ya da Richard Serra’nın. Ama Jeff Koons tabi ki yapar, Ai Weiwei tabi ki yapar. Neyse moda onu yapar yani. Şimdi burada bu da başka bir yönü ve bunu yapan bu tür sanatçıların kısa vadede başarılıları olabiliyor. Çünkü bir talep var bir tür sanata, onu anlıyor ve onu üretiyor. *Enver*, 47, *Sanatçı*.

Enver’in anlatısından da kimi sanatçıların görünür olmak ve sanat etkinliklerinden davet alabilmek için zamanın popüler konularında eser üretebildikleri anlaşılmaktadır. Görüldüğü gibi alanın önemli sanat kurumlarında yer bulan konular ve görsel dilin

sanatçılar tarafından örnek alınarak tekrarlanması katılımcıların anlatılarının ortak noktalarındandır. Bu konuya dair Okan da şunları ifade etmektedir:

Piyananın rolünün, kendi koleksiyonerleri kimse -varsa eğer-, nereye paslaşacağını hesap edip hele bir kurumla paslaşmak istiyorsa, diyaloga geçmek istiyorsa onun estetik söylemine uygun iş üreten sanatçılar da var. *Okan, 40, Küratör.*

Okan'ın anlatısı, sanatçının üretim sürecine başlamadan bile “bu eseri kime satarım” düşüncesiyle eser üretebildiğini göstermektedir.

Sanatçının piyasanın ve alanın aktörlerinin taleplerine göre eser üretme süreci sanatçı çok farkında olmadan da gerçekleşebilmektedir. Ela'nın anlatısı buna bir örnektir.

İlk başta çok böyle inanarak zaten içten gelerek ve gerçekten kendi kendini oluşturarak üretiyorsun sanatı ama daha sonra o marketin talebiyle, ilgisiyle falan hani belki daha zengin bir yerlere gidebilecekken tek bir kanala sınırlanıp, onun üzerinden iş üreten çok fazla sanatçı var. Bu bence herkesin başına belli bir oranda geliyor. İlla finansal olması gerekmiyor yani bunun. Eğer pratiğinin bir kanalı işte küratörler tarafından daha çok ilgi görüyorsa, o tarafa doğru. Çünkü orası değer görmeye başlıyor. Yani mutlaka dışarıdan etkilenen bir süreç bu, finansal ya da değil. Ama ben şöyle düşünüyorum yani, özellikle başka bir, yani finansal olarak böyle daha kırılğan noktada olan sanatçılar, mesela ailesinden de destek alamayacak falan sanatçılar, o zaman daha şey oluyorlar. Yani ne istiyorsa piyasa kayma ve makine gibi aynı şeyi üretme ihtimalleri daha yüksek oluyor yani. *Ela, 37, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi alanın aktörlerinin sanatçının pratiğinin belirli bir yönünü takdir etmesi, sanatçının hep o yönde eserler üretmesi sonucunu doğurabilmektedir. Bu anlamda devamlı olarak aktörler tarafından beğeniyle karşılanan ve satılan eser üretmek sanatçı için bir tehlike oluşturabilmektedir.

Özellikle ekonomik sermayesi sanatsal üretimine bağımlı olan sanatçıların sürekli talep gören ve satılan eserler üretmesi eğilimi daha fazladır. Ela kendi sanatsal üretim pratiği ile piyasa arasındaki ilişkiye dair şunları anlatmaktadır:

Ben mesela şeye direniyorum yani, bazı mesela bir seri iş yaparım. Ya ben biliyorum, kendi satılacak işlerimi çok iyi biliyorum. Şu an atölyeme gitsem, 5 tane yapsam böyle işte desen, Y ya da işte Z³⁷. Ve onları yani kesin satarım hani. Ama aynı zamanda şunu da biliyorum, o benim pratiğimi de tüketiyor. Yani onun bir anlamının, o sergi içinde yeri varsa yapmam demiyorum yine de yaparım, ama satış için olmamalı. O zaman bence çok, uzun vadede çok tüketici bir şey bence sanatçının pratiğini. O kıskacı yaşamamak da hiç kolay bir şey değil bir taraftan. *Ela, 37, Sanatçı.*

³⁷ Y ve Z sanatçının en çok talep gören desen türleridir.

Ela'nın anlatısından piyasanın, yani alanda kabul ve takdir gören eserlerin yeni sanatsal üretimleri ne şekilde biçimlendirebilme potansiyeli taşıdığı anlaşılmaktadır. Ela hangi tür eserlerinin alanda takdir ve ilgi gördüğünü ve satıldığını bilmektedir. Eğer Ela sanatsal üretiminde satış veya sergileme fikrini ön planda tutarsa Ela'nın sanat pratiği piyasa tarafından biçimlendirilmiş olacaktır. Ela buna karşı durmanın zor olduğunu ve buna karşı gelemeyen sanatçıların piyasaya yönelik eserler ürettiğini anlatmaktadır. Bununla birlikte Ela sanat eserlerinin satışından geçim sağlamaktadır fakat ihtiyaç duyduğunda ailesinden ekonomik anlamda yardım alabildiği için sanatsal üretim pratiğinde daha özgür davranabilmektedir. Dolayısıyla piyasaya direnç gösterebilmede yine sanatçının ekonomik sermayesinin önemi ortaya çıkmaktadır.

Geçim kaynağını sanat dışında bir alandan sağlayan Ezgi ise yalnızca sanat eseri satışıyla hayatta kalabilmek için sanatçının piyasanın koyduğu kurallarda uyması gerektiğini ifade etmektedir.

Ortalama piyasa tabi ki belirli bir şey sunuyor sanatçıya, kurallar sunuyor. Yani onun içinde üreten sanatçılar aslında belki hayatlarını idame ettirebiliyorlar. Ve tabi ki resim dışı işler yaptığınız zaman ki ben fotoğraf, video işler yapmaya başladığımda zaten hani Türkiye'de hiçbir karşılığı yoktu bunun, satılmasını bırak sergilenmesi bile çok zordu, bizim üretmeye başladığımız yıllarda. Ama ben piyasa koşullarına göre düşünen ve çalışan bir sanatçı olsaydım o işleri üretme şansım sıfırdı. Yani kendimi ayırdığım için ve sanatı da tamamen özgür bir alan olarak hayatımda olmasını istediğim için hiçbir şeye maruz kalmadan -bir iktidar biçimine- kendimden başka bir karar vericiyle üretim yapmadan. O yüzden böyle bir yolu seçtim ama çok zor yolu seçtim yani çok zor bir şeyi seçtim. Bunu da yaşam boyu iki katı çalışarak idame ettirdim yani. Hem sanatçı olarak çok çalıştım hem para kazanmak için çok çalıştım. *Ezgi, 50, Sanatçı.*

Ezgi dönemin sanat piyasasının kuralları dahilinde sanatsal üretim yapmayan sanatçıların alandaki mücadelesinin çok daha zorlu olduğunu, bu sebeple kendisinin alanda çetin mücadeleler verdiğini anlatmaktadır. Bu anlamda piyasanın yani çağdaş sanat alanı içerisindeki önde gelen kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının alanın bir vitrini niteliğinde olması sebebiyle sanatçıların sanatsal üretim pratiklerini çeşitli anlamlarda etkileyebildikleri anlaşılmaktadır. Piyasanın istekleri karşısında dirençli kalabilen sanatçılar sembolik sermayeleri bakımından güçlü olan sanatçılardır.

Gelecek bölümde sanatçıların karşılaştığı güçlüklerden bir diğeri olarak sanat dünyası kamusu aktörleri olarak küratörler ve galericilerle yaşanan sorunlar değerlendirilecektir.

3.3.2.2. Sanat Dünyası Kamusu Aktörleriyle Yaşanan Güçlükler ve Sanatsal Üretim Pratiğine Etkisi

3.3.2.2.1. Küratörlerin Sanatsal Üretim Sürecine ve Pratiğine Katılımı

Önceki bölümlerde saha verileriyle de doğrulandığı gibi bugünün çağdaş sanat alanında sanat eseri, yalnızca sanatçının bireysel üretimiyle sanatçının elinden çıkan bir nesne olmayabilir. Bununla birlikte sanatçı sanatsal üretim sürecinde de özellikle de önceki bölümlerde anlatıldığı gibi sipariş (commission) eser üretim pratiğinde çoğu zaman tek başına değildir, sanatçının fikri küratörlerle birlikte gelişebilmektedir. Dolayısıyla günümüz çağdaş sanat alanındaki sanatsal üretim süreçlerinde küratörler sanatçılarla birlikte üretim süreçlerine dahil olmaktadır. Bu bölümde küratörlerin sanatsal üretim pratiği ve sürecine ne şekillerde müdahil olabildiklerine dair elde edilen bulgular ele alınmaktadır.

Sanatsal üretim süreçlerine küratörün müdahalesine karşı katılımcı sanatçı ve küratörlerin olumlu veya olumsuz görüş ayrılıkları bulunmaktadır.

Bazı katılımcı sanatçılar üretim süreçleri dahil tüm aşamalarda küratörlerle fikir alışverişinde olmayı çok değerli bulmaktadırlar:

Valla benim sanatıma en çok destek olan en kişisel olarak, estetik olarak, yazarak destek olan birçok insanlar küratörler. Ve benim çok yakın dostlarım küratörler var. Başım sıkıştı mı, krizde oldum mu, kendi kafamdaki işlerimi gösterip benim onlara fikir danıştığım arkadaşlarım, dostlarım küratörler var. Onun için ben hiçbir zaman... Ama çok kötü örnekler de var ama sanatçıların da çok kötü örnekleri var yani. İnsan sonuçta bu. Ama küratörler çok, benim için benim tecrübemde –ama ben çok seçerim ve hiçbir zaman da bir küratörle bir kez çalışıp sonra onunla çalışmadığım çok az olmuştur. Genelde hep uzun uzun. *Enver, 47, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Enver yakın arkadaşları olan ve birlikte çalıştığı küratörlerin desteklerinin sanatını pek çok açıdan olumlu etkilediğini düşünmektedir. Enver'in sanatına destek olan küratör arkadaşları vardır, dolayısıyla sanatçının anlatısından sosyal sermayesinin yüksek olduğu anlaşılmaktadır.

Küratörler sanatçının sanatsal üretim sürecinin farklı dönemlerinde sanatçıya ve sanatsal üretim pratiğine müdahale edebilmektedirler. Katılımcılardan bazıları küratörlerin bazı türdeki müdahalelerini rahatsız edici bulurken, Enver bu konuda şunları söylemektedir:

10 senedir birlikte çalıştığım küratörün de müdahale etmesini istersin zaten. Çünkü statik bir şey yapmıyoruz ki. Benim her yaptığım sergide ben yeni bir şey eklemeye çalışıyorum. Daha önce yaptığım bir şeyi biraz daha geliştirmeye çalışıyorum. Burada da zaten isterim müdahale. Yani niye o zaman küratör var? Sana fikir söylesin, ben ona söyleyeyim. Birlikte geliştirelim, ikimizin de daha mutlu olduğu bir hale getirelim. Bu işin zaten tabiatı. *Enver, 47, Sanatçı.*

Enver'in anlatısı günümüzdeki sanatsal üretim pratiğinin sanatçı-küratör birlikteliği içerisinde geliştiğini ortaya koymaktadır. Görüldüğü gibi Enver yıllardır birlikte çalıştığı ve arkadaşı olan küratörlerin, sanatçının yaptığı işlerde müdahalede bulunmasının faydalı olduğunu ifade etmektedir. Böylece sanatçı küratör arasında yakın bir ilişki geliştirilmesinin sanatsal üretime katkı sağladığı anlaşılmaktadır.

Sanatçı-küratör işbirliği ve iletişimi içerisinde gerçekleştirilen sanatsal üretim sürecinde küratörler sanatsal üretiminde az ya da çok rol oynamakta ve üretilen sanat eserine biçim verebilmektedirler. Bu yönde Jülide bir sanat etkinliği kapsamında davet ettiği sanatçılarla sanatsal üretim sürecinde karşılıklı iletişimin ve sürekli ilişkinin çok önemli olduğunu düşünmektedir:

Bazen benim düşündüğümden kısa sürüyor üretim süreci, o benim tercih ettiğim bir şey değil. Ben bir şey üretirken biri bana feedback [geri bildirim] versin, o bir şey üretirken ben ona feedback vereyim, benim idealim bu. *Jülide, 36, Küratör.*

Görüldüğü gibi Jülide sanat eseri üretim sürecinin sanatçı ve küratör arasındaki karşılıklı etkileşim içerisinde gerçekleşmesini arzu etmektedir. Jülide'nin anlatısında üretim sürecine küratör de sanatçı kadar düşünsel anlamda katılmaktadır. Dolayısıyla küratör günün sonunda sergi kapsamında çalıştığı tüm sanatçıların sözlerini bir araya getirerek onlardan bir anlatı yaratacağı için sanatçıların üretim sürecine müdahil olmaktadır. Bu anlamda da küratör üretim sürecinde de sanatçıyla olabildiğince yakın ve karşılıklı iletişim içerisinde çalışıp eserin anlatısına ortak olmaktadır.

Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında Arter'deki sergi kapsamında eser üretim sürecinde sanat-küratör ilişkisine dair İmren şunları anlatmaktadır:

Biz de orada bir kumar oynuyoruz yani. Bir eser yapacağını söylüyor bize sanatçı, biz de dahil oluyoruz üretim sürecine ama belki bizim için bu daha o anlamda kolaylaştırıcı oluyor, çünkü takip edebiliyoruz eseri. Ama en baştan o tartışmayı en baştan yapıyoruz aslında. Yani açık açık onu konuşuyoruz aslında en baştan. Yani eseri dinliyoruz, fikrini dinliyoruz, biraz zamana bırakıyoruz, sonra küratör kimse işte ben sen (...) fikrimizi söylüyoruz, birbirimizle de paylaşıyoruz. Hatta bazen (...) mesela diyelim ki X'in³⁸ küratörlüğünde sergi ve yeni bir eser üretilcekse bazen hep

³⁸ Kurum küratörlerinden birisi.

beraber topluyoruz sanatçıyla. Bir şekilde yani onun sağlamasını önden yapıyoruz. Şey gibi yapmıyoruz hani, “al paranı, 2 ay sonra görüşürüz”. Deyip de böyle bir şey getiriyor “haaaaa!”. O çok zor bir şey yani. Bizim de yani bütün açık kalpliliğimle söyleyeyim, çok çekindiğimiz ve çok zorlanabileceğimiz bir şey. Çünkü yani sanat ve sanatçı. Hani onun eseri bu, ona ne kadar müdahale edilebilir, reddedilebilir. Baştan çağırmışken, bir eser sipariş etmişken o da çok şey değil belki de ahlaklı bir davranış da olmaz. Ama biz baştan, yani hep yanında oluyoruz o süreçte sanatçının. Onun için bizim için daha az riskli oluyor. Yeni üretilen eserlerde var zaten bu risk. *İmren, 40, Küratör.*

Görüldüğü gibi İmren sanatçının üretim sürecinde kurumun küratörleriyle sürekli iletişim ve etkileşim içerisinde olduğunu anlatmaktadır. Kurumlar bünyesinde eser üretim sürecinde sanat eseri üretim sürecinin şansa bırakılmadığı ve sürecin kurumun denetimi altında olduğu anlaşılmaktadır.

Küratör sanatçıları belirli üretim biçimlerine yönelmesine teşvik ederek sanatçının üretiminin biçimlenmesinde de rol oynayabilmektedir. Örneğin Funda bir sanatçısının belirli bir teknikte üretirse daha başarılı olacağını düşündüğü için sanatçısını o yönde eser üretmesi için gönüllendirmiştir:

Mesela işlerinde o yönünü ortaya koymamız gerektiğini düşünmüştüm ve sanatçıyı o yönde motive ettim. Ve sonrasında gerçekten de inanılmaz ilgi gördü o çalışmalarını. Sonrasındaki kişisel sergisi ve halen ürettiği çalışmalardan sonra öyle bir kanalda ilerlemeye başladı ve popülaritesi de arttı yani. Böyle örnekler var tabii. *Funda, 39, Küratör.*

Funda'nın anlatısında görüldüğü gibi küratörün sanatçıyı yönlendirmesinin sanatçının alanda başarı elde etmesini sağlamıştır. Anlaşıldığı üzere küratörler sanatçının üretimine müdahil olup sanatçının üretimini yönlendirerek sanatçının görünür olmasında rol alabilmektedirler.

Küratörlerin sanatsal üretim süreçlerine müdahil olarak sanatsal üretime etki etmesi eserlerin üretim aşamasında olduğu gibi sergilenmesi aşamasında da söz konusudur. Bu doğrultuda Haşmet başarılı bir şekilde gerçekleştirilen küratöryal çalışmanın sanat eserine katkı sağlaması yönündeki önemini şöyle anlatmaktadır:

İyi yapılmış olan küratöryel çalışmalara hiç itirazım yok. Ben her zaman şunu önemişiyorum: ben bir sanatçı olarak burada yaşıyorum, bu dünyaya bakıyorum, bir ilişkiler ağı içindeyim, zaman zaman öfkeler, zaman zaman kırgınlıklar, zaman zaman yüceltmeler, neyse ne, benim bu coğrafyanın kendine ait olan psikolojisini ve sosyolojisini içimde harmanlayarak bir şey çıkartıyorum ortaya, bir şey. O çıkardığım şeyin benden çıktıktan sonraki şeyi, aslında benim söylediğim kadarı var, bir de senin bundan aldığın kadarı var. Bir de benim bunun içinde hiç böyle bir şey söylemiyorum varsaydığım ama senin hayır buna böyle bakarsan söylüyorsun dediğin yeni metin okumaların var. Şimdi bir sanat yapının değeri buradan ortaya

çıkar. Farklı metin okumalarına cevap verebiliyorsa. Çünkü bazen sanatçı her zaman kendi muradı kadar bir şey söyler. Kendi murat ettiği şeye kadar söyler ama o kendi muradının üstünden ondan faydalanarak onu alıp da başka başka boyutlara taşıyabilen başka cümleler içerisinde kullanabilen veya kurduğu büyük kontekst içerisinde o büyük paragraf içerisinde senin cümleli alıp oraya monte ettiğinde onu daha değerli kılabilen bir yapılar var. Eskiden beri olan şeyler yani. Böyle çalışan küratöryel sistemlere saygım sonsuz. Çünkü orada hem senin yapıtının ve senin söylemek istediğin şeyin bir değeri var, o cümle içinde olmanın bir değeri var, hem de o cümlenin sonunda, o total fikrin tekrar sana geri dönüp senin o noktadan sonra o yapıttan başka yapıtlar üretmeni sağlayan bir velutluğu³⁹ da var, seni de motive eden bir yanı var. Bu karşılıklı bir alışveriş haline geliyor. Burada bunu yapabilen küratör sayısı dediğinde cevabım hiç denecek kadar az. *Haşmet, 64, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Haşmet küratörün sanatçının sözünü alıp değerli bir bağlamda da anlamlı olabilmesini sağlayan, sanat eserinin farklı boyutlarda okunabilmesinin önünü açan küratörlerin başarılı bir iş çıkardıklarını düşünmektedir. Burada Haşmet'in vurgusu daha gelecek bölümlerde (sanat eserinin değerinin belirlenmesinde hikâye anlatıcı olarak küratörlerin rolü başlığı altında) Berrak'ın anlatısında eleştirildiği şekliyle sanatçıya söylemediği bir şeyi söylemiş gibi göstermek, sıfırdan anlam inşa etmek değildir. Haşmet, sanatçının eseriyle söylediği bir sözün küratör tarafından farklı düzeylerde ve anlamlarda da okunmasını sağlamasını, eserin küratörün yarattığı farklı bir bağlamda daha da değer kazandığı küratörlük biçimini kıymetli bulmaktadır. Haşmet'in anlatısında anlaşıldığı üzere küratörler sanat eseri üzerinden yeni anlamlar inşa edebilmektedirler. Küratörlerin sanat eserine anlam inşa etmesi konusu bir başka yönüyle sanat eserinin değerinin belirlenmesinde hikâye anlatıcı olarak küratörlerin rolü başlığı altında ele alınmaktadır.

Günümüzde sanatsal üretim süreçlerinde ve eserlerin sergilenmesinde küratörler sanatçılarla birlikte yaratıcı bir rol üstlenebilmektedirler. Bununla birlikte İmren bir küratör olarak sanatçının sözünün her zaman ön planda olması gerektiğini vurgulamaktadır:

Günümüzde çok başka bir noktaya gelmiş durumda işte sanatçı da küratör oluyor, küratörler sanatçı oluyor falan. Roller değişiyor, belki o sınırlar da zamanla belki eriyip gidecek ama, yani kötü iyi olarak çok farklı tarzlar var, ben kendi görüşümü söyleyeyim. Yani bence aslolan şey burada bir sonuçta sanattan bahsediyoruz ve sanat da aslında sanatçının alanındaki bir şey. Yani ondan çıkan, onun ürettiği bir şey. Sergiler, etkinlikler, bienaller, kitaplar ve bir sürü etkinlik, aslında bütün bu sanat eserinin etrafında oluşan ve bir şekilde onu anlamaya, anlamlandırmaya çalışan ve ondan hani bir şeyler damıtıp yeni şeyler üretmeye çalışan etkinlikler. Dolayısıyla da hani, benim için böyle hani küratörlük daha böyle bir tür bir nasıl diyeyim, organizatörlük gibi, bir medyatörlük gibi. Yani aracılık gibi aslında. Mesajı bir şekilde taşıyan, getiren kişi ve hani kuyudan suyu alıp getiren kişi, yani suyu yaratan,

³⁹ Verimlilik.

üreten kişi gibi değil de. Daha ziyade aslında hani bunun daha geniş bir kitleye ulaşmasını belki yardım eden, aracılık eden pozisyon olarak görüyorum ben küratörlüğü. *İmren, 40, Küratör.*

Görüldüğü gibi İmren bir küratör olarak rolünün bir aracılık olduğunu düşünmektedir. İmren'in anlatısından kendi küratörlük pratiğinde sanatçının sözünün önüne geçmemeye gayret ederek sadece sanatçının sanatının geniş kesimlerce anlaşılmasını hedeflediği anlaşılmaktadır.

Funda ise İmren'den daha farklı bir küratörlük pratiğini benimsemektedir:

Aslında küratöryel sorumluluk sadece birden fazla sanatçıyı bir araya getirip yapıtları yan yana sergilemekten daha fazlası olduğunu düşünüyorum ben. En azından kişisel pratiğimde bunu uygulamaya çalışıyorum. Çünkü ne olursa olsun sergilerin bir söz söyleme mesaj aracı olarak değerlendirilebileceğini söylüyorum. Yani buna inanıyorum. Bu mesajı da izleyiciye iletmede ve toplumla, izleyiciyle paylaşmada da küratörün sorumluluğu olduğuna inanıyorum. *Funda, 39, Küratör.*

Görüldüğü gibi Funda'nın küratörlük anlayışı birçok sanatçının eserlerinin belirli bir bağlamda bir araya getirerek onlar aracılığıyla küratörün bir söz söylemesini içermektedir. Bu İmren'in küratörlük pratiğinin tam tersi bir anlayıştır, İmren'in anlayışında küratör aracıyken, Funda'nın anlayışında küratör ana aktör gibi görünmekle birlikte sanatçı aracı olmaktadır.

Bu noktada Buğra ise küratörün sanatsal üretim pratiğine müdahalesi hakkında şunları anlatmaktadır:

Siz sanatçı olarak işinizi, fikrinizi olduğu gibi küratöre teslim ediyorsanız, küratör de onu şekillendirebilir, ona müdahalede bulunabilir, değiştirebilir, başka türlü kurgulayabilir. Yani bir sürü sergiler biliyoruz ki aslında iş bambaşka bir şey, küratör onu öyle bir sergileyebiliyor ki gerçekten işi neredeyse yeniden yapıyor. Şimdi buna izin veren sanatçı modeli var, buna izin vermeyip kafasındaki ilk baştaki kurgusu neyse gidip o kurguyu orada revize etmeye çalışan ve küratörü de sadece fikir alışverişinde bulunduğu bir noktada konumlandıran sanatçı modeli var. Bu sanatçıyla ilgili bir şey yani. Siz izin verirseniz, sizin yerinize işi bile yapar yani küratör. *Buğra, 39, Sanatçı.*

Buğra'nın anlatısında görüldüğü gibi sanatçı müsaade ettiğinde küratör eserin biçim ve içeriğinde dahi çok fazla rol oynayabilmektedir. Bu aşamada sanatçının eserle ilgili başlangıçtaki sözü arka planda kalmaktadır. Dolayısıyla aslında Buğra'nın anlattığı örnekte eserin üretim sürecine çok fazla müdahale eden küratör, süreç sonunda eserin metnini de kendisi inşa etmekte bir sakınca görmeyecek ve bir zorluk yaşamayacaktır. Buğra küratörün eserin üretim sürecinde çok fazla müdahalede bulunmasının sanatçıdan sanatçıya değiştiğini söylemektedir:

Benle çalışmak isteyen kişi zaten şartları biliyordur, koşulları biliyordur, öyle geliyordur. Yani ben ama mesela şeyi duydum: benim çalıştığım ve asla böyle bir şey görmediğim bir küratörün başka bir sanatçıyla çok daha işini biçimlendirdiğini, yeniden kurguladığını. Bu... çünkü sanatçılar arasında bunlar konuşulur, arkadaş muhabbeti. Yani bunlar olabiliyor. *Buğra, 39, Sanatçı.*

Buğra'nın anlatisında görüldüğü gibi aynı küratör iki farklı sanatçıya iki farklı şekilde de davranabilmektedir. Bu aşamada sanatçının küratöre karşı direnci ve tutumu belirleyici olmaktadır. Bu yönde, araştırmamızın önceki bölümlerinde (sanatçıların sosyal sermayesinin ele alındığı bölümde) Enver'in anlatisında görüldüğü gibi sanatçının küratöre ve sanatçının pratiğine müdahalede bulunmaya kalkışan diğer sanat dünyası kamusu aktörlerine karşı tutumunu belirleyen etkenlerden bir tanesinin sanatçının sosyal sermayesi olduğu tespit edilmişti.

Eylül ise bazı küratörlerin kendi sözünü söylemek adına sanatçıları zor durumda bırakabildiklerini söylemektedir:

X⁴⁰ benim için çok sorunlu bir küratör örneği olarak görüyorum. Çok başarılı bir yandan ama çok yamyam küratör diyorum ben ona. Çok ön plana, çok kendi söylemini söyletirmek için bazı sergilerde şey oluyor. Bir de hepimizin bir sorumluluğu var insan olarak. Ve bence şöyle bir sorumluluğumuz da var, gösterdiğimiz sonrasındaki hayatını da düşünmek. Yani sen sergilediğin anda, sergi sürecindeki yaşamı, etkisini sorun etmek değil de, bir de bu bittiğinde ne oluyor yani. Burada da bence bir sorumluluğumuz var. Ne bırakıyoruz? Küratör olarak değil sadece, sergi anında, kurmanda, hani ne bırakıyorsun bittiğinde? Bir şey bittiğinde kalan ne, çünkü her zaman bir şey kalıyor. Kalan şey ne? Sanatçı ilişkilerinde de aynı şekilde. Gösterdiğin bir sanatçı, o sergi sonrasında ne oluyor, nasıl bir ilişki yani. İlişkiyi nasıl sürdürüyorsun? Mesela X'i çalıştığı sanatçılardan biliyorum, çok böyle -çok kötü bir isme şey yapma, tanımıyorum da çok yani kişisel olarak ama- mesela o sorumluluğu çok almayan birisi olduğunu duydum ve hani o bana böyle ters geliyor. Herkesin bir çalışma şekli var tabi ki yani. Tabi ama çok meşhur bir küratör. *Eylül, 43, Küratör.*

Görüldüğü gibi Eylül küratörün sanatçıyla çalışma sürecinin her aşamasında sorumluluk taşınması gerektiğini anlatmaktadır. Eylül'ün anlatisından bazı küratörlerin kendi mesajını iletmek için sanatçının eserlerini bir aracı olarak konumlandırıp kendisini ön plana çıkarabildiği anlaşılmaktadır. Bu anlamda da söz konusu sanat eserleri küratörün yarattığı bağlamda farklı mesaj ileticileri haline gelebilmektedir.

Handan da küratörlerin çok fazla ön plana geçerek sanatçıların üstüne çıkmalarını eleştirmektedir:

⁴⁰ Çağdaş sanat alanında tanınan ve geçmişte İstanbul Bienali küratörlüğü yapmış olan küratörlerden birisi.

Bazı sergilerde serginin küratörünün aslında sanatçılardan çok fazla daha ön plana çıktığını görebilirsiniz. Bu benim için yani başarılı bir küratörün aslında bir başarısızlığı demek ki çok fazla alanı domine etmiş ki sanatçılara aslında bir yer açamamış. Hani bunun dengesini kurabilmek bence çok önemli. Yani küratör silinsin, küratör ikinci planda kalsın anlamında söylemiyorum ama bir şekilde karar verici -tırnak içinde- mekân kullanımında, işte bütçenin belki dağılımında, sonuçta belirli önemli karar noktalarında küratör sürece dahil olduğu için sanatçıların işlerinin en iyi şekilde aslında sergilenmesine, birden fazla sanatçı olduğunda özellikle sağlayacak kişi de küratör. Bu dengeyi kurabilmek önemli bence. *Handan, 41, Küratör-Direktör.*

Görüldüğü gibi Handan sanatsal üretim sürecinde ve sergilenmesinde sanatçının sanatsal yaratımının küratörün tahakkümüne girmemesi gerektiğini vurgulamaktadır. Katılımcıların anlatılarından çağdaş sanat alanında güçlü olan bazı küratörlerin sanatçının sanatsal üretimine ve eserlerinin sergilenme biçimine fazla müdahale edebildikleri anlaşılmaktadır.

Burada dikkat çekilmesi gereken bir başka konu ise küratörlerin sanat eserlerini sergilerken o sergilere nasıl bir bağlam yarattıklarıdır. Küratör sanatçı etkileşimi içerisinde hazırlanan sanat sergilerinde iki yol izlenmektedir: sanatçıların sanatsal üretim pratikleri küratörlerin belirlediği kavramsal çerçeve çevresinde gelişmektedir ya da var olan bir sanat eseri serginin kavramsal çerçevesi dahilinde küratör tarafından yeniden anlamlandırılmaktadır. Bu aşamada küratörlerin sergilerin kavramsal çerçevelerini nasıl belirledikleri önemlidir.

Bu aşamada aşağıda küratörlerin sergilerin kavramsal çerçevelerini nasıl oluşturduklarına ve sanatçıların kavramsal çerçeve etrafında sanatsal üretim pratiklerini nasıl biçimlendirdiklerine dair bulgular değerlendirilmektedir.

Simge sanat sergilerinde kavramsal çerçevenin nasıl oluşturulduğuna dair şunları anlatmaktadır:

Her küratörün farklı yöntemi var bunun için ama. Genelde önce kavramsal çerçeve belirleniyor. Mesela diyorsun ki ben günümüz için çok geçerli bir kavram utanç üzerine bir sergi yapayım. Utanç üzerine teorik araştırmanı yapıyorsun, bir özet bir metin çıkartıyorsun falan. Sonrasında utanç ile ilgili iş yapmış olan sanatçıları araştırıyorsun. Genellikle böyle oluyor. Ve tabii o utanç çerçevesi altında o işi bir de utanç üzerinden okuyorsun, doğrudan utançla ilgili bir iş olmasa bile onu ona bağlayabiliyorsun. Ya da tam tersi 4 tane işi yan yana görüyorsun, sevgi üzerine mesela. “A bunlar ne kadar iyi, bunlar aynı konu üzerinde birleşebilecek şeyler” diyorsun. Ve işleri yan yana koyup onların çerçevesinden tek bir metin oluşturuyorsun. Yani çağdaş sanatın öyle bir zorluğu ve kolaylığı da var ya. Aslında bir sürü okumaya açık olan yapıtlar, yani işte utançla ilgili yapılmamıştır da, başka

bir şeyle ilgili yapılmıştır ya da sen öyle bir tarafından okuyabilirsin ki o iş onu temsil ediyor olabilir. *Simge, 33, Küratör.*

Simge'nin anlatısında görüldüğü gibi küratörler var olan eserleri başka bir okuma sürecine tabi tutarak da sergiye dahil edebilirler ve eserlere yeni anlamlar inşa edebilirler. Simge'nin anlatısında açıkça görüldüğü gibi düzenlenen sergiye dahil edilecek olan bir eser eğer önceden yapılmış bir eser ise küratör esere sanatçının ürettiği bağlamın dışında bir anlam yükleyebilmektedir. Simge günümüzde üretilen sanat eserlerinin birçok farklı şekillerde okunabileceğini ve küratörün anlam yaratma konusundaki etkisini “başka bir şeyle ilgili yapılmıştır ya da sen öyle bir tarafından okuyabilirsin ki o iş onu temsil ediyor olabilir” ifadesiyle açık bir biçimde ifade etmektedir. Eser sanatçı tarafından çok farklı anlamlar ve mesajlar ile yaratılmış olsa bile küratör onu başka bir bağlama oturtup esere yeni bir anlam yükleyebilir.

Sevil hazır bir sanat eserinin karma sergiye dahil edilmesine dair şunları anlatmaktadır:

Mesela küratör bir şey yazıyor, altyapıyı hazırlıyor işte, içeriğini teorisini belirliyor. Zaten gittiği sanatçılar da genelde bu iş üstüne çalışan sanatçılar oluyor. Ellerinde de zaten bu iş üstüne üretimleri olmuş oluyor. O yüzden mesela öyle işler bir araya getirilebiliyor. Orkestra gibi işte, ne bileyim çok basit teknikle bakarsak bir tane video işi var, bir tane desen var, bir tane başka bir konu var. Bunları bir araya getiren, aslında düşünen kişi küratör oluyor. Solo sergiden farkı o ya. Sanatçı da o kendi yaptığı işi veriyor, orada başka bir bağlamda onlar konuşmaya başlıyor eserler birbirleriyle. *Sevil, 37, Sanatçı.*

Sevil'in anlatısı Simge'nin bahsettiği türde düzenlenen sergileri örneklendirmektedir. Bu tür örneklerde var olan bir sanat eseri belirli bir anlam çerçevesi içerisinde küratör tarafından bir bağlama oturtulmaktadır.

Küratörün sergiye dahil edeceği eser eğer yeni üretilecek bir eserse zaten bu süreçte küratör sanatçıyı serginin kavramsal çerçevesi doğrultusunda yönlendirmekte ya da serginin kavramsal çerçevesine uygun eserler üreten sanatçıları sergiye davet etmektedir. Bir sergi kapsamında belirli bir kavramsal çerçeve içinde eser üretilmesi istenen sanatçıların sürece ne şekilde eklemlenebildiklerine dair Gamze şunları anlatmaktadır:

Bazen bir küratör geliyor, sana söylediği şey hiç ilgini çekmiyor, sana bir çerçeve sunuyor ama o çerçevede hiçbir şey yok seni heyecanlandıran. O durumda o diyalogun zaten zenginleşmesi imkânsız. Dolayısıyla sen buna ben nereden bağlanabilirim diye düşünmeye başlıyorsun. Bazen karşında küratör entelektüel olarak çok birikimi olan biri olabiliyor, sana hiç düşünemeyeceğin yerlerde seni beslemeye başlıyor, yepyeni yollar açabiliyor. *Gamze, 37, Sanatçı.*

Gamze'nin anlatısında görüldüğü gibi sanatçılar ile küratörler arasında bir söz birliği ve ortak dil geliştirilmesinin zor olduğu durumlarda sanatçı kendisini kavramsal çerçeveye uygun hale getirmek için zorlamaktadır. Bu durumda sanatçı sadece sürece eklemlenmeye çalışmaktadır. Sanatçı ile küratör arasındaki ilişkinin iyi olması ve küratörün sanatçıya üretim aşamasında fikirleriyle yol gösterebilmesi sanatçının üretimini biçimlendirebilmektedir.

Jülide ise düzenlediği sergilerin kavramsal çerçevesini belirlerken ilişkiler ağı içerisinde tanıdığı sanatçılar ve sanat alanının diğer aktörleriyle birlikte çalıştığını söylemektedir:

Networklere çok inanıyorum ve hani yaptığım her şey genelde. Networklerle oluyor bence. Şeye çalışırken hiçbir zaman şunu yapacağım diye çıkmıyorum. Çevremde konuştuğum insanlarla, o onu diyor, o onu diyor bir şey grubu: birlikte düşündüğüm ve fikir yürüttüğüm kişiler oluyor. Bu sanatsal anlamda olsun, pratiğin bir sonraki şeyinin ne olduğunu sorduğum insanlar olsun, fikir danıştığım çalışma anlamında, bir yere giderkenki anlamda söylüyorum. Hep o yanında olan ve güvendiğim kişi - benim için yani- güvendiğim kişilerden geldiğini düşünüyorum. Benim için de öyle oldu. O yüzden ona böyle şey gibi değil hiç, agent [aracı] gibi düşünmüyorum kesinlikle şeylerle ama onların çok organik olduğunu, çok organik oluyor gibi hissediyorum. *Jülide, 36, Küratör.*

Jülide'nin anlatısında görüldüğü gibi Bourdieücü anlamda alanda sahip olduğu sosyal sermayesi küratörlüğünü yapacağı sergilerin kavramsal çerçevesini belirlemesi aşamasında belirleyici olmaktadır. Jülide alanda tanıdığı, birlikte çalıştığı aktörlerle etkileşim içerisinde kavramsal çerçevesini belirlemektedir.

İmren bir kurumsal hayırseverlik sanat kurumu küratörü olarak kürate ettiği sergilerin kavramsal çerçevesini nasıl oluşturduğuna dair şunları anlatmaktadır:

Benim de aslında kafamda birtakım şeyler oluyor, fikirler geliyor. Ama şey gibi çalışmıyor bu galiba hiçbir zaman... bazı küratörler öyle çalışıyor evet. Yani hakikaten böyle kuramsal bir yerden gelip hani ona dair işleri arıyor radar gibi. Ama bende sanki şeyden geliyor o, bazı işler görüyorum gittiğim yerlerde, gezdiğim sergilerde, okuduğum şeylerde ve onlar bende bir fikir oluşturuyor. Oradan belki işte dönüp a evet belki böyle bir kuramsal çerçeve kurabilirim, kavramsal çerçeve, hani şu kuramlara dayandırarak. Ve bunun etrafında bir sergi örebilirim diye düşünüyorum. Ya da mesela hani bir sanatçı elime geldiğinde görev olarak işte onu oturup uzun uzun uzun işlerine bakıp sonra biraz bırakıp sonra onun bende uyandırdığı fikirleri böyle araştırıp işte ona dair benim yaptığım çıkarımlara dair okumalar yaparak filan geliyor. *İmren, 40, Küratör.*

Görüldüğü gibi İmren bir kurum küratörü olduğu için çalışacağı sanatçılara tek başına karar vermemektedir. Dolayısıyla kendisine sergisini kurması için eserleri sunulan sanatçının eserlerinden yola çıkarak serginin kavramsal çerçevesini belirlemektedir. Ve

sergi kapsamında sanatçıdan yeni eser üretmesi isteniyorsa da yine sanatçının çalışmaları doğrultusunda eser üretmesi söz konusu olmaktadır. İmren'in anlatısından anlaşıldığı üzere solo sergilerde (bir sanatçının eserlerinden oluşan sergi) bazı küratörler kavramsal çerçeveyi belirlerken sanatçının ürettiği eserlerin anlamı içerisinden bir yaratım sürecine girebilmektedirler.

Bu bölümdeki anlatılardan anlaşılacağı üzere günümüzde sanat eserinin üretilmesi sürecinde küratörler az ya da çok sanatsal üretime dahil olabilmektedirler. Kaan bazı kurum ve bienal sergilerinde küratörlerin direkt olarak sanatçıyı yönlendirip eserin içeriği ve biçimini belirleme sürecini İstanbul Bienali örneği üzerinden anlatmaktadır:

Çok özgün olması gereken bienallerde de başka kurum sergilerinde de oluyor, sansür oluyor. Direkt müdahaleler çok fazla oluyor. Şeyi biliyorum mesela: bir önceki bienalde, hatta bu bienalde de birbirleriyle sözleşmiş gibi çok benzer konuları, burada yaşamadıkları halde yurtdışından bir örnekle nasıl oldu diye düşünüyorsun, çok benzer bir konu işlemiş, benzer bir teknikle ve aynı şeyi söylüyor. Buradaki de aynı şeyi söylüyor. Bir önceki bienalde çok garip, şu köpeklerin bırakıldığı neyse adı Sedef Adası? Marmara Adası? Küçük bir ada var ve oraya köpekler bırakılıyor. Bu hikayeye ilgili iş yapmışlar, nasıl oldu diye düşünüyorsun. Ya da daha öncesindeki bienalde yine, Ermeni.. 1915 olması itibariyle, o biraz daha anlaşılabilir bir şey, 6 iş vardı. Ya da buradaki Sulukule'yle ilgili 6 iş vardı. Daha toplumsal, daha buranın sosyopolitik gündemiyle direkt alakalı. Ama bu insanların çoğu burada yaşamıyor. Şunu çok görüyorsun, fark ediyorsun: bu serginin bir küratörü var, küratörün burada yaptığı bir saha araştırması var, ona göre bir çerçeve belirliyor ve belli başlıklar çıkarıyor. O başlıkları görüyorsun ki belli sanatçılara sipariş veriyor. "Sedef Adası'ndaki köpeklerle ilgili bir iş yapmak ister misin?" , "Buradan tehir edilen Rumlar ve Ermenilerle ilgili bak şurada şöyle bir...". Aslında bu, aynı küratör bunu başka bir ülkede, başka bir.. oranın gündemiyle ilgili... Bu bir pattern. Dolayısıyla bu pattern her yerde uygulanıyor. Güney Afrika'ya da gitseniz aynı pattern çalışıyor, Kuzey Avrupa'ya da gitseniz aynı pattern çalışıyor. Dolayısıyla burada o bienal sanatçılığı biraz öyle bir şey. Çeşitli teknikler, hassasiyetler, gündemler var ve ben bu, bu mu? Ya da hakim olduğum bir teknik ve uzmanı olduğum bir konu var ve bunu ben Amerika'ya da gitsem yapabiliyorum, Türkiye'de de yapabiliyorum, Kuzey Amerika'da da yapabiliyorum, Hindistan'da da yapabiliyorum, Litvanya'da da yapabiliyorum, Afrika'da da yapabiliyorum. Burada o konuyu ve o işçiliği belirleyen küratör müessesesinin bir sipariş durumu direkt var. Ve en bağımsız olması gereken alan oyken, orada bunun yapıyor olması ve buna tanık olmuş olmam çok ayıptı. *Kaan, 35, Sanatçı.*

Kaan'ın anlatısında görüldüğü gibi çağdaş sanat alanında sanatçıların tek başlarına, özgürce sanatsal üretim yapmadıkları durumlarla karşılaşılabilir. Özellikle bir sergi kapsamında üretilen eserin içeriği ve biçimine küratörün doğrudan müdahale edip sanatçının sanatsal üretimi biçimlendirdiği görülmektedir. Bununla birlikte Kaan'ın anlatısında görüldüğü gibi sanatçıların bir bölümü sanatçı-küratör ilişkisinin sanatsal üretim pratiklerinin zenginleşmesi ve gelişmesi anlamında değerli bulmaktadırlar.

Dolayısıyla bu bölümdeki anlatılardan, küratörlerin sanatsal üretim süreçlerine çeşitli şekillerde ve farklı amaçlarla müdahil olabildikleri, sanatçıların üretimlerine az ya da çok mutlaka müdahale ettikleri görülmüştür.

Gelecek bölümde sanatsal üretim alanında sanatçıların karşılaştıkları güçlüklerden bir diğeri olarak galeriyle çalışma veya galerisiz sanatsal üretimi sürdürme ikilemine ve galericilerin sanatsal üretim sürecine etkilerine dair bulgular değerlendirilecektir.

3.3.2.2.2. Galericiilerin Sanatsal Üretim Sürecine ve Pratiğe Etkisi

3.3.2.2.2.1. Galericiilerin Sanatçıların Sosyal Sermaye ve Ekonomik Sermayeleri Üzerindeki Etkisi

Bu bölümde bir sanatçının galeriyle çalışmasının önemi, galeriyle çalışmanın avantaj ve dezavantajlarına dair sanatçıların deneyim ve düşünceleri değerlendirilerek sanatçıların alan içerisindeki mücadelelerinde galericilerin rolleri ele alınmaktadır. Ayrıca galeriyle çalışmanın sanatçının sosyal sermaye ve ekonomik sermayelerini yükseltmeleri ile ilişkisi açığa çıkarılmaktadır. Katılımcı sanatçıların yalnızca 4 tanesi görüşmelerin yapıldığı sırada herhangi bir galeriyle çalışmamaktadırlar fakat hepsinin en az 1 galeri ile çalışma deneyimi bulunmaktadır. Ferhat henüz mezun olmamış sanatçı adaylarının galeriyle çalışma isteğini şu şekilde eleştirmektedir:

Genç sanatçıların birçoğu hemen bir galeri bulma sevdasında. Yani bakıyorlar şey yok, bu bahsettiğimiz yarışmalarda kendini gösteremediler, hemen bir galeri tarafından keşfedilip ya da galeriye dosyalarıyla başvurmak... hemen bir galeri. Yani ben daha 2. Sınıf 3. Sınıf öğrencilerinden, onların tartışmalarından, içinden para geçen, satış geçen sözcükler duyduğumda inanılmaz böyle rahatsız oluyorum, şoke oluyorum. Para düşünülmesi gereken en son şeyken daha ilk etapta paradan bahsetmeleri mide bulandırıcı bir şey. Çünkü para kirli bir şeydir sanatta. Yani tamam olsun gelsin bizi beslesin vesaire ama öncelik o değil. Siz inandığınız şeyi yapın, ondan sonra satın. *Ferhat, 53, Sanatçı.*

Ferhat'ın anlatısından burada söz konusu olan sanatçı adaylarının galeri bünyesinde çalışmayı satış kaygısı nedeniyle arzu ettikleri anlaşılmaktadır. Aşağıda galeri ile çalışma hakkında katılımcıların anlatılarından erişilen bulguları değerlendirilecektir.

3.3.2.2.2.1.1. Sanat Eserinin Satışına Etkisi

Katılımcılarla yapılan görüşmelerde bir galeriye bağlı olarak çalışma ile sanat eseri satışı arasında önemli bir ilişki olduğu ortaya çıkmıştır. Sanatçının galeri bünyesinde çalışmasıyla birlikte sanat eserinin daha fazla satılabilir olmasının farklı sebepleri ve dinamikleri bulunmaktadır. Gamze bu doğrultuda şunları paylaşmaktadır:

Türkiye’de satmak istiyorsanız işinizi mutlaka bir galeriyle çalışmanız gerekiyor. Çünkü böyle stüdyo gezip iş alan bir koleksiyoner kitlesi yok. *Gamze, 37, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Gamze sanat eserinin satılması için kesinlikle bir galeri ile çalışılması gerektiğini söylemektedir. Bunun sebebinin koleksiyonculardan kaynaklandığını düşünmektedir. Koleksiyoncular galerilerle ilişki içerisindedir. Koleksiyoncular ve galericiler ilişkiler ağının farklı ayaklarıdır ve galeriler koleksiyoncu açısından sanatçıya birer güven ve referans noktası oluşturmaktadırlar. Ceren galerilerin sanatçı ve eseri için bir onay mekanizmaları olarak işlev gördüğünün altını çizmektedir.

Yanında bir galerinin inancı ve desteği olunca zaten bir onay mekanizması ya, dolayısıyla koleksiyoner de ona bunu ödemeye daha da hazır hale gelir, bunun baya bir maddi değeri oluşmuş olur. *Ceren, 33, Küratör.*

Ceren’in belirttiği gibi galeriye güvenen koleksiyoncu sanat eserini daha rahatlıkla satın almaktadır. Böylece koleksiyoncunun sanat eserine talep göstermesi de sanat eserinin değer kazanmasına yol açmaktadır. Sanat eserinin değerinin belirlenmesinde koleksiyoncuların rolüne ilişkin bulgular ilerleyen bölümlerde ayrıntılı olarak değerlendirilecektir. Bu konu kapsamında önemli olan koleksiyoncuların galerilerle çalışan sanatçıların eserlerine daha fazla ilgi göstermeleridir. Irmak galeriyle birlikte çalışmaya başladıktan sonra daha az sergilere katılıyor olmasına rağmen satışlarının büyük oranda arttığını söylemektedir.

Şimdi daha az gösteriyorum ama daha çok satıyorum. Öyle oldu bu da. Ama eskiden satmıyordum. (...) galeri önemli oluyor, çünkü insanlar almak istemiyor. Bilmek istiyorlar böyle, arkasında bir şey var, collector [koleksiyoncu] var. *Irmak, 37, Sanatçı.*

Anlaşıldığı gibi Irmak da koleksiyoncuların galeriyle çalışmayan sanatçılara güvenmediklerini ve eserlerini satın almadıklarını söylemektedir. Sevil de benzer bir şekilde şunları söylemektedir:

Uluslararası sergilere katıldım ama para kazanamadım. Anladım ki yani atölyeden satış yapmak diye bir şey yok. Yok yani çünkü bir aracı gerekiyor, birinin sizden bir şey alması için birine güvenmeniz gerekiyor ya, o yüzden bu galeriler de bu aracılık işini yapıyorlar. *Sevil, 37, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Sevil uluslararası anlamda önemli sergilere katılmasına rağmen eserlerini satamamıştır. Sevil de Ceren ve Irmak'ın söylediklerine paralel olarak galerisi olmayan sanatçıya koleksiyoncuların güvenmediklerini anlatmaktadır. Ayrıca sanat eserinin sergilenmesi ve satılması meselelerinin ayrı önem derecelerine sahip olduğu ve satış ile sergilemenin her zaman aynı çizgide ilerlemeyebildiği anlaşılmaktadır.

Berrak ise sanatçıların sanatsal üretimine devam edebilmesi için galeriyle çalışmasının önemli olduğunu düşünmektedir.

Gerçekten galerici çok önemli bir rol üstleniyor, koleksiyonere bu sürecin aktarılması, koleksiyonerin hoş tutulması, sanatçının hoş tutulması, üretim olarak desteklenmesi, yani bir ev gibi bir yer sonuçta yani eviniz var. Hani bir sürü.. Bakmayın siz yani bir sürü insan galerileri böyle şey yapar, “benim galerim olmasın” falan çünkü çok zor anlaşması ama galeri de böyle bir şey 40 yaşına gelmiş bir insanın, sanat üretiminde yıllarca aktif olmuş bir insanın bir galerisinin olması, onun için şeydir yani. Ya da koleksiyoner için de bu çok önemlidir, çünkü koleksiyoner galeriden almayı tercih eder, neden, çünkü galeri sanatçıyla ilişki kurmuştur, yatırım yapmıştır. Koleksiyoner kalkıp da nasıl diyeyim, 20 yaşındaki birinden neden almaz, çünkü ister ki o aldığı sanat sürekliliği olsun, sustainable olsun, sanatçı sanatını yapmaya devam etsin. 40 yaşında, 50 yaşında üretmeye devam etsin. E bunu nasıl yapacak, 40 yaşına 50 yaşına kadar gelmiş galerisi olmayan? O yüzden bir sürü genç sanatçı bir süre sonra fade out ediyor yani bu sistemden siliniyor. *Berrak, 36, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Berrak galeri bünyesinde çalışmanın koleksiyoncular tarafından sanatçının sanat üretmeye devam etmesinin bir garantisi gibi de algılandığını vurgulamaktadır. Böylece galeri bünyesinde çalışan sanatçı sürekli üretmek ve satmak durumunda kalacağı için, bu şekilde hem sanatçının sanat üretimini sürdürebilmesi hem de sanat eseri satın alan koleksiyoncuların galeriyle çalışan sanatçılara daha fazla talep göstermesinin söz konusu olduğu anlaşılmaktadır.

Kaan'ın anlatısı da galeri ile çalışma ve satış arasındaki bağı göstermektedir:

Bir galeriyle çalışmadan önce eser satmadım. Daha doğrusu eserlerimi hiçbir zaman satılık olarak çıkarmadım, çeşitli sergilerde yer aldılar. Ama çok satılabilir işler de değildi onlar. İlk sergimle birlikte, yani bir galeriyle çalıştıktan sonra satılmaya başladı. *Kaan, 35, Sanatçı.*

Anlaşıldığı gibi Kaan da ilk eser satışının galeriyle birlikte çalışmaya başladıktan sonra gerçekleştiğini anlatmaktadır. Ayrıca Kaan'ın galeriyle birlikte çalışmaya başladıktan

sonra daha “satılabilir” işler yapmaya başladığı için eserlerinin satışının kolaylaştığı anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda belirtilmesi gereken bir başka husus şudur: bir galeri tarafından temsil edilen sanatçılar genelde galericilerin sanatsal üretim süreçlerine müdahalesiyle karşılaşabilmektedirler. Örneğin sanatçılar galericileri tarafından daha satılabilir eserler üretmeye teşvik edilebilmektedirler. Bir sonraki bölümde bu konuda katılımcıların anlatılarından yola çıkılarak elde edilen bulgular ele alınacaktır. Fakat onun öncesinde galeri ile çalışmanın aktörler tarafından eleştirilen bir yönüne dair elde edilen bulgular değerlendirilecektir.

Yukarıda görüldüğü gibi galericilerin sanat eserinin satışına olumlu etkisi olmakla birlikte katılımcılar galericilerin sanat eserlerinin satışından aldıkları paya dair birtakım eleştiriler yöneltmişlerdir.

Galericiler verdikleri veya vermedikleri hizmetler karşılığında sanatçının emeğinin yarısını sahiplenerek sanat eseri satışından genellikle %50 pay almaktadırlar. Bu konuda Okan ve Ela'nın görüşleri şunlardır:

Yani galeri bir aracı tamam. Galeri bir eserin koleksiyona gitmesi için bir platform sunuyor, bir yer sunuyor. Ama sunduğu imkanların fazlasını aldığından kesinlikle eminim. Yani %50 alması acımasızlık. Yani bu kadar acımasız olmaması lazım, yani hiçbir yerde tamam peynir ekmek değil, satmıyor, o da açıyor bir masraf veriyor vesaire, ama bu kadar paraya el koyma şeklinde bu kadar büyük bir payın olması ciddi bir sömürü yani. *Okan, 45, Küratör.*

Okan galericilerin sanat eseri satışından yarı yarıya pay almasının bir emek sömürüsü olduğunu düşünmektedir. Benzer biçimde Ela da bazı galerilerin sanatçıya görünürlük sağlamak adına sanatçının emeğini istismar ettiğini düşünmektedir:

Galeriler özellikle genç sanatçıları görünürlük üzerine, exposé [ifşa eden/gösteren] şeyiyle çok kendi sistemlerinin içine çekiyorlar. “Sen gel, biz sana görünürlük sağlayacağız” işte, hani kariyerlerindeki bir sonraki adım olma vaadiyle biraz sanatçılar her şeylerini kendileri yapıyorlar. Böyle işte kendi ceplerinden o çerçevelerini ödeyip de -ben de yaptım yani bunları çok, senelerce bunları yaptım- ama şu an asla yapmam artık yani. Ya o çok büyük bir sömürü aslında yani. Çünkü dünyada hiçbir işi bir ücret almadan yaptırılmazsın kimseye ama bir tek sanatçılar durmadan bedavaya çalışan insanlardır yani. O sergiyi yapmanın da satışından işte %50 payını alacak sanatçı ama o iş oraya kadar nasıl gidiyor, nasıl yapılıyor. Bunu galerilerin birçoğu bu kısmına yani karışmaz. *Ela, 37, Sanatçı.*

Katılımcıların anlatılarından anlaşıldığı üzere galericilerin sanatçıların eserlerinin satılmasında olumlu etkileri varken, eser satışından aldıkları pay konusunda birtakım

sorunlar söz konusudur. Aşağıda galericilerin sanatçıların üretim sürecindeki rolüne dair bulgular ele alınacaktır.

3.3.2.2.2.1.2. Sanatçıya ve Sanatsal Üretime Müdahalesi

Katılımcıların hepsi galericilerin, sanatçıların çalışma biçimlerine müdahaleye meyilli olduklarını ifade etmişlerdir. Katılımcılar arasında galerisinin direkt müdahalesiyle karşılaşan sanatçılar da oldukça fazladır. Kendisi de bir galerici olan Nevzat, galericilerin sanatçıları sanatsal üretimleriyle ilgili yönlendirebildiklerini söylemektedir.

Bazı sanatçıların galericileri onların daha çok yapmasını isteyebilir, dünyada da böyle çok örnekler vardır, bizde de olmuştur. “Şunlar daha güzel satılıyor bu ara, hadi bunlardan daha çok yap, daha çok satalım” demiştir bazı galericiler bazı sanatçılara, arzı etkilemek için, arzı çoğaltmak için. *Nevzat, 67, Küratör/Galerici.*

Görüldüğü gibi galericiler daha fazla satış yapmak adına sanatçılara çeşitli yönlendirmelerde bulunmaya çalışabilmektedirler. Kaan bu baskılara direkt olarak maruz kalan sanatçılardandır:

İlk çalıştığım galeri... çok tecrübelerim oluyor. En gergin de orası. Kendi kendilerini ayakta tutmaya çalışan ve sürekli iş satarsa duran, durabilen bir yapı. Dolayısıyla hep satmak zorunda ve senden bir yerden sonra “daha çok iş ver” ya da “niye bu işlerin satılmıyor”, “bak şu işin satılıyor ve daha çok böyle yapmalısın” gibi dayatmaya gidiyor. Çok var. *Kaan, 35, Sanatçı.*

Kaan eskiden çalıştığı bir galericisi tarafından, koleksiyoncular ve sanat piyasası tarafından çok talep gören ve satılan bir eserine benzer eserler üretmesi konusunda yukarıda anlattısındaki dayatmayla karşılaştığını anlatmıştır. Bazı sanatçılar ise böyle bir dayatmayla karşılaşmamak için uzun yıllar galeriyle çalışmaya karşı bir direnç göstermişlerdir. Örneğin Gamze sanatsal üretimine özgürce devam edebilmek adına galeriyle çalışmak istemediğini anlatmış, daha sonra ise çeşitli sebeplerle galeriyle çalışmaya başlamıştır. Gamze galericilerin sanatçıya çeşitli müdahaleleri olabildiğini söylemektedir:

Galeri söz konusu olunca işte fuarlara gidiliyor, işlerin satılması beklentisi her galeride değil ama bir miktar hem sanatçı tarafında hem galeri tarafında oluyor. Bu neden oluyor? İşte belli boyutlarla sınırlanıyorsunuz, fuar dediğiniz şey 20 metrekarelik bir yer ve sanatçının paylaştığı bir yer. Böyle sana diyor ki duvara asılacak benim çantamda taşıyıp bir yere götürebileceğim bir iş yap. Bunların hepsi,

çok bilinçli olmasak da aslında satılabilir, gösterilebilir sınırlarını belirleyebiliyor ve üretimi şekillendirebiliyor. *Gamze, 37, Sanatçı.*

Gamze'nin anlatısında görüldüğü gibi galericiler sanatçıların üretim pratiklerine müdahale etmeye meyilli olabilmektedirler.

Simge de galericilerin sanatçılara müdahalesinin çok farklı biçimlerde gerçekleşebildiğine dikkat çekmektedir:

Bazı galeriler yaptığı resimlerin içeriklerine bile karışabiliyor. Diyor ki “sen küçük resim yapmaya devam et”, “sen büyük resim yapmaya devam et”. O anlamda özgür bırakmıyor. Başka sergilere katılırken mesela diyebiliyor ki “buna katılma”, çünkü sözleşmede var. “Ya da buna katıl”, ya da diyor ki işte “ben resmini buraya götürüyorum”, sanatçı istemese bile aslında öyle bir hakkı yok ama hani işlerinin bozulmaması için emri vakiler falan filan olabiliyor. Olumsuz başka... Evet yani onun üzerinden para kazanıyor işte. Mesela şey durumu var mesela, benim galerim olsun, sen sanatçı ol. Sen gidip başka bir galeride sergi yapıyorsun, orada mesela resmin satılıyor. Ben orada satılan resimden para alabiliyorum. Yani %25'i benim, %25'i o galerinin, %50'si senin oluyor falan. Yani böyle bir şey, parasal bir mekanizmayı oluşturuyor galeriler. *Simge, 33, Küratör.*

Anlaşıldığı üzere galericiler sanatçıların yalnızca sanatsal üretimine değil, katılacakları sergilere de müdahale etmektedirler, eserin sergilenmesinde hiçbir katkısı olmamasına rağmen kendisine bağlı çalışan sanatçının eserinin bir başka mekânda sergilenmesinden maddi kazanç sağlayabilmektedirler. Bu gibi sebeplerle galerilerinden ayrılan Buğra ve Ezgi'nin anlattıkları galericilerin sanatçıları nasıl kısıtlayabildiğine dair bulgular içermektedir. Buğra şunları ifade etmektedir:

Ben bir sürü farklı medyumu kullanıyorum. (...) bir galeriye girip resim sergileyip galerideki ikinci serginizde kalkıp ben burada video, enstalasyon yapacağım pek diyemezsiniz. Yani hele ki bu bilinen yüzey işleriniz belli fiyatlara satıldıysa ve tanınıyorsanız kalkıp “ben bunları tamamen bırakıyorum ve bunları yapmaya başlıyorum” demeniz biraz zor olur, çünkü galerinin sizden bir beklentisi vardır. Galeriye de böyle kötü bir yer olarak ben tanımlamıyorum, sadece orası ticari bir işletme. Adam oranın kirasını veriyor, sizden bir beklentisi var, sizin de ondan bir beklentiniz var. Adam tabi ki galeri olarak ayakta kalabilmek için, eğer ki arkasında satış kaygısı duymayacağı büyük bir sermaye yok ise işinizi satmak zorunda. E şimdi siz kafanıza göre her şeyi yapamazsınız o zaman. Yani bu durumun farkında olup bu durumu esnetmeye çalışan sanatçı modelleri de var. Yani yeni bir şey yapmaya çalışıyor, ama galeri buna çok izin vermiyor ya da bu yönde düşünmüyor, bir orta yol bulunuyor ve hallediliyor. Böyle modeller de var ama bunun üzerine, sanatçının üretimi üzerinde galeri, koleksiyoner, küratör bunların söz yetkisi yoktur. Siz buna izin verirseniz böyle sanat yaparsınız. Kendinizi dinlersiniz ve onları çalışmanız gereken ve işbirliği yapmanız gereken yerler olarak konumlandırırsanız o zaman bu daha özgürleştirici ve sizin önünüze ket vurmeyen bir şey olur gibi geliyor. Yani ben şimdi bilmiyorum millet para kazansın tabi ki, herkes para kazansın, herkes ister gitsin galeriyle çalışsın ama yani galeriyle çalışmak ya da iş satmak sanatçının

hayatta kalması için yapılması gereken şey değildir onu demek istiyorum. Kalkıp pazarda limon satmayacak elbette ama kalkar başka bir iş yapar. *Buğra, 39, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Buğra sanatsal üretiminin herhangi bir kısıtlamaya veya yaptırıma maruz kalmaması ve sanatsal üretiminde olabildiğince özgürlüğünü koruyabilmek adına galeriyle çalışmayı tercih etmemektedir. Kendisi bir başka alanda maddi kazanç sağlayarak geçimini sürdüren Buğra, satış kaygısıyla galeri bünyesinde çalışan sanatçıların da doğru bir tercih yapmadıklarını düşünerek sanatçının eser satış kaygısını eleştirmektedir. Yine geçimini başka bir alandaki çalışmalarıyla sağlayan Ezgi galericilerin sanatsal üretim ve diğer konulardaki tutumlarından bunaldığı için galeriden ayrılmıştır. Ezgi galeri ile çalışmaya dair şunları söylemektedir:

Size işiniz satılacak, satılmalı şeyini de yaşatan bir yer galeri. Satmazsan ben zarar ediyorum duygusunu yaşatan bir yer. O yüzden hani sadece sanata bakılmıyor orada. Galeri aslında sanatçıdan -eğer iyi bir galeride değilse- sıcak para olarak baktığı için sanatçıya, yani anında ondan para kazanmak. Hatta sonra da istediği zaman sanatçıya parayı ödemek, satsa bile. Mesela öyle şeyler de var, işini satıyor sanatçının ama 1 sene sonra ödüyor. Bazen ödemiyor. O kadar çok şeyler oluyor ki, sinir bozucu şeyler. O yüzden hani galeriyle çalışmak da çok matah bir şey değil. Gerçekten güvendiğiniz bir yer olması lazım. Sonra çok acayip sözleşmeler var yani. O sanatçının çok zararına olacak bir sözleşme de imzalayabiliyorsunuz. Çok dikkat etmek gerekiyor. Hem sergi açarken hem iş satarken de. Mesela Türkiye’de sanatçıların çoğu sözleşmesiz iş satıyorlar. Özellikle resim alanında ben kimsenin sözleşme yapmış olduğunu düşünmüyorum, çok az kişi yapıyor sanırım. Ve bu çok kötü bir şey. Çünkü resim el değiştirdiğinde ya da yapıt, o zaman sizin haberiniz bile olmuyor. Aslında her yapıtın el değiştirmesinde size ödenmesi gereken bir miktar var, ücret var ama sizin haberiniz bile olmuyor, işinizi takip edemiyorsunuz. Yani sanatçıların şey olması gerekiyor, sanatçı haklarını çok iyi öğrenmesi gerekiyor ki kendini savunabilsin. Çünkü çok normalize edilmiş durumda ortamda her türlü üç kâğıt. *Ezgi, 50, Sanatçı.*

Ezgi’nin anlattıklarından görüleceği üzere galeriyle çalışmak sanatçılar üzerinde sürekli satılacak eserler üretme konusunda baskı oluşturabilmektedir. Ezgi ve diğer katılımcılardan bazıları alandaki bazı galerilerin sanatçılara ücretlerini zamanında ödemediğine yönelik sorunlardan da bahsetmişlerdir. Ezgi’nin anlatısında galeri ile çalışmanın sanatçı açısından yarattığı olumsuzluklar ağır basmaktadır. Bununla birlikte katılımcılar arasında alanın en iyi galerisiyle çalışanlar olumsuzluklardan ziyade galeri ile çalışmanın olumlu yönlerinden bahsetmişlerdir. Bu doğrultuda galerilerin güven mekanizması oluşturarak eserlerin satış kolaylığını sağlaması dışında ve belki ondan da daha önemli bir işlevi bulunmaktadır. Galeri ile çalışmanın en önemli ve avantajlı yönlerinden bir tanesi de eğer söz konusu olan iyi bir galeriyse sanatçının alanda görünür

olmasında etkili olması ve sanatçının aktörlere tanıtılmasına aracılık etmesidir. Aşağıda bu konuya dair katılımcıların anlatılarından erişilen bulgular verilecektir.

3.3.2.2.2.1.3. Sanatçıyı İlişkiler Ağına Dahil Ederek Görünür Kılması

Türkiye çağdaş sanat alanında bir sanatçının galeriyle çalışıyor olması, özellikle de alanın prestijli, nüfuzlu ve saygın galerileriyle çalışabiliyor olmasının sanatçılara sağladığı imkanlardan bir tanesi de sanatçının ilişkiler ağında varlığını gösterebilmesi ve önemli aktörler tarafından eserlerinin bilinir hale gelmesinde galericilerin oynadığı roldür. Türkiye’de bunu gerçekleştirebilen az sayıda galerici vardır. Bu aktörlerden bir tanesi Nevzat’tır, kendisi sanatçı ile galerici ilişkisine dair şunları ifade etmektedir:

İlişki ne kadar uzun sürerse birbirimizle olan desteğimiz, alışverişimiz zenginleşiyor, derinleşiyor. O sanatçının kariyerine nasıl katkı yapabileceğimi ben artık iyi biliyorum. Kimlerle ilişki kurarsak nerelere.. Onlar bize güveniyor, biz onların artık şeyi olmaya başlıyoruz, sekreteryası gibi. Bütün yazışmaları yapıyoruz, dolayısıyla öyle bir faydası var galeriyle uzun süre çalışmanın sanatçı için faydası çok önemli.
Nevzat, 67, Küratör/Galerici.

Görüldüğü gibi Nevzat sanatçılarla birlikteliklerinin uzun soluklu olmasının hem sanatçının hem de galerinin yararına olduğunu anlatmaktadır. Görüldüğü gibi bir galerici olarak Nevzat sanatçılara önemli aktörler ve kurumlarla ilişkiler bağlamında yardımcı olmaktadır. Bu doğrultuda Enver herhangi bir projesi için izinler alınması gerektiğinde ve birtakım aktörler ve kurumlara ulaşması gerektiğinde galericisinin kendisine nasıl yardımcı olduğunu şöyle anlatmaktadır:

Mesela X⁴¹, A senedir bu işi yapıyor, dolayısıyla çok tanıdığı var. Ve bana diyor ki şunu arayabiliriz diyor mesela onu arayıp oradan izin almaya çalışıyoruz ya da falan.
Enver, 47, Sanatçı.

Görüldüğü gibi Enver’in galericisi aktörler ve kurumlarla ilişkisi iyi olan, alandaki ilişkiler ağı içerisinde yer alan bir aktördür ve Enver’e bu konuda yardımcı olmaktadır. Bu anlamda galericilerin önemli bir fonksiyonu bulunduğu anlaşılmaktadır.

Sanatçılar koleksiyoncularla teker teker tanışma fırsatının olmayacağını, bazıları ise zaten koleksiyoncularla birebir tanışmayı da arzu etmediklerini bu sebeple galericilerinin

⁴¹ Sanatçının birlikte çalıştığı galerinin sahibi.

koleksiyoncularla kurdukları ilişkiler ve köprü kurmalarının kendilerine çok faydalı olduklarını vurgulamaktadırlar. Haşmet galericilerin alandaki çeşitli aktörlerle köprü oluşturması anlamında şunları anlatmaktadır:

Havayı koklayan insanlar onlar⁴², ben her gün bu bahsettiğim ve eleştirdiğim insanlarla yüz yüze gelmiyorum ki ama o geliyor. Şimdi o doğal mesleği icabı, görevi icabı, öyle olması gerektiğinden dolayı onların partilerine de gidiyor, onların yemek davetlerine de katılıyor, onları içkiye de çıkartıyor. Niye, işte keyfi bu: o öyle yaptığı için ben böyle bu kadar özgür davranabiliyorum. Bana kalsa zaten ikinci yemekte heriflen papaz olacağımız için benim iş yatacak abi anlatamazsın ki. Dakika 1 gol 1, o yemekten kanlı bıçaklı kalkacağız zaten biz. Adam orada tampon görevini o yapıyor. *Haşmet, 64, Sanatçı.*

Haşmet'in bu anlatısında "onlar" olarak ifade ettiği kişiler alandaki koleksiyoncular, kurum yöneticileri gibi aktörlerdir. Görüldüğü gibi Haşmet galeri ile çalışmanın kendisine aktörlerle ilişkiler anlamında bir özgürlük alanı sağladığını düşünmektedir.

Enver de işini doğru yapan az sayıdaki saygın galerilerin sanatçı eser üreteceği zaman sanatçıya eserini üretmesi için maddi imkanlar sunduğunu anlatmaktadır, ayrıca sanatçının alandaki önemli aktörlere tanıtılmasını sağladıklarını ifade etmektedir:

Aynı zamanda bunlar kendi sanatçıları her zaman, galeriye bir şey gelir müze direktörü gelir, seni tanıtırlar ona. Onlar da zaten tanımak ister yeni sanatçı yani bu açıdan ben galerilerle çalışmamdan... yani birçok açıdan benim için önemli. Ben galerilerim olmadan bu kadar üretken olamazdım. Ama tabii bunun karşılığında çok büyük bir pay alırlar. Her iş 100 liraya satılırsa 50 lirasını galeri alır. Onun için de esasında pahalı bir servistir ama benim için değerli bir servis. Yani ben tek başıma yapamazdım. Bu aşamada bütün zamanım lojistiğe giderdi. *Enver, 47, Sanatçı.*

Enver pek çok sanatçının kariyerinin başındaki kötü galeri deneyimlerinin aksine sanatçıyı her konuda destekleyen bir galeri sisteminden bahsetmektedir. Enver'in anlatısından galerilerin sanatçıların sanatsal üretimlerine ve üretkenlerine destek olabildiği de anlaşılmaktadır. Enver'in anlatısından iyi galerilerin sanatçının üzerindeki yükleri hafifleterek daha üretken olabilmesini sağladığı anlaşılmaktadır. Sanatçıların Türkiye'de sayıları son derece az olan prestijli galerilerde bünyesinde sanatsal üretimine devam etmesi de Bourdieücü anlamda sanatçının sosyal sermayesiyle alakalıdır. Bahsettiğimiz türdeki prestijli galerilerde yer alan sanatçılar Türkiye çağdaş sanat alanının en önde gelen, en tanınan sanatçılarla çalışmaktadırlar. Başka bir deyişle bu gibi

⁴² Galericiiler.

alandaki saygınlığı alanın aktörlerince onaylanmış galerilerde çalışan aktörlerin sembolik sermayeleri yüksektir.

Türkiye çağdaş sanat alanında iyi ya da kötü galeri örnekleri olmakla birlikte, galerilerin temel ve en önemli görevlerinden bir tanesi sanatçıların alandaki görünürlüğünü arttırmak ve sanatçıları aktörlere tanıtmaktır. Bu görev galerinin alandaki kendi gücü nispetinde yerine getirilebilmektedir. Simge de galerilerin bu işlevine değinmektedir.

Koleksiyonerleri tanıyor oluyor bu arada bu galericilerin hepsi. Sen ben açsak mesela zorlanırsız iş satmakta ama bunlar zaten tanınıyor çünkü yemeklere çıkılıyor, partilere gidiliyor, iş bağlantıları kuruluyor, kartvizitler değiştiriliyor falan. Böyle iş dünyası gibi bir şey ya, sonuçta ticari bir şey. Tanıdıkları için bu galericilere satıyorlar. (...) koleksiyonerlerle tanıştıyor, bir sürü böyle tanışmak istediği insanlarla tanışıyor. Ücretsiz hani sergisini asıyor yapıyor, katalog çıkartıyor, yazı yazdırıyor. Bir de piyarını yapıyor yani böyle doğrudan halkla ilişkiler kısmı. İşte gazetecileri gönderiyor, yazarlara gönderiyor, onun görünür olmasını sağlıyor falan. Baya böyle tanıtımını yapıyor aslında bir sanatçı için olumlu tarafı bu. Satışta da yarısını galeri alıyor, yarısını sanatçıya veriyorlar. Bir de sergisini yapmasa bile bir tane galerinin web sitesine giriyorsun, orada işte temsil ettiği sanatçılara bakıyorsun, orada onun ismi hep var ve böyle araştırma falan yapıldığında galerilerin sanatçılarına bakar genelde bilmiyorsan eğer. Atıyorum ben Azerbaycan'a gideceğim diyelim, oradaki sanatçıları bilmiyorum diyelim. Oradaki galerilere girip bakıyorum, bağımsız sanatçılara ulaşmak her zaman daha zor. Öyle bir avantajı var. *Simge, 33, Küratör.*

Görüldüğü gibi galerilerle çalışan sanatçılar alanın aktörleriyle tanışma ve eserlerinin satışı konularında oldukça avantajlıdırlar. Galericiler alandaki aktörlerin ilişkiler ağına dahil oldukları için bu aktörlerin henüz tanımadığı bir sanatçı galerisi sayesinde bu ilişkiler ağının parçası olma şansını elde edebilmektedir. Türkiye çağdaş sanat alanının önemli küratörlerinden biri olarak Simge de kendi açısından galerilerle çalışan sanatçılara ulaşmanın her zaman için daha kolay olduğunu vurgulamaktadır. Bir aktör olarak Simge'nin anlattığı galerilerin sanatçılar için görünürlük alanı sağladığı ve aktörlerle iletişimi geliştirdiğini doğrulamaktadır.

Sanatçıların yeni imkanlarla karşılaşmaları için galerilerin alandaki önemli aktörlerle ilişki içerisinde olması gerekmektedir. Öte yandan galerilerin bazıları sanatçının görünürlüğünü artırma ve alandaki önemli aktörlere tanıtmada anlamında, sanatçıların uluslararası misafir programlarına katılımlarının sağlanması konularında çok fazla etkin değildir. Asya kendi galerisinin bu yönden eksik olduğunu anlatmaktadır:

Başka galerilerin yaptığı ve X'da⁴³ eksik olduğunu düşündüğüm bir şey var ama onu da kendi kendime yaptığım için o kadar önemsemiyorum. Mesela çok uluslararası küratörleri tanımıyorlar. Onlar İstanbul'a geldiği zaman uğradıkları bir galeri değil. Hani birtakım galeriler var ki uluslararası bağlantıları çok iyi ve kendi sanatçılarını birtakım uluslararası bağlantılar üzerinden residencyye gönderiyorlar. Birtakım küratörlerle tanıştıyorlar. X bu konuda çok becerikli değildi. (...). Şimdi değiştirmeye çalışıyorlar ama benim kendi networküm olduğu için buna çok takılmadım açıkçası. Ama bence 'bir galeri ne yapar'ın cevaplarından biri de o yani, kendi kuramadığınız uluslararası ve ulusal bağlantıları kurmak sizin için. *Asya, 38, Sanatçı.*

Asya'nın anlatısından Türkiye'nin önde gelen galerinin ulusal ve uluslararası aktörler arası ilişkiler ağına dahil olanların sanatçı için çeşitli sanat etkinliklerine katılma şansı yarattıkları anlaşılmaktadır. Böyle çalışan bir galerinin içinde yer alan sanatçı bir mücadele alanı olarak çağdaş sanat alanında güç ve konum elde etmektedir. Bununla birlikte Asya'nın anlatısından sanatçının görünür olmasının tek yolunun galeriyle çalışıyor olmak olmadığı da anlaşılmaktadır. Asya kendisi zaten ilişkiler ağına dahil olduğu için, yani Bourdiecü anlamda sosyal sermayesi yüksek olduğu için galerinin bu eksikliği kendisi için sorun teşkil etmemektedir. Yani sanatçının sosyal sermayesinin geliştirmesinin esas veya tek yolu galeriler değildir.

Kaan ise bazı galerilerin ekonomik ve sosyal sermayelerinin yüksekliğinden güç alarak star sanatçı yaratma konusundaki hünerlerinden söz etmektedir:

Sermaye, daha doğrusu şöyle bir grup var: parası çok olup sanata merak salan. Ve birilerine danışan. Birilerine danışıyor insanlar ve aslında en çok, en kolay bulunabilir ve satılabilir, renkli falan bir şey... Evet, isim vermeyeyim. Böyle galeriler var, cilaladığı cilaladığı. Hani yurtdışından çok iyi bir yazarı bulup getirip Q⁴⁴ hakkında yazı yazdırıyorsun, onlarla kendi bağlantını kurup işte W⁴⁵ Galeri'yle iletişim kurup ona orada sergi açtırıyorsun. "Ne! Orada sergi mi açtı?", "Ne! Q'i mi yazdı?" filan... Sonra o dosyayla sen koleksiyonere gidip "bak böyle bir sanatçı var", "ben de alayım" oluyor. Alan... diğeri de alıyor diğeri de alıyor. *Kaan, 35, Sanatçı.*

Anlaşıldığı üzere galericiler kendi güçleri ölçüsünde sıfırdan bir sanatçı yaratabilmektedirler. Uluslararası ünlü galerilerle gerekli ilişkileri kurmuş olmak, uluslararası alanda tanınmış sanat yazarları ve eleştirmenlerine sanatçı ile ilgili yazılar yazdırmak sanatçının bir anda ilgi odağı haline gelmesi sağlayabilmektedir. (Sanat eleştirmenleri ve sanat yazarlarının sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecindeki rollerine bulguların dördüncü bölümünde yer verilmektedir.). Kaan'ın anlatısı ekonomik

⁴³ Sanatçının birlikte çalışmakta olduğu galerisi.

⁴⁴ Türkiye çağdaş sanat alanındaki çok ünlü bir sanatçı. Kendisinin eserleri pek çok ünlü bireysel-özel koleksiyoncunun koleksiyonunda yer almaktadır.

⁴⁵ New York merkezli bir galeri.

sermayesi ve sosyal sermayesi yüksek olan galericilerin kimi sanatçıları fazlaca görünür hale getirerek hem sanatçının hem de kendisinin satışlarını yükselttiğini göstermektedir.

Ezgi de alandaki güç sahibi galerilerin aslında hep kendi dahil oldukları ilişkiler ağı üzerinden faaliyet gösterdiklerine dikkat çekmektedir.

O kadar az sayıda iyi galeri var ki ve onların da böyle işte yine o kurumsal networkleri aynen çalışıyor bence. Tabi ki galeriyle çalışan sanatçıların hayatlarının daha kolay olduğunu düşünüyorum. Dışarıda olmak çok daha zor bir şey ama çok daha keyifli bir şey yani bir taraftan da. İşlerinizi satmanız çok zor kişisel olarak, koleksiyonerin size güvenip iş satın alması ya da karşılaşma olasılığımız. Bu koleksiyonerler de dolaşmıyorlar yani. Koleksiyonerler de kendilerine verilen liste üzerinde. Çok az iyi koleksiyoner var kanımca. Olsaydılar çoktan beni ziyaret etmiş olurlardı yani. Yani 25 senedir sanat üreten bir sanatçı olarak bana sadece 1 kişi geldi yani, 2 kişi geldi. İnanılmaz bir şey. O yüzden sanatçıların galeriyle çalışmasını anlıyorum, yani bir ihtiyaç. *Ezgi, 50, Sanatçı.*

Ezgi görüşme sırasında sık sık “kurumsal network” vurgusu yapmıştır, burada kastettiği de bizim kurumsal hayırseverlik sanat kurumları olarak nitelendirdiğimiz kâr amacı gütmeyen sanat kurumlarıdır. Ezgi alandaki güçlü galericilerin bu kurumlarla yakın ilişkileri olduğunu ve galericilerin hem bu kurumlarla hem de bireysel koleksiyoncularla sanatçı arasında bir aracı olarak sanat eserinin satılmasını kolaylaştırdıklarını söylemiştir. Ezgi'nin anlatısından anlaşılıyor ki galeri düzeni içerisindeki ilişkiler aslında çağdaş sanat alanında kurumsal hayırseverlik sanat kurumları arasında var olan ilişkiler ağı içerisinde gelişmektedir. Yani bu ilişkiler ağına dahil olan, sosyal sermayesi yüksek olan galeri sahipleri kendi tanıdıkları, bildikleri kurum ve koleksiyonculara sanatçıları ve eserlerini önermektedirler. Ezgi, alanın baş aktörleri tarafından koleksiyonculara belli sanatçı isimlerinin fısıldandığını, koleksiyoncuların ilişkiler ağı dışında kalmış olan sanatçıların varlığından dahi haberi olmadığını anlatmaktadır. Ezgi çağdaş sanat alanının ve sanat piyasasının tutumuna karşı her zaman eleştirel bir tavır sergilediğinden bahsetmişti, bu sebeple kendisi ilişkiler ağının nispeten dışında kalmıştır.

Sanatçıların bir kısmı olumlu ve olumsuz yanları ve tüm sorunlarıyla birlikte galeriler ile birlikte çalışmayı tercih etmektedirler. Bulgularda görüldüğü üzere sanatçıların galeri bünyesinde sanatsal üretimlerine devam etmelerinin, görünür kılınarak ilişkiler ağına dahil olmak, eserlerini satmak, satış ve sergileme konularında bir aracı olarak galericinin sanatçıların işlerini hafifletmesi gibi sebepleri olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle hayatının geçimini temel olarak sanatsal üretimiyle sağlayan sanatçılar, görünür olmak, satış

kaygısı gibi sebeplerle kendilerini tüm olumsuzluklarına rağmen galeri düzenine bağımlı olarak hissetmektedirler. Bununla birlikte Türkiye çağdaş sanat alanında çok az sayıdaki prestijli galericinin sahip oldukları sosyal sermaye ile sanatçının alandaki aktörlere tanıtılmasıyla eserlerin ulusal ve uluslararası önemli koleksiyonlara girmesinde, sanatçının önemli sanat etkinliklerine katılabilmelerinde dolaylı olarak etkili olabildikleri de anlaşılmaktadır. Bu bakımdan galeriyle çalışmanın sebeplerinin ekonomik ve sosyal sermaye ile ilişkili olduğu görülmektedir. Galerilerle çalışmak sanatçıların sosyal sermaye ve ekonomik sermayesini yükseltebilmektedir.

Araştırmamızın bulgularının değerlendirildiği bu üçüncü bölümde sanatsal üretim alanında sanatçıların var olma mücadelesine odaklandık. Katılımcı sanatçılarımızın habitus, kültürel sermaye, ekonomik sermaye ve sosyal sermayelerinin alanda konum elde etmelerinde ve kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarındaki görünürlük kazanmalarındaki etkisine dair bulgulara yer verdik. Görüldü ki sanatçıların alanda konum elde etmelerinde habituslarının yapısı, değişen habitusları ve sembolik sermayeleri oldukça önemlidir. Özellikle sosyal sermaye sanatçının alan içerisinde güç kazanmasında büyük rol oynamaktadır. Sosyal sermayesi yüksek olan sanatçıların kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarındaki etkinliklerde görünürlük sağlayabildikleri saha verileriyle doğrulanmıştır. Ayrıca bu bölümde katılımcıların anlatıları doğrultusunda sanatçıların alanda karşılaştıkları sorunlar tespit edilmiştir. Bu sorunların da yine sanatçının Bourdieucü anlamdaki sembolik sermayeleriyle ilişkileri ele alınmıştır.

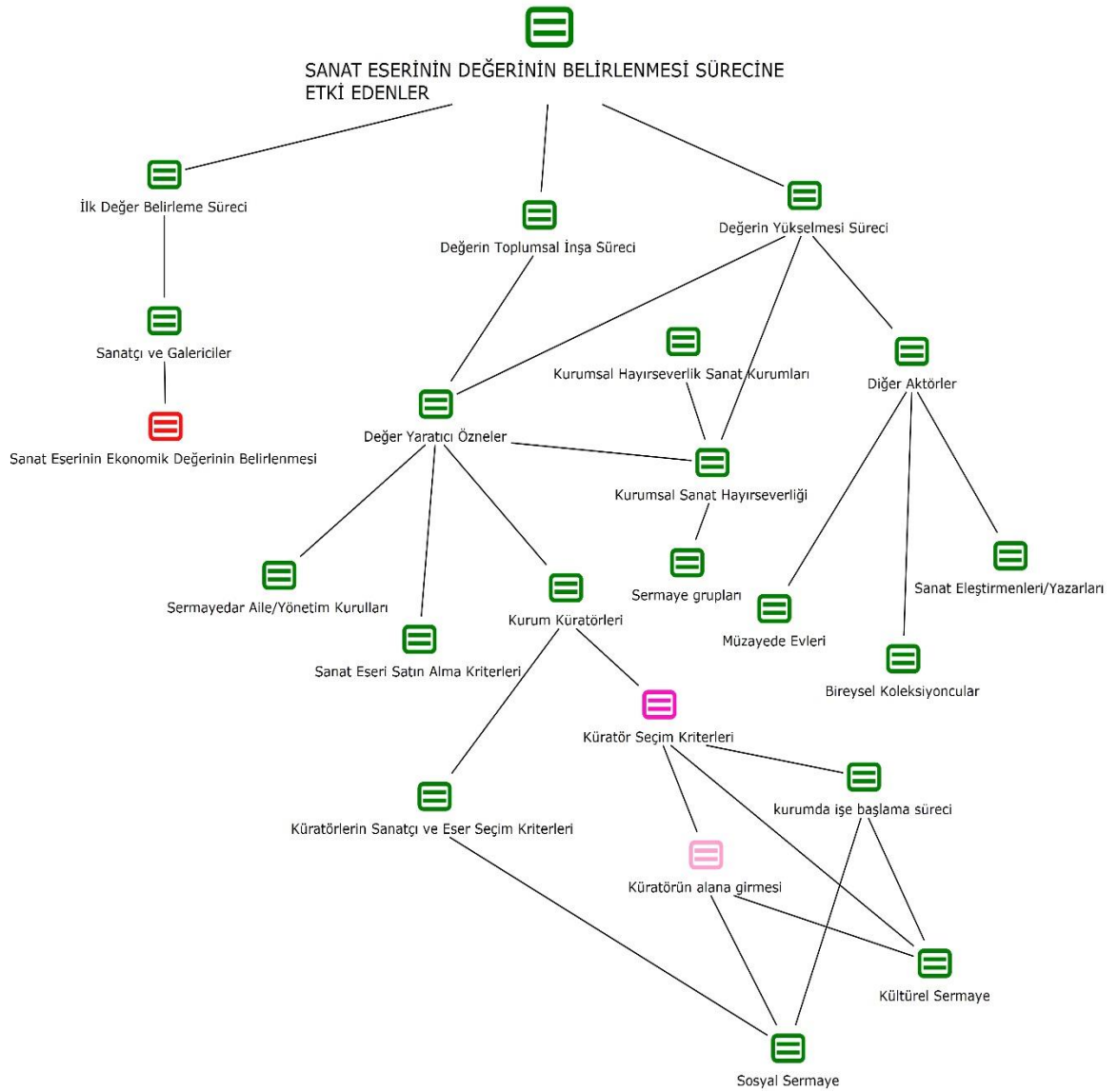
Bulguların dördüncü bölümünde ise sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecinde sanatçı dışındaki diğer aktörlere odaklanılacak ve sanat eserinin değerinin inşa edilmesi sürecinde bu aktörlerin rollerine dair elde edilen bulgular paylaşılacaktır.

3.4. SANAT ESERİNİN DEĞERİNİN BELİRLENMESİ SÜRECİNE ETKİ EDEN AKTÖRLER VE DİNAMİKLER

Bu bölümde günümüz Türkiye çağdaş sanat alanı içerisinde çağdaş sanat eserinin sanatsal ve ekonomik değerini belirleyen süreçler ve bu süreçlerde rol alan aktörler ile ilgili elde

edilen bulgular ele alınmaktadır. Sanat eserinin sanatsal ve ekonomik değeri birbirlerinden ayrı ayrı ele alınamayacak ölçüde birbiriyle iç içe geçmiştir. Bu durum eserin sanatsal ve ekonomik değerinin idealde aynı şeyler olduğunu göstermemekle birlikte, sanatsal ve ekonomik değer birbirleriyle etkileşim içerisinde inşa edilmektedirler. Katılımcıların çoğu idealde sanat eserinin sanatsal ve ekonomik değerinin birbiriyle kesinlikle eşit olmadığını düşündüklerini söylemişler bile bu araştırmadan elde edilen bulgular sosyolojik olarak sanat eserinin ekonomik ve sanatsal değerini belirleyen süreçlerin iç içe geçmiş ilişkiler ağı içerisinde bir bütün oluşturduğunu göstermiştir. Ve sanat eserinin sanatsal ve ekonomik değerinin farklı aktörler ve dinamiklerin katılımıyla inşa edildiği bu alan çağdaş sanat piyasasını oluşturmaktadır.

Bu çalışmada sanat eserinin değeri ifadesiyle eserin tabiri caizse “etiket fiyatı” değil, toplumsal ilişkiler ağı içerisinde aktörlerin ve kurumların etkisiyle “toplumsal olarak inşa edilen değeri” kastedilmektedir. Yani sanat eserinin çağdaş sanat piyasası içerisinde değer kazanma süreçleri incelenmektedir. Bu değer içerisinde sanatsal değer ve onu etkileyen ekonomik değer de girmektedir. Fakat ilk süreçte sanatçılar ve galericilerin eserlerin taban fiyatını belirlerken ve sonraki süreçte fiyatını arttırırken göz önünde bulundurdıkları hususlar da anlaşılmaya muhtaç olduğu için bu konuya dair bulgular aşağıda ele alınmaktadır.



3.4.1. İlk (Taban) Ekonomik Değeri Belirleme Sürecinde Sanatçılar ve Galericiilerin Rollerini

Katılımcıların anlatıları göstermiştir ki, sanat eserinin ilk değeri, galeriyle çalışan bir sanatçı için çoğunlukla galerisi tarafından, galerisi olmayan bir sanatçı için ise sanatçının bizzat kendisi tarafından belirlenmektedir. Galericiiler ve sanatçılar esere paha biçerken birtakım hususları göz önünde bulundurmaktadırlar. Galeri ile çalışan Sevil fiyatlandırma sürecine dair şunları söylemektedir:

En son bu fuara katıldım mesela Contemporary Art Fuarı oldu ya. X galeriyle beraber katıldık. Oturuyoruz, “Sevil ne kadar olsun?”, ben de genelde diyorum “siz karar verin” ben karar vermek istemiyorum. Çünkü piyasayı takip etmiyorum, yani onlar kadar takip etmiyorum. Bilmek de istemiyorum, çünkü onların işi değil mi. Şu an piyasanın fiyatı ne. Ben onlara bırakmayı tercih ediyorum. Fiyatlandırmayı genelde onlara bırakıyorum ama en son gösteriyorlar işte “böyle bir fiyat olsa iyi midir”, diyorlar, bir tekrar geri dönüp konuşuyoruz. Ben de tamam diyorum, o zaman fiyatlanmış oluyor. *Sevil, 37, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Sevil’in eserlerinin fiyatını galerisi belirlemektedir. Sevil sanat piyasasına hâkim olmadığını düşündüğü için bu işi galericisine bırakmaktadır. Haşmet de eserlerinin fiyatını galericisinin belirlediğini şöyle anlatmaktadır:

Benim adıma X⁴⁶ kafa yoruyor. Bazen komik şeyler de yaşanmıyor değil, çünkü bir iş yapıyorum ona gidiyor falan işte, sonra para geliyor bana, “bu ne X” falan diyorum. O parayı, sattık diyor, yani kaç koydun da sattın, bu ne kadarı onunla bile ilgilenmiyorum. Çünkü bir şekilde benim Y yıllık galerim. Bir şekilde Y yıldır karşılıklı namusumuza güvenerek. Benim öyle olduğunu varsaydığım. Bundan kuşkulanan ahlaksızlık, kuşkulaniyorsan çalışma kardeşim onunla değil mi. Dolayısıyla da onun, benim yaşım, Türk sanat ortamındaki yerim, kendime göre ürettiğim işlerin kalite, kantitesine uygun olarak benim kariyerim için tespit ettiği bir genel fiyatlandırmayı o böyle işte “bu sene şu işleri şuna çıkartıyoruz”, e peki, satıyorsan. Bana ne abi, ben uğraşmıyorum ki o uğraşiyor çünkü neticede hani. 50 lira isterken 75 lira istiyorsan, en tamam, çok güzel gelsin de bunun 75 lira olduğunu o alana empoze edecek ve direnecek olan sensin, ben değilim ki. Bu sene fiyatlarımız 75’e çıktı diye ağzımı açmayacağım ki sen uğraşacaksın. Dolayısıyla çoğu zaman o belirler. Başka sanatçılarla ne yapıyor bilmem ama benimle olan hukukunda, hatta bazen para mevzularında şey bile olur, “ya çok söylemiyor musun buna, o kadar para koymasak mı buna” derim. “Ya insaf” falan der, “geçen sene bilmem neye sattık” falan. Öyle bir politikamız var. *Haşmet, 64, Sanatçı.*

Anlaşıldığı gibi Haşmet galericisinin çağdaş sanat alanındaki dinamiklere daha çok hâkim olduğunu düşünmekte ve eserlerinin fiyatlarını sanatçının alandaki konumu ve kariyeri üzerinden galericisinin belirlediğini ifade etmektedir. Sevil ve Haşmet’in anlatısında görüldüğü gibi kendilerinin eserlerinin fiyatlarını galericileri belirlemektedir. Ceren de ilk fiyatın belirlenmesi konusunda galericilerin rolüne dair şunlar anlatmaktadır:

Galeri sanatçısıysa veya yeni, başka hiçbir yerde göstermedi ilk defa bir galeride göstermeye başlayacak, galerici belirler fiyatını genelde, bu konuda yardımcı olur. Sanatçıların fikri daha azdır, galericiler biraz daha hani maddi değer olarak piyasaya hakimlerdir. Sonra da şeye bakarlar, benzer, aynı şeyde, aynı deneyimde, aynı sayıda kişisel sergi açmış, benzer malzemeyle benzer konuda üreten sanatçıları varsa veya diğer galerilerden o sanatçıların fiyatlarını biliyorsa böyle bir rayice göre konumlandırıyor olabilir. *Ceren, 33, Küratör.*

⁴⁶ Sanatçıyı temsil eden galerinin sahibi.

Ceren'in anlatısından galericilerin fiyat belirlerken sanatçının kariyerine benzer bir mertebede olan sanatçıların fiyatlarından yararlandığı anlaşılmaktadır. Enver ise fiyat belirlenmesi sürecinde galerisi ile fikir alışverişi içerisinde bir fiyatlandırma yaptıklarını ifade etmektedir:

Senin dünyada aşağı yukarı nereye geldiğini bilirsin. Dünyanın nerelerinde sana benzeyen sanatçılar yaş olarak, ekspozür [pozisyon/konum] olarak nerelerde olduğunu genelde bilirsin, o sanatçıların fiyatlarına bakarsın. Galerilerle konuşursun. Galerinin işi budur, ne olması gerektiğini bilirler 3 aşağı 5 yukarı. *Enver, 47, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Enver eserlerinin fiyatlarının belirlenmesini yalnızca galericisine bırakmamakta, kendisi de sürece dahil olmaktadır. Sanatçıların kariyerleri ve sanatsal üretim pratiklerinin türlerine göre bir fiyat politikası izledikleri anlaşılmaktadır. Galerilerle çalışmakla birlikte kendi fiyatını temelde kendisi belirleyen sanatçılardan Asya ise sürece dair şunları anlatmaktadır:

Herkesin farklı yöntemi var ama ben kendi yaptığım masraf artı zaman üzerinden bir fiyat biçiyorum yani bir işte çalışıyor olsaydım, bu kadar saat çalışıyor olsaydım, nasıl bir emeğimin karşılığı olmasını isterdim, nasıl ücretlenmesini isterdim. Onu düşünüyorum, onun üzerine eğer ciddi bir masraf yaptıysam cebimden işte baskı masrafı vesaire, o çok olmuyor ama orada da bilgisayar diyebilirsin, program diyebilirsin, onu ekliyorum, daha sonra galeriyle hani bu uygun mudur diye konuşuluyor, onlar yüksek oldu ya da az oldu, yükselt azalt ikisini de söyleyebiliyorlar. Ama çok büyük oynamalar olmuyor yani. *Asya, 38, Sanatçı.*

Enver ve Asya'nın anlatısında görüldüğü gibi galerilerle çalışan sanatçılar arasında kendi değerinin belirlenmesi konusunda kendisini tamamen galericiye teslim etmeyen sanatçılar da vardır.

Bir galerilerle çalışmadığı dönemde ilk kişisel sergisini açan Kaan eserlerinin fiyatlarını belirlemiştir ve bunun kendisinin artık taban fiyatı olduğunu söylemektedir:

Açılacak olan bir sonraki sergim de mesela bu sergimi açarken, ilk sergimin fiyatlarını esas aldım. 3. sergimi açarken de 2. sergimin fiyatlarını alacağım, 4'ü açtığımda 3'inkini alacağım gibi. Böyle aslında, sergi belirleyici oluyor galiba en. Sergide ne oldu ne bitti, ne konuşuldu, ne satıldı. Satıldı burada şey de hani.. gibi parametreler. *Kaan, 35, Sanatçı.*

Kaan'ın anlatısında söylemek istediği gibi düzenlenen sergide eserlerin satılıp satılmama derecesi, serginin ne kadar ilgi çektiği gibi hususlar sanatçının bir sonraki sergisindeki fiyatlarını belirlemektedir. Dolayısıyla ilk fiyatlandırma sanatçı ve/veya galerici

tarafından yapıldıktan sonra sanatçının eserlerinin değerinin inşa edildiği daha karmaşık ve pek çok aktörün devreye girdiği bir aşamaya geçilmektedir.

Benzer bir şekilde Ela da ilk değerini bir arkadaşıyla birlikte belirlediklerinden bahsetmektedir:

İşte Sabancı Müzesi'nde bir sergiye katıldım, galerim yoktu o sıralarda benim. Ve işlerimin fiyatını ben belirledim. O dönem bir (...) arkadaşım vardı, Londra'da bir galerinin direktörüydü, onunla böyle konuştuk ama o da böyle burayı çok bilmiyor falan, böyle bir fiyat belirledik yani. O kadar aslında bir taraftan keyfi bir şeydi ki o, ama o fiyat benim belirleyicim oldu yani. Halen daha beni takip ediyor yani. Onu demeseydim de biraz daha yüksek bir şey söyleseydim, onun üzerinden konuşuyor olacaktım. Mesela bir fiyat belirlendi mi koleksiyonerler ona referans veriyorlar. O kadar, bak şu sene şu fiyattı, şimdi bu kadar yükseltemezsiniz mesela hani. Benim özelimde böyle oluyor. Dolayısıyla biraz böyle şey hani, keyfi ve spekülatif bir şey. Ama bir kere belirlendiği zaman, onu değiştirmek de zor. Yani o çizgide gitmen gerekiyor, ne bileyim bir işini x fiyata sattıysan, sonradan başka fiyata satamazsın, çünkü koleksiyonlardan bir tanesine çok haksızlık olur ve marketteki stabiliteni ve güvenilirliğini bozmuş olursun falan. Böyle bir sürü de şey var ama en başta nasıl belirleniyor? Ülkenin o sıradaki ekonomik durumu bile bence çok büyük bir faktör.
Ela, 37, Sanatçı.

Görüldüğü gibi Ela'nın anlatısı ilk değerini belirleme sürecinde sanatçıların keyfi kararlar verebildiğine işaret etmektedir. Bununla birlikte sanatçı belirlediği fiyatı taban fiyatı olarak sabitleyip gelecekteki fiyatlandırma politikasında bu fiyatı giderek yükseltmek durumundadır.

Aktörlerin anlatılarından anlaşıldığı gibi sanat eserine ilk ekonomik değeri biçenler galerici ve sanatçıdır. Bundan sonraki aşamada da sanatçının görünürlüğü ve önemli sanat etkinliklerine katılımı arttıkça sanatçının kariyeriyle birlikte eserlerinin değeri de yükseltilmektedir. Galerici ve sanatçılar eserlere değer biçerken sanatçının görünürlüğü ve eserlerinin dolaşımı gibi hususları göz önünde bulundurmaktadırlar:

Yurtdışında ne kadar görüldüğünüz, fuarda görünüyor işleriniz, bienallerde nasıl karşılanıyor gibi çeşitli kriterler var. Ya da sizin hakkınızda nasıl eleştiriler çıkıyor, yazılar yazılıyor, neler konuşuluyor, neler akademik noktalara temas ediyor, ne çok konferans veriyorsunuz, insanlar sizi ne kadar çok merak ediyor gibi çeşitli kriterler var. Borsa gibi ya. Bunlar biriktikçe hakikaten sizin değeriniz, kıymetiniz artıyor. Siz dolaşıma girdikçe artıyor, dolaşıma girdikçe konuşulmaya başlıyorsunuz. Bir yerden sonra siz değer koymuyorsunuz, bir değer biçiliyor zaten. *Kaan, 35, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi sanat eserinin sanatçı ve galerici tarafından belirlenen ilk değerinden çok, sanatçının ve eserin daha sonra çağdaş sanat piyasası alanı içerisindeki dolaşımıyla ve farklı aktörlerin katılımıyla inşa edilen sanatsal ve ekonomik değeri önemlidir. Tuğçe'nin

anlatısı da sanat eserinin değerini belirleyen ilişkiler ağına yönelik bir inşa sürecine işaret etmektedir:

Böyle bir kompleks algoritma gibi bir şey yani. Sanatçının CV'si onlardan bir tanesi. İşlerinin daha önce ne kadar kabul gördüğü ya da ne kadar satıldığı onlar falan önemli. Sanatçının geçmişi önemli. İşin boyutu, içeriği, ne kadar sevildiği önemli, yani demandı talebi önemli. Sanatçının ne kadar alması gerektiğine karşı fikri önemli. Sanatsal olarak değerlendirmede, onda biraz tabi şey de var, ne kadar üzerine yazıldığı, çizildiği de önemli. *Tuççe, 33, Sanatçı.*

Tuççe'nin anlatısı da sanatçının kariyerinin, sanat eserinin kendisinin ve eser üzerine ve sanatçı üzerine aktörlerin yazılar yazmasının eserin değeri üzerinde etkili olduğunu göstermektedir. Alper de eserin asıl değerinin oluşmasında alandaki pek çok aktörü içine alan bir sürece işaret etmektedir:

Bir, ne kadar emek harcadın? Teknik olarak maliyeti ne? Ve ayrıca mesela yani hani sana göre bu böyle oturmuş bir iş mi? Ona göre böyle biçersin. Genel piyasada da bunlar göz önünde bulundurulup şeye bakılıyor aslında, “eserin cvsine”, “nerede gösterilmiş”, hani “bu sanat dünyasında geçerli bir eser mi?”. Mesela Tate'te gösterilmişse okey zaten, tamam. Birkaç bienal gezmişse onaylanıyor falan. Onları arttırsan işin kredibilitesi [güvenilirlik] daha da artıyor falan, son derece şecereye bakıyorlar bence. *Alper, 41, Sanatçı.*

Alper'in anlatısında görüldüğü gibi sanatçı harcadığı emek ve teknik maliyeti hesaba katmakla birlikte eğer daha önceden sergilenmiş bir eser ise eserin önemli kurumlarda ve sanat etkinliklerinde yer almışsa, sanatçı ve galerici eserin fiyatını belirlerken bunu göz önünde bulundurularak esere biçilen değeri yükselmektedirler. Görüldüğü gibi eserin sanatsal değeri ile ekonomik değeri birbirlerini etkilemektedir. Önemli kurum ve sanat etkinliklerinde dolaşıma giren eserin hem sanatsal hem de ekonomik değeri artmaktadır.

Haşmet ise galericilerin fiyat belirleme politikasına dair önemli bir hususa dikkat çekmektedir:

Eder etmez konusunun altında yatan şeyleri açtığın zaman... onun koleksiyonundaydı da, oradan oraya çıktı da, bilmem ne müzayedesinde senlen ben arasında sidik yarışına neden oldu da falan falan dediğin zaman o fiyat değil o. O fiyatı oluşturan bambaşka magazinel şeyler de devreye giriyor. Bu hepimiz için geçerli. 3 aşağı 5 yukarı belli noktada şöhret sahibi olmuş bütün sanatçılar için geçerli. İşte o havayı koklayan insan da o havanın ne olduğunu koklayan insan da, tabi ki çalıştığın galeri oluyor. *Haşmet, 64, Sanatçı.*

Haşmet'in anlatısında görüldüğü gibi sanatçının ve eserlerinin fiyatlarını belirleyen süreçte koleksiyoncular, müzayedeler gibi farklı aktörler de belirleyici olmaktadır. Haşmet anlatısının devamında, sanat eserine değer biçmenin sağlıklı yolunun sanatçı

hakkında çıkmış olan yazılarla, sanatçının ilgi odağındaki meselelerle dünya görüşü, o dünya görüşünü aktarma metoduyla ve bu metodun alandaki değeriyle gerçekleşmesi gerektiğini söylemektedir. Bu doğrultuda da galeriyle çalışan bir sanatçıysa galeri-sanatçı ilişkisi içerisinde sanatçının kariyerine paralel, normal, makul miktarlarda artan da bir sanatsal değerinin olması lazım demektedir. Ayrıca Haşmet bu miktarın artışının çok süratli de gitmemesi, çok geri de kalmaması gerektiğini belirtmiştir. Fakat Haşmet koleksiyoncuların tavırlarının sanatçı ve galericinin fiyat belirleme politikasını etkilemek zorunda kaldığını şöyle ifade etmektedir:

Yani bana kalsa benim ürettiğim iş beni kurtarıyorsa -tırnak içinde diyorum bunu- beni kurtarıyorsa 10 lira olması bana yetiyorsa, ben 10 lira der geçerim belki. Ayrı konu ama şimdi sen ona 10 lira diyorsun da ona 10 lira dediğinde “aa bu da çok bilmem neymiş şekerim” diyecek de bir şey var yani çevre... Ona ancak 50 liradan sonra kulak kabartıyor. Çünkü o orada kendini ayrıcalıklı hissediyor. Rakamsal değerinin senin ne kadar diğerlerinin ulaşamayacağı noktada, ben onu effort [güç] edebiliyorum onun cakasına geldiği zamanda da tadından yenmiyor. Yani Haşmet’in bir eserini bugün ne bileyim ben 50 bin avroya almış olmasının enteresanlığı yok, niye? Çünkü Burhan Doğançay’ın Mavi Senfonisi milyon bilmem ne. E bundan alayım da. Şimdi iki yapıtı yan yana koyduğun zaman Mavi Senfoni’nin söylediğiyle senin söylediğin arasında benimki daha değerli olduğunu varsayalım, onun arkasında duracak olan bir şey yok ki. Bir alan yok. Akademik alan yok, sanat tarihsel alan yok, sosyopolitik alan yok... Birden o sadece fiyat bazında değerlendirilen, dolayısıyla da 1 milyon dolar verildiği zaman biz buna tapmamız lazım anasını satayım. Şey gibi işte şuradaki Kaplumbağa Terbiyecisi gibi. *Haşmet, 64, Sanatçı.*

Haşmet’in anlatısında görüldüğü gibi koleksiyoncuların bir kısmı sanatı bir yatırım ve gösteriş aracı olarak gördükleri için eserin ekonomik değeri ne kadar yüksekse o eseri almaya o kadar fazla istekli olabilmektedirler. Bu sebeple de eserlerin fiyatlarının sanatçı ve galerici tarafından belirli bir seviyede tutulması da gerektiği görülmektedir. Haşmet’in bu anlatısı Luc Boltanski ve Arnaud Esquerre’in zenginleştirme ekonomisiyle ifade ettiği durumun karşılığıdır. Boltanski’ye göre nesnelere pahalı oldukları için değerli görülmektedirler. Ve toplumda bu düzeni yaratan (zenginleştirme ekonomisi) yani nesnelere pahalılaşmasına yol açan aktörler bulunmaktadır. Örneğin bir küratör eser için onun aslında ne kadar değerli olduğuna dair bir anlatı geliştirerek zenginleştirme ekonomisine hizmet edebilir. Bu konuya dair bulgulara gelecek bölüm içerisinde yer verilecektir.

Bunlarla birlikte Haşmet esere biçilen fahiş fiyatı entelektüel düzeyde sorgulayan bir sistem de olmadığı için çağdaş sanat piyasasında çok manasızca yüksek rakamlarda eserler satıldığını anlatmaktadır. Bu doğrultuda Okan da şunları ifade etmektedir:

Sanat dünyası bir spekülasyon dünyası, borsa dünyası yani. Buradaki tamamen dengeler kurumlar, koleksiyonerler, galericiler, küresel aktörlerle işbirliği güçlü olanlar arasında gidip gelen spekülasyon. Mesela geçen sene bir sergime koyduğum bence hani, benim bütçeme uygun olabileceğini düşündüğüm bir iş. Yani memur maaşıyla alabileceğimi zannettiğim bir iş, bana öyle bir şey söyledi ki 10 senelik maaşımla alırım ancak o işi. Bir ay önceki başka bir sanatçının sergisine gittim ve çok beğendim işi. Dedim ki bu iş çok pahalı olur ve benim rahatlıkla 2-3 maaşım 4 tane rahatlıkla alabileceğim fiyatlardaydı. Bu kurumlar, galeriler, daha kurumsal aktörler, müzeler özellikle modern sanat müzeleri, sanat danışmanları, bu işin içinde profesyonelce çalışsan, dünyadaki piyasayı takip eden, buradaki piyasayla diyaloga geçiren, dünyadaki sermayenin hareketlerini okuyan ve sermayenin nerden bir şekilde akışı varsa...(…) Sanat eserinin kıymeti ölçülemez bir şey. Yani az önce bahsettiğim benim 700 lira zannettiğim işe 70 bin Euro diyebilirsin ve kim bunun terazisi? Kim ki, bilemezsin. Bu teraziyi dengeleyen kurumlar var, spekülasyonlar var. Geçmiş senelerde hiç hak etmediği değerlerin çok üzerinde, Türkiye'den sanatçıların eserlerinden bahsedildi. İktidara yakınlık, sermaye gruplarına yakınlık, koleksiyonerlere yakınlık ister istemez senin işinin kıymetini, piyasa değerini daha doğrusu etkileyebiliyor. *Okan, 45, Küratör.*

Anlaşıldığı gibi Okan da Haşmet'in yaptığı bir vurgunun benzerini yapmaktadır. Okan, sanat eserinin ekonomik değerinin çok yüksek rakamlara ulaşabilmesinde alandaki aktörlerin ve sermaye gruplarıyla ilişkili sanat kurumlarının (kurumsal hayırseverlik sanat kurumları ve aktörleri) gücünü vurgulamaktadır. Eserlerin değerini ölçecek herhangi bir mekanizma olmadığı için eserlerin ekonomik değeri çok ilginç rakamlara ulaşabilmekte ve kimse buna itiraz edememektedir.

Görüldüğü gibi eserin sanatçı ve galerici tarafından belirlenen ilk değerinden ziyade sanatçının görünürlüğü ve sanat etkinliklerine katılımı, eserin dolaşımı sanat eserinin hem ekonomik hem de sanatsal değerini etkilemektedir. Galerici ve sanatçı en çok ilk değeri belirlerken etkilidir ve bu aşamadan sonra iki aktörün aslında sanat eserinin değerinin belirlenmesindeki rolü son derece kısıtlıdır. Bundan sonra toplumsal olarak çok daha karmaşık bir aktörler arası ilişkiler ağı içerisinde şekillenen ve toplumsal olarak inşa edilen bir sanatsal ve ekonomik değer inşa süreci başlamaktadır. Şimdi bu sürece hangi aktörlerin nasıl dahil olduklarına dair elde edilen bulgular değerlendirilecektir.

3.4.2. Sanat Eserinin Değerinin Toplumsal Olarak İnşa Edilmesi Süreci (Sanat Piyasasının Oluşumu)

Bu bölümde çağdaş sanat alanını ve sanat piyasasını biçimlendiren, yönlendiren aktörlerin sanat eserinin değerini nasıl elbirliğiyle inşa ettiklerine dair toplumsal sürece

yönelik elde edilen bulgular değerlendirilecektir. Dickieci anlamda sanat eserinin değerinin onaylama ve kutsanma mekanizmaları olan ve DiMaggiocu anlamda kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının, bu kurumlarda çalışan aktörlerin sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecindeki etkileri değerlendirilecektir. Bu çalışmada bu aktörleri değer yaratıcı özne olarak kavramsallaştırdık.

Değer yaratıcı özne hakkında kısaca şunları söyleyebiliriz: Bulgularımız neticesinde sanat eserinin değerinin inşa edilmesi sürecinde etkili olan pek çok aktör olduğu ortaya çıkmıştır. Bu aktörler sanat eserinin değerinin inşa edilmesinin **birer özneleridir**. Bu sebeple araştırmada sanat eserinin değerinin toplumsal olarak inşa edilmesinde temel rolleri üstlenen bu aktörler “değer yaratıcı özne” olarak kavramsallaştırılmıştır. Değer yaratıcı özneler kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında çalışan yönetici, küratör, sanat profesyonelleridir. Bu aktörlere değer yaratıcı özne dememizin sebebi şöyle açıklanabilir: Bugünün Türkiye’inde çağdaş sanat alanındaki kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının sanat dünyası kamusunu oluşturduğunu bulguların ilk bölümünde değerlendirmiştik. Yani çağdaş sanat alanında kurumsal hayırseverlik sanat kurumları sanat eserine/ sanatçıya değer kazandıran yapılar olarak işlev görmektedirler. (Bu işleve dair bulgular bu bölümde ayrıntılı olarak değerlendirilmektedir.). Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarındaki karar mercileri olarak sermayedar aile mensupları ve küratörler/direktörler hangi sanatçının ve hangi eserin bu kurumların etkinliklerinde görünür olacağına karar veren kişilerdir. Bu kurumlardan geçen sanatçılar ve sanat eserleri değer kazandığı için bu seçim işlemlerini yapıp süreçlerdeki kararları veren aktörler sanat eserine değer yaratan özneler haline gelmişlerdir. Bu anlamda araştırmamızda bu aktörlere değer yaratıcı özne adı verilmiştir.

Bu bölümde değer yaratıcı öznelerin kimlerden oluştuğu, bu aktörlerin değer yaratıcı özne olarak işlevleri, habitus ve sermayeleri, sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecine nasıl dahil olup nasıl baş role geçtikleri değerlendirilmektedir.

3.4.2.1. Türkiye Çağdaş Sanat Alanının Değer Yaratıcı Özneleri

Bu araştırmada Türkiye çağdaş sanat alanının değer yaratıcı özneleri iki temel kategoriye ayrılmıştır. İlk kategori kurumsal hayırseverlik sanat kurumuyla ilişkili sermayedar aile mensubu yönetim kurulu üyelerinden, ikinci kategori ise kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında çalışan kurum küratörleri, kurum direktörlerinden oluşmaktadır. İlk kategoriye mensup olan aktörler kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının ilişkili olduğu holdinglerin yönetim kurullarında yer alan aktörlerden de oluşabilmektedir. Arter, İstanbul Modern, İKSV, Borusan Contemporary, Akbank Sanat gibi kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında farklı yapılanmalar bulunmaktadır. Bu bölümde kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında çalışan/çalışmış olan küratörlerle (Arter, İstanbul Modern, İKSV, Sabancı Müzesi) ve bu kurumlardaki (Arter, İstanbul Modern, İKSV, Borusan Contemporary, Sabancı Müzesi, Akbank Sanat) sergilerde ve sanat etkinliklerinde yer almış olan, Arter, Borusan Contemporary ve İstanbul Modern'in kalıcı koleksiyonlarında eserleri bulunan sanatçılarla yapılan görüşmelerden elde edilen verilerden ulaşılan bulgulara yer verilmektedir.

3.4.2.1.1. Sermayedar Aileye Mensup Olan Sanat Kurumu Yöneticileri ve Yönetim Kurulları (Kurumsal Hayırseverler)

Bu bölümde kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarındaki sanatsal etkinliklerde, sergi düzenleme ve sanatçı seçimi gibi alınan kararlarda Koç Holding ve Eczacıbaşı Holding vs. ile ilişkili aile üyelerinin (Koç ailesi, Eczacıbaşı ailesi vs.) kararlara ne derece müdahil olduğuna dair bulgular ele alınmaktadır. DiMaggio'nun kültür kapitalistleri olarak adlandırdığı bu aktörlerin sanatsal karar alma süreçlerinde ne ölçüde rol aldıkları kurumlarda çalışan küratörlerin ve bu kurumlarla ilişkilendirilmiş sanatçıların anlatıları üzerinden değerlendirilmektedir.

Buğra sermayedar ailelerin karar alma süreçlerindeki etkilerine dair şunları anlatmaktadır:

Yani şöyle düşünün bir aile kurumu, bunu mesela rahatlıkla söyleyebilirim (...) yani bu bir müzenin başındaki ya da bir kurumun başındaki direktör ya da küratör neyse titri, o birtakım şeylere karar verir. Sonra işte o aileden, Koç ailesinden ya da bilmem ne ailesinden birisi gelir der ki, bu böyle olmasın der ve parmak şıklatarak değiştirir. Yani o yüzden kurum başındaki kişiler hiçbir zaman bağımsız değildir. Kurum küratörleri asla bağımsız küratör değildir. Yani şu benim için çok daha değerli, dışarıda farklı mekanlarda, farklı sergi modelleri deneyen, farklı işler yapmaya çalışan ama düşük bütçeli ama sanatçıya doğru düzgün bir fee veremeyen, ya da prodüksiyonu çok karşılayamayan fakat yeni bir şeyler denemeye ve özgürlük alanını korumaya çalışan bir küratör çok daha değerli, bir kurumun başında 10 yıl çalışan küratörden. Çünkü onun bir risk alanı yok, onun riske girme lüksü de yok. Yani bu bir de Türkiye gibi bir yerde yaşıyorsunuz, zaten bir otosansür mekanizması da var. Dışarıda en bağımsız görünen ya da en alternatif görünen mekânda bile sergi yaptığımız zaman bir şeyle ilgili bir sorun yaşıyorsunuz. Bazen mekânı insanlar basıyor, linç girişimleri oluyor. E şimdi böyle riskleri kurumlar alamaz tabi ki. Kurum doğal olarak alamayacağı için de bunun doğal bir sonucu olarak da riskli sergi, riskli derken şunu kastediyorum: yine çok politik sanat sergilesin, şöyle yapsın böyle yapsın anlamında söylemiyorum, sadece var olan sistemin içerisinde onun oyun alanı belirleniyor. Dolayısıyla başka bir şey yapma şansı da yok kurum başındaki direktörlerin. Ama sanki ben görebildiğim kadarıyla bu ilişki biçimleri Arter'de de var ama sanki Arter'deki kurum yöneticileri diğer kurum yöneticilerine oranla biraz daha hareket alanı varmış gibi görünüyor şu an. Yani şu an Arter'in açık olduğu şu kadar yıl içerisinde benim görebildiğim o. Ya bir İstanbul Modern ya da işte Pera gibi değil. (...) Yani bir İstanbul Modern'e göre sergilerinde bir kalite var, belli bir çizgisi var. *Buğra, 39, Sanatçı.*

Buğra'nın anlattığı kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında sermaye sahibi veya kurucu holding ile bağlantılı aktörler yani DiMaggiocu anlamda kültür kapitalistleri, kurumdaki sanat etkinliklerinin karar alma süreçlerinde direkt olarak rol alabilmektedirler. Fakat Buğra kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının tümünde aynı yapı olmadığına, farklı kurumlarda farklı uygulamalar olduğuna da işaret etmektedir. Buğra'nın anlattıklarından, bahsi geçen sanat kurumlarının risk alma ve mevcut iktidar yapılarıyla ters düşmemek adına risk alma lüksünün bulunmadığı, bu sebeple de bazı sanat kurumlarının sermayedar aile mensuplarının kurumdaki sanat etkinliklerini daha fazla denetim altında tutma eğiliminde olduğu anlaşılmaktadır.

Simge de İstanbul Modern'de düzenlenecek sergilere karar verilmesi, eser ve sanatçı seçimi aşamalarında sermayedar aile ile yönetim kurulunun etkisine dair şunları ifade etmektedir:

Araştırmacı: Müzede düzenlenecek sergiler ve sergilere seçilen sanatçılar üzerinde müze yönetim kurulunun veya Eczacıbaşı ailesinin etkisi oluyor mu?

Katılımcı: Tabi tabi tabi, etkisi var, oluyor. Herkesin onayından geçiyor. Eczacıbaşı ailesinin onayından da geçiyor. *Simge, 33, Küratör.*

Görüldüğü gibi sermayedar aile üyeleri kurumda alınan kararlarda direkt rol oynayabilmektedir. Simge'nin anlatısı şöyle devam etmektedir:

Tabi hem yönetim kurulu var hem danışma kurulu var. Bir de Oya Eczacıbaşı zaten bilfiil müzede çalışıyor yani yönetici olarak. O yüzden onun söylediği şeyler de orada işlevsel. Yani müdahale olarak, müdahalede bulunabiliyor. *Simge, 33, Küratör.*

Simge'nin anlatısından İstanbul Modern'deki sanat etkinliklerinin karar alma süreçlerinde sermayedar ailenin müdahale edebildiği görülmektedir. Simge ve Buğra'nın anlatılarından kimi kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında sermayedar aileden olan aktörlerin kurumda düzenlenen sergilerde ve içeriklerde önemli bir söz sahibi ve otorite olduğu anlaşılmaktadır.

Bir başka kurumsal hayırseverlik sanat kurumu Arter'de ise sanat etkinliklerine dair kararların sermayedar aile üyesi ve sanat profesyonellerinden oluşan ekiple birlikte alındığı görülmektedir. Bu süreç şöyle işlemektedir:

Şöyle çalışıyor sistem: bir program kurulu var. Program kurulu küratörlerden ve Arter'in kurucu direktöründen oluşuyor. Bir program önerisi genellikle. Biz böyle 1 yıllık bir program önerisi hazırlıyoruz. Sonra onu bizim Arter'in yürütme kuruluna sunuyoruz. Arter'in yürütme kurulu da Arter'in baş küratörü, kurucu direktörü, Vehbi Koç Vakfı genel müdüründen ve Koç Holding Yönetim Kurulu Başkanı Ömer Koç'tan oluşuyor. Bu zaten web sitesinde Arter yürütme kurulu diye gördüğümüz bir şey. Yani daha önce hiç hiç bunun öncesinde hiçbir şey reddedilmedi aslında. Yani genelde biz programı nasıl yaptysak onaylandı. Böyle akıyor aslında. Bir şekilde bu program kurulu sistemi kendi içinde bağımsız bir yapı olarak çalışıyor ve her seferinde de yürütme kurulundan programını hiç hani böyle bir mesele olmadan, zorlanmadan zaten geçirmeyi başarıyor. *İmren, 40, Küratör.*

Görüldüğü gibi İmren program ekibinin (bu ekipte sermayedar aile üyesi olmayan kurum küratörleri ve kurum direktörü bulunmaktadır) hazırladığı programın onaylandığını anlatmaktadır. Aynı kurumun bir başka küratörü Ceren de küratörlerin hazırladıkları sergi programının yönetim kurulunda rahatlıkla onaylandığını anlatmaktadır:

Ben onlara gidip geri dönen bir şey olduğunu zannetmiyorum şu ana kadar. Belki şey var mıdır diye düşünüyorum, yani onlardan da teklif geliyor mudur? Belki. Ama benim olduğum süreçte hiç denk gelmedi. *Ceren, 33, Küratör.*

Yine aynı kurumun küratörü olan Eylül ise sergi ve sanatçı seçimi konusunda yönetim kurulunun bilgilendirildiğini fakat bunun onay düzeyinde olup olmadığına emin olmadığını belirtmektedir:

Onay doğru bir kelime mi bilmiyorum şu ana kadar hiçbir zaman şey olmadı. Ay hayır bu sergiyi... Bildirme, bilgi verme var. Böyle ilişkimiz. Gerçekten bilmediğim

için söylüyorum, onay düzeyinde mi, emin değilim. Bilgilendirme derim ona ben ama emin değilim. *Eylül, 43, Küratör.*

İmren, Ceren ve Eylül'ün anlatılarında görüldüğü gibi bazı kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında sanat etkinlikleri ve sanatçı seçimleri süreçlerinde sermayedar ailenin üyesi dışındaki sanat profesyonelleri de oldukça etkilidir.

Bir başka kurumsal hayırseverlik sanat kurumunda çalışan Simge ise şunları anlatmaktadır:

Müzeye başvuruda bulunan birtakım projeler işte yönetim kurulu tarafından değerlendiriliyor, onaydan geçerse onlar yapılabilir ya da biz birtakım şeyleri davet ediyoruz. *Simge, 33, Küratör.*

Bir diğer kurumsal hayırseverlik sanat kurumu İKSV'deki çağdaş sanat etkinlikleriyle ilgili karar alma süreçlerinde ise direktör kendisi ve ekibinin etkinlik önerisini vakfın genel müdürüyle paylaştığını ve birlikte karar aldıklarını anlatmaktadır:

Güncel sanat alanındaysa o sonuçta benim ve ekibimin önerisiyle geliyor. Bunu ben vakfın genel müdürüyle paylaşıyorum ve onun da temel olarak kriteri aslında böyle bir proje vakıf için ne anlama geliyor ve bunun sonuçta kaynağı bulunabilir mi? Sonuçta yapılabilir bir proje mi? Bunun dışında bir örneğim şimdiye kadar olmadı güncel sanat alanında. Ama Tasarım Bienali mesela vakfın üst yönetiminin bir projesi. Yani öyle etkinlikler de, eğer vakfın genelini düşünüyorsak o tür yönlendirmeler olabiliyor. *Handan, 41, Küratör.*

Handan'ın anlatısından anlaşıldığı gibi vakıfta hem sanat profesyonellerinin hem de yönetim kurulunun istek ve kararları etkili olmaktadır. Handan vakıftaki karar alma süreçlerine dair şunları anlatmaktadır:

Genel müdür bir de yönetim kurulu var. Yönetim kuruluyla da işte yılda 2-3 defa sonuçta toplantı yapıyor ve yönetim kuruluyla paylaşılıyor işte ekiplerin neler yaptığı, neler yapacağı. Yani öyle bir bilgilendirme toplantıları oluyor. Yönetim kurulu başkanının onayının gerektiği durumlar olabiliyor. Genel müdür tarafından sonuçta o ilişki sağlanıyor. Bu daha sembolik de olabilir, yani basın toplantısına katılma ve konuşma yapması ya da bir açılış etkinliğine katılması, konuşma yapması da olabilir. Ya da başka türlü işte bir gereklilik olduğunda da sürece dahil etmeye ihtiyaç hissettiğinde genel müdür bunu, o iletişimi sağlıyor. *Handan, 41, Küratör.*

Handan'ın anlatısında görüldüğü üzere sermayedar aile üyesinin (Bülent Eczacıbaşı hem Eczacıbaşı Holding yönetim kurulu başkanı hem de İKSV yönetim kurulu başkanıdır) başkanı olduğu yönetim kurulu yapılan etkinliklerle ilgili bilgilendirilmekte ve çeşitli sebeplerle gereklilik duyulduğu zamanlarda sürece dahil edilmektedir.

Anlaşıldığı gibi kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının her biri kendi içerisinde farklı bir yönetim ve karar alma mekanizmasına sahiptir. Kurumsal hayırseverlik sanat

kurumlarının bazılarında sermayedar aileden aktörler süreçlerde daha çok etkiliyken, bazılarında sanat profesyonelleri (küratör, direktör vs.) daha çok söz hakkına sahiptir. Fakat tüm kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının yönetim kurullarında ve yönetim kademelerinde sermayedar aileden aktörlerin yer aldığı görülmektedir ve her kurumda alınan kararlar yönetim kurulunun icazetiyle gerçekleşmektedir. Bu sebeple sermayedar aile üyelerinin sanat etkinlikleri düzenleme ve diğer aşamalarda az ya da çok, önemli bir rol üstlendiği görülmektedir.

Bu doğrultuda sanatçıların kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında eser sergileme süreçlerinde yaşadıkları deneyimler de dikkate değerdir. Örneğin Ezgi kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında eserini sergileme süreçlerinde yaşadıklarına dair şunları anlatmıştır:

Çok fazla her şeyi denetlemek isteyen sanat kurumu yöneticileriyle karşılaştım ben. Yani diyelim ki siz işinize bir parça ekleyeceksiniz, o da onu mutlaka onu bilmek istiyor. Yani böyle bir şeyi hissettiren sanat kurumu yöneticileriyle karşılaştım. Yani, işiniz üzerinde yeterince özgür olamadığınızı hissettiren olabiliyor Türkiye’de, yurtdışında hissetmedim. Yurtdışında kimsenin öyle bir şey yaptığı yok, yerleri silen kurum yöneticileri gördüm yani. Yani buradaki kurumların çok fazla şey olduğunu düşünüyorum: süslü. Fazla kibirli olduğunu düşünüyorum yani. *Ezgi, 50, Sanatçı.*

Ezgi’nin anlatısından kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının değer yaratıcı öznelerinin eser sergilenme süreçlerinde sanatçıları kontrol etme eğilimde olup sanatçıyı baskı altında hissettirebildikleri görülmektedir.

Benzer bir şekilde Okan da kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının ikisinde yaşanmasına şahit olduğu müdahalelere dair şunları anlatmaktadır:

Sermayenin belli sınırları var, sen X’in⁴⁷ içinde, “X bir sömürü mekanizmasının parçasıdır” bir enstalasyon yapsan sanattır demezler, öyle şey mi olur. Der ki bir sanatçı böyle bir şey üretti. İzin vermez. Ya da işte X’ta şey oldu, bundan 2-3 sene önce bir iş sansürlendi, aldı, kaldırıldı. Y’de⁴⁸ yine bir işler oldu, kaldırıldı. O onların tahammül sınırları, algı boyutları. Rahatsız etmediğin sürece işler yolunda. *Okan, 45, Küratör.*

Görüldüğü gibi Okan geçmiş yıllarda iki ayrı kurumsal hayırseverlik sanat kurumunda çeşitli sebeplerle tepki çeken sanat eserlerinin kaldırıldığını anlatmaktadır. Okan sermaye

⁴⁷ Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarından biri.

⁴⁸ Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarından biri.

sahiplerinin belirli söylemler ve sınırlar içerisinde kalabilen sanat eserlerini sergileyebildiklerini anlatmaktadır.

Aktörlerin anlatılarından DiMaggiocu anlamda çağdaş sanat alanını biçimlendiren kültür kapitalistlerinin, sanat kurumunda çalışan sanat profesyonellerinin ve sanatçının üzerinde iktidara sahip oldukları anlaşılmaktadır. Bazı kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında bu otoritenin daha esnek görünmesi DiMaggiocu anlamda o kurumların profesyonelleşmiş olduklarını göstermektedir. Yönetim kurulları ve sermayedar aile mensuplarının sözlerinin daha fazla geçtiği kurumsal yapılanmalarda DiMaggiocu anlamda daha sıkı ve sanat profesyonellerinin daha fazla denetlendiği ve kısıtlı bir hareket alanına sahip olduğunu bir yapılanma söz konusudur. Türkiye'deki kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında her iki yapıya dair örnekler de bulunduğu aktörlerin anlatılarından anlaşılmaktadır.

Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünür olmak sanatçının sanatçılığının onaylanması anlamına geldiği için bu kurumlarda hangi sanatçı ve eserlerin yer aldığına karar veren aktörlerin sanat eserinin değerinin belirlenmesinde etkili olarak değer yaratıcı özneler haline geldikleri anlaşılmıştır. Bu bölümde sermayedar aile üyelerinin kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında alınan sanat kararlarında etkili olduğu görülmüştür. Gelecek bölümde ise diğer değer yaratıcı özneler olarak kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında çalışan küratörlerin sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecindeki rolleri, bu küratörlerin habitus ve sermayelerinin önemi ele alınacaktır.

3.4.2.1.2. Kurumsal Hayırseverlik Sanat Kurumlarında Çalışan Küratörler

Bu bölümde değer yaratıcı öznelerden ikinci grubu oluşturan kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında çalışan sanat profesyonelleri, yani küratörlerin kuruma seçilme süreçleri, bu süreçlerde habitus ve sermayelerinin önemi ve etkisi, kurum küratörlerinin sanatçı ve eser seçme kriterleri ve sürecine dair elde edilen bulgular değerlendirilmektedir.

3.4.2.1.2.1. Kurum Küratörü Seçim Kriterleri ve Süreci

Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında düzenlenecek sergiler, davet edilecek sanatçılara karar verilmesi aşamasında küratörler veya kurumsal yapının şekline bağlı olarak direktörler birtakım önemli kararları alan aktörlerdir. Bu aktörler ağdaş sanat alanının biçimlenmesinde belirleyici ve yönlendirici bir role ve güce sahip oldukları için bu aktörlerin kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarına nasıl kabul edildikleri de önemli olmaktadır.

Şu anda kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarından birinde çalışan ve görüşme yaptığımız bir küratör üniversiteden hocasının referansıyl bir sanat projesinde çalıştığını ve orada birlikte çalıştığı aktör  n sayesinde kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarından birinde küratör olarak çalışmaya başladığını anlatmaktadır. Bu noktada alandaki ilişkiler ağına girmiş olmanın ve sosyal sermayenin kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında çalışmak için gerekli olduğu anlaşılmaktadır.

Bir kurumsal hayırseverlik sanat kurumunda küratör olan Simge kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarından birinde küratörlük yapabilmek için gerekli olan niteliklere dair şunları anlatmaktadır:

Kurumlarda küratörlük yapmak için Şöyle kıstasların olması gerekiyor: mesela X'de⁴⁹. 2 dilinin olması lazım yabancı. Uluslararası anlamda toplantılara girdiğinde konuşabiliyor olman lazım. Basın toplantısında sergini ve kendini düzgün ifade edebiliyor olman -işte prezantabl şeyler-, sanat tarihini iyi biliyor olman lazım, uluslararası sergileri iyi takip ediyor olman lazım, dışarıdaki sanat profesyonellerinin hepsini değil ama bir kısmıyla tanışık olman lazım. Bunu kurum vesilesiyle de yapıyorsun zaten. Yani bir sürü alanla ilgileniyor, işte araştırma tekniklerini biliyor olman falan filan gerekiyor ama en önemlisi galiba o şey, network dedikleri "hani hangi insana, nerede, ne zaman ulaşılır"ı en azından fikren biliyor olmak gerekiyor. *Simge, 33, Küratör.*

Simge'nin anlatısında g r ld ğu gibi kurumsal hayırseverlik sanat kurumunda küratör olarak çalışabilmek için kişinin Bourdieucü anlamda kültürel sermayesinin yüksek olması gerekmektedir. Bununla birlikte Simge'nin anlatısındaki en önemli kriterin ne olduğuna dair vurgusundan, ağdaş sanat alanında, alana yön veren söz sahibi, değer yaratıcı küratörler arasına girebilmek için kişinin en fazla sosyal sermayesinin önem taşıdığı anlaşılmaktadır. Yani bu kurumlarda çalışan küratörler ağdaş sanat alanındaki aktörler

⁴⁹ Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarından biri.

arası ilişkiler ağına dahil kişilerdir. Küratörlerin alandaki sanatçıları ve diğer önemli aktörleri tanıyor ve onlarla iletişime gecebiliyor olması gerekmektedir.  mren de kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında çalışma şansını elde edilmek için Simge'nin görüşüne benzer bir görüşü vurgulamaktadır:

Bu alanda aslında, Türkiye için ve İstanbul piyasası için konuşayım daha ziyade, çok böyle Şey, i içe geçmiş ve yakın bir evre aslında. Ve genelde hani o böyle klasik işyerlerindeki, şirketlerdeki işe alma süreçlerinin çok işlemediği bir durum. Ama hani işe neye bakılıyor, tabi ki iletişim yetenekleri çok önemli, iyi dil bilmek mühim. Ama yani burada çok samimiyetle aslında Şeye bakılıyor hani: ekip dinamiğine uyabilecek, birlikte çalışma pratiğini kolay geliştirebilecek, kocaman bir ofisiz burada. Bir yandan da hani işe daha böyle bu mesai saatlerine, mesai durumuna da uyum sağlayabilecek ama ekiple iyi anlaşabilecek, hani buradaki insanlarla iyi anlaşabilecek birisi olmasına bakılıyor. * mren, 40, Küratör.*

Görüldüğü gibi  mren ağdaş sanat alanı veya piyasasının birbirini tanıyan insanlardan oluşan dar bir evre olduğundan bahsetmektedir ve kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında küratörlerin bu birbirini yakından tanıyan evre içerisinden seçildiğini anlatmaktadır. Bu Şekilde sosyal sermayenin önemini vurgulamış olmaktadır. Bir kişi alanda kendisini görünür kılabilmiş ve ağdaş sanat piyasası çevresindeki aktörlerle ilişkiler kurabilmişe kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında çalışabilmektedir. Ayrıca  mren'in anlatısından bu kurumlarda çalışabilmek için kişinin kültürel sermayesinin de yüksek olması gerektiği anlaşılmaktadır. Katılımcılar arasındaki kurum küratörlerinin işe alınmalarında tam olarak yukarıda  mren ve Simge'nin anlattığı gibi süreçler işlemiştir. Birazdan değerlendirileceği gibi kurumlarla çalışan aktörlerin alandaki aktörler arası ilişkiler ağı içerisinden geldikleri görülmektedir. Bu doğrultuda aşağıda katılımcıların kendi deneyimlerinden erişilen bulgular paylaşılmaktadır.

Bu doğrultuda Simge kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarından birindeki işe girme sürecine dair şunları söylemektedir:

X'de⁵⁰ birlikte çalıştığım arkadaşım beni Y'dekilere⁵¹ önermiş. Öyle buluştuk biz. Yani böyle bir Şey oldu, referans gibi bir durum oldu yani. Ne onlar beni davet etti ne ben onlara mail atmış oldum. Ama birilerini tanımayınca tahmin ediyorum ki en zor alanlardan bir tanesi. Çünkü iş ilanları verilmiyor, nerede nasıl bir pozisyon var bilmiyorsunuz. Tanıdık üzerinden ilerleyen, çünkü bilgilerinin çok gizli saklı olduğunu düşünen bir piyasa yani. Saçma sapan. *Simge, 33, Küratör.*

⁵⁰ Alanda  nl  bir özel koleksiyon müzesi.

⁵¹ Bir kurumsal hayırseverlik sanat kurumu.

Anlaşıldığı gibi Simge alandaki sosyal sermayesinin desteğiyle kurumda küratör olarak çalışmaya başlamıştır. Simge ilişkiler ağının bir parçası olduğu için kurumda küratör olarak çalışabilme şansına nail olmuştur. Ayrıca Simge'nin alanın kendi içine kapalı yapısına dair yukarıdaki vurguları oldukça çarpıcıdır. Simge'nin bu vurgularından alana yön ve biçim veren kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında çalışabilmek için mutlaka bir tanıdıklık olması gerektiği görülmektedir. Bu doğrultudaki bir başka örnek de İmren'in anlatısında yer almaktadır:

Çoğunlukla da böyle hani içeriden yetişiyorsunuz. Yani Türkiye'de sanat kurumları, özellikle de İstanbul Bienal, İKSV gibi kurumlar bir tür okul aslında. Yani birçok insan buralarda yetişiyor ya da buralarda yetişmiş kişilerle beraber başka galerilerde veya kurumlarda çalışarak yetişiyorlar. Çok net standart ölçütlerimiz yok. Ama şöyle bir hikâye var mesela, küratöryel ekipteki, mesela ben bir şekilde eskiden Emre Baykal'la⁵² çalıştığım için öyle bir tecrübeden dolayı onun referansıya burada çalışmaya başladım. *İmren, 40, Küratör.*

İmren çağdaş sanat alanında olgunlaşmanın alandaki kurumların içerisinden gerçekleştiğine dair vurgusuyla, kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının alanın bilgisini de üreten olduğunun altını çizmektedir. Bu anlatıdan, kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının çağdaş sanat alanındaki kültürel sermayeyi inşa eden ve oluşturan kurumlar oldukları anlaşılmaktadır. Bu kurumlarda çalışarak yetişip daha sonra alanın baş aktörleri haline gelen kişiler alandaki kültürel sermayelerini bu kurumlarda yükseltmektedirler. Görüldüğü gibi İmren de daha önceden birlikte çalıştığı bir aktörün vesilesiyle kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarından birisinde çalışma imkânı bulabilmiştir. Bu doğrultuda da yine sosyal sermayenin önemi ön plana çıkmaktadır.

Küratörlerin başlangıçta çağdaş sanat alanında görünürlük kazanma yollarına dair anlatısında Simge, İmren'in "içeriden yetişmek" anlayışına benzer görüşünü anlatmaktadır:

Şöyle şeylerle yönlendiriyor hocalar, çok da haksız değiller. Yazı yazın, bir yerlerde yazılar yazmaya çalışın, isminiz görünür olsun aslında özetle, açılışlara gidin insanlarla tanışın. Bağımsız mekanlarda sergiler yapın, 1 günlük sergiler yapın, 1 günlük etkinlikler yapın falan gibi şeyler. Yani cebinizden harcayın, az harcayın, küçük de olsa bir şeyler yapın, CV'nizi doldurun, insanlarla tanışın gibi bir şey. Tabii bir de şeyler de oluyor, orada insanlar iletişim kurabiliyor aslında, sanatçı konuşmaları, workshoplar, artık daha da fazla yani paneller vesaire. Orada sorular sorup insanlarla doğrudan tanışabilme şansı oluyor ama bence özellikle sanat yönetimindeyse çalışmak lazım yani girip böyle işte "merhaba ben geldim, para

⁵² Arter baş küratörü.

istemiyorum, çalışacağım, bana bir şeyler öğretir misiniz” demek gerekiyor. *Simge, 33, Küratör.*

Simge sanat yönetimi bölümündeki hocaların küratör adaylarına görünür olmanın tüm yollarını denemelerini önerdiklerini anlatmaktadır. Görüldüğü gibi küratörlerin görünür olmaları ve alandaki ilişkiler ağına dahil olabilmeleri için sosyal sermayelerini zenginleştirmeye ihtiyaçları vardır. Bunun yolu sanatçıların sosyal sermaye oluşturma yoluna benzemektedir: sanat etkinliklerinin açılışlarını gitmek, insanlarla tanışmak vs. Dolayısıyla Simge'nin anlatısı küratörlerin alandaki önemli sanat kurumlarında gönüllü de olsa çalışarak İmren'in anlattığı gibi kurumların içerisinde bilgi, tecrübe ve sosyal sermaye kazanmasının önemini göstermektedir.

Funda ise kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarından birisinden kendisine gelen küratörlük teklifi sürecine dair şunları paylaşmaktadır:

Küratör olarak ilk beni davet ettiklerini, benimle çalışmayı çok istediklerini söylediler. Benim de ilk sorduğum soru buydu, “neden beni davet ettiniz?” Yani neden hani? Sıralayın bana ben de bileyim. Sonra şunu söylemişti, en azından: “Sanatçılarla ilişki kurma biçimin.” dedi. “Onlarla temasın” ve o ilişkiyi hep sağlıklı bir çatı üzerinden sürdürebildim uzun zamandır. Genç sanatçılara olan ilgim ve onları sürekli olarak takip etme çabam. *Funda, 39, Küratör.*

Görüldüğü gibi kurumun Funda'yı istemesinin ilk ve temel sebebi sanatçılarla olan sağlam bağları, çok fazla sanatçı tanınması ve sanatçılarla yıllara dayanan sıkı bir ilişki kurmuş olmasıdır. Anlaşıyor ki Funda ilişkiler ağı içerisinde dahil olduğu ve alanda tanınan bir küratör olduğu için böyle bir iş teklifi almıştır. Seçilme sebeplerinden ilki sosyal sermayesinin yüksek olmasıdır. Bu anlamda Funda'nın anlatısı da yukarıda ele alınan diğer küratörlerin anlatısını doğrulamaktadır.

Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarından birinde küratörlük yapan bir başka katılımcı da sanat dünyası içerisinde tanımakta olduğu bir arkadaşının vesile olmasıyla alandaki önemli bir aktörler tanıştığını ve bu tanışıklığın kendisine kurumsal hayırseverlik sanat kurumunda küratörlük fırsatının yolunu açtığını anlatmıştır. Çağdaş sanat alanındaki ilişkiler ağı içerisinde iki farklı aktörün tanışması yeni ilişkilerin doğmasına sebep olmuştur. Bir başka katılımcı küratör yine çeşitli sanat etkinliklerinden, ortak arkadaşlıklar üzerinden tanıştığı bir aktörün kendisine kurumsal hayırseverlik sanat kurumunda küratörlük teklifinde bulunduğunu anlatmaktadır. Bu her iki örnekte de bahsedilen küratörler kültürel sermayeleri yüksek kişilerdir ve sosyal sermayelerinin de

gücüyle kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında küratörlük yapma imkânı bulmuşlardır.

Yurtdışında aldığı eğitim sonrası Türkiye'ye gelen ve farklı zamanlarda, çeşitli kurumlarla bağlantılı olarak küratörlük yapan Jülide ise ilişkiler ağına nasıl dahil olduğuna yönelik şunları ifade etmektedir:

Buraya geldiğimde de, geliyorsun zaten çok fazla küratör yok, yurtdışında eğitim almışsın, bir adın duyulunca çağırıyorlar soruyorlar hani bir şey yapmak ister misin, şey bizimle çalışır mısın, bir şekilde insanlarla, küçük bir camia, konuşuyorsun.
Jülide, 36, Küratör.

Görüldüğü gibi Jülide Türkiye'ye dönüp alandaki kişilerle tanışmaya başladıktan sonra kendisinin kültürel sermayesinin etkisiyle pek çok iş teklifleri aldığından bahsetmektedir. Bu doğrultuda Jülide'nin küratörlük davetleri almasında kültürel ve sosyal sermayesinin önemi ortaya çıkmaktadır.

Küratörlerin anlatılarında işe başlama süreçlerinde görüldüğü üzere Türkiye çağdaş sanat alanının otoriteleri olarak kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında çalışan küratörlerin sembolik sermayeleri oldukça yüksektir. Kurumlarda küratör seçimi yapılırken küratörün sosyal sermayesinin özellikle belirleyici olduğu anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda Alper'in kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında çalışan küratör ve direktörlere dair gözlemleri çarpıcıdır:

Ya şey de çok garip, çok cinsiyetçi, sınıfçı, iğrenç bir şey söyleyeceğim ama, o bana çok garip geliyordu yani. Bu kurumlarda çalışan karar verici şöyle oluyor genelde anladığım, kurumlar şöyle yani: bir başta böyle bir küratör var, onun yanında belki bir direktör falan var. Onlar böyle asıl şeyler. Onların işe aldıkları da genelde bu bahsettiğim üst orta sınıftan gelen, aslında o işe para anlamıyla ihtiyacı olmayan, işte Amerika'da bilmem nerede Art Management masterı [sanat yönetimi yüksek lisansı] yapmış, öyle böyle biraz zengin orta sınıf ailelerin çocukları oluyor genelde. Dil bilen tabi, uluslararası bir ortam, dil bilmek çok önemli. Onlar oluyor ve onlar bana sorarsan beklenmedik derecede terbiyeli insanlar. Ben de öyleyim, ben de o sınıftan olduğum için biliyorum. Terbiyeli insanlar. Bunu korkak diye de okuyabilirsin, güvensiz diye de okuyabilirsin. Mesela şunu düşünüyorum: alt sınıftan başka birileri gelseydi, dil bilselerdi ve o kültürel ve işte ne bileyim ben sınıfsal sermayeye sahip olsalardı bu kurumlar daha böyle çatışma alanları gibi olurdu. Fakat şu anda çok homojenler yani. Biraz laylaylom o yüzden. O çok belirleyici oluyor bana sorarsan.
Alper, 41, Sanatçı.

Alper'in anlatısından da kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında çalışan aktörlerin sembolik sermayelerinin yüksek olduğu anlaşılmaktadır. Alper'in anlatısı, kendi içine kapalı ve sadece kendisine benzeyenleri ve ilişkiler ağında bulunanları bünyesine dahil

eden sanat dünyasının, ekonomik, sosyal ve kültürel sermayesi yüksek küratörlerden müteşekkil bir oluşum olduğunu göstermektedir. Bu doğrultuda Fraser'in zenginleştirme ekonomisi çalışmasını yapan aktörlerin yüksek düzey eğitim gördükleri, çoğunlukla para için değil, tutku için çalışan gençler oldukları vurgusu (Fraser, 2017:61) da Alper'in anlatısıyla uyumludur.

Bu bölümdeki bulgulardan da açıkça anlaşıldığı gibi kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında çalışan küratörler alanda var olan ilişkiler ağı içerisinde belirlenmektedir. Arkadaşlık, tanışıklık ile birbiriyle ilişkili aktörler kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görev almaktadırlar. Bu kişiler çağdaş sanat alanı ilişkiler ağına dahil olan ve sembolik sermayesi yüksek olan kişiler arasından seçilmektedir.

Gelecek bölümde kurumsal hayırseverlik sanat kurumu küratörlerinin sanatçı ve sanat eseri seçim süreçlerine dair bulgular paylaşılacaktır.

3.4.2.1.2.2. Kurum Küratörlerinin Sanatçı ve Sanat Eseri Seçim Kriterleri ve Süreci

Bu bölümde kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında çalışan küratörlerin bu kurumlarda düzenlenen sergilerde yer alacak sanatçıları ve sanat eserlerini nasıl seçtiğine dair elde edilen bulgular değerlendirilmektedir. Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının küratörleri bu kurumlarda görünür olacak sanatçıları ve eserlerini seçerek sanat eserinin değerinin belirlenmesinde rol alarak değer yaratıcı özneler haline geldikleri için bu süreçlerde nasıl seçim yaptıkları önemlidir.

Bir kurumsal hayırseverlik sanat kurumunda küratör olan Eylül çalıştığı sanat kurumundaki sanatçı seçim sürecine dair şunları söylemektedir:

Sonuçta bir buluşma bu, bir iş. Mesela ben bir kurumun içerisindeyim ve maaşlı olarak çalışıyorum bu kurumda ve elbette ki bana şu sergiyi yap denmiyor. Elbette ki ben bir ekiple beraber bir program hazırlıyorum. O programın hazırlanış sürecinde bulunuyorum. Hiç çalışmak istemediğim veya hiç içime sinmeyen bir temayı, sergisinin küratörlüğünü üstlenmem. Ama tabii ki her seferinde şey değil: "ay ben bu sanatçıyla çalışmak istiyorum ve bu sanatçının sergisini yapıyorum" da değil yani. İşte bir kurumun dili içerisinde yaptığımız projeler. *Eylül, 43, Küratör.*

Görüldüğü gibi Eylül'ün kurumunda çalışılacak sanatçılar ekip olarak belirlenmektedir ve Eylül kurumundaki ilgili ekip tarafından belirlenen sanatçılarla bir nevi gereklilik ilişkisi

içerisinde çalışmaktadır. Aynı kurumda çalışan İmren de sanatçı seçimine dair benzer bir şekilde açıklama yapmaktadır:

Bir şekilde hani belki de böyle bir kurumda çalışınca insan belli gereklilikler oluyor bazen hani tanımlanmış bir program oluyor, zaten seçilmiş ve karar verilmiş sanatçılar oluyor. O karar verici pozisyonunda olmadığımız zaman -bu şey gibi anlaşılmasın ama yani: burası bir projeye kapalı anlamında değil ama- ben daha önce hiç hani işte “şöyle bir sanatçının sergisini yapalım” gibi yaklaşımla da gitmediğim, hep bir projeye atandığım için aslında benim ilişkim hep şey oldu hani: bir şekilde bunu şimdi yapacağım ve bir şekilde bunu sevmek gerekiyor, buna bir şekilde bir bağlılık geliştirmek gerekiyor yönünde kurduğum ilişkiyi hep çoğunlukla sanat işleriyle. *İmren, 40, Küratör.*

Eylül ve İmren’in anlatısından da görüldüğü gibi kurum küratörü olmak sanatçı seçimi konusunda daha kısıtlı bir hareket alanı yaratmaktadır. Bununla birlikte İmren Arter’deki sanatçı seçiminde kariyerinin başındaki sanatçıların pek fazla tercih edilmemesinin sebebini şöyle açıklamaktadır:

Şey önemli değil bizim için hani yurtdışında sergiler açmış olması, orada burada çalışmış olması filan değil ama bizim ona verebileceğimiz zamanı kullanabilecek aşamaya ve bütçeyi ve ekip enerjisini kullanabilecek yönetebilecek aşamaya gelebilmiş sanatçılar. Yani şunu da yapmak istemiyoruz. Çok çok genç, çok tecrübesiz ama belli ki parlacak bir sanatçıyı da alıp hani onu böyle strese sokmak ve hazır olmadığı bir şeye de itmek istemiyoruz. Dolayısıyla böyle kariyerinin birazcık daha ilerisinde sanatçıları seçmek istiyoruz. *İmren, 40, Küratör.*

Görüldüğü gibi sanatçı seçiminde kariyerinin çok başında olan sanatçılar pek tercih edilmemektedir. Bununla birlikte İmren sanatçı seçimlerinin farklı farklı sebeplerle gerçekleştirildiğini ifade etmiştir. Örneğin bir başka sergideki sanatçı seçimine dair şunları anlatmaktadır:

Arter gibi böyle tanınırlığı, görünürlüğü yüksek bir yerde de sergisi olmamış birisi. Çok şaşırıldı yani buna. Orada da farklı bir tercih yaptık aslında yani: bir görünürlük alanı açmak o sanatçıya. *İmren, 40, Küratör.*

İmren’in anlatısında görüldüğü gibi sanatçının görünürlük elde edebilmesi için, dolayısıyla da alanda daha geniş çevrelerce tanınır olabilmesi için alanda çok fazla bilinmeyen bir sanatçının sergisi açılmıştır. Dolayısıyla İmren bu anlatısıyla Arter’in çağdaş sanat alanındaki gücü doğrulanmaktadır. Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında eser sergileme ya da sergi açmanın sanatçıların kariyerini için alandaki en önemli aktörler tarafından başarının onaylanması ve prestij kazanması anlamlarına geldiğine değinmiştik, İmren’in burada bahsettiği durumda da tam da bu şekilde küratörler tarafından, alanda önemli bir görünürlük alanına sahip olmayan bir sanatçıya

görünürlük kazandırma amacı güdülmüştür. Bir başka kurum küratörü Ceren de benzer bir şekilde, alanda görünürlüğü pek olmayan sanatçıya kurumda sergi açma düşüncesinin sebeplerini şöyle açıklamaktadır:

Şu anda bizim sergisini açtığımız sanatçı Türkiye çapında bilinmemiş duyulmamış, yani şöyle birkaç galeride sergiler açmış ama bizim buradaki çağdaş sanat ortamında ben şu insana sergi açıyoruz dediğimde kimse “aa o kim, ben niye hiç duymamışım, böyle biri mi vardı” denen birine sergi açılıyor şu anda mesela. Bu niye önemli, yani o insan iyi bir üretim yapmış bu kadar zamandır onun bu konuşmaya dahil olması işleriyle yeni sorular, yeni düşünme şekilleri açması tabi ki önemli. Aynı zamanda üretimine devam edebilmesi için, bir şekilde ileride kaynak sağlayabilmesi için kendisine. Yaşamaya ve çalışmaya devam edebilmesi için de tabi, çünkü çok önemli.
Ceren, 33, Küratör.

Görüldüğü gibi Ceren de sanatçıya görünürlük kazandırmak hem de sanatçının sanatsal üretimine devam edebilmesine de destek olmak amacıyla alandaki aktörler tarafından bilinirliği olmayan ama ürettiklerini değerli buldukları sanatçıyı seçtiklerini söylemektedir. Yani kurumsal hayırseverlik sanat kurumunda bir sanatçının eserlerinin sergilenmesi sanatçının alandaki görünürlüğüne, alandaki önemli aktörlerce tanınmasına dolayısıyla sanatçının ilişkiler ağına dahil olarak sosyal sermayesinin yükselmesine yol açmaktadır. Ki burada bahsedilen sanatçıyla yaptığımız görüşmede sanatçı bu kurumsal hayırseverlik kurumunda sergisi açıldıktan sonra, orada tanıştığı insanlar vesilesiyle veya sergisinin reklamlarının çeşitli sanat yayınlarında yer alması gibi sebeplerle alandaki aktörler ve insanlar tarafından bilinirliğinin arttığını ve önceden hiç olmadığı kadar fazla arandığını ve kendisini birden çok fazla göz önünde hissetmeye başladığını anlatmıştır.

Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının bazıları sanatçının eser üretim sürecine destek vermektedir. İmren de çalıştığı kurumsal hayırseverlik kurumunda sanatçıların üretimine destek olma biçiminin şöyle bir amaca yönelik gerçekleştirildiğini söylemektedir:

Yani sadece genç sanatçılara imkân vermek gibi bir şey değil, hele şey de hiç değil, yani böyle bizim bu yeni üretimlere ayırdığımız bütçe, zaman ve emek anlamında da bir fonlama kurumu gibi değil de yani sanatçının bir projesi var, bize geliyor ve biz ona bütçe veriyoruz gibi değil de, Arter’e sergi yapmak gerekiyor, Arter’de sergiler olması gerekiyor. O sergilerin içine bu kişileri davet etmek. Ve onların projesine hem kavramsal çerçevesini -eğer ihtiyaç duyuyorlarsa ve isteklilerse- küratörlerle ortaklaşa bir çalışma içinde geliştirmek, daha sonrasında da Arter’in sergi yapım ekibinin aslında bu işin prodüktörü olarak çalışması. Yani hani oturup işte evet çok zor teknik meseleler gerektirecek bir iş yapacaksa tabi ki araştırır bulur ama yani biz böyle bir şey gibi çalışıyoruz -film sektöründeki yapımcı ve yönetmen ilişkisine benzeyen -sanatçının projesini alıyoruz, onun için bütün teknik ihtiyaçlarını araştırıyoruz, mühendislik işte ne bileyim mimari bilgi isteyen şeyleri çözüyoruz. Bunların çizimlerini yapıyoruz filan. Tabi ki fonunu da biz sağlıyoruz, yani kendi

bütçemizden bütün üretimi gerçekleştiriyoruz ama aslında sanatçıya böyle bir servis veriyoruz biz. *İmren, 40, Küratör.*

İmren'in anlatısında görüldüğü gibi Arter'deki bir sergi kapsamında eser üreten sanatçılara kurum çeşitli destekler sağlamaktadır. Burada bulguların birinci bölümünde bahsettiğimiz gibi prodüksiyon sanat ve sipariş (comission) sanat eseri üretimi pratiğinin söz konusu olduğu anlaşılmaktadır. İmren sanatçılara karar verirken program kurulundan oluşan ekibin birlikte uzun uzun çalıştığını söylemektedir. Ayrıca bu süreçte kurumun kalıcı koleksiyonuyla da bir şekilde ilişkisi olabilecek seçimler de yaptıklarını anlatmaktadır:

Tematik bir bağlam, birkaç bağlam var. Fakat birkaç bağlam var ve hani siz ve aslında esnek bir yapısı da var koleksiyonun. Ve sergileri oluştururken koleksiyonla da nasıl konuştukları, yani dışarıdan sanatçıların sergilerini oluştururken koleksiyonla da nasıl konuştuğunu, bu illa uyum üzerinden değil, koleksiyondaki bir temayı illa o temaya uygun bir tema olsun gibi değil ama hep onu göz önüne alarak ve hani anlamlı bir yer olarak. *İmren, 40, Küratör.*

Görüldüğü gibi İmren'in çalıştığı kurumsal hayırseverlik sanat kurumunda sergilenecek eserlerin kurumun kalıcı koleksiyonu ile ilişkisinin dikkate alınmaktadır. İmren bu doğrultuda şöyle bir seçim sürecinden bahsetmektedir:

Tek bir program, yani final bir hale getirmeden önce son halini kurucu direktörle yapıyoruz. Ama birkaç opsiyonla gidiyoruz yani ne olabilir zaman içerisinde, bu sergi bu sergiyle nasıl konuşur gibi şeylerde. Sonra final halini kurucu direktör ile beraber kurul olarak belirliyoruz. *İmren, 40, Küratör.*

İmren'in anlatısında görüldüğü gibi kurumda düzenlenecek sergilere ve çağrılacak sanatçılara dair ekipçe çalışarak ortaklaşa alınan bir süreç söz konusudur. Fakat programın kurucu direktörün katılımıyla tamamlanması ve kurum yönetim kuruluna sunulması bu süreçte yer alan tüm aktörleri değer yaratıcı özne haline getirmektedir. Çünkü bu aktörler sanatçı ve eser seçimi sürecinde söz sahibidirler.

Simge ise kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarındaki sergiler için sanatçı seçim sürecine dair kurumların iki farklı tür seçim yaptığına dikkat çekmektedir:

Tabi ki böyle şey, star sanatçılar da konuluyor, piyasaya eklemek istenen sanatçılar da konuluyor. (...).“Bu çocuğu da bu sergiye sokun” -yani ama zaten ilgilidir işi- “bu da orada olsun çünkü hani onunla işte, o sonra mesela seneye bilmem ne bienalinde de olacak, ben bunu duydum ya da bunun bilgisi var, o yüzden bunda da olsun” gibi birtakım şeyler yapılıyor. *Simge, 33, Küratör.*

Görüldüğü üzere sanatçı seçiminde hem sergisi ses getirecek sanatçılara, hem de alanda henüz çok tanınmayan fakat kurumun alandaki gücünden faydalanarak tanınırlığının

arttırılması, aktörlerarası ilişkiler ağına dahil olması arzu edilen sanatçılara yer verilmektedir. Bu doğrultuda çok tanınmayan bir sanatçıya görünürlük sağlandığında sanatçının sosyal sermayesinin ve daha da geniş kapsamda sembolik sermayesinin yükselmesinin de yolu açılmaktadır. Bu konuya dair bulgular çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde (“sanat eserinin değerinin belirlenmesinde kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında ve koleksiyonlarında görünürlüğün önemi” bölümünde) daha ayrıntılı biçimde anlatılmaktadır.

Alanın tanınmış ve kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarıyla ilişkilendirilmiş aktörü Jülide ise küratörlüğünü yaptığı prestijli bir sanat etkinliğindeki sanatçı seçimine dair şunları nakletmektedir:

Pratiğine önem verdiğim kişileri özellikle davet ettim, yeni isimleri de davet ettim ama öbürlerini de görünürlüğünden faydalanmaları için onları davet ettim. Saflık değil, hep aynı kişilerle çalışmak istediğim için değil, o çok bilinçli bir seçimdi. Bu maddi bir şey değil ama çok da bağımsız bir şey değil değerlendirme konusunda.
Jülide, 36, Küratör.

Görüldüğü gibi Jülide direkt olarak tanıdığı ve birlikte çalışmaktan keyif aldığı sanatçıları davet etmiştir. Prestijli sanat etkinliklerinin sanatçıların kariyerlerinde ve eserlerinin sanatsal ve ekonomik değeri üzerinden nasıl bir etkiye sahip olduğuna dair bulgular önceki bölümlerde ele alınmıştır ve gelecek bölümlerde de farklı yönleriyle ele alınmaktadır. Fakat Jülide'nin buradaki sanatçı seçimiyle ilgili vurgusu, küratörlerin dahil oldukları ilişkiler ağı içerisinde tanıdıkları sanatçıları seçerek onların eserlerinin hem sanatsal hem de ekonomik değerinin yükselmesine nasıl etkide bulduklarını işaret etmesi bakımından önemlidir. Küratörler bu şekilde değer yaratıcı özne konumuna erişmektedirler. Küratör sanat etkinliğine bir sanatçıyı dahil ettiğinde aynı zamanda o sanatçının ve eserlerinin değerli olduğuna işaret etmiş olmaktadır.

Diğer bir yandan ise kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında yer verilen sanatçıların ve sanat eserlerinin seçimi konusunda başka dinamiklere dikkat çeken katılımcılar vardır. Bu doğrultuda Alper bu konuda sanatçı ve eser seçimi konusunda kurum küratörlerinin kısıtlı hareket alanlarını şöyle anlatmaktadır:

Bu kurumlarda çalışanlar kiminle çalışacaklarına baştan karar verirken çok etkili oluyorlar bence. “X’i değil de Y’yle yapalım sergiyi, o daha çalışılabilir” daha yönetilebilir de anlayabilirsin buradan. Daha çalışılabilir birisi. Bence asıl etkiyi, asıl karar şeylerini orada yapıyorlar. Ve bunlar kurum oldukları için ve Türkiye’deki politik ortamdan dolayı biraz baskı altında hissettikleri için bugün mesela son derece

böyle ortalama, daha böyle kendilerini etik argümanlarla meşrulaştırıyorlar, genç sanatçılara destek olmak gibi. İyi sergi yapmak, çarpıcı bir sergi yapmak, avangard böyle zorlayıcı bir sergi yapmak değil, genç sanatçıları veya fazla görünmeyenleri bulalım gibi şey yapıyorlar. Bu da kötü değil illa ki. Öyle şey yapıyorlar ama bugün şeyden uzaktayız yani “öyle bir sergi yapalım ki patlasın, böyle işte şey olsun” falan öyle bir şey olmuyor yani. *Alper, 41, Sanatçı.*

Alper’in anlatısından anlaşıldığı gibi kurumların birlikte çalışmayı seçtiği sanatçılar, kurumsal yapıyla uyumlu olabilenler arasından seçilmektedir. Alper’in anlatısından kurumların, sermaye grupları ile devlet arasındaki bağları gözettikleri ve bu ilişkinin zarar görmemesine yönelik bir politika izledikleri anlaşılmaktadır. Alper kurumlarda daha önceden görünür olmayan sanatçıların sergilerinin düzenlenmesinin arka planında politik sebepler yattığını ifade etmektedir. Ayrıca bu yapı içerisinde seçilen sanatçıların kurum çatısı altında sergiledikleri sanat eserleri de kurum küratörü ve kurum yönetiminin onayını alabilen eserler olmaktadır. Dolayısıyla kurum sergilerinde sermayedar ailelerin mevcut iktidar ile ilişkisinin bozulmaması ve kurum hedefleri ve amaçlarının gözetildiği anlaşılmaktadır.

Bu anlamda kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında eser sergileyen sanatçıların deneyimleri vardır. Kurum küratörleri bağlı oldukları kurumun ilişkili olduğu sermayedar kurumun çıkarlarına ters düşen söylemler içeren sanat eserlerini bünyesine dahil edememektedir. Bu sebeple sanat eserinin üretimi ve sergilenmesi sürecinde kurum küratörleri sanatçıyı yönlendirebilmektedirler. Kurum küratörlerinin sanatçıya müdahale edebilirliği noktasında Gamze şunları ifade etmektedir:

Bazı küratörler çok zor kurumsal şartlar altında çalışıyor ve kurumda ne yapılıp ne yapılmayacağına dair net bilgileri var, bu da aslında bilinçli ya da bilinçsiz seni o sınırlar içinde tutmaya çalışabildiği oluyor. *Gamze, 37, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Gamze’nin anlatısında kurum küratörlerinin çalıştıkları koşullar içerisinde sanatçıyı kısıtlayabildiği ve müdahale edebildiğine dair bulgular vardır.

Asya ise kendisinin eserlerinin kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında çok fazla sergilenememesinin sebebinin kurumların biraz önce bahsedilen (sermaye grubunun çıkarlarıyla ters düşme) tutumlarından kaynaklanıyor olabileceğini düşünmektedir:

En ekstremiti sansür tipi müdahaleler yani. “Bu şekilde gösteremeyiz” gibi müdahaleler duyduğumuz şeyler. Oraya kadar gelmeden aslında belki benim başıma gelmiştir haberim yoktur, çünkü böyle şeyler duyuyorum. “O sanatçıyı seçme!” müdahalesi, kurumların başındaki direktörlerden küratörlere gelebiliyor yani “çok politik”, “başımızı derde sokma”, “o işi göstermesek iyi olabilir”. Bunları tabi

sanatçı, çok önceden konuşulan şeyler olduğu için duymuyor. Yani aslında “Türkiye’de çok sergilemedim” dediğim şeyin bu tip şeylerle ilişkisi olduğunu ben düşünüyorum. Yani kaç tane olay oldu sonuçta, genelde duyduklarımız iş kaldırıldığı zaman, ama otosansür bence hepimizde var yani sanatçıda da var, küratörde de var. *Asya, 38, Sanatçı.*

Asya’nın anlatısında anlaşıldığı gibi politik konular gibi birtakım konulardaki eserlerin kurumlarda sergilenmesi daha zordur. Asya bu sebeple bazı konularda eser üreten sanatçıların kurumlarda yer alamadıklarını ve kendisini belli bir oranda baskı altında hisseden küratör ve sanatçıların sanatsal eylemlerinin otosansür içerdiğini ifade etmektedir. Bu anlamda Asya da alanın en önemli pek çok uluslararası sanat etkinliklerinde yer alabilirken, eserlerinin içerikleri nedeniyle Türkiye’deki kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında eserlerini sergilemesinin güç olduğunu ve bu kurumların sanatçının eserlerini kalıcı koleksiyonlarına satın almadıklarını anlatmıştır. Dolayısıyla da üretim pratiği içerisinde politik konular gibi birtakım içeriklerin yer aldığı sanatçıların bu kurumların koleksiyonlarına girmesinin zor olduğu anlaşılmaktadır.

Yine bu doğrultuda Ferhat’ın yaşadığı bir örnek vardır. Alanın önde gelen kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarından birinde düzenlenecek olan bir sergi kapsamında kendisinden eser üretmesi istenen Ferhat süreçte karşılaştığı müdahaleye dair şunları söylemektedir:

Bir kurumun siparişi oldu benden. Ben o işi çektim, sonra demosunu gönderdim. 10 dakikalık bir kısa film. Arkasından demosu falan dendi, sonra tamamını istediler, sonra dediler ki “biz bu işi göstermeyeceğiz, bu işin şu şu şu kısmı bizim için sakıncalı”. İşte o sansür oldu, sonra ben çektim işi. Ya böyle ya hiç, o tamamen planlanmış bir şeydi. Ama bir iş yapıyorsunuz, bunu bu şekilde göstermek istiyorum, planı budur diyorsunuz, onlar da diyor ki müzenin, kurumun koşulları gereği bir de şöylesi var, buna ne dersin diyor. Olur diyorsunuz, yani ortak çözüm. Sansür olmadığı sürece her türlü ortak çözüme varım. *Ferhat, 53, Sanatçı.*

Görüldüğü üzere Ferhat kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarındaki sergiler kapsamında sanat eserinin içeriğine dair bile müdahaleler yaşanabileceğini örneklendirmektedir. Katılımcılar Ferhat gibi bazı kurumsal hayırseverlik sanat kurumları tarafından bunun gibi sansür ve işin içeriğine müdahale gibi durumlarla karşılaştığını anlatmışlardır.

Katılımcıların anlatılarından görüldüğü gibi kurumsal yapı içerisinde çalışan küratörler, kurumsal hayırseverlik sanat kurumunun ilişkili olduğu sermayedar grubun çizdiği sınırlar içerisinde sanatçı ve sanat eseri seçimi yapabilmektedirler. Kurumlarda çalışan

küratör ve direktörler karar süreçlerinde elbette etkilidir fakat son söz kurum yönetimi (sermaye grubuyla ilişkili aktörler) tarafından söylenmektedir. Bu anlamda katılımcıların anlatılarından, kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında gösterilen sanat eserlerinin sermaye gruplarının çıkarlarıyla ters düşmemesi gerektiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte bu kurumlar çağdaş sanat alanının otoriteleri oldukları için sanata dair yaptıkları seçimler onları değer yaratıcı özne haline getirmektedir. DiMaggiocu anlamda bu aktörler çağdaş sanat alanında kültürel sermayeyi yöneten kültür kapitalistleridir. Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının yönetim kurulları (sermaye sahibi aile üyelerini de içeren) ve bu kurumlarda çalışan küratör ve direktörler bugünün çağdaş sanat alanının kurallarını belirlemektedirler.

Gelecek bölümde hem sermayedar aile üyeleri olan değer yaratıcı öznelerin hem de kurumsal hayırseverlik sanat kurumu küratörleri ve direktörleri olan değer yaratıcı öznelerin kurumların kalıcı koleksiyonlarına eser satın alınması süreçlerindeki rollerine dair bulgular anlatılacaktır.

3.4.2.1.3. Kurumsal Hayırseverlik Sanat Kurumları Koleksiyonlarına Sanat Eseri Satın Alma Sürecinde Değer Yaratıcı Öznelerin Rolü

Bu bölümde kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının koleksiyonları için satın alınan sanat eserlerinin seçilmesi süreci, bu sürece kimlerin dahil olduğu, hangi eserlerin hangi kriterler doğrultusunda seçildiğine dair bulgular ele alınmaktadır. Arter, İstanbul Modern, Borusan Contemporary, Sabancı Müzesi vs. gibi bazı kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının kendi kalıcı koleksiyonları bulunmaktadır. Bu bölümde bu koleksiyonlara eser satın alınması sürecinde değer yaratıcı özneler olarak sermayedar aileden gelen aktörler ve bu kurumlarda çalışan küratörlerin süreçlerde ne ölçüde belirleyici olduklarına dair elde edilen bulgulara yer verilmektedir.

Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının dünyada ve Türkiye'deki çağdaş sanat alanında üretilen eserleri kalıcı koleksiyonlarına ekleyerek sanat tarihi birikimine katkıda bulunmak gibi bir amaçları vardır. Bu sebeple alanın iktidar sahibi sanat kurumları olarak kurumsal hayırseverlik kurumunun kalıcı koleksiyonuna dahil edilen eserler değeri alanın

otoritelerince kutsanmış eserler haline gelmektedir. Koleksiyona dahil edilenler Dickieci anlamda sanat dünyası kamusu tarafından değeri onaylanmış, başarılı, prestijli eserler haline gelmektedirler. Bu anlamda koleksiyona hangi eserin kimlerin müdahaliyle eklendiği sanat eserinin değerinin inşa edilmesi sürecinde etkili aktörleri (değer yaratıcı özneleri) ortaya çıkardığı için önemlidir. Aşağıda kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarındaki koleksiyona eser satın alınması sürecine dair saha verilerini değerlendirilmektedir.

İmren Arter'deki koleksiyona dair şunları anlatmaktadır:

Çok önemseydiğimiz bir şey, Türkiye'deki çağdaş sanat eserlerinin daha kanonik eserlerini toplamak. Yani işte aslında 60'larda 70'lerde başlayan Sarkis, Füsün Onur, Altan Gürman gibi Nil Yalter gibi Türkiye'de çağdaş sanatçı, çağdaş sayılabilecek işleri üretmeye başlayan sanatçıların kanonik eserlerini, Cengiz Çekil, bunları korumak, bunları toplamak istiyoruz ki hani ileride bunlardan da sergiler yapabilelim. Hem bugünün, Türkiye'deki bugünün üretimini takip etmeye çalışıyoruz, ağırlığımız buralarda. Buradan sonraki ikinci aşama aslında komşular ve yakın ülkeler. Onlara doğru eğiliyoruz. Ve daha sonra hani Batı ve Asya olarak Güneydoğu Asya olarak devam ediyor koleksiyonun yapısı. *İmren, 40, Kùratör.*

Görüldüğü gibi Arter'deki koleksiyonun yapısı tüm dünya çağdaş sanatının önde gelen sanatçılarının eserlerini toplamaya yöneliktir. İmren koleksiyona eser satın alınması sürecinde koleksiyonun yapısının ve kurumun çağdaş sanat alanındaki misyon ve hedeflerinin esas alındığını anlatmaktadır ve şöyle devam etmektedir:

İşte Türkiye çağdaş sanatının annesi, babası sayılabilecek figürlerin özellikle de şu tür işleri biz dahil etmeye çalışıyoruz: öyle bir iş ki bu bir koleksiyonerin evinde, duvarında, bahçesinde yaşayamayacak, bir sanatçının kendi atölyesinde ve deposunda yaşatamayacağı, daha belki hem bir müze ölçeğinde sergilenebilecek hem de bir müze ölçeğinde korunup saklanabilecek işlere öncelik veriyoruz. Sadece bunlara değil, aslında hani o sanatçının işte ileride geriye dönüp bütün sanatsal üretimine bakıldığında, survey [araştırma] yapıldığında işte, o survey exhibition [araştırma sergisi] yapılırken aslında sanatçının belli dönemlerini veya belli işte hep tekrar ettiği temalarını, yani bir örneklem oluşturabilecek eserlerini dahil etmeye çalışıyoruz. Dolayısıyla hani bir sanatçının hikayesini, üretimini ve Türkiye'deki sanat tarihine anlatmak isterse bir müze ya da bir kurum sergileriyle, koleksiyonunda bu işlerin olması önemli. O açıdan önemsiyoruz. Bizim için çok önemli. Sanatçı için de bence önemli, çünkü onun hikayesini geri dönüp birisi anlatmak istediğinde en azından bir kurumda, bir koleksiyonda aslında ona dair bir örneklem oluşturacak bir dizi eser oluyor. O açıdan herhalde sanatçı için de önemli olduğunu düşünüyorum yani. *İmren, 40, Kùratör.*

Görüldüğü gibi İmren çalıştığını kurumsal hayırseverlik sanat kurumunun kalıcı koleksiyonuna dahil edilen eserlerin çağdaş sanat alanının özellikle de Türkiye çağdaş sanat alanının önemli sayılan eserlerinden oluştuğunu anlatmaktadır. Dolayısıyla

koleksiyon sanat tarihsel değeri açısından önemlidir. Bununla birlikte bu koleksiyona dahil edilen eserlerden bir kısmı Arter’de sergisi düzenlenen veya Arter’deki karma sergilerde eseri sergilenmiş olan sanatçılara aittir. Bu doğrultuda koleksiyonda pek çok genç, çağdaş sanatçının eseri de bulunmaktadır. Örneğin, DiMaggiocu anlamda kurumsal hayırseverlik sanat kurumu olan Arter’in koleksiyondaki sanat eserlerine dair Eylül şunları anlatmaktadır:

Arter’in şöyle bir misyonu da var, o da hani: güncel sanata, Türkiye’deki üretime, sadece Türkiye’deki değil ama bir de Türkiye’deki üretime görünürlük sağlamak, bir sahne, meca sağlamak, üretime destek olmak. Ve mesela koleksiyona alınan eserlerden bir kısmı sergilediğimiz ve üretimine yardımcı olduğumuz eserler. *Eylül, 43, Küratör.*

Bu anlamda Arter’in desteğiyle üretimine olanak sağlanmış yeni eserler de koleksiyona dahil edilen eserler arasındadır. Arter’in koleksiyonuna dahil edilecek olan eserlere karar veren mekanizma ise şöyle işlemektedir:

Koleksiyonumuzun bir alım kurulu var, bir seçici kurulu var. Baş küratörümüz, küratöryel ekipten bir kişi, kurucu direktörümüz ve koleksiyon danışmanımız Rene Block’tan⁵³ oluşuyor. Rene Block hem İstanbul Bienali’nin küratörlerinden biri hem de Berlin’de, Almanya’da yaşayan aslında Fluxus’un kurucusu da sayılabilecek kişilerden biri. Rene Block da koleksiyon danışmanımız. Bu ekip karar veriyor. *İmren, 40, Küratör.*

İmren’in anlatısında görüldüğü gibi bu kurumdaki süreçte sanat profesyonellerinin görüşü etkili olmaktadır.

Bununla birlikte İmren Arter’de düzenlenen bir sergi kapsamında yeni üretilen eserlerin, kurum koleksiyonu için satın alınmasıyla ilgili olarak başlangıçta kesin bir kararın bulunmadığını şöyle anlatmaktadır:

O tamamen bir tesadüf, çünkü.. tesadüf değil de o bir şans. Çünkü şeyi bilemiyoruz biz hani: sanatçının üreteceği eseri nasıl geliştireceğini, nasıl sonlandıracağını bilemiyoruz. Biz koleksiyonumuza almak üzere bir iş sipariş etmiyoruz. Sergiler bağlamında sanatçıyı davet ediyoruz. Ya serginin kavramsal çerçevesine göre bir eserini üretiyor sanatçı, ya da işte X’in⁵⁴, Y’in ve Z’in gibi solo sergi için geliyorsa sanatçı Arter’e, zaten hani neyi üretmek istiyorsa bir şekilde onu üretiyor. Dolayısıyla da önceden biz bunu koleksiyona alıp alamayacağımızı bilemiyoruz. Ama iş ne zaman ki üretiliyor, kuruluyor ve sergi açılıyor, o zaman koleksiyon alım kurulu o işlere alıcı gözle bakıyor. O zaman bakıyor “acaba bu bizim koleksiyonumuz için gerekli mi, ihtiyaç var mı” diye. Yani commission by deniyor İngilizce’de. Biz bu tür eserlerin başka yerlerde -eğer bizim koleksiyonumuza

⁵³ Alman küratör Rene Block Türkiye çağdaş sanat alanının gelişmesinde etkili olan en önemli aktörlerdendir. İstanbul Bienali 1995 yılında Rene Block’un küratörlüğünde gerçekleşmiştir.

⁵⁴ X, Y, Z Arter’de kişisel sergisi açılmış olan sanatçılardır.

katılmadıysa- sergilendiği vakit işte “T’nin desteğiyle üretilmiştir” diye not edilmesini istiyoruz.(...) evet hepsi alınmıyor koleksiyona, üretilen eserlerin. *İmren, 40, Küratör.*

İmren’in anlatısında görüldüğü gibi kurumun desteğiyle üretilen sanat eserinin alınması kararı kurumun alım kurulu üyeleri tarafından kararlaştırılmaktadır. Bu durum da üretilen eserlerin satın alınması sürecinde etkili başka aktörlerin de katılımına (koleksiyon danışmanı) işaret etmektedir.

DiMaggiocu anlamdaki kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarından bir diğeri İstanbul Modern’deki eser satın alma sürecine dair Simge şunları anlatmaktadır:

Sanat eserinin koleksiyona katılmasının, mesela Levent Bey⁵⁵ bir şey beğendiğinde ve koleksiyona uygun olduğunu gördüğünde onu tespit edip sonrasında da Eczacıbaşı ailesine soruyor. Onlar da beğenirse eğer alıyorlar. Ya da Eczacıbaşı ailesi gidip alıyor ve koleksiyona ekleniyor falan. Aslında o kadarlık, yani çok komplike bir süreci yok. (...) Mesela fuarlara gidiyorlar, fuarda Levent Bey görüyor, beğeniyor diyor ki “bu bizim koleksiyonumuza çok güzel olur”. Fotoğrafını çekiyor, bilgisini alıyor bilmem ne. Sonra Eczacıbaşı ailesine götürüyor diyor ki “bunu ben beğendim, bizim koleksiyonumuz için güzel, bunu alıyorum, onay mı?”, onay veriyor Eczacıbaşı ailesi, sonra alıyorlar. Ya da Eczacıbaşı kendisi gidiyor, işte atıyorum Basel⁵⁶, sanat fuarına falan. Orada bakıyor ve koleksiyona uygun olduğunu düşündüğü sanat eserlerini alıyor ve müzeye bağışlıyor. *Simge, 33, Küratör.*

Anlaşıldığı gibi İstanbul Modern’in koleksiyonuna eser satın alınması sürecinde hem sanat profesyoneli hem de sermayedar aile üyeleri etkilidir. Bununla birlikte bu süreçte sanat profesyonelinin daha çok aracı rolü üstlendiği, asıl son kararı Eczacıbaşı ailesinin verdiği anlaşılmaktadır.

İstanbul Modern’in kalıcı koleksiyonunda eserleri bulunan sanatçılar kurumda farklı alım kurulları bulunduğunu bu kurulların günümüz sanatçıların eserlerinin koleksiyona alınması konusunda kuruma öneriler sunduklarını ve bu öneriler doğrultusunda da eserlerin satın alındığını anlatmışlardır. Bir başka katılımcı sanatçımız ise bir sergi kapsamında İstanbul Modern’e davet edilen sanatçının, burada sergilenen eserlerinin kurumun koleksiyonu için satın alınmak istendiğinin kendisine söylendiğini anlatmıştır. Dolayısıyla kimi zaman küratör, müze direktörü, kurum yöneticisi işbirliği içerisinde sergiye davet edilen sanatçının sergilenen eserlerinin de kurum koleksiyonu için satın alınabildiği anlaşılmaktadır.

⁵⁵ Müze direktörü.

⁵⁶ Art Basel: Dünya çağdaş sanat alanındaki en prestijli sanat fuarlarından birisi.

Sevil bir eserinin İstanbul Modern koleksiyonuna girme sürecine dair şunları anlatmaktadır:

Şimdi bir aracım var ya benim, galerim var yani. Onlar galeriye ulaştılar. Yani süreç nasıl ilerledi tam şeyini bilmiyorum ama bana gelen haber “İstanbul Modern koleksiyonu için bir iş almak istiyor” (...) Sonra süreç başladı çok uzun sürdü onu hatırlıyorum bir tek. İşte indirim oldu, vergiler girdi yani kuş kadar paraya döndü yani. Şey oldu biraz küçüldü küçüldü küçüldü. Çünkü onlar müze oldukları için vergilendirme kısmı da farklıymış. Böyle biraz şaşırdım ben ama neyse madem öyle diye. Sonuçta gelen iyi bir para yani, beni 1 sene geçindirecek. *Sevil, 37, Sanatçı.*

Sevil alanda tanınan ve uluslararası anlamda pek çok önemli sanat etkinliğinde görünürlüğü olan bir sanatçıdır, bu doğrultuda Sevil’in eserlerinden haberdar olan aktörler sanatçının eserini kurum koleksiyonu için satın almışlardır. Ayrıca Sevil’in anlatısında görüldüğü üzere kurumların sanatçılardan eser satın alması sanatçının hem sanatsal açıdan hem de maddi açıdan desteklenmesi anlamına gelmektedir.

Bunlarla birlikte Arter’deki bir sergi kapsamında üretilen eserlerin fiyatının belirlenmesinde kurumun etkili olabildiği anlaşılmaktadır. Tuğçe Arter’deki bir sergi kapsamında eser üretmesi kararlaştırıldığında, kurumla bir anlaşma yaptıklarını ve bu anlaşmanın eserin fiyatının belirlenmesinde etkili olduğunu anlatmaktadır:

Mesela Arter’deki commissionda, işte belli başlı şeyler vardı. Bir tanesi: onlar bütçeyi karşılayacaklar, yapım sürecindeki harcamaları karşılayacaklar, eğer 3 sene içinde iş satılırsa biz onu Arter’e geri ödeyeceğiz. Eğer Koç Müzesi satın almak isterse, onu düşecekler gibi bir anlaşma vardı. O mesela o işin şeyini biraz belirledi. *Tuğçe, 33, Sanatçı.*

Tuğçe’nin anlatısından sanatsal üretim sürecine verilen maddi desteğin kimi zaman karşılıklı olabildiği de anlaşılmaktadır. Bu anlaşma neticesinde Tuğçe’nin eseri Arter’in koleksiyonu için satın alınmıştır.

Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının koleksiyonlarına satın alınan eserleri seçen değer yaratıcı öznelerin hangi eseri neden seçtikleri sorununa dair bir katılımcımızın anlatısı çarpıcıdır. Bu katılımcı sanatçı, birtakım toplumsal ve siyasi eleştiriler içeren bir eserinin yurtdışında pek çok akademik ve sanatsal yazılara konu olduğu ve dünya çağdaş sanat alanında takdir edildiği halde, eserin içeriği ve taşıdığı söylemsel değeri itibarıyla Türkiye’deki sanat kurumlarında asla yer bulamadığını, bu eserinin gösterilip koleksiyona eklenme şansının olmadığını söylemektedir:

Kendine ait bir tarihi var onun. Bu kadar oluyor. Ama onu İstanbul Modern, “Aa biz bunu çok önemlidir, alalım da bir kenara koyalım” afedersin g... ister. Yani öyle bir şey yok. (*Gizli isim, Sanatçı*)

Bu katılımcımızın anlatısından kurumların koleksiyonlarına dahil edilen sanat eserlerinin yine bir önceki bölümde vurguladığımız gibi sermayedar ailenin çıkarları ile ters düşmemesi veya sermayenin dilinin ve sınırlarının içerisindeki eserlerden oluştuğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının tüm o idealleştirdikleri misyonlarına (ülkede üretilen en değerli ve sanat tarihsel açıdan önemli sanat eserlerinin toplanması gibi) rağmen, koleksiyonlarında var olan eserlerin Türkiye çağdaş sanat tarihinin bütün değerlerini kapsayan, pür sanat beğenisi ile değerlendirilen ve seçilen eserler olmadıkları da ortaya çıkmaktadır. Bu konuda araştırmamızın çeşitli bölümlerinde ele aldığımız gibi (özellikle Okan, Buğra, Alper ve Ezgi gibi) katılımcıların anlatıları sermayenin sınırları hakkında çarpıcı bulgulara erişmeyi sağlamıştır.

Bu bölümde sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecinde kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının ve bu kurumlarla bağlantılı aktörlerin karar verme aşamalarında nasıl değer yaratıcı özne haline geldikleri değerlendirilmiştir. Bu bölümdeki katılımcı anlatılarında görüldüğü gibi, kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının kalıcı koleksiyonlarına eser satın alma süreçleri kurumdan kuruma farklılıklar gösterirken, aktörlerin anlatılarından sermayedar aile üyelerinin süreçlerde daha fazla söz hakkına sahip olabildikleri anlaşılmaktadır.

Gelecek bölümde sanat eserinin değer kazanması sürecinde sanat eserinin kendisine odaklanılmaktadır. Bu doğrultuda sanat eserinin değer kazanması sürecinde değer yaratıcı öznelerle birlikte hangi yapı ve aktörlerin ne kadar etkiyle rol aldığına dair bulgular ele alınacaktır.

3.4.2.2. Sanat Eserinin Değerini Yükseltenler: Zenginleştirme Ekonomisi Aktörleri

Bu bölümde kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında geçici veya kalıcı olarak görünür olmanın sanat eserinin değer kazanmasına ve dolayısıyla sanatçının kariyerine etkisine, alandaki güçlü koleksiyoncuların sanat eserinin değerine etkisine, hikâye anlatıcılar olarak küratörlerin sanat eserine değer inşa etmelerine, müzayede evlerinin ve sanat

eleştirmenlerinin sanat eserinin değerinin belirlenmesi üzerinde ne kadar role sahip olduklarına dair elde edilen bulgular değerlendirilecektir. Dolayısıyla sanat eserinin kendisine değer kazandıran (ve sanatçının değerini de inşa eden) özne ve yapılara dair bir analiz yapılmaktadır.

Bu bölümde Luc Boltanski ve Arnaud Esquerre'in zenginleştirme ekonomisi kavramından yararlanılmaktadır. Bu anlayış içerisinde birtakım aktörler söylemleri, eylemleri ve yorumlarıyla sanat eserine değer kazandırmaktadırlar, Boltanski ve Esquerre'in ifade ettiği anlamda günümüz ekonomisinde nesnenin değeri, gerçek ekonomik değeri değildir, nesnenin aktörlerce yorumlanması (hikâye anlatıcılar tarafından anlam inşa edilmesi) sonucunda yaratılmış ekonomik değerdir. Bu durum çağdaş sanat alanı içerisinde eserlerin ekonomik değerini ve buna bağlı olarak da sanatsal değerini yükseltmektedir. Türkiye çağdaş sanat alanında değer yaratıcı öznelerin eylemlerinin zenginleştirme ekonomisindeki karşılığı kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünürlük kazanan eserlerdir. Çünkü bu kurumlar ve aktörleri tarafından sanat nesnesine yaratılan sanatsal değer ekonomik değeri de belirlemektedir. Bu doğrultuda öncelikle kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında eser sergilemiş olan veya bu kurumların koleksiyonlarında eserleri bulunan sanatçıların kariyerlerinin nasıl etkilendiğine dair bulgulara katılımcıların anlatıları temelinde yer verilecektir.

3.4.2.2.1. Değer Yaratıcı Özneler

Bu bölümde değer yaratıcı öznelerin seçimi ve beğenileri doğrultusunda kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında gösterilen veya satın alınan sanat eserlerinin değerini ve bu eserlerin yaratıcıları olan sanatçıların nasıl etkilendiğine dair bulgulara yer verilmektedir.

3.4.2.2.1.1. Kurumsal Hayırseverlik Sanat Kurumları

Bu bölümde sanat eserinin değerinin toplumsal olarak inşa edilmesi sürecinde sanatçının eserinin kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında sergilenmiş olması ya da sanatçının eserinin kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının koleksiyonuna girmiş olmasının etkisine dair elde edilen bulgular değerlendirilecektir. Sanatçının bu kurumlarda görünür olmasının sanatçıya katkısı ve eserlerinin değerine getirileri katılımcıların anlatıları üzerinden ele alınacaktır.

Enver sanat eserinin kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında sergilenmiş olmasının etkilerine dair şunları ifade etmektedir:

Kurumlarda sergi yaptıkça sizin maddi değeriniz de tabii galeri için olan değeriniz de artıyor. Görünürlük kazanıyorsunuz, daha rahat işlerinizi satıyorlar. *Enver, 47, Sanatçı.*

Enver'in anlatısında görüldüğü gibi sanatçı kurumlarda eser sergilediğinde sanatçının yani eserlerinin değeri yükselmektedir. Önceki bölümde görüldüğü üzere bu kurumlarda sergilenecek eserleri seçenler ve bu seçim süreçlerinde etkili olanlar değer yaratıcı öznelerdir. Çünkü sergilemeyi ya da kurumun koleksiyonuna satın almayı tercih ettikleri sanatçıların ve eserlerinin değerini yükseltmektedirler, sanatçıya prestij kazandırmaktadırlar.

Simge ise sanatçının eserinin müze koleksiyonuna girmesinin anlamını şöyle ifade etmektedir:

Sanatçının bir müze koleksiyonunda olmasının sanatçıya getirdiği şeyse 1- görünür[lük]. Müze koleksiyonunda olmanın şöyle bir avantajı var: ticari dolaşımdan çıkıyor sanat eseri. Yani eğer bir müzenin koleksiyonuna girerse onu siz müzenin koleksiyonundan çıkartıp müzayedeye sokamıyorsunuz. Yani artık o müzeye bağışlandı, o orada hep, alıp onu birisi satamıyor, ailenin kendisi de satamıyor. Ama eğer bir kişisel koleksiyonerin koleksiyonundaysa adam onu alır satar, müzayedeye verir, hediye eder, oraya gönderir, deposuna atar, iyi bakar kötü bakar falan, öyle şeyler olmuyor. Ama müzeye girmek demek kalıcı olmak, korumak ve halka açmak ve gösterilmek üzerine. Bir sanatçı için çok iyi. Bir de dediğim gibi zaten şey, müze koleksiyonuna girersen fiyatın artıyor. Bu %95 için geçerli. *Simge, 33, Küratör.*

Simge'nin anlatısında görüldüğü gibi koleksiyona giren sanat eserleri hem sanat tarihinde kalıcı yerini almış olmaktadır, hem de eseri koleksiyona giren sanatçının piyasadaki ekonomik ve sanatsal anlamdaki değeri yükselmektedir. Anlaşıldığı gibi Simge sanatçının eserinin kurum koleksiyonuna girmesinin o eserin güvence altına alındığını ve artık satılamayacağını da garantilediğini belirtmektedir. Asya da Simge'nin vurguladığı sebepten dolayı eserlerini kurumların almasını istemektedir:

Satış hep böyle işin en son üzerine konan kreması gibi düşündüğümüz bir şey. Öncelikle takdir edilmek, iyi yerlerde sergilenmek vesaire hep insanların aklındadır. Dolayısıyla “ay satamıyorum” diye çok düşünmedim ama “satsam iyi olur” diye düşündüm. Onu her zaman sadece maddi olarak değil, şöyle bir şey var: benim X videomu 2 tane çok iyi koleksiyoner aldı, onun insana getirdiği iyi ellerde diye de bir güvence var. Yani mesela sadece kazanacağın para değil, bir müzenin satın alması ya da iyi bir koleksiyonerin satın alması demek korunacağı anlamına geliyor işin. Dolayısıyla aslında çoğu sanatçı için satılmasının değeri biraz buradadır yani (...) 2 işim çok tanımadığım koleksiyonerlere, piyasada ismi bilinmeyen koleksiyonerlere satıldı, o zaman da işte işin geleceğinin ne olacağını hiçbir zaman bilmiyorsunuz. Bir daha karşına nereden çıkar, mezata mı gider, ikinci el mi satılır vesaire, dolayısıyla o satış meselesinde kimin aldığı bizim için çok önemli. Satış zorluğu, o anlamda el değiştirmesini diyelim hani, şu anda olmamış bir şey, olmasını çok isterim: “iyi bir kurumun satın almasını” ve “bir işim şu kurumun koleksiyonunda” demeyi çok isterim, o olmadı daha başıma gelmedi. *Asya*, 38, *Sanatçı*.

Görüldüğü gibi Asya sanat eserlerini bir kurum veya güvenilir bir koleksiyoncu almadığı sürece sanatçının eserlerinin akıbeti hakkında tedirginlikler ve huzursuzluklar olabildiğinden bahsetmektedir. Eseri bir kurumun satın almasıyla sanatçı açısından ve sanat tarihsel açıdan o eserin kalıcı hale gelmesi ve daha güvenilir koşullar altında bir kültürel miras haline dönüşerek sanatçıya da değer kazandırması söz konusu olmaktadır. Bu anlamda Simge ve Asya'nın anlatıları aynı yöndedir.

Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının koleksiyonunda bulunmak sanatçıların başarısı ve prestijini arttırarak eserlerinin değerini yükseltmektedir. Bu sebeple Simge kurumların bağış eser kabulü konusunda seçici olduklarını anlatmaktadır:

Sanatçıların bazıları bağışta bulunuyor. Her bağış kabul edilmiyor mesela. Çünkü koleksiyonda olmak da bir veri ya, bir artı puan. O yüzden mesela atıyorum ben sanatçı olmaya karar verdim ve diyorum ki size işte “size 2 tane resmimi bağışlıyorum” falan, bunu kabul etmeme lüksleri var müzelerin, bunu kabul etmiyorlar da. Ama iyi olan sanatçıların bağışlarını mesela işte atıyorum Burhan Doğançay öldükten sonra karısı şu an tamamen atıyorum mesela, 50 tane çizimi var diyelim, karısı depolamak istemiyor. Diyor ki “alın bunları, ben size bağışlıyorum, sizin koleksiyonunuz bünyesinde olsun”. Bir anlaşma yapılıyor, işte sözleşme yapılıyor vesaire falan ve o onlardan alıyor. Ama dediğim gibi her bağışın koleksiyona alınmaması da bir mesele, belirleyici yani. Çünkü müze koleksiyonuna girdiğinde resimlerin fiyatı artıyor. Atıyorum işte 10 bin liraysa, yavaş yavaş koleksiyonlara girdiğini gören galerici diyor ki “bunu artık 20 bin lira yapalım” hatta belki “30 bin lira yapalım”. Koleksiyonerlere de diyor ki “bak şunun da koleksiyonunda var, bunun da koleksiyonunda var” çok basit yani böyle baya, “senin de koleksiyonunda olsun”. O da diyor ki “olsun, ben eksik kalmayayım” falan, alıyorlar yani. *Simge*, 33, *Küratör*.

Görüldüğü gibi sanatçıların eserleri kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının koleksiyonunda yer aldığı anda sanatçının eserlerinin fiyatı arttırılmaktadır, çünkü kurum

koleksiyonuna girmek sanatçının kariyeri için bir başarı ölçütüdür. Simge'nin anlatısından kurum koleksiyonuna giren sanatçıların eserlerine talebin de arttığı ve bunun artmasında sanatçı eğer bir galeriyle çalışıyorsa galericisinin de rolü olduğu anlaşılmaktadır.

Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında eser sergilemek de bu kurumların kalıcı koleksiyonlarında yer edinmek de bir sanatçı için ayrı ayrı kıymet taşımaktadır. Fakat sanatçının eserinin kurumsal hayırseverlik sanat kurumu koleksiyonuna dahil olmasının Kaan'ın anlattığı türde bir anlamı da bulunmaktadır:

Şöyle bir avantajım var hani (...) bütün bu işler, (...) neredeyse çoğu (...) 3-4 ana kurumlara gitti. (...) Ve bir yerde hala onların benden bağımsız olarak işte Koç Müzesi açıldığında sergilenecek olan, İstanbul Modern'de sergilenecek olan vs. izleyiciyle hala bir temas kontak kuruyor olması, beni her hâlükârda güncel tutacak. Sürekli sergi yapmam gerekmeyecek hiçbir yerde, zaten sergileniyor olacaklar.
Kaan, 35, Sanatçı.

Kaan'ın anlatısında görüldüğü üzere koleksiyona giren eserlerle birlikte sanatçı görünürlüğünü sabit hale getirmiş olmakta ve sürekli göz önünde olmaktadır. Kurumların sahip olduğu sanat eserlerinin tümünün sürekli sergileniyor olması mümkün olmasa bile müze envanterinde bulunuyor olmak sanatçı için oldukça anlamlıdır. Sanatçılar kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünür olduklarında eserlerinin ekonomik değeri de yükselmekte, Boltanski ve Esquerreci anlamda sanat eseri zenginleşmektedir.

Ela kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında eser sergilemenin sanatçıya etkisine dair sunları ifade etmektedir:

Yani çok önemli tabi, hem daha geniş bir izleyici şeyine ulaşıyor oluyorsun, hem de daha prestij gibi yerde gösterdiğin için direkt o işin bile, yani bir işi alın oradan başka bir yere koyun, tamamen daha böyle ne bileyim vasat bir ticari galeriye koyun, algısı tamamen bir sürü insan için tabi yani -tabi ki iyi bir işi her yerden ayırabilecek insanlar da var ama- yani izleyici kitlesinin geneli için söylenebilir, algısını etkileyecektir yani iyi bir mekanda göstermesiyle, işte daha kötü işler gösteren bir mekanda göstermesiyle. Dolayısıyla çok önemli tabi ki. Yani onların da sayısı çok az zaten. Dolayısıyla bence bir sanatçının kariyerinde çok böyle belirleyici oluyor. Yani benim için mesela Akbank'ta bu Z'deki⁵⁷ o şey benim için çok belirleyici olmuştu. Mesela Akbank'taki o yarışmayı kazanıyor olmam, benim şimdiki galerimin yani Y'de⁵⁸ çalışmamın ilk önünü açan şey olmuştu. Ve ben başka sanatçı arkadaşlarımı da biliyorum mesela Arter'de gösterdikten sonra hayatları belli bir işte, kariyerleri belli bir raya oturan, hatta ülke değişimi yapan. Ki benimki de biraz öyle oldu yani. (...). Ya çok çok önemli. *Ela, 37, Sanatçı.*

⁵⁷ Sanatçının Akbank Sanat'ın düzenlediği yarışmada ödül aldığı yıl.

⁵⁸ Sanatçının şu an birlikte çalıştığı galerisi.

Görüldüğü gibi Ela eserin sergilendiği mekânın eserin değerine dair algıyı etkilediğini ve kendisi Akbank Sanat'ta eser sergiledikten sonra pek çok fırsatla karşılaştığını anlatmaktadır. Eserin Arter'de sergilenmesi esere bakış açısını direkt etkileyebilmektedir. Çünkü Arter'de sergilenen eser mutlaka başarılı ki burada sergileniyor algısını yaratmaktadır. Bu anlamda da önceki bölümlerde ele aldığımız gibi Dickieci anlamda sanat eserini sanat eseri yapanlardan bir tanesi sanat dünyası kamusunun onu sanat eseri olarak takdir etmesidir. Bu kuramsal anlayış içerisinde Arter'de sergilenen eser de (Arter çağdaş sanat alanının bir otoritesi olduğu için) sanat otoritelerince onay almış bir eser olarak değerlendirildiği için bu kurumda görülen eserlere direkt olumlu bir ön yargıyla başarılı eser olarak yaklaşılmaktadır. Ayrıca Ela'nın anlatısında görüldüğü gibi kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünür olmak, eser sergilemiş olmak sanatçıların ilişkiler ağında daha fazla aktöre bağlanmasını sağlar ve sanatçının yeni teklifler almasının ve kariyerinde önemli bir yol katetmesinin yolunu açabilmektedir. Tuğçe de Ela'nın mekânın eserin algılanmasına etkisine dair vurgusuna benzer bir vurguyu şöyle yapmaktadır:

Seni bir noktada başlatıyor hani zaten onu Arter'de göstermişsen, pozitif bir beklentiyle geliyor. O yüzden ona daha açık olabilir evet, aynı işi herhangi bir yerde, ne bileyim Başakşehir'de bir tane galeri varmış diyelim, oradaki bir galeride zaten insanların gelme ihtimali ve oradaki beklentileri de çok farklı olduğu için evet, Arter gibi bir yerden göstermek, tabi bir yerden başlatıyor. *Tuğçe, 33, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi eserin sadece Arter'de sergilenmiş olması bile eserin değerine dair bir algı yaratmaktadır. Bu algının temelinde biraz önce belirttiğimiz gibi Arter'in alandaki sanat otoritelerinden biri olarak kabul edilmesi yatmaktadır.

Bu aşamada sanatçının kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünür olmasının sosyal sermayesini de oldukça önemli derecede etkilediğini ifade etmek gerekmektedir. Çalışmamızda sosyal sermayeye dair analizlerimizde bu konudaki farklı analizlere yer verilmekle birlikte burada da konuya başka bir yönüyle kısaca değinmekte fayda vardır. Bu doğrultuda Tuğçe Arter'de eseri sergiledikten sonra yaşadıklarına dair şunu ifade etmektedir:

Arter'de bir sergide yer almıştım, ondan sonra bir sürü insanla tanıştım. *Tuğçe, 33, Sanatçı.*

Tuğçe Arter'de eserinin sergilenmesinden sonra o günden bugüne dek devam eden ilişkiler kurmuştur. Tuğçe'nin sanat dünyasında içerisinde oluşturduğu sosyal

sermayesinin temelini Arter'deki görünürlüğü atmıştır. Tuğçe bu süreçte tanıştığı aktörlerle ilişkisinin gelişmesini şöyle anlatmaktadır:

Arter'e bağlanıyor hepsi. Yani bir böyle şey gibi, chance gibi ilerliyor sonuçta. Arter'deki işimi beğenmiş X⁵⁹. Ondan sonra işte tanışalım, M⁶⁰ için bir proje düşün dedi. Beraber çalışalım dedi. Tamam dedim, ben de düşündüm falan. M'de beraber çalıştık. Sonra S'ye⁶¹ gittim, sonra yine tekrar şeyde çalıştık yani Y'de⁶². Şu an X sonuçta en yakın çalıştığım insanlardan bir tanesi. *Tuğçe, 33, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Tuğçe alandaki en önemli sosyal sermayesini Arter'deki görünürlüğünden sonra elde etmiştir. Tuğçe bu şekilde çağdaş sanat alanındaki ilişkiler ağına eklenmiştir.

Benzer bir şekilde, Arter'de sergi açan bir başka sanatçı Irmak da, Arter'deki görünürlüğünden sonra bir galerinin kendisine birlikte çalışmayı teklif ettiğini ve o galeriyle çalışmaya başladığını ve de eserlerinin satışının arttığını anlatmıştır.

Arter'de sergisi açılan bir diğer sanatçı Berrak da bu serginin kariyerine etkisine dair şunları anlatmaktadır:

Yani tabi ben bunu o zaman anlayamıyordum, çok yeni, çok küçüktüm yani. Bir de zaten işimi yapmış olmanın eforisi [çabası] içerisindeydim, çok kariyer odaklı yaklaşmıyordum. Ama yani tabi şey, yani sonuçta bir noname'den [ünsüz/tanınmayan] bir anda böyle Arter gibi bir yerde sergi yaptığımızda, bir anda name [ünlü/şöhret] oluyor gibi olabilirsiniz. O anlamda belki de katkısı oldu yani. Sonra Galeri X yaklaştı, onlar bir sergi teklif ettiler mesela. Hani "seninle çalışmak istiyoruz" dediler. Büyük ihtimalle Arter'deki sergiyi referans görerek yani bunu dediler. Örneğin Sarkis⁶³ gördü benim işimi. Mesela Sarkis'in bu anlamda, ya da Sarkis gibi önemli beğenen, öven sanatçıların faydası oldu. Bir de tabi bence kitabına oldu. O dönem o kitap inanılmaz dolaşmış yani. Şimdi anlaşılıyor ve kendi çapında bir kült olmuş yani, ben bunları yeni fark ediyorum. Bence onun da çok etkisi oldu. *Berrak, 36, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Berrak Arter'deki sergisinden sonra tanınırlığının arttığını, bir galeriyle birlikte çalışmaya başladığını anlatmaktadır. Arter alanının en önemli ve prestijli kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarından biri olduğu için burada düzenlenen sergilere katılım da bu doğrultuda gerçekleşmektedir. Yani ünlü sanatçılar, alanın önemli aktörleri burada açılan sergileri görmeye geldikleri için Arter'de eser sergilemek sanatçıların hem

⁵⁹ Türkiye çağdaş sanat alanının önde gelen küratörlerinden biri.

⁶⁰ X adlı küratörün sanat projesi.

⁶¹ X adlı küratörün sanat projesinin gerçekleştiği ülke.

⁶² X adlı küratörün bir başka sanat projesi.

⁶³ Türkiye çağdaş sanat alanındaki uluslararası anlamda tanınan, ünlü ve önde gelen sanatçılardan birisi.

görünürlüğünü hem de prestijini arttırmaktadır. Buna bağlı olarak da sanatçının eserlerinin ekonomik ve sanatsal değeri yükselmektedir.

Arter’de kişisel sergisi açılan bir başka sanatçı Mazhar da sergi sonrası tanınırlığının çok net bir biçimde arttığını söylemektedir. Bu anlamda kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünürlüğün sanatçının sosyal sermayesini de yükselttiği bir kez daha doğrulanmaktadır.

Simge de bir sanatçının İstanbul Modern’de eseri sergilendikten sonra kariyerindeki yükseliş sürecine şahitliğini şöyle anlatmaktadır:

Mesela X⁶⁴ çok bilinmiyordu, yeni yeni işler yapmaya başlıyordu. Biz ona İstanbul Modern’deki bir sergide yer verdik, çünkü çok iyi işleri. O serginin hemen ardından İstanbul Bienali’ne katıldı mesela. Yani oradan davet aldı. Çünkü çok görünür oldu İstanbul Modern’deki sergide, açıkçası. Öyle tabi, tabi oluyor. *Simge*, 33, *Küratör*.

Simge’nin anlatısında görüldüğü gibi başta çok tanınmayan bir sanatçı kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarından birinde eser sergiledikten sonra çok daha fazla görünürlük sağlayarak yeni fırsatlar elde edebilmektedir. Simge’nin burada bahsettiği sanatçı daha sonra yine kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarından bir tanesinin seçimiyle önemli bir misafir sanatçı programına gönderilmiştir. Dolayısıyla sanatçı bir kez ilişkiler ağı içerisine dahil olduğunda gerisi çorap söküğü gibi gelebilmektedir. Bu sanatçının örneğinde görüldüğü gibi kurumsal hayırseverlik sanat kurumu olarak İstanbul Modern’de görünürlük sanatçı ve eserleri için iyi bir başlangıç olabilmektedir.

İmren Arter’de kişisel sergi açmanın sanatçının kariyerini ne şekilde etkilediğine dair şunları anlatmaktadır:

Şöyle etkileniyor o sanatçının kariyeri: 1-bir şey alıyor, yani bir enerji, bir güç alıyor Arter’deki sergiden o sanatçı. Nasıl oluyor bu, bir kere çok kritik bir şekilde oluyor. Burada bir sergi yapıyoruz, burası çok ziyaret edilen bir kurum. Bir kere bir sürü insan sergisini görüyor. Bu 1. İkincisi bir tane iki dilli bir kitap yapıyoruz. Bu kitabı hem her yıl bütün dünyadaki belli başlı sanat kurumlarına her sene biz kendimiz gönderiyoruz. Oraların yöneticilerine ve kütüphane yöneticileri, bir mektupla bunun dağıtımını yapıyoruz. Ulusal ve uluslararası medyada tanıtımını yapıyoruz biz bu serginin. Yani iki dilli bir basın bülteni hazırlıyoruz ve hem ulusal medyaya hem de uluslararası ve özellikle sanat medyasına bunu iletiyoruz. Duyuru listelerinde duyuru yapıyoruz, bütün dünyadaki hani bütün dünyaya yayılan e-flux gibi böyle büyük Art and Education gibi sanat duyuru listelerinde duyuru yapıyoruz. Yani bütün bu sergiye tam anlamıyla böyle 360 derecelik görünürlük ve tanınırlık sağlıyoruz sergi süreci boyunca. Zaten bunun aslında çok tanınmamış, ismi duyulmamış bir genç

⁶⁴ Günümüzde alanın en tanınan sanatçılarından birisi.

sanatçıya her anlamda hani teknik olarak zaten büyük bir etkisi oluyor bence. Böyle pratik bir yerden, teknik bir yerden etkisi oluyor. *İmren, 40, Küratör.*

Görüldüğü gibi kurumun güçlü uluslararası bağlantılarının olması, yani dünya çağdaş sanat alanı ilişkiler ağına bağlı olması, kurumda eser sergileyen veya sergi açan sanatçı için büyük bir ilişkiler ağıyla irtibata geçerek görünürlük kazanmak anlamına gelmektedir. İmren, Arter’de eser sergilemenin sanatçının kariyerine etkisine dair açıklamalarına şöyle devam etmektedir:

Onun dışında da işte bir şekilde Arter, Türkiye’de iyi, saygın, beğenilen ve işte sözüne güvenilen, ziyaret edilen, takdir edilen bir kültür kurumu, sanat kurumu olduğu için de “aa işte bu sanatçı orada sergi açtığı için... Yani tabii ki evet, sorunun cevabı şu aslında, soru da şu “Arter bir otorite mi aslında?”: yani evet kendi kendine yavaş yavaş aslında bir otorite olmaya başlamış Arter ama Arter’i otorite yapan Arter’in kendisi değil aslında. Yaptığı iş ve girdiği etkileşim sayesinde. Hani kendisi çıkıp şey demiyor “ben bir otoriteyim, artık beni tanıyacaksınız”. Hiçbir şey yapmadan bunu hiçbir kurum yapamaz. Evet, imkanları var bir kurumun, işte parası var, yeri var ama yaptığı işlerle de ilgili bence bu. Sonuçta aslında asıl otorite çeperde. Yani bakıp bu sergileri birileri beğenirse ve hep kötülense buraya gelen sanatçılar için de hani çoğunluğun kötülediği bir kurum olsa bu, bir faydası olmaz ama bizim yaptığımız şey çok pratikte aslında birçok fayda kazandırıyor tanınmamış bir sanatçıya. *İmren, 40, Küratör.*

Görüldüğü gibi İmren Arter’in çağdaş sanat alanı içerisinde başarısını kanıtlamış, prestijli bir kurum olmasından dolayı buradaki sergilerde görünür olan sanatçıların ve eserlerin Arter’in bu gücünden yararlanarak değer kazandıklarına işaret etmektedir. Dolayısıyla Arter’in alanda başarılı bir kurum olarak değerlendirilmesi, sergilerinde yer alan sanatçılara ve eserlere karşı da olumlu bir bakış açısı geliştirmesini sağlamak ve sanatçıların eserlerinin değerinin yükselmesinde bir rol üstlenmektedir.

Ceren de Arter’in sanatçının uluslararası anlamda da tanınırlığını arttığını söylemektedir:

Arter sonuçta uluslararası bilinirliği olan bir kurum da olduğu için aslında sanatçıları bazen uluslararası seviyeye de taşıyabiliyor yani. Aslında Türkiye dışında işi bilinmeyen sanatçıların biraz bilinmesine de, işte bienallere davet edilmesine filan falan yol açılabilir. *Ceren, 33, Küratör.*

Çok bilinen bir sanatçının gösterilmesi, yine Türkiye’de biliniyor olabilir ama uluslararası bilinirliği olmayabilir, sanatçıya öyle katkısı olabilir. *Ceren, 33, Küratör.*

Ceren’in anlatısında görüldüğü gibi tanınırlığı artan bir sanatçı önemli sanat etkinliklerinden de katılım daveti alabilmektedir, yani Arter’de görünürlük kazanan bir sanatçının sosyal sermayesi yükselmektedir. Bununla birlikte Ceren sanatçıya üretim

desteği verilmesi açısından yani sanatçının sanatsal üretiminin desteklenmesi anlamında da Arter’de eser sergilemenin önemini vurgulamaktadır:

Üretim desteği veren bir kurum Arter. Dolayısıyla ne kadar bilinirse bilinsin, sanatçının projesini gerçekleştirebilmek için finansal kaynağı olmayabilir. Finansal kaynağı varsa da prodüksiyon desteğine ihtiyaı olabilir. Arter aslında bu konuda sanatçılara çok yardımcı olan bir kurum. *Ceren, 33, Küratör.*

Dolayısıyla ekonomik olarak güçlük çeken veya prodüksiyon desteğine ihtiyaı olan sanatçıları desteklemesi bakımından da bu kurumda eser sergilemek önem taşımaktadır. Bu destek sanatçının sanatsal üretimini gerçekleştirmesinde hayati bir rol üstlenebilmektedir. Bu konuya dair Gamze anlatısı dikkat çekicidir:

Emre Baykal⁶⁵ benim bir şekilde çalıştığım konulardan haberdar oldu, nasıl olduğunu hatırlayamıyorum ve bir atölye çalışması atölye ziyareti yaptı benimle. (...) yeni yeni başlayan bir çalışmam vardı onu geliştirmem için yeni bir iş yapma teklifinde bulundu. Benim için çok önemli bir sergi, hem üretim desteği aldım, böyle bir küratörle yakın çalışma şansım oldu, hem büyük bir kurumdaki ilk sergimdi. Çok şey öğrendim ve benim için önemli bir süreçti. (...) benim o kadar genç ve kariyerimin başındayken öyle bir bütçeyle ve destekle alışabilmem tümüyle o kurumun kurduğu yapıya bağlı. Yani o işi hayatta yapamazdım ben o kurum olmasaydı. (...) İKSV ve İstanbul Bienali’nde yaptığım iş İKSV ve bienalin desteğiyle yapılabilirdi. Aynı şekilde Arter’deki sergi Arter’in maddi desteğiyle yapılabilirdi. *Gamze, 37, Sanatçı.*

Gamze’nin anlatısında sanatçıların sanatsal üretimlerini destekleyen kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının sanatçılara sağladığı imkanların, ekonomik desteğin, prodüksiyon desteğinin, manevi desteğin vs. sanat eserinin üretilmesindeki önemli rolü ortaya çıkmaktadır. Bu kurumlarla iş birliği içerisine girmiş olan sanatçılar bu bakımdan da imkanlar elde etmektedirler.

Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünür olmak ve bu kurumların koleksiyonlarına girmek çeşitli sebeplerle bazı sanatçıların çok arzu ettiği bir durumdur. Bu konuya dair Ferhat şunları ifade etmektedir:

Ya Türkiye’de tabi, ben de bir İstanbul Modern’de retrospektifimin olmasını isterim. Çok büyük olanakları olan, gezilen bir müze. Vakti gelirse orada bir retrospektif yapmak isterim. Koleksiyonlarda da aslında hani sürekli olsun isterim tabi. Türkiye’deki koleksiyonların çoğunda varım. İstanbul Modern’de varım, Arter’de varım, Yapı Kredi’de varım. Ama isterim ki daha çok alsınlar. Yaptığım işleri daha çok alsınlar. Yani sürekliliği olsun o koleksiyonların. 3-4 tane işten ibaret olmasın, belli dönemleri de gösteren işler olsun isterim. Beklentim o olur. Yeni işler üretmek bağlamında da ekonomik bir destek. *Ferhat, 53, Sanatçı.*

⁶⁵ Arter’in baş küratörü.

Ferhat kurumlarda görünür olmayı hedefleyen sanatçılardandır. Anlaşıldığı gibi Ferhat da Gamze'nin anlatısına benzer bir şekilde kurumların sanatsal üretim süreçlerindeki ekonomik desteklerinin sanatçılar için bir ihtiyaç olabildiğini anlatmaktadır. Bu anlamda kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarıyla ilişkili sanat etkinliklerinde yer alan sanatçıların sanatsal üretiminin sürekliliği sanatsal ve maddi anlamda desteklenmiş olmaktadır.

İmren daha önceden ismi duyulmamış ve alanda eserlerinin ekonomik değeri oluşmamış bir sanatçının eserlerini keşfedip Arter'de sergisi düzenlendikten sonra sanatçının eserlerinin sanatsal ve ekonomik değerinin etkilendiğini şöyle anlatmaktadır:

Bunun hiçbir maddi değeri yoktu ama müthiş bir sanatsal değeri vardı bizim için o sırada. Yani maddi değerinin olup olmaması -tabi kurum olduğumuz için bu lüksümüz var bizim- ama hani muhtemelen buradaki görünürlüğünden sonra bir maddi değeri oluşmuştur. Zaten eserlerinin birçoğunu biz kendi koleksiyonumuza aldık. *İmren, 40, Küratör.*

Görüldüğü gibi Arter'de görünür olan sanatçıların eserleri ekonomik değer de kazanmaktadır. Bu anlamda kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünürlük kazanan sanat eserleri Boltanski ve Esquerreci anlamda zenginleşmiş nesnelere haline gelmektedirler.

Bunlardan başka İmren, Arter'in sanatçının uluslararası görünürlüğünü ne şekilde arttırdığına dair, dünyanın bütün kıtalarındaki önemli sanat müzelerini de içeren çok büyük bir müze, kurum ve inisiyatif listeleri olduğunu ve Arter'de düzenlenen sergilerin kitaplarının bu müzelere gönderildiğini anlatmıştır. Bu müzeler arasında Amerika, Avrupa, Dubai, Güneydoğu Asya, Avustralya, Japonya, Çin, İzlanda'daki sanat müzelerinin bulunduğunu ve zaman içerisinde bu listeye eklemeler yaptıklarını anlatmaktadır ve şunları eklemektedir:

Türkiye'ye gelen, bizimle görüşen ve bizimle tanışmaya gelen profesyoneller oluyor işte bienal sırasında veya başka zamanlarda, fuarlar sırasında mesela. Hani onlardan da iletişim kurduğumuz isimler oluyor mesela. İşte mesela ne bileyim Sydney Bienali'nde kimse yoksa iletişim kişimiz ne bileyim Venedik Bienali'nde bir ortamda birisiyle tanıştığımızda Sydney Bienali'nden, onun kartını alıp artık Sydney Bienali'ne de kitap gönderiyoruz gibi çalışıyor sistem yani. *İmren, 40, Küratör.*

Görüldüğü gibi Arter'in dünya çağdaş sanat alanındaki önemli aktörlerle güçlü bağları vardır. Türkiye'deki her kurumsal hayırseverlik sanat kurumunda bu bağlar bu kadar güçlü olmayabilir ama görüşme yaptığımız katılımcılar Arter'in sanatçının

görünürlüğünü ve başarısını desteklemesi, genç sanatçılara üretim desteği vermesi açısından en önemli sanat kurumu olduğunu paylaşmışlar, Türkiye’deki her sanat kurumunun sanatçılara bu yönde bir üretim desteği vermediğini, Arter gibi kurumların sayısının artmasını arzu ettiklerini belirtmişlerdir. Çünkü katılımcılar (özellikle de sanatçılar) Arter’in biraz önce saydığımız özellikleriyle alanda tek kurum olarak konumlanması sebebiyle Arter’de sergi açmanın veya eser sergilemenin sanatçılar arasında bir rekabete ve hasete yol açabildiğini anlatmaktadırlar. Örneğin Mazhar, sanatsal üretim desteği veren, sanatçıyı üretim aşamasında ve ihtiyaç duyduğu her aşamada destekleyen kurumların sayısının çok az olmasının yol açtığı durumu Arter’de kişisel sergi açması üzerinden şöyle ifade etmektedir:

Hani böyle 1-2 tane olunca zaten bir tuhaf. Oraya giriyorsun ya da giremiyorsun, bilmem ne bilmem ne. Böyle lüzumsuz şeylere giriyorsun. Mesela benim hocam der ki... aa ben açtım, o açamadı. Çünkü az yani. Saçmalık o. *Mazhar, 48, Sanatçı.*

Mazhar’ın Arter’de sergi açmanın orada varlık gösterememiş sanatçılar tarafından çekişmelere sebep olması vurgusuna benzer bir durumla Irmak bizzat karşı karşıya gelmiştir. Yurtdışından gelip Arter’de kişisel sergi açmış olan Irmak, İstanbul sanat çevresindeki sanatçı arkadaşlarının tepkisini şöyle anlatmaktadır:

Ben nereden geldim, Arter’de gösteriyorum falan “kimsin?” Biraz insanlar bozuldu, sanatçı çevremde. Evet yani bozuldular. *Irmak, 37, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi kurumsal hayırseverlik kurumlarının sayısının azlığının da ötesinde bu kurumların alandaki en önemli ve prestijli otorite kurumları olması bakımından, sanatçıların bu kurumlarda varlık gösterme isteği sanatçılar arasındaki konum alma mücadelesinin çekişmeli hale gelmesine sebep olabilmektedir.

Ezgi de kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünür olmanın bir sanatçı için ne anlama geldiğini şöyle ifade etmektedir:

O kurumlarda sergi açıyorsanız işleriniz de çok daha satılmaya başlıyor. (...) yani mutlaka bir artışı var, kuşkusuz. Uluslararası ilişkilerde de etkilidir o kurumlarda var olmuş olmak. *Ezgi, 50, Sanatçı.*

Şimdi tabii ki Arter’de sergi açtığınızda çok kişi sizi duyuyor. Ondan sonra çok kişi geziyor sergiyi. İstanbul Modern’de sergi açtığınızda yine çok fazla izleyiciniz oluyor. Sayı açısından bakarsan o zaman daha geniş kitlelere ulaşıyorsun. *Ezgi, 50, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Ezgi de bu kurumlarda eser sergileyen sanatçıların anlatılarını ve küratörlerin anlatılarını destekler yönde konuşmaktadır. Kurumsal hayırseverlik sanat

kurumlarında görünür olmak pek çok açıdan sanatçının kariyerini yükselttiği gibi buralarda sergilenen sanat eserlerinin değerini de arttırmaktadır. Sanatçı hem uluslararası anlamda görünürlük kazanarak aktörler arası ilişkiler ağına katılmaktadır, hem de sanatçının eserlerinin değeri yükselmektedir.

Nevzat da kurumsal hayırseverlik kurumlarının sanatçıların uluslararası çağdaş sanat alanına açılmasına etkisine dair şunları söylemektedir:

İKSV bienalleri ve bu müzelerde sergilenen sergilerce uluslararası seyirci de Türk sanatını fark etmeye başladı. Hatta 2000'lerin başından itibaren Türkiye'ye olan bir merak, ilgi de oluştu. Bir sürü sanatçımız, önce yurtdışı sergiler yapıldı, grup sergileri yapıldı, Türk sanatçıları yukarı çıktılar. Sonra bunların bir kısmı uluslararası koleksiyonlar tarafından koleksiyonlarına alındı. MoMa'da birkaç Türk sanatçısı var, Tate Modern'da birkaç Türk sanatçısı var. Centre Pompidou'da var. Bu kurumlar dünya sanat arenasının en büyük isimleri. O koleksiyonlara girebilmek için sizin önce fark edilmeniz lazım, sonra o ilişkinin kurulması lazım. Fark edilmek için de birtakım alan, zeminler olması, sizi nerede görecekler? İşte bienaller, kurum, müze sergileri bu temasların olmasını sağladı. Dolayısıyla hem bundan Türk seyircisi yararlandı, Türk seyircisinin zevki yükseldi, seyirci sayısı arttı. Hem de sanatçılar uluslararası müzelere girme şanslarını elde ettiler. *Nevzat, 67, Küratör/Galerici.*

Nevzat'ın anlatısı DiMaggiocu anlamda kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının Türkiye'deki sanatçılara uluslararası aktörlerle tanışma ve uluslararası anlamda görünürlük ve başarı sağlamanın yolunu açtığını anlatmaktadır. Nevzat'ın da vurguladığı gibi kurumlarda ve kurumların düzenlediği sanat etkinliklerinde sergilenen eserlerle toplumda sanat algısı ve sanat beğenisi gelişmektedir. Ayrıca yeni yetişmekte olan sanatçılar da bu kurumlarda sergilenen eserlerden haz alarak etkilenebilmektedirler. Bu anlamda kurumlarda sergilenen (kısa süreli sergi veya koleksiyon sergileri) sanat eserleri, çağdaş sanat alanında kabul gören beğenileri de yansıtmaktadır. Bu yönde Ela kurumlarda sergilenen eserlerden sanat öğrencilerinin etkilene düzeyine dair şunları söylemektedir:

Bir sürü sanat kurumunda yer bulduysa o görsel dil, bir şekilde mesela öğrencileri de etkiliyor. Dolayısıyla öğrenciler kendilerine alıyorlar ve oradan iş üretiyorlar. *Ela, 37, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında sergilenen eserler, çağdaş sanat alanının otoriteleri olarak bu kurumlarda kabul görmüş ve alanın en önemli aktörleri tarafından onaylanmış eserler olarak değerlendirildikleri için yeni sanatsal üretimi etkileyebilmektedirler.

Tüm bunlarla birlikte daha önceki bölümlerde bulgularla ele alındığı gibi sermaye gruplarının desteklediği sanat alanı her şeyden bağımsız ve özgür olamamaktadır, kurumlar sanatçılara kurumların sınırları içerisinde bir alan yaratmaktadırlar. Önceki bölümlerde Alper'in (kurumların yönetilebilir sanatçılarla çalışması örneği) ve Okan'ın belirttiği gibi (kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarından ikisinde sansürlenerek kaldırılan sanat eserleri örneği) kurumların politikalarına uyumlu olabilenler bu kurumlarda eser sergileyebilmektedirler. Okan bu kurumlarda görünür olan sanatçıların eserlerinin değerlerinin yükseldiğini belirterek, politik görüş açısından daha muhalif içerikli ve içeriğin direkt biçimde okunabildiği sanat eserleri üreten sanatçıların bu kurumlarda yer bulmalarının mümkün olmadığını anlatmaktadır:

Yani oralardan geçen bir sanatçı, o tür kurumlardan geçen bir sanatçının market değeri yükseliyor ister istemez. Çünkü sermaye göstereceği bir şeyin pazarlamasını önceden hesaplamıştır, yapmıştır. Dolayısıyla oraya giden bir sanatçının eserlerinin kıymeti artar, o sanatçının süksesi, değeri, sembolik sermayesi inanılmaz artar. Ve bu çalışmalarının da daha fazla görünür ve satılır, pazarlanabilir olmasını getireceği için bu mutlak bir barajdır zaten. Yani problem orada. Yani buradan geçmeyen sanatçı ne yapacak? Ya da bu yapıya karşı duran sanatçı ne yapacak? Problem orada. Net olan bu yani yolu oradan geçen sanatçının tırnak içerisinde yolu açıktır. Çok daha rahat istediği yere ulaşma şansına sahip. *Okan, 45, Küratör.*

Okan'ın anlatısı kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünür olabilen sanatçıların varlıklarını ve sanatsal üretimlerini devam ettirebilmeleri yönünde destek aldıklarını, fakat bu anlayışın dışında sanatsal üretim yapan sanatçıların alandaki mücadelesinin ve konum alışlarının çok güç olduğunu göstermektedir.

Bu bölümdeki bulguların bütününde fark edileceği gibi sanatçıların anlatıları ağırlıklı olarak Arter üzerinden gelişmektedir. Bu hem Arter'in genç sanatçılar da dahil olmak üzere sanatsal üretime destek vermesi, çok sayıda sanatçıyı desteklemiş olması hem de Arter'in alandaki en aktif ve etkili kurum haline gelmesini göstermektedir. Ayrıca kurumsal hayırseverlik sanat kurumları sergileri ve koleksiyonlarında görünür olan sanatçıların alandaki güçlerinin artmasına bağlı olarak sanat eserlerinin sanatsal değerleriyle birlikte ekonomik değerlerinin de artması bu kurumların Boltanski ve Esquerreci anlamda zenginleştirme ekonomisini işleten yapılar olarak işlev gördüklerini ortaya çıkarmıştır.

Görüldüğü gibi bu bölümde değer yaratıcı öznelerin hâkim olduğu kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının sanat eserinin değerinin belirlenmesinde direkt veya dolaylı rollerini

anlattık. Gelecek bölümde ise sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecinde sanat eserini satın alan bireysel-özel koleksiyoncuların, prestijli müzayede evlerinin ve sanat eleştirmenlerinin etkisine dair bulgular ele alınmaktadır.

3.4.2.2.2. Değer Yaratıcı Öznelerle İlişkili Olan Diğer Aktörler

Bu bölümde sanat eserinin değerini yükselten değer yaratıcı özneler dışındaki aktörlere dair elde edilen bulgulara yer verilmektedir. Fakat aşağıda görüleceği üzere bu aktörlerin de kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarındaki değer yaratıcı özneler (sermayedar aile üyeleri/yönetim kurulları ile küratörler) ile etkileşim içerisinde oldukları hatta bazen değer yaratıcı öznelerin bireysel koleksiyoncular olarak karşımıza çıktıkları anlaşılmıştır.

3.4.2.2.2.1. Özel (Bireysel) Koleksiyoncular

Bu bölümde sanat eserinin Türkiye çağdaş sanatsal üretim alanındaki en önemli ve tanınır koleksiyoncular tarafından satın alınmasının sanat eserinin değerinin belirlenmesine etkisine dair elde edilen bulgular değerlendirilmektedir. Alanda tanınmış hatta bazıları kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının ilişkili olduğu sermayedar aile içerisinde olan özel koleksiyoncuların birtakım sanat eserlerini koleksiyonlarına eklemeleri kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının da bu sanatçılara ilgi göstermesine sebep olabilmektedir. Bu durum bahsi geçen koleksiyoncuların alandaki güç, konum ve etkilerinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle bu bölümde özel koleksiyoncuların sanat eserinin değerinin belirlenmesindeki rolleri ele alınmaktadır.

Bir sanat eserinin çağdaş sanat alanının en ünlü ve prestijli özel koleksiyonlarına dahil edilmesi sanatçının eserlerinin değerini etkileyebilmektedir. Bu doğrultuda Ceren sanatçıların tanınır hale gelmelerinde koleksiyoncuların önemli bir rolü olduğunu ifade etmektedir:

Bir sanatçı bu kurumlardan⁶⁶ bir tanesinde sergi açarsa ya da galerilerden bir tanesi onu çok destekliyordur ve ismi yayılmıştır. Mesela tabi burada koleksiyonerlerin Türkiye’deki sanat ortamındaki etkisi biraz –hatta sadece Türkiye’de değil, dünyada da bu biraz var- yani belki olması gerektiğinden fazla bir etkileri var diye düşünebiliriz. Şu açıdan düşünebiliriz: sonuçta satış fiyatları, Türkiye’de de özellikle bir ara çok müzayede fiyatları gazetelere çıkardı. Bu koleksiyonerin bir şeye bir parayı ödüyor olması, onu değerli hale getiriyor. O değer gazeteye çıktığında daha genel izleyici tarafından a evet bu iyi ve değerli bir şey olarak algılanıyor, daha sonra o artık çok takdir edilen bir isim haline geldiği için daha sonra “a bu artık olmuş, usta sanatçı” oluveriyor. Halbuki bu ne kadar doğru bir düzen, bence tartışılır. Çünkü aslında koleksiyoner bazen, ne bileyim ben haklı olarak ben bunu da kesinlikle yargılamıyorum yani, tabi ki bu konunun şeyi olacak diye bir şey yok, yani parası var istediğini alır, istediğini sever. Kendi beğenisidir, işte ne bileyim ben neye ilgi duyabilir, yani kendine benzeyen bir insan figürünü mesela seçiyor olabilir, sanatçı da onu çok iyi yapmıştır. Ama bunun genel sanat tarihsel bağlamda ya da şu anki sosyal bağlamda bir önemi var mıdır, yok mudur? Hiç olmayabilir. Sonra ne oldu işte, buna 500 bin tl, dolar yani neyse daha ne fiyatlar var yani, ödendiğine göre “a bu bir şey, artık biz bunu kabul etmeliyiz” gibi bir anlayış oturuyor tabi yani. *Ceren, 33, Küratör.*

Burada Ceren’in özellikle “koleksiyonerin bir şeye bir parayı ödüyor olması, onu değerli hale getiriyor.” ifadesi ve devamındaki anlatısı sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecinde koleksiyoncuların belirleyici rolünü ortaya koymaktadır. Ceren’in anlattığı gibi alanda tanınan ve çağdaş sanat alanının aktörleriyle yakın ilişkileri olan koleksiyoncuların bir sanatçının eserlerini satın alması sanatçının çağdaş sanat alanına kabul edilmesi sürecinin kolaylaşmasına sebep olabilmektedir. Örneğin görüşme yapılan katılımcı sanatçılardan birisinin Arter’de kişisel sergi açma sürecinde özel koleksiyoncunun dolaylı bir etkisi bulunmaktadır: Sanatçı yurtdışında yaşadığı sırada Türkiye çağdaş sanat alanında çok ünlü bir koleksiyoncu sanatçının eserlerini satın almıştır. Sanatçının Türkiye’ye davet edilip ilk kişisel sergisini açması bu koleksiyoncunun sanatçının eserlerini sergilemesiyle gerçekleşmiştir. Koleksiyoncu İstanbul’da bu sanatçıya ait koleksiyonunda bulunan eserlerden oluşan bir sergi açmıştır. Sanatçının anlattığına göre bu sergiye çağdaş sanat dünyasının çok önemli isimleri katılmıştır. Ünlü koleksiyoncunun açtığı sergiye katılanlar arasında Arter’deki aktörlerden de katılım olmuş ve sanatçının aktardığına göre Arter’deki önemli aktörler sanatçının eserleriyle ilk defa burada tanışarak bir zaman sonra kendisine kişisel/solo sergi davetinde bulunmuşlardır. Bu sanatçının anlatısında görüldüğü gibi alandaki bütün aktörlerin tanıdığı çok önemli ve ünlü bir koleksiyoncunun bir sanatçının eserini satın alması sanatçının eserlerinin fark

⁶⁶ Küratör burada (DiMaggiocu anlamda kurumsal hayırseverlik sanat kurumları olan) Arter ve İstanbul Modern’i kastetmiştir.

edilmesine ve değerli görünmesine etkide bulunmaktadır. Ünlü koleksiyoncuların bir eseri almış olması o sanatçının eserlerinin değerini yükseltmektedir. Bunun adı Boltanski ve Esquerreci anlamda zenginleştirme ekonomisidir. Sanatçının eserlerini ünlü bir koleksiyoncunun satın alması, sanatçının eserlerini kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında sergileme şansına ya da bu kurumların koleksiyonlarının da satın almasına yol açabilmektedir. Bunun tam tersinin yaşandığı örnekler de vardır. Dolayısıyla alanın önemli özel koleksiyoncuları ile kurumsal hayırseverlik sanat kurumları koleksiyonları arasında karşılıklı bir etkileşim söz konusu olabilmektedir.

Görüldüğü gibi alanda tanınan koleksiyoncular tarafından eserleri satın alınan sanatçılar eğer daha önce kurumsal koleksiyonlar (kurumsal hayırseverlik sanat kurumları koleksiyonları) tarafından ilgi çekmemişlerse, özel koleksiyoncuların sanatçının eserlerini satın almasıyla birlikte kurumlar da o sanatçıya karşı bir ilgi geliştirebilmektedirler. Bu doğrultudaki en önemli örneklerden birisi Kaan'ın anlatısıdır. Kaan'ın birkaç tane eseri alandaki en önemli koleksiyonculardan biri⁶⁷ tarafından satın alındıktan sonra Kaan'ın dünyanın en önemli müzayede evlerinden birisinde rekor fiyata bir eseri satılmıştır. Bu süreçten sonra Kaan Türkiye çağdaş sanat alanının en önemli 4 kurumunun (yukarıdaki ilgili yerde ifade edilen kurumlar) kendisinin eserlerini satın aldığını anlatmıştır. Yani bu süreçte ünlü koleksiyoncu ve dünyaca ünlü bir müzayede evinin rolü önemlidir. Kaan sanat eserlerinin çok önemli bir koleksiyoncunun koleksiyonunda olmasının sanat eserinin değerine etkisini şöyle anlatmaktadır:

Kimse direkt söylemez ama kulaktan kulağa herkes kimin kaçta nereye gittiğini falan, hele ki galericiler bunu çok iyi biliyor ve küçük küçük fısıldanır, herkes bilir aslında. Dolayısıyla benim müzayede fiyatım aleni bir şeydir ve prestijli bir şirket yapıyor ve bunu zaten herkes biliyor. Gizli bir şey değildi. Ama hemen öncesinde X⁶⁸ gelip 5-6 işimi satın almıştı ve bu benimle galericim ve X arasındaki bilgiyken, iki ay sonra insanlar bana söyleyebiliyor. Dolayısıyla herkes hangi işin nerede olduğunu az çok biliyor. Dolayısıyla orada kimin aldığı ve hangi koleksiyonunda olduğu kritik hani fiyatın belirlenmiş olmasında. *Kaan, 34, Sanatçı.*

Kaan'ın bu anlatısı Luc Boltanski ve Arnaud Esquerre'in zenginleştirme ekonomisi olarak tanımladığı bir yapıyı işaret etmektedir. Bu anlayışa göre sanat eserinin değerinin

⁶⁷ Burada söz konusu olan koleksiyoncu çağdaş sanat alanının en güçlü ve en önemli koleksiyoncularından birisidir ve kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının birisinin ilişkili olduğu holdingin sermayedar aile üyelerindedir.

⁶⁸ X, çağdaş sanat alanının en güçlü ve en önemli koleksiyoncularından birisidir ve kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının birisinin ilişkili olduğu holdingin sermayedar aile üyelerindedir.

belirlenmesinde koleksiyoncular değer inşa eden bir role sahiptir. Yani sanat eserine sahip olan kişinin gücü sanat eserinin değerini arttırabilmektedir. Bu artış o sanatçının eserlerinin sanatsal ve ekonomik değerinin yükselmesi, sanatçının eserlerine pek çok kurumsal ve özel koleksiyoncunun ilgi göstermesi (yani sanatçının satışlarının artması) ile somutlaşır. Bu doğrultuda söz konusu sanatçının alandaki saygınlığı da artar.

Kaan'ın anlatısında görüldüğü gibi alanda önde gelen koleksiyoncular arasında öylesine güçlü olan aktörler vardır ki 1 koleksiyoncunun bile sanatçının eserlerini satın alması, çağdaş sanat alanı içerisindeki kurum koleksiyonları dahil, sanatçının eserlerine ilgiyi arttırabilmektedir.

Bu doğrultuda Asya da şunları söylemektedir:

Şöyle bir şey olduğunu biliyorum yani: bir koleksiyonerin bir şey satın alması, diğer koleksiyonerlerin de almasına sebep olabiliyor çoğu zaman. Yani birbirlerini takip ediyorlar, “Bak o, o işten almış. Ben de alayım” gibi. O dönemde hani aynı sergiden aynı iş birkaç kere satılınca ilişkiyi düşündüm yani: “bir koleksiyoner satın aldığı için diğeri de satın alıyor olabilir” diye düşündüm. *Asya, 38, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi alanda konum sahibi bir koleksiyoncuların bir eseri satın alması başka bir koleksiyoncunun da o esere ilgi göstermesine sebep olabilmektedir ve sanatçının eserleri ünlü bir koleksiyona girince sanatçının eserlerinin değeri artmaktadır. Simge eserin değerinin artmasında kurum koleksiyonları ve ünlü koleksiyoncuların etkisini vurgulamaktadır:

Koleksiyonerlerin alması da fiyatını arttırabiliyor. İşte diyor ki atıyorum “Çarmıklı ailesi koleksiyonuna 3 tane bundan aldı, o zaman devamı da gelecek arttıralım” falan, arttırıyorlar. Öyle yani kurum koleksiyonları, kişisel koleksiyonlara vesaireye falan girmesi. *Simge, 33, Küratör.*

Simge'nin anlattıklarından anlaşıldığı gibi alanın önde gelen koleksiyoncularının sanatçının eserlerini satın alması, sanat eserinin ekonomik değerinin ve sanatsal değerinin artmasına yol açmaktadır. Simge'nin anlatısına benzer biçimde Buğra da alanda tanınan koleksiyoncuların sanat eserinin değerinin belirlenmesindeki rolünü vurgulamaktadır:

Tansa Mermerci'nin ya da Hakan Çarmıklı'nın sizin işinizi alıyor olması, başka koleksiyonerlerin de bundan haberdar olup gelip işinizi almasına neden oluyor. Ya da bunların almaması, almaya niyetli olan başka koleksiyonerlerin sizden iş almamasına neden oluyor. Yani bunlar, zaten bu bahsettiğimiz düzenli yani gerçekten sıkı bir koleksiyonu olan ya da nitelik olarak sıkı demeyeyim ama çok sayıda ve düzenli alım yapan koleksiyonerlerin aslında sayısı 10'u geçmez. Yani çok fazla büyük bir sektör var gibi görünüyor ya, aslında öyle bir şey yok. Bir böyle arada ufak tefek iş alan birtakım koleksiyonerler var. Bir de düzenli alım yapan ve

bunu yaparken de aldığını da bas bas bağırın ve kendisi de aktif olarak bu sanat ortamının bir aktörü olmaya çalışan bazı koleksiyonerler var. Bunların sizin işlerinize yatırım yapıyor olması tabii ki sizin işinizin satışını etkiliyor. *Buğra, 39, Sanatçı.*

Buğra'nın anlatısında görüldüğü gibi sanat eserinin ünlü bir koleksiyona girmesi başka ünlü koleksiyonlara girmesine sebep olurken, tam tersine alanda etkili bir koleksiyoncunun sanatçının eserlerini koleksiyonuna dahil etmemiş olması da sanatçının eserlerinin ilgi görmemesine neden olmaktadır. Anlaşıyor ki alanın önde gelen koleksiyoncularının koleksiyonlarına ekledikleri sanat eserleri değer kazanmaktadır ve bu eser sahibi sanatçıların diğer eserlerinin de satışı ve değeri artmaktadır.

Buğra ve Simge'nin anlatısında görüldüğü gibi alanda tanınan bir koleksiyoncunun sanatçının eserini satın alması diğer koleksiyoncuların da o sanatçının eserlerini satın almasına ve sanatçının eserlerine olan talebi arttırmasına yol açabilmektedir. Bu şekilde de sanatçının eserinin değerinin yükselmesinde koleksiyoncuların rol üstlendiği görülmektedir.

Haşmet ise bazı koleksiyoncuların sahip oldukları güç doğrultusunda kendi sanatçısını kendi yarattıklarını anlatmaktadır:

Öyle sahtekârlar var ki vakti zamanında bu işlere ilk başladığı zaman koleksiyonerler ve müzecik sahipleri, şimdi bir de bunlar çıktı tepemize böyle. Küçük küçük, eciş bücüş binalar içinde “benim koleksiyonumu sergiliyorum” falan böyle öptürü züptürü bir şeyler yapıyorlar neyse. Koleksiyona ilk başladığı yıllarda tırnak içinde kendince yanlış yapmış da işte 15 tane şey almış, 20 tane Ali bilmem ne diyelim adına, sanatçıdan bir işler var falan falan. Bugüne geldik o Ali bilmem ne efendi ortada yok, ee? Peki bunları elden çıkartayım desen ikinci el pazarı da yok bunun. Çünkü sanatsal değeri yok. Ne yapıyorsun? Onu projelendiriliyorsun, nasıl olsa sen zenginsin ve koleksiyonersin. Bununla ilgili kitaplar çıkarmaya başlıyorsun. Kataloge ediyorsun koleksiyonu. 1 kitap 3 kitap, neyse ne. Belirli düzenli aralıklarda bu herifi sergiliyorsun. Bir iki işi çaktırmadan müzayedelere veriyorsun. Orada kendin de girip yükselterek değerini yükseltiyorsun. Dolayısıyla da fake, sahte yaratılmış değerler sistematığı de çıkıyor karşına. Bunları yapanlar da var. P⁶⁹ bunlardan biri. X diye şimdi kimsenin adını hatırlamadığı birini ciddi pazar sahibi yaptı, çünkü vakti zamanında almış. *Haşmet, 64, Sanatçı.*

Haşmet'in burada anlattığı örnek de Boltanski ve Esquerre'in zenginleştirme ekonomisi olarak kavramsallaştırdığı olguyu ifade etmektedir. Bu örnekte koleksiyoncunun yeterli ekonomik ve sosyal sermayesi olduğu için, elinde eserleri olan sanatçının piyasasını kendisi oluşturup söz konusu sanatçının eserlerine bir değer oluşturmaktadır. Bu aşamada

⁶⁹ Türkiye çağdaş sanat alanında ünlü bir koleksiyoncu.

sanatçının değer kazanması için -tıpkı Boltanski ve Esquerre'in vurguladığı gibi- koleksiyoncu tarafından yaratılan bir hikâyeye vardır. Koleksiyoncu sanatçı ile ilgili kitaplar bastırarak, kitaplardaki yazılarla sanatçının eserlerinin değerini inşa ederken diğer taraftan da kendisinin baş rolü oynadığı müzayedede sanatçının eserlerinin fiyatını yükselterek sanatçıya bir pazar oluşturmaktadır. Bu durum zenginleştirme ekonomisidir, böyle bir süreçte sanat eserine koleksiyoncu ve diğer aktörler (sanatçı kitabında yazı yazan küratör, sanat yazarı, sanat eleştirmenleri, akademisyenler gibi aktörler) tarafından değer inşa edilmektedir. Bu koleksiyoncuların amaçlarına ulaşma konusundaki başarıları (eserin ekonomik değerinin yükselmesini sağlayarak esere sanatsal bir değer inşa etme çabası) kendilerinin ekonomik ve sosyal sermayelerinin yüksekliğiyle ilişkilidir.

Enver ise Türkiye'deki çok az sayıdaki koleksiyoncunun desteğini alan sanatçıların ne gibi imkanlarla karşılaşabileceklerine dair şunu anlatmaktadır:

Türkiye'de bir elin parmağını geçmeyecek etkili koleksiyoner var. Çünkü uzun süredir içindeler, uluslararası bağları var, uluslararası kurumlarla ilişkileri var, müzelerin boardlarındalar [kurullarında]. Bunlar 5 kişidir Türkiye'de Fransa'da 25 kişidir, Amerika'da 50 kişi, bilmiyorum. Ama Türkiye'de 5'tir. Bu insanlar önemli olabilir. Sizi desteklerlerse, müze direktörlerinin kulağına isminizi fısıldarlarsa bunlar veya bir koleksiyonun önemli bir MoMa'nın işinizi almasına ön ayak olurlarsa o koleksiyona girmenizi sağlarlarsa tabi ki etkileyici olabilirler. *Enver, 47, Sanatçı.*

Enver'in anlatısında görüldüğü gibi koleksiyoncular sanatçıların uluslararası anlamdaki görünürlüklerine destek olup sanatçının eserlerinin değerinin artmasına neden olabilmektedirler. Alandaki en etkili koleksiyoncularla iyi ilişki kurabilen sanatçılar yani bu bakımdan sosyal sermayesi yüksek olan sanatçılar böyle bir fırsatı elde edebilmektedirler. Enver, bu kısmın başında Kaan'ın anlatısındaki duruma (sanatçının eserlerini özel koleksiyoncu satın aldıktan sonra kurum koleksiyonlarının da satın alması) benzer bir şeye işaret etmektedir. Enver'in anlatısı özel koleksiyoncuların sanatçının eserlerinin uluslararası çağdaş sanat alanının en önemli sanat kurumlarının koleksiyonlarına girmesinde de etkili olabildiklerini göstermektedir.

Bu bölümdeki bulgulardan anlaşıldığı gibi Türkiye çağdaş sanat alanının çok ünlü ve prestijli koleksiyoncuları (adları gizlenen bazı koleksiyoncular arasında kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının ilişkili olduğu sermaye grubu aileye mensup aktörler vardır) vardır. Bu koleksiyoncuların sanatçıların eserlerine ilgi gösterip onları koleksiyonlarına dahil etmeleri diğer koleksiyoncuların da sanatçının eserlerine ilgi

göstermesine hatta koleksiyoncu çok güçlü biriye ve kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının ilişkili olduğu sermayedar gruplar (holding sahipleri vs) içerisinde geliyorsa kurum koleksiyonlarının da ilgisine yok açabilmektedir. Bu anlamda özel koleksiyoncular içerisinde önemli birkaç aktörün bir sanat eserini satın alması, kurumların da o sanatçıların eserlerini koleksiyonlarına dahil etmesine yol açabilmektedir. Bu süreçte koleksiyonlara giren sanat eserinin ekonomik değeri yükselmektedir. Bunun adı Boltanski ve Esquerreci anlamda zenginleştirme ekonomisidir.

Gelecek bölümde katılımcıların müzayede evleriyle ilgili anlatıları temelinde müzayede evlerinin sanat eserinin değerinin inşa edilmesi/yükseltilmesindeki rollerine dair bulgular ele alınacaktır.

3.4.2.2.2.2.Prestijli Müzayede Evleri

Bu bölümde sanat eserlerinin değerinin belirlenmesinde müzayede evlerinin rolüne dair aktörlerin anlatıları ele alınacaktır.

Katılımcılar müzayede evlerinin sanat eserinin değerinin belirlenmesinde olumlu veya olumsuz etkisi olduğunu anlatmışlardır. Müzayede evlerinde sanat eserini satışa çıkarımlar koleksiyoncular veya galericiler olmaktadır. Müzayede evlerinden beklenenin aksine sadece eski, 2. el eserler satılmamaktadır, yeni eserler de farklı amaçlarla müzayede evlerinde satışa çıkarılmaktadır. Bu amaçlardan Boltanski ve Esquerreci anlamda en önemlisi sanat eserinin değerinin yükseltilmesi için müzayedeye çıkarılmasıdır. Boltanski ve Esquerre'e göre büyük müzayede evlerinin oynadığı rollerden biri eserlerin değerini düzenlemek ve eserlere akışkan varlık karakterini vermektir (Boltanski ve Esquerre, 2016:48-49). Aşağıda Boltanski ve Esquerre'in zenginleştirme ekonomisi olarak adlandırdıkları bu yeni ekonomi düzeninde müzayede evlerinin rollerine ilişkin, katılımcıların anlatıları değerlendirilmektedir.

Haşmet müzayede evlerinin alana etkisiyle ilgili şunları anlatmaktadır:

Hiç aklımıza hayalimize gelmeyen yeni yeni aktörler çıkmaya başladı: müzayedeler. Bu çağdaş sanat ortamının canına s... bir sistem halinde. Galeride bunu 3 liraya yapıyorsunuz, bunun değeri 3 liradır diye neyse geldiğiniz yer, çalıştığınız galeri, bir

değer tespiti yapılıyor, markete çıktı diye bu noktada. Buna 3 veriyorsunuz falan. Kimse yüzüne bakmıyor. Belli bir zaman sonra o iş dolaylı bir şekilde bir müzayede şirketinde yer aldığı zaman orada insanlar o iş üstünden kendi iktidarlarını tesis etmek için o iş 13 liraya çıkıyor falan. Ya bu 2 ay önce galerideydi, neredeydi aklın? Niye? Çünkü hayır, orada bir başka rekabet ortamı, başka bir kendini gösterme, başka bir bilmem ne. Sonra o 13 lira oldu mu, heh, “Vaay Haşmet 13 liraya satıldı”, “Ben de bir Haşmet alayım”. Alınıyor. Ama o alınan Haşmet 2 ay sonra başka birinin müzayedesine çıkıyor, çünkü niye? ondan bir artı değer elde edebilir miyim diye. Son derece kirli, son derece çarpık, son derece yanlış ve manipüle edilen, dolayısıyla da sanat tarihsel açıdan baktığınızda da çok da kıymet-i harbiyesi olmayan işler birden prim yaptıysa, hoop o sanatçı alıp başını gidiyor. *Haşmet, 64, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Haşmet müzayede evlerindeki açık arttırmalarda eserin fiyatı fahiş biçimde yükseldiğinde elinde o fiyatı yükselen sanatçıya ait eseri bulunan koleksiyoncu eserden kar elde etmek için eseri müzayede evlerinde satışa çıkarabilmektedir. Haşmet’in anlatısından bu şekilde fiyatları çok fazla şişirilmiş eserlerin bulunduğu anlaşılmaktadır. Sanat nesnesinin değerinin bu şekilde yükseltilerek esere değer inşa edildiği zenginleştirme ekonomisi düzeninde eserin fiyatı yüksek olduğu için değerli olması (değerli görülmesi) söz konusudur.

Özellikle dünyanın uluslararası anlamda en prestijli müzayede evleri olan Sotheby’s ve Christie’s’de sanatçının eserinin satışa çıkmış olması Türkiye’deki koleksiyoncuların o sanatçıya ilgisini birdenbire arttırmaktadır. Bir sanatçının adının bu müzayede evlerinde görünmüş olması koleksiyoncular tarafından aşırı değerli görülen birer damgadır. Çünkü bu müzayede evlerinden geçen eserlerin ekonomik değerleri (ve buna bağlı olarak sanatsal değerleri) çok yükselmektedir. Haşmet eserin fiyatının yükselmesinde müzayede evlerinin ve koleksiyoncuların rolüne dair başından geçen bir olayı anlatmaktadır:

Ciddi, yurtdışında büyük bir müzayede evi, (...) falan falan, verdik. İşin komik tarafı o işimin sergilendiği sergiye iki koleksiyoner geldi. Baktılar, konuştular bilmem ne, bir şey çıkmadı. Ondan sonra aynı iş Londra’ya gitti, Sotheby’s müzayedesinde o gelen koleksiyonerler kıran kırana mücadele ettiler, burada 20 bin TL olan işi orada 27 bin Pound’a aldılar. Galeriye gelmiş ve ben bu işi almak istiyorum ama çok pahalı diyen adam bu. Niye? Çünkü o öyle veya böyle şimdi o Sotheby’s’in kataloğunda. Sen oradasın. Orada diğer bütün Türk bilmem nelere göre çatata çatata bilmem ne yapıyorsun. Yarın öbür gün koleksiyonundan, benim işimden nefret ettiği, sıkıldığı gün, el değiştirmek istedi, kar etmek istedi, neyse ne adı, o noktada o katalog var. Bakın bu Sotheby’s’de çıktı şu kadar liradan bu kadar Pound’a. Tamamen atını sağlam kazığa bağlamak. Gösteriş dünyası, görünürülük rüyası, iktidar dünyası. Aynı adam diyorum sana, 15 gün önce galeriye geldi, “çok pahalı değil mi” dedi 20 bin liraya. Sonra gitti 27 bin Pound’a aldı ya. *Haşmet, 64, Sanatçı.*

Haşmet'in anlatısı göstermektedir ki sanat eserinin değerinin yükselmesinde uluslararası çapta prestijli müzayede evlerinden satın alınmış olması etkilidir. Ayrıca koleksiyoncular aynı eseri dünyaca ünlü müzayede evinden çok daha yüksek bir fiyata alarak sanat eserini bir yatırım ve bir güç göstergesi olarak konumlandırmaktadırlar. Boltanski ve Esquerre'in zenginleştirme ekonomisi olarak adlandırdığı bu düzen içerisinde görüldüğü üzere koleksiyoncular ve müzayede evleri baş aktörlerdendir. Bu anlamda Haşmet'in anlatısı zenginleştirme ekonomisinin varlık formunun (çalışmamızın kuramsal kısmında anlatıldığı üzere: sanat nesnesinin fiyat açısından değerli olduğu form) bir örneğini temsil etmektedir.

Kaan'ın müzayede evleriyle ilgili anlatısındaki bulgular da oldukça değerlidir. Kaan kendi yaş grubu sanatçılar arasında piyasası en yüksek sanatçılardan olduğunu söylemiştir. Kaan'ın eserlerinin değerinin yükseliş serüvenine bakıldığında Türkiye'nin en tanınır özel koleksiyoncularından birinin sanatçının birçok eserini satın almasının hemen sonrasında sanatçının galericisine dünyaca ünlü müzayede evinin sanatçının eserini satışa çıkarma teklifinin gelmesi ve bu müzayede evinde bir eserin satılması gibi bulgular söz konusudur. Aşağıda Kaan'ın anlatısı temelinde bu sürece dair bulgular değerlendirilmektedir.

Müzayedeler belirleyici oluyor. Benim bir deneyimim oldu. Bir müzayedede buldum. Beni buradan alıp şuraya [eliyle aşağıyı ve yukarıyı işaret ediyor] götürdü, böyle garip bir şekilde. Ama bunun uzun vadede bana nasıl bir etkisi olacak. Kötü etkileri de olabiliyor. 1.000 dolara görünen bir iş 40.000 dolara satıldı ve 40.000 dolar..., benim ölmüş olmam ve süper bir kariyer ve süper yurtdışı sergiler yaptıktan sonra ölsem hani okey işim 40.000 dolara gidebilir. Ama ben 20'li yaşların sonundayken bir işimin 40.000 dolara gidiyor olması şuramda bir yük. Dolayısıyla beklentim çok yüksek ve bu uluslararası müzayede eviydi. Mesela o müzayededen sonra, bu ilk sergimin hemen arkasından olmuştu. Şu çok garip, sanatçıdan yani benden bağımsız benim bir piyasam oluştu, çünkü bu yurtdışında olmuştu ve yurtiçinde uygun fiyatlı Kaan varsa alalım, çünkü belli ki yurtdışında iyi gidiyor ve bir an böyle Kaan arayan insanlar vardı. Ya... O tuzağa düşmedik tabi fazla. O seriyi yapmıyoruz deyip kesip attık çünkü bu baş edebileceğim bir canavar değil hani. Bu garip bir şey. Oturup sadece o işleri yapıp bunun ticaretini yapmam gerekiyor. *Kaan, 35, Sanatçı.*

Sanatçının da vurgulamış olduğu için kendisinin eserlerinin fiyatı birdenbire çok aşırı biçimde yükselmiştir. Bu yükselişte koleksiyoncu ve müzayede evinin rolü büyüktür. Kaan müzayede öncesinde ünlü bir koleksiyoncunun sanatçının eserlerini satın aldığı bilgisinin sanat dünyası içerisinde hızla yayıldığını ve kısa süre içerisinde herkes tarafından bilinen bir bilgi haline geldiğini anlatmıştır. Bu sebeplerle müzayededeki fiyatı

birden artan Kaan hem özel koleksiyoncular hem de kurum koleksiyonları tarafından çok yoğun biçimde eserlerine talebin arttığını söylemektedir. Hatta görüşme yaptığımız bir küratör Kaan'ın koleksiyoncuların eserlerini almak için sırada bekledikleri bir sanatçı olduğunu anlatmıştır. Müzayede satışı sonrası sürece dair Kaan şunları anlatmaktadır:

Mesela daha önce müzelerin koleksiyonunda Baksı [Müzesi] ve bir iki küçük müzede vardı işlerim ama son müzayededen sonra beni almak isteyen Almanya'da bir müze dahil, işte İstanbul Modern, kurulacak olan Koç Vakfı [müzesi- Arter], Eskişehir'de kurulacak olan Polimeks Müzesi gibi böyle belli başlı -zaten belli başlı müzeler var- biraz hepsinde işlerim oldu. *Kaan, 35, Sanatçı.*

Kaan'ın anlatısında görüldüğü gibi özel koleksiyoncuların ilgisi kurum koleksiyonlarının de ilgisinin oluşmasına neden olmuştur. Dolayısıyla da Kaan'ın eserlerinin değeri ve Kaan'ın eserlerine koleksiyoncuların talebi artmıştır:

Dünyaca ünlü Christie's senden böyle bir şey istiyor, bu çok iyi bir şey bu arada. (...) Direkt mesela benim galeride sergi için tuttuğum işlerden birini galeri direkt kendisi müzayedeye koyuyor. Bu kötü değil, yani bir kere uluslararası bir yayında, o tüm dünyada bir katalog dolaştı. Okey. Mesela satıldıktan sonra fiyatlarım 2-3 katına çıktı falan. *Kaan, 35, Sanatçı.*

Haşmet ve Kaan'ın anlatılarında görüldüğü gibi Christie's, Sotheby's gibi dünyaca ünlü müzayede evlerine katılmak bir sanatçının eserlerinin fiyatını çok fazla yükseltmektedir. Bu şekilde bu müzayede evleri ve koleksiyoncular zenginleştirilmiş nesnelere yaratmaktadırlar.

Bununla birlikte hem Haşmet'in hem de Kaan'ın anlatısında eserlerinin galericilerinin baskısı ve yönlendirmesiyle müzayede evlerinde satışa çıkması söz konusu olmuştur. Dolayısıyla her iki örnekte de eser 2. el değil, galeride satışta bulunan yeni eserlerdir. Yeni eserlerin müzayedeye çıkarılması davranışı bile tek başına müzayede evlerinin eserlerin değerini belirleme rolünü açığa çıkarmaktadır. Kaan bu ünlü müzayede evinden teklif gelmesi sürecinin galeri aracılığıyla gelişmesini şöyle anlatmaktadır:

Galericinin şöyle de bir hakkı da var, işleri her zaman sergide satmak zorunda değil. Depoda durur ve isteyen olursa çıkarır gösterir, bunda hiçbir şey yok. Ve birçok satış da öyle olur. Her zaman sergide işler satılmaz. "Sizde Kaan var mı? Nasıl? Görebilir miyim? Satışta mı?" diye pekâlâ insanlar soruyor. Ve varsa satışta gösterilir, satılır, satılmaz. Benzer istek Christie's'den de geliyor. İşte yükselen sanatçılar müzayedesi gibi bir şey yapıyorlardı dünya çapında. -"Kaan'ı gösterdi herkes, görebilir miyiz?". -"Bu iş var, ister misiniz?", -"Olabilir" diyorlar, bana soruyorlar. Yani fikir olarak bana iyi geliyor. Olabilir dedim hani. Öyle gerçekleşti, yani galeri benden habersiz vermedi. Ama galeri üzerinden ve benim kontrolümden çıkmış oldu sonuçta. *Kaan, 35, Sanatçı.*

Kaan'ın anlatısında görüldüğü gibi müzayede evine Kaan'ı öneren birtakım aktörler söz konusudur. Dolayısıyla Kaan'ın bu anlamda alandaki görünürlüğü ve alanın önemli birtakım aktörleri tarafından eserlerinin biliniyor, tanınıyor oluşu önemli bir dinamiktir.

Haşmet ise kendi müzayede sürecinde galericisinin çok ısrarcı olduğunu anlatmıştır:

Galerim de X⁷⁰ de ağızından girdi burnumdan çıktı, bu dedi normal bir şey, Türkiye'deki bir müzayede evi gibi falan değil, uluslararası alana açılıyor. İşte oradan gören, senin işlerini tanıyanların bağlantıları, şunları bunları bilmem neleri dolayısıyla da farklı şeyler olabilir. En azından görünürlük adı altında bir şey, buraya verelim diye ısrar etti bana. *Haşmet, 64, Sanatçı.*

Haşmet'in anlatısından anlaşıldığı gibi dünyanın en önemli müzayede evlerinde eserin görünür olması sanatçının uluslararası anlamda bir görünürlük sağlaması anlamına gelmektedir. Çünkü Christie's ve Sotheby's gibi müzayede evleri dünyanın en önde gelen çağdaş sanat aktörlerinin dünya çağdaş sanatını takip ettikleri önemli mecralardan bir tanesidir. Dolayısıyla bu tür bir uluslararası anlamda prestiji olan müzayede evine eser göndermenin dünya çağdaş sanat alanında sosyal sermaye geliştirme ve ilişkiler ağında bağlantılar kurma yolunda çok önemli bir rolü bulunmaktadır.

Türkiye'deki koleksiyoncuların bazıları sanatı yatırım veya gösteriş aracı olarak (zenginleştirme ekonomisinin varlık formu) konumlandırabilmektedirler. Bu durumlardan bir tanesi Haşmet'in anlatısında örneklenmektedir. Dünyanın önde gelen saygın müzelerinden bir tanesi düzenleyeceği sergide Haşmet'in birkaç eserine yer vermek istemiştir, Haşmet'in o süreçte söz konusu eserleri bir koleksiyoncunun koleksiyonunda bulunmaktadır ve eserlerin söz konusu müzede sergilenmesi için koleksiyoncularla bağlantıya geçilmiştir:

Bunun için de koleksiyonerle bağlantılar kuruldu, işte yazılıyor çiziliyor onlar hallediyorlar, neyse. Koleksiyonerler de iftihar ediyor tabi bundan vakti zamanında aldığımız iş Martin Gropius Bau'da sergilenecek, carttır curtur. İşte gitti, çok güzel bir kitabı çıktı bunun, iyi yazılar çıktı sergi hakkında falan falan. O senenin en önemli sanatsal olaylarından biri oldu. (...) Döndü geldi. Benim işlerimden 3'ünü orada sergilensin diye gönderen koleksiyoner dönüp geldikten 15 gün sonra Antik Mezat'ın⁷¹ müzayedesine o işleri verdi. Ve altında da titr öyle geçiyor, "Martin Gropius Bau'da" sergilendi. Yani bu kadar, bu kadar ucuz hesap işi. Ulan bunca sene mutlu mesut yaşamışsın, üstüne üstlük bir bonus olmuş, orada sergilenmişsin. Ne güzel diyeceğine, anında gözünde dolar işareti olup "demek ki bunlar bu kadar değerli, ben hemen bunu paraya çevireyim". *Haşmet, 64, Sanatçı.*

⁷⁰ Sanatçının bağlı olduğu galerinin sahibi.

⁷¹ Türkiye'deki en ünlü müzayede evlerinden biri.

Görüldüğü gibi zenginleştirme ekonomisi koleksiyoncu ve müzayede evleri aracılığıyla bu şekilde de işleyebilmektedir. Dünyanın prestijli bir kurumunda görünür olan eserlerin koleksiyoncu tarafından müzayede evinde satışa çıkarılarak fiyatlarının çok daha yüksek rakamlara çıkarılması hedeflenebilmektedir.

Müzayede evlerinde değerin yükseltilmesi farklı dinamiklerle de gelişebilmektedir. Süreç her zaman Kaan'ın örneğinde olduğu gibi daha doğal yoldan gelişmemektedir. Kaan birtakım büyük sanatçıların dahi fiyatlarının müzayede evlerinde farklı aktörlerin devreye girmesiyle yükseltildiğini anlatmaktadır:

Çok yakın zamanda Burhan Doğançay örneği olabilir. Rekor bir fiyata satılmıştı ve onlar sonra böyle patladı. O zaten varlıklı biriydi. Buna rağmen ölmeye çok yakın ya da ölümünden hemen sonra patladı. Mesela oradaki spekülasyonu herkes biliyor. İsim yok ama şey yapabilirim. Çok varlıklı ve aynı zamanda koleksiyoner olan ve aynı zamanda galerisi olan birinin elinde çok fazla Burhan Doğançay var, elinde çok toplamış. Tam hatırlamıyorum ya vefat etmiş miydi ya da ölmek üzere miydi, tam o dönem daha önce İstanbul Bienali'nde gösterilmiş bir işi müzayedeye çıkardı. Büyük bir fiyata mı çıkardı hatırlamıyorum ama büyük bir fiyata satıldı. Yani o dönemki herhalde en pahalı işlerden biri oldu, çağdaş sanat anlamında. Birkaç bin dolara satılmıştı. Sonra sonra biraz araştırınca kimin aldığı ortaya çıktı. Neredeyse ortağı diyebileceğimiz çok zengin X⁷² almıştı. Ama bunu müzayedeye çıkaran X'in (...) işini yapan ve ortağı olan biri neredeyse. 5'ten koyuyorum alan kişi 50'den alıyor. Aslında bir odadan diğer odaya gitti, hiçbir yere gitmedi. Para da aslında yerinde duruyor. Yani ben kardeşime para verdim gibi ama zaten istediğim zaman alabilirim gibi bir durum var. Ama şöyle bir oyun oynandı: sonraki 1 yıl içerisinde elindeki bütün Burhan Doğançay'ları çıkardı, hepsi büyük rakamlara satıldı yani. 1 tanesi riske atılarak bir oyun oynandı ve o oyun tuttu. Hepsi öyle mi bilmiyorum ama şu an Burhan Doğançay sanatçı oldu⁷³. *Kaan*, 35, *Sanatçı*.

Kaan'ın anlatısında görüldüğü gibi yeterli ekonomik sermayeye sahip koleksiyoncular müzayede evlerinde eserlerinin fiyatının yükselmesini sağlayabilmektedirler. Kaan'ın ifadelerinden anlaşıldığı gibi bir sanatçının eserinin çok yüksek bir fiyata satılması onun eserlerinin sanatsal değerinin de çok yüksek olarak algılanmasını sağlamaktadır. Ve bilindiği üzere Kaan'ın anlatısındaki sanatçı örneği kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının koleksiyonlarında eserleri bulunan yani değer yaratıcı özneler tarafından sanat tarihindeki değeri onaylanmış olan bir sanatçıdır.

⁷² Türkiye'nin en zengin ve ünlü firmalarından birisi.

⁷³ Forbes'un 2018 Sanat Raporu'na göre Burhan Doğançay müzayedelerdeki sanat eseri satışlarına göre 2017'nin ciro şampiyonudur. Forbes Dergisi, Sayı: 22, Şubat 2018.

Ferhat da sanat eserlerinin fiyatları konusunda müzayede evleri aracılığıyla birtakım aktörlerin spekülasyon yaratmak suretiyle eserlerin değerini yükselttiklerini anlatmaktadır:

Yani bugün koleksiyoncu elindeki bir sanatçının fiyatını yükseltmek istediğinde hemen nereye gidiyor, müzayedeye gidiyor. Diyor ki işte a kişinin bir resminin 100.000 dolardan satışa çıkarıyor. Bazen tanıdıklarıyla işbirliği yapıyor. Sen bunu diyor 150.000 dolara al, biz diyor sana bunun farkını veririz diyor mesela. 150 bine alıyor, o kişinin fiyatı bir anda 150 bin. Şimdi arasının bozulduğu bir sanatçıyla tam tersini yapıyor. 100 bin dolarlık bir sanatçıyı müzayedeye götürüyor, arası bozulduysa bir alma verme durumu yaşandıysa 10.000 dolardan satışa çıkarıyor. Bir anda o 1 yıl önce 100.000 dolar olan sanatçı bir bakıyor müzayedede 10.000 dolardan açılış, e ne oldu, geçen yıl öyleydi şimdi böyle. He demek ki bunun piyasası düşüyor, izlenimini veriyor, intikam alıyor. O sanatçının piyasasını düşüren, çıkarıcı bir spekülasyon topluluğu var. *Ferhat, 53, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Ferhat da müzayede evlerinde eserlerin değerinin belirlenebildiğini anlatmaktadır. Son iki anlatıda önemli olan eserlerin fiyatının spekülasyon bir biçimde şişirilmesi değildir. Burada önemli olan konu müzayede evlerinde fiyatları yükselttilen eserlere diğer koleksiyoncuların da ilgi göstermeye başlaması ve o aşamada söz konusu sanatçıya değer yaratılmasıdır.

Bu bölümde aktörlerin anlatıları doğrultusunda müzayede evlerinin zenginleştirme ekonomisinin işleminde nasıl bir rol oynadığını ele aldık. Gelecek bölümde ise esere değer inşa edilmesi sürecinde sanat eleştirmenlerinin zenginleştirme ekonomisindeki rollerine dair bulgular ele alınacaktır.

3.4.2.2.2.3.Sanat Eleştirmenleri

Bu bölümde katılımcıların anlatıları temelinde Türkiye çağdaş sanat alanında sanat eleştirmenlerinin sanat eserin değerinin belirlenmesi sürecinde nasıl bir role sahip olduklarına dair bulgular ele alınacaktır.

Katılımcılar Türkiye'deki sanat eleştirmenliğinin çok problemlili bir alan olduğunu anlatmaktadırlar. Buğra Türkiye'deki sanat eleştirmenlerinin hiç olumsuz bir yazı kaleme almadıkları ifade etmiş ve bunun nedenini şöyle açıklamıştır:

Araştırmacı: Türkiye'deki sanat eleştirmenlerinin üretilen eserler ve düzenlenen sergiler için neden olumsuz yazılar yazmadığını düşünüyorsunuz?

Katılımcı: Kurumlarla aralarını bozmamak için. Bir sergiyle ilgili kötü yazı yazarsan, o galerinin sahibiyle, direktörüyle, küratörüyle veyahut arkasındaki inşaat firmasıyla aran bozulur. Sonra sene içerisindeki bir sergisine davet edip bizim sanatçımızın sergisini 3-5 bin lira karşılığında yazar mısın diye sormazlar sana. Bundan dolayı. Bunu galeriye bile yapamıyorlar da, hani bırak şeyi Arter, İstanbul Modern bunları eleştirmek zaten hani çok daha zor. Daha küçük galeriler için bile bunu yapamıyorlar yani. O da onların şeyi ya, yine avam bir şey ama onların ekmek yediği şey ya bu da. *Buğra, 39, Sanatçı.*

Buğra'nın anlatısından anlaşıldığı gibi sanat eleştirmenleri kurumlarla ve alandaki önemli ve iktidar sahibi aktörlerle ters düşmemek ve gelir kaynaklarını kaybetmemek için özgür bir biçimde sanat eleştirisi yapamamaktadırlar. Özellikle alanın en güçlü sanat kurumları olan kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının sergilerinin eleştirilmesinin pek fazla mümkün olmadığı anlaşılmaktadır.

Alper de bugünün Türkiye'sinde çağdaş sanat alanında eleştirmenin rolüne dair şunları anlatmaktadır:

Şey çok açık gözüküyor, bizim dönemimizde sanatın bilgisine sahip olana eleştirmen, o mesela en geri planda falan. Eleştirmen dediğin kişi artık böyle galerilerin para verip sanatçıyı pohpohlayan yazılar yazdığı birisi. Tam böyle bir şey, nasıl diyeyim, itibarsızlaştırılmış bir meslek tipi haline geldi. Bu şunu gösteriyor bence: sanatın bilgisini yapan kişi, özne; sanatçı ve eleştirmen, bu ikisi bence çok dışarıdalar. (...) Asıl belirleyici olan koleksiyoner, çünkü koleksiyoner hem parasıyla hem de lafıyla var. *Alper, 41, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Alper sanatın bilgisini yapan kişilerin aslında sanatçı ve sanat eleştirmeni olması gerektiğini fakat gelinen noktada sanat eleştirmenlerinin kendilerine sipariş edilen türde övgü dolu yazılar yazdıklarını anlatmaktadır. Bu anlamda sanat eleştirmenliğinin de sermayenin tahakkümü altında olduğunu görülmektedir. Alanda ekonomik sermayesi yüksek aktörler sanat eserleri hakkında yazılan içerikleri etkilemektedirler.

Sanat eleştirmenlerinin görevlerini gerçek anlamda yerine getirememesinin sanat alanındaki etkisine dair Buğra şunları anlatmaktadır:

Şöyle düşünün mesela, sen bir süredir birtakım işler yapıyorsun. 10 yıldır, 20 yıldır, 30 yıldır işler yapıyorsun ve işlerin de belli bir şeyin üzerinde, yani belli bir standardın üzerinde, iyi işler yapıyorsun. O "iyi" de göreceli, tamam. Sonra bir anda çok kötü işler yapmaya başlıyorsun. Ama o yaptığın kötü işler inanılmaz fazla satıyor. Şimdi buradaki duruma ilişkin Türkiye'deki sanat yazarları, sanat eleştirmenleri ya da AICA⁷⁴ üyeleri bu insanlar bununla ilgili bir şey yazmıyorsa, senin kötü iş yaptığını ve çok para kazandığını, yani çok para kazanmana rağmen kötü bir iş yaptığını kim söyleyecek? Hiç kimse söylemeyecek. Hiç kimse söylemediği zaman iyi iş yapıyor gibi olacaksın. Yani Türkiye'deki durum da tam

⁷⁴ Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği. Sanatçı burada bu derneğin Türkiye şubesini kastetmektedir.

olarak budur. Bir tane adam kötü eleştiri yazısı yazmaz. Yani Eylül’de mesela bienal ayı değil mi, bir sürü sergi var. Ya 50’nin üzerinde sergi açılıyor, hepsi mi çok iyi? Yani hiçbir sergiyle ilgili bir kusurlu, ya da zayıf olduğunu düşündüğün, problemli olduğunu düşündüğün 1 şey de mi yok yani? Böyle bir şey mümkün mü yani? Yani bu çok şey, bu hastalıklı bir şey. Ama sanat eleştirmenleriyle de konuştuğun zaman da böyle burnundan kıl aldırılmaz. Ama hepsi çatır çatır parayı bastırduğunuz zaman istediğiniz serginin kataloğuna yazı yazarlar. Yani bu kurumların daha omurgalı durması lazım. *Buğra, 39, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Buğra sanat eleştirmenlerinin iyi sanat kötü sanata dair belirleyici bir role sahip olduklarını ama Türkiye’de bu sistemin işlemediğine vurgu yapmaktadır. Bunlarla birlikte Buğra, sanat eserlerindeki intihal mevzusunda dahi eleştirmenlerin konuyu gündeme getirmediğinin altını çizmektedir:

Bu çalıntı işlerle kariyer yapmış bir sanatçı hakkında hiçbir şey yazılmıyor. Bu o kadar acınası bir şey ki. *Buğra, 39, Sanatçı.*

Funda küratör olmasının yanında bir sanat yazarı ve sanat eleştirmeni olarak da eserlerin değerinin belirlenmesinde role sahip olduğunu düşünmektedir:

Maalesef -tabi sanat yazarlığı kimliğim var benim- sanat yazarlarının, sanat eleştirmenlerinin, tabi küratöryel metinlerin de bu şekilde, bir sanat eserinin değil ama sanatçının üretimine -maddi olarak bahsediyoruz burada- onun piyasa içerisinde bir değerinin oluşturulmasında ister istemez bir katkımız veya etkimiz olabiliyor. Bu nedir? Bu onun üzerine yazıyor olmak. Onun eserlerini tartışmaya açıyor olmak ve onun, o sanatçının üretimiyle ilgili ikna olduğumuz ve sürekliliğini hissettiğimiz noktada sanatsal değeri üzerine beyan belirtiyor ve yorumluyor olmak. Yani ona bir tür aslında maddi olmasa da, maddi olmayan bir sermaye yüklemiş oluyorsunuz bu yaptığımız işle. *Funda, 39, Küratör.*

Funda’nın anlatısı sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecinde sanatçının eserleri üzerine yazı yazan aktörler olarak küratör, sanat eleştirmeni ve sanat yazarlarının fikir beyan etmesinin eserin değerine etkisini açıkça göstermektedir. Bu doğrultuda Kaan da bir sergisiyle ilgili sanat yazarları ve eleştirmenlerinin yazmasının eserlerinin değerini nasıl etkilediğini şöyle anlatmaktadır:

Yurtdışı yurtiçi dahil çok iyi akademik dergilerde ve başka sanat dergilerinde eleştiriler, yazılar çıktı. Kulaktan kulağa gitti, bütün işler satıldı. Böyle 1 koyduysam 5 aldım. Böyle körün istediği bir göz Allah verdi iki göz gibi bir şey oldu. İnsanlar bunu gördü ve galeriler de bunu gördü, kurumlar da gördü ve sanatçılar gördü bunu. *Kaan, 35, Sanatçı.*

Kaan’ın durumda sanat eserinin değerinin inşa edilmesi sürecinde sanat eleştirmenleri ve sanat yazarları olumlu bir etkiye sahiptir. Kaan’ın anlatısında görüldüğü gibi sanat eleştirmenleri ve yazarlarının sanatçının eserleri hakkında olumlu fikirler beyan etmesi, sanatçının eserlerinin değerinin artmasına, sanatçının eserlerinin alanın diğer aktörleri

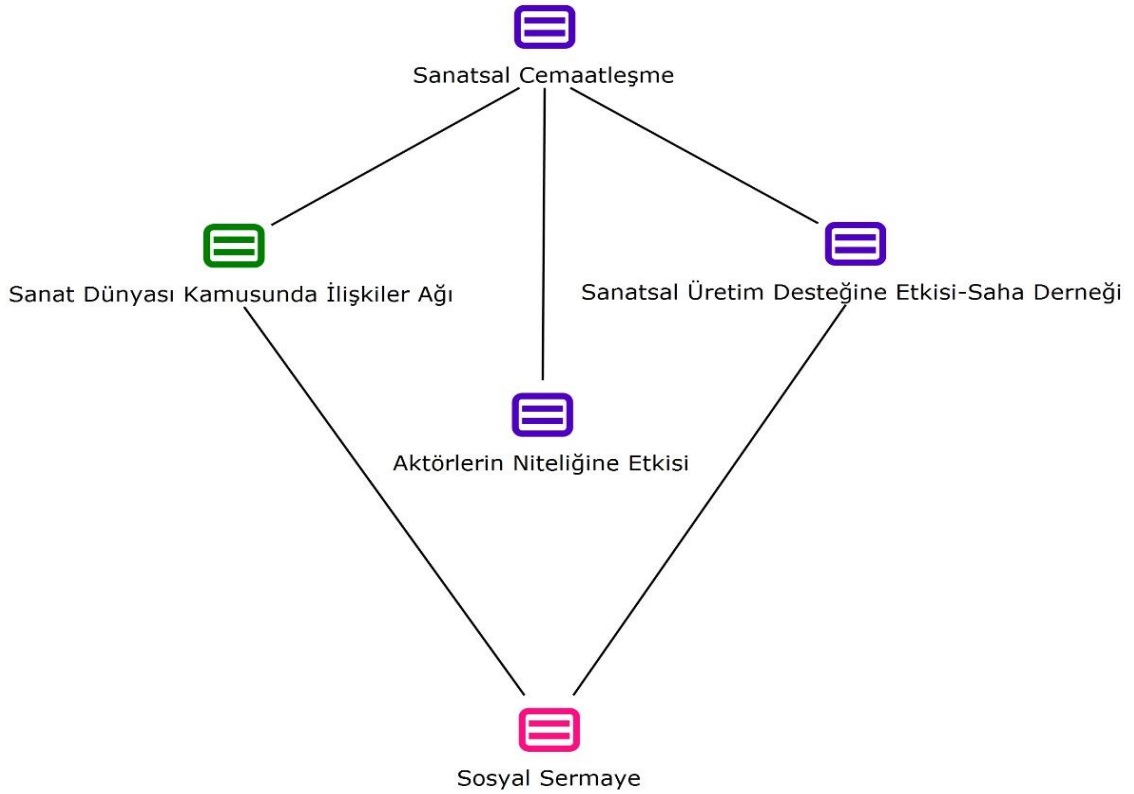
tarafından da değerli görülmesine neden olabilmektedir. Dolayısıyla burada Boltanski ve Esquerreci anlamda sanat eserinin değeri aktörlerce yorumlanan değeri olmaktadır ve bu şekilde zenginleştirilmiş sanat eserleri yaratılmaktadır.

Bu bölümde ele alınan bulgularda görüleceği gibi sanat eleştirmenleri sanat eserinin değerinin inşa edilmesi sürecinde bir role üstlenmektedirler. Fakat katılımcıların büyük bir kısmı Türkiye'deki sanat eleştirisinin ne kadar eksik, yetersiz ve kurumlarla ters düşmemek adına pozitif yönde yapıldığını, gerçek anlamda bir sanat eleştirisinin yapılmadığını belirtmişlerdir.

Araştırmamızın bulgular bölümünün dördüncü kısmı olan bu bölümde sanat eserinin kendisine (ve zorunlu olarak sanatçıya) odaklanarak eserin değer kazanma sürecinde etkili olan özne ve yapıların rollerine dair bulgular değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda sanat eserinin değer yaratıcı öznelerden oluşan kurumsal hayırseverlik sanat kurumları, özel koleksiyoncular, küratörler, müzayede evleri ve sanat eleştirmenlerince yorumlanan değerinin ekonomik değer ve sanatsal değeri haline geldiği saha verileriyle doğrulanmıştır.

Bulgular bölümünün son kısmında ise araştırmamızdaki bulgular doğrultusunda ortaya çıkan yeni bir olgu olarak sanatsal cemaatleşme analiz edilecek, böylece bugünün çağdaş sanat alanında aktörler arası ilişkiler ağının yapısı ve sanatsal üretime etkisi değerlendirilecektir.

3.5. “SANATSAL CEMAATLEŞME” OLGUSU



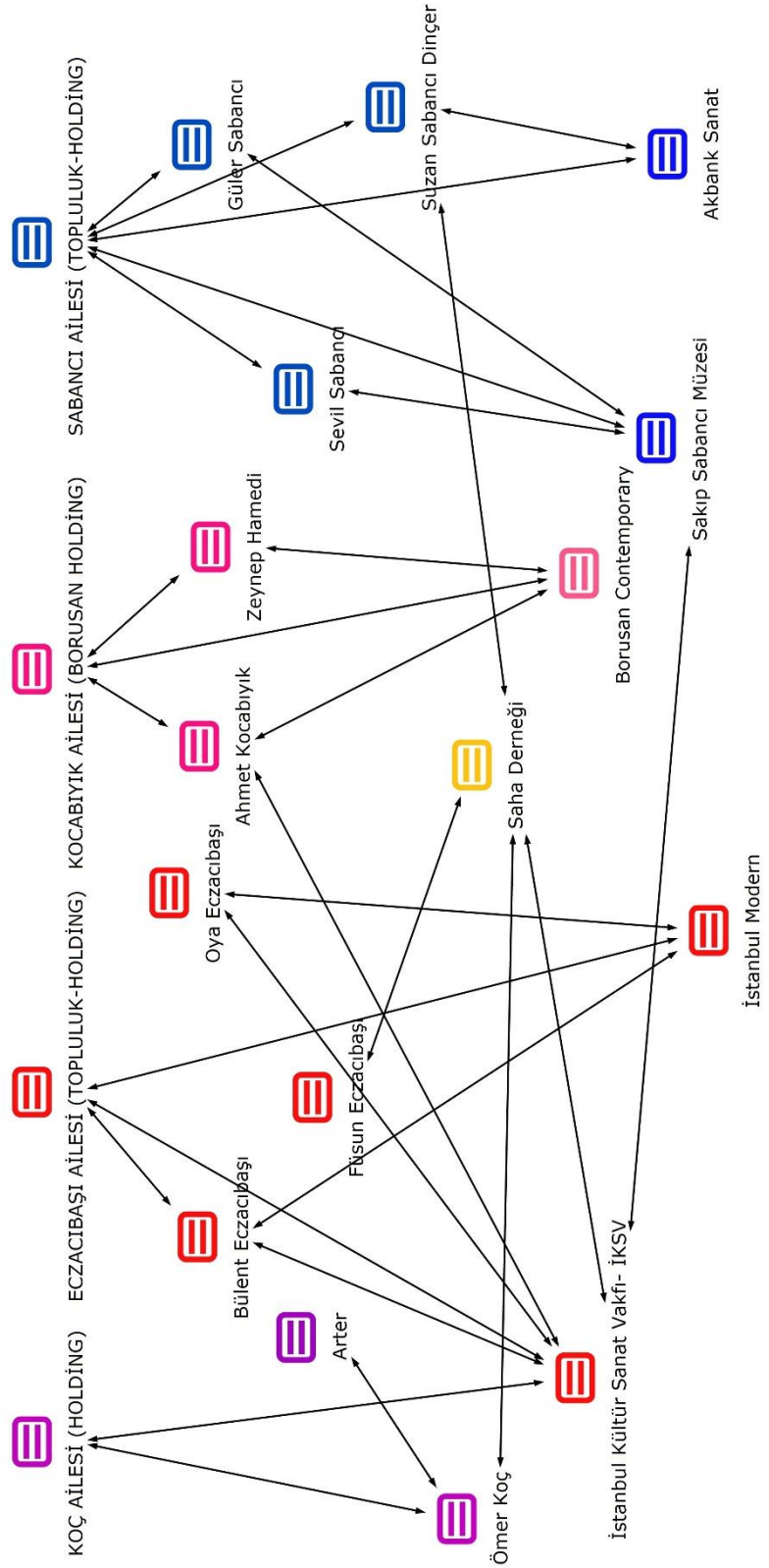
3.5.1. Günümüz Çağdaş Sanat Alanında Aktörler Arası İlişkiler Ağı

Bu bölümde katılımcıların çağdaş sanat alanı içerisindeki aktörler arası ilişkilerin yapısına dair anlatılarından ulaşılan yeni bulgulara yer verilmektedir. Bu doğrultuda öncelikle alandaki aktörler arası ilişkiler ağı haritası analiz edilecek ve sonra sanatsal cemaatleşme olgusuna dair bulgular anlatılacaktır.

Türkiye çağdaş sanat dünyasını holdinglerin kurumsal sosyal sorumluluk ya da sanat sponsorluğu adı altında kurdukları veya destekledikleri sanat kurumları ve etkinlikleri temsil etmektedir. Bu kurumlardaki değer yaratıcı öznelere ve sanatçıların birbirleriyle bağlantıları bulunmaktadır, aynı sanat çevresi İstanbul Modern, İKSV, Arter, Borusan Contemporary ile ilişkilidir. Bu ilişkiler ağı bu bölümdeki iki temel ilişkiler ağı haritasında gösterilmektedir. Birincisi değer yaratıcı öznelere sermayedar aile

üyelerinden oluşan kurum yöneticileri&yönetim kurulu üyeleri arasındaki ilişkileri göstermektedir. İkinci ilişkiler ağı haritası ise katılımcı sanatçılar ile değer yaratıcı özneler olarak kurum küratörleri veya kurumsal hayırseverlik kurumlarında etkinlik göstermiş olan küratörler, katılımcıların verdiği aktör isimleri arasındaki ilişkileri göstermektedir. Birinci ilişkiler ağı haritasında farklı kurumlardaki değer yaratıcı öznelerin diğer kurumlar ve kurumlardaki kişilerle bağlantısı verilmektedir. İkinci ilişkiler ağı haritasında katılımcıların anlatılarından elde edilen verilerden hangi aktörün hangi aktörle ilişkisi olduğu/birlikte çalıştığı/arkadaş olduğu gösterilmektedir. Bu haritada yalnızca katılımcıların anlatılarından elde edilen verilerden ortaya çıkarılan ilişkiler gösterilmiştir. Aşağıda, ilk olarak kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarındaki değer yaratıcı öznelerin kurumlar arası ilişkiler ağı haritası yer almaktadır.

Çağdaş sanat alanının sermayedar aile mensubu değer yaratıcı özneler ilişkiler ağı haritası:

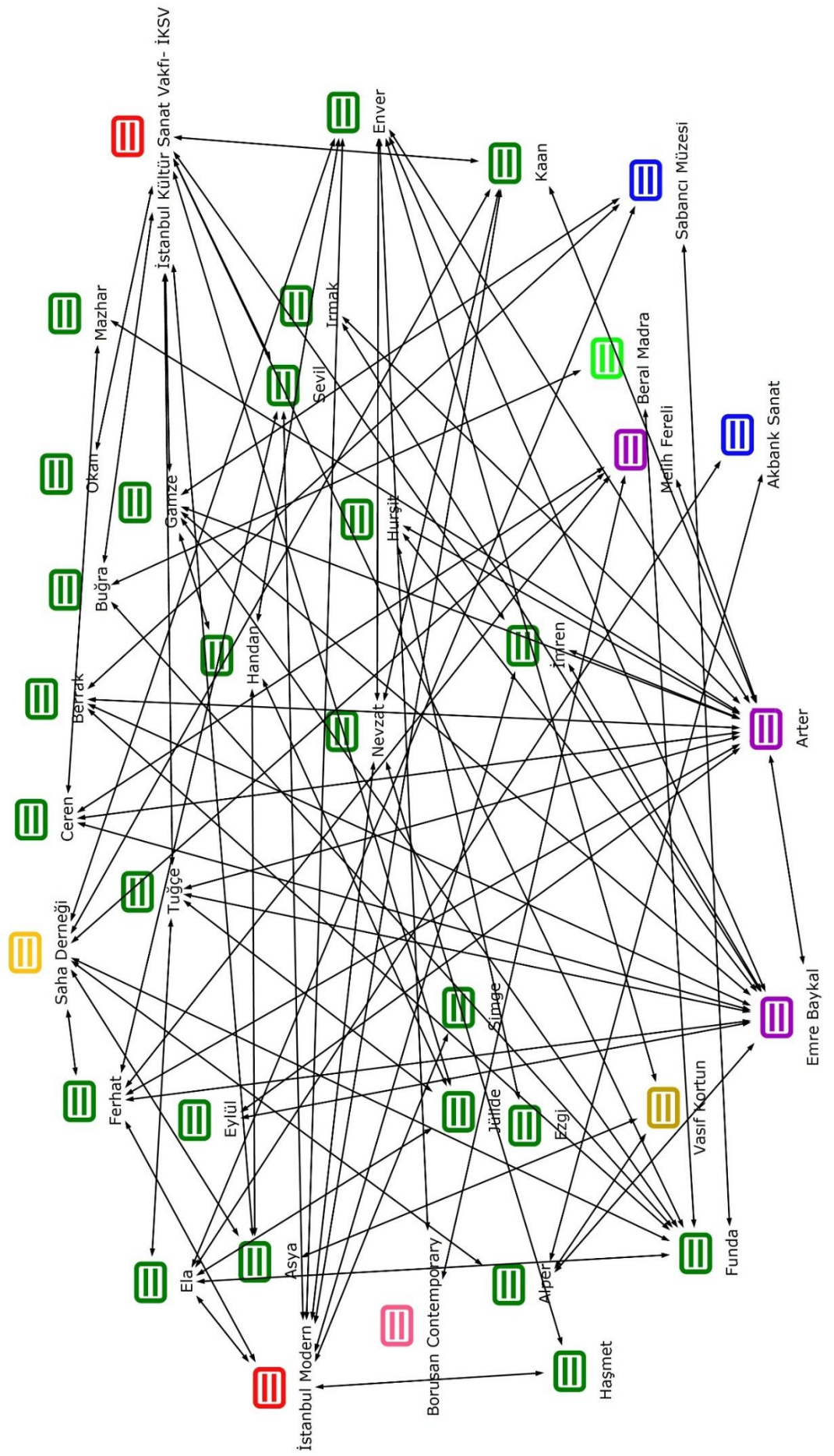


Yukarıdaki şemada görüldüğü gibi çağdaş sanat dünyasının sermayedar gruba mensup aktörleri birbirleriyle ilişkilidir. Eczacıbaşı Holding ve Eczacıbaşı ailesiyle bağlantılı İstanbul Modern ve İKSV, Koç Holding ve Koç ailesiyle ilişkili olan Arter, Sabancı Holding ve Sabancı ailesiyle ilişkili olan Sabancı Müzesi ve Akbank Sanat, Borusan Holding ve Kocabıyık ailesiyle ilişkili olan Borusan Contemporary'nin çeşitli kademelerinde görev alan aktörler çağdaş sanat alanındaki sermayedar aile mensubu değer yaratıcı öznelerin ilişkiler ağını oluşturmaktadırlar. Yine aynı ilişkiler ağının içerisinde, Füsun Eczacıbaşı'nın kurucusu ve yönetim kurulu başkanı olduğu Saha Derneği üyeleri arasında Koç Holding yönetim kurulu başkanı ve Arter yürütme kurulu başkanı Ömer Koç, Akbank yönetim kurulu başkanı ve Akbank Sanat danışma kurulu üyesi Suzan Sabancı Dinçer vardır. Örneğin Eczacıbaşı ailesinden Oya Eczacıbaşı hem İstanbul Modern yönetim kurulu başkanı, hem İKSV üyesidir. Eczacıbaşı Holding yönetim kurulu başkanı Bülent Eczacıbaşı aynı zamanda İKSV yönetim kurulu başkanı ve İstanbul Modern Sanat Vakfı mütevelli heyeti başkanıdır. Borusan Holding yönetim kurulu başkanı ve Borusan Contemporary kurucusu Ahmet Kocabıyık aynı zamanda İKSV yönetim kurulu başkan yardımcısıdır. Kurumsal hayırseverlerin birbirlerinin arasında sanat etkinliklerine verdikleri desteklerden bir başkası Eczacıbaşı ailesiyle ilişkili İKSV'nin İstanbul Bienali etkinliğinin ana sponsorunun Koç Holding olmasıdır. Sermaye grubu ailelerinin birbirlerinin sanat yatırımlarına verdikleri desteğin bir başka örneği Füsun Eczacıbaşı'nın kurucusu olduğu ve üyeleri arasında üç büyük sermaye grubundan aktörlerin yer aldığı Saha Derneği'nin, İKSV'nin düzenlediği ve Koç Holding'in sponsor olduğu İstanbul Bienali kapsamında eser üretecek sanatçılara maddi destek vermesidir. Ayrıca İKSV'nin 2017 Faaliyet Raporu'nda görüldüğü üzere kurum Sabancı Vakfı ve Sakıp Sabancı Müzesi ile de işbirliği yapmıştır⁷⁵. Görüldüğü gibi sermaye grupları arasındaki ilişkiler ve sanata verdikleri destekler iç içe geçmiştir, birbirleriyle çok sıkı bağlarla bağlıdır.

İkinci olarak, aşağıda çağdaş sanat alanındaki sanatçılar ve küratörler ve diğer sanat profesyonelleri (direktör, galerici) ilişkiler ağı haritası yer almaktadır.

⁷⁵ İstanbul Kültür Sanat Vakfı Faaliyet Raporu 2017, s. 58.
http://www.iksv.org/i/content/53_1_iksvfaaliyetraporu2017.pdf (24.11.2018).

Çağdaş sanat alanında sanatçılar ile değer yaratıcı özneler olarak küratörler ve diğer sanat profesyonelleri ilişkiler ağı haritası:



Yukarıdaki ilişkiler ağı haritası bu araştırma kapsamında görüşme yapılan sanatçı ve küratörlerin içinde buldukları ilişkiler ağını göstermektedir. Ağ haritasında görüldüğü gibi sanatçıların büyük bir çoğunluğu Arter, İstanbul Modern, İKSV, Borusan Contemporary ve Akbank Sanat gibi kurumlar ve alandaki önemli aktörlerle ilişkilidirler. Haritada kurumlarla ilişkilendirilen sanatçılar ve küratörler, bu kurumlarda sergi açan veya eser gösteren ya da kurumun düzenlediği birtakım sanat etkinliklerinde yer alan aktörlerdir. Birbiriyle ilişkilendirilen aktörler ise birbirlerini tanıyan veya arkadaş olan ve birlikte çalışan kişilerdir. Bu şemadaki aktörlerden kendileriyle görüşme yapılanların tümü birbirini tanımaktadır, bazıları çok yakın arkadaşdır, fakat bu haritada kimin kimi tanıdığı değil, kimlerin kimler aracılığıyla sanat dünyasına girdiği veya birlikte iş yaptığı, kimlerin birlikte çalıştığı, kimlerin hangi sanat kurumuyla bağlantılı iş yaptığı gibi ilişkiler gösterilmektedir. Bu ilişkilendirmelerde sanatçı ve küratörlerin anlatıları esas alınmıştır. Haritadan bazı değer yaratıcı öznelerin ne kadar fazla aktörle ilişkilendiği görülmektedir. Haritadaki aktörlerin kendi anlatılarında yer verdikleri isimlerle bağlantıları gösterilmektedir. Bu gösterilen ağlar dışında aktörlerin kurum ve kişilerle başka bağlantıları da vardır. Örneğin Melih Fereli şu anda Arter'in kurucu direktörü (yürütme kurulu üyesi) ve Vehbi Koç Vakfı kültür sanat danışmanı, İstanbul Bienali danışma kurulu üyesi, Venedik Bienali Türkiye Pavyonu danışma kurulu üyesidir, ayrıca kendisi geçmişte İKSV genel müdürlüğü de yapmıştır⁷⁶. Emre Baykal şu anda Arter'in baş küratörüdür ve bu haritada 12 ilişki ağına sahiptir. Baykal geçmişte İstanbul Kültür Sanat Vakfı'yla bağlantılı Venedik Bienali Türkiye Pavyonu küratörlüğü görevini üstlenmiştir.

Çalışmamızın bu bölüme kadar olan veri analizlerinde Türkiye çağdaş sanat alanı içerisinde aktörlerarası ilişkiler ağına dayanan, birbirlerini tanıyan sanatçı, küratör, koleksiyoncu, kurum yöneticileri, galerici gibi sanat alanının faillerinden oluşan birlikte iş yapma güdüsüyle hareket eden küçük topluluklar bulunduğu görülmektedir. Bu topluluklar da birbirlerine ilişkiler ağlarıyla bağlanmaktadır. Bu birbiriyle yakın ilişkiler içerisinde olan ve çağdaş sanat alanı içerisinde birlikte çalışan aktörlerin pratiğine, bu bölümde ele alınacak aktörlerin anlatılarından da yola çıkarak “sanatsal

⁷⁶ <http://www.vkv.org.tr/yonetim.aspx?id=18&hl=tr> 15.09.2018.

cemaatleşme” adı verilmiştir. Bu bölümde araştırmamızda sanatsal cemaatleşme olarak kavramsallaştırılan olguya ilişkin sanatçı ve küratörlerin anlatıları değerlendirilmektedir.

Aktörlerinin neredeyse tümünün anlattığı gibi kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünür olan aktörlerin tümü hep belirli bir ilişkiler ağının parçasıdır. Görüşme yaptığımız bazı katılımcıların hepsi birbirlerini bir şekilde tanımaktadırlar, bazıları aynı ilişkiler ağının içerisinde.

Saha verileri çağdaş sanat alanındaki aktörlerarası ilişkiler ağına dayalı yapıyı göz önüne sermektedir. Bu doğrultuda Kaan günümüz çağdaş sanat alanının işleyişinin aktörlerarası ilişkiler ağına bağlı yapısını şöyle anlatmaktadır:

Şu an tamamen sistem bunun üzerine kurulu, gerçekten isim vermeyeyim ama bunlar birilerinin sürekli yanında duruyor olmaktan, birilerine sürekli hediye veriyor olmaktan ya da satılan bir şeyini paylaşıyor olmaya kadar fazla. En en çok herhalde bugün işleyen sistem bu. Hani bir çeşit aktörler var o kurumun başında, kurumların başında, isim vermeyeyim burada ama hani ona yakın insanlar var. Ya da o insanın kendine yakın tuttuğu birileri var ve o tepedeki insanın imkânı doğrultusunda ve temas ettiği her yerde o insanları, sanatçıların işlerini görebilirsiniz. Bu iyi ya da kötü anlamda söylemiyorum ama böyle bir gerçek var. Bu biraz da kamplaştırıyor yani. “O”cular, “bu”cular ve diğerleri ve diğerleri diye hakikaten... nedense Salt diye bir gerçek var. Salt’ın temas ettiği belli sanatçılar var, Arter var, Arter’in temas ettiği, ya da İKSV belli başlı şeyleri koruyor. İstanbul Modern’in kendi koleksiyonunda olan sanatçılara öncelik vermesi gibi... Bunlar kurumlar ama en nihayetinde kurum yapı olarak kendi başına karar vermiyor, insanlar var, direktörler var. O direktörlerin inisiyatifleri, ya burada o direktörlerin ne kadar hakkaniyetli olduklarıyla alakalı. Yani gerçekten hakkını yemek adına değil, ama ne bileyim, ben öyle bir şey olsam belki çok sevdiğim birine atıyorum kıyak geçebilirim, geçiliyor. Çok vicdan sahibi olmak gerekiyor öyle bir kurumun başında ya da öyle bir tepe noktada bulunuyorsanız. Ama böyle bir gerçek var ve hele ki Türkiye’de, Türkiye gibi böyle cemaatleşmeyi çok seven bir yerde bu, şöyle bir küçük bir saha araştırması yaptığınızda hepsini görebilirsiniz. Çok kötü bir şey. *Kaan, 35, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Kaan bugünün çağdaş sanat alanında kurumlar ve kurumlardaki önemli aktörlerle yakın ilişkiler kurmanın alandaki en baskın iş yapma biçimi olduğunu ifade etmektedir. Kaan’ın anlatısından, DiMaggiocu anlamda kurumsal hayırseverlik sanat kurumları olarak adlandırılan kurumların kendi yakın oldukları, ilişkilerinin iyi olduğu sanatçılara kurumdaki sergi ve etkinliklerde öncelikli yer verdiği anlaşılmaktadır. Kaan’ın alandaki cemaatleşme vurgusu çok önemlidir. Bu vurguyu yapan başka aktörler de vardır. Saha verilerine göre çağdaş sanat alanında, aktörler arası ilişki ağlarıyla ortaya çıkan bir ilişkilene biçimi vardır. Bu çalışmada bu olgu “sanatsal cemaatleşme” olarak kavramsallaştırılmıştır.

Önceki bölümlerde kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünür olmanın sanatçıların alanda prestij kazanmasının, sanatçının başarısının takdir edilmesinin, sanatçının sosyal sermayesinin artmasının yolunu açtığını değerlendirmiş, Dickieci anlamda sanatçının bu kurumlardan geçerek nasıl alanın otoritelerince onaylanmış bir sanatçıya dönüştüğünü saha verileriyle doğrulamıştık. Dolayısıyla bir önceki bölümde değer yaratıcı özneler olarak tanımladığımız aktörlerin ilişkiler ağına dahil olmak sanatçılar için hedef haline gelebilmektedir. Çünkü bu ağa dahil olmak sanatçıların sanatçılığını onaylayan toplumsal mekanizmalar olarak kurumsal hayırseverlik kurumlarında görünür olmasını sağlamaktadır. Kaan'ın anlatısına benzer bir biçimde Ezgi de kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünür olabilmenin bu kurumların aktörleriyle, yani değer yaratıcı öznelerle iyi ilişkiler kurmaktan geçtiğini anlatmaktadır:

Yani aslında tabi yaptığımız işler çok önemli. Bir kere her şeyden önce iyi işler üreteceksiniz yani, tırnak içinde iyi yerlerde işlerinizin sergilenmesi için. Buna inanıyorum ben. Ama bu kadar masum değil tabi ki. Yani networkün çok işlediği bir alan sanat. Yani daha doğrusu artık daha da o hale geldi ve çok daha bir business haline gelmiş durumda şu anda ve ilişkiler, arkadaşlıklar, ondan sonra bunlar maalesef çok etkili oluyor hala. Yani böyle bir cemaatleşme söz konusu hep maalesef, kurumlardaki ilişkilerde, kurumların çalıştığı sanatçılar, ondan sonra işte galerilerin seçkileri vesaire vesaire. Bunların hepsi bir şey yaratıyor, cemaatleşme yaratıyor ve biraz da aslında döngü o şekilde işliyor. O yüzden de mesela işte bilmem neredeki sergide kim varsa ona şaşırıyoruz, bir şey olduğunda şaşırıyoruz. Çünkü o listenin hep aynı şekilde döndüğünü ya da desteklerin de, hani diyelim ki bilmem ne fonu tarafından desteklenenin yine 3-5 kişi arasında döndüğünü gördüğümüz için bu tabi çok kötü bir şey. Küçük bir kültür sanat camiası var ve o kültür sanat camiası bir türlü kendisiyle yüzleşemiyor. Aslında bu şey anlamında: gerçekten dürüstçe bir seçimin içerisinde mi? Yoksa kendi çıkarlarına uygun, fazla da eleştirmeyen sanatçılarla çalışıp kurumlar biraz böyle varlığını sürdürüyor gibi geliyor bana. *Ezgi, 50, Sanatçı.*

Anlaşıldığı gibi Ezgi çağdaş sanat alanında kurumlarda eser sergileyebilen bir sanatçı olmak için gerekli ilişkiler ağı içerisinde bulunmak gerektiğine vurgu yapmaktadır. Ezgi de Kaan gibi, kurumların kendi ilişkiler ağı içerisinde bulunan ve kendi tanıdıkları sanatçılara yer verdiklerini söylemektedir. Diğer taraftan da bahsi geçen kurumların sermayeyle olan bağlantıları sebebiyle o kurumlarda sermayenin sınırları içerisinde eserler üretenlerin yer bulabildiklerini söylemektedir. Bu anlamda kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında gösterilen eserler Dickieci anlamda alanda başarısı onaylanmış eserler oldukları için ve bu eserler değer yaratıcı özneler tarafından seçildiği için, değer yaratıcı öznelerin çağdaş sanat alanındaki sanat beğenisini de şekillendirdiği çıkarılmaktadır.

Görüldüğü gibi hem Kaan hem de Ezgi alandaki cemaatleşmenin kurumlarla arası iyi olan sanatçıların o kurumlarda gösterilmesine yol açtığını söylemektedirler. Sevil de alandaki ilişkiler ağına dayalı bu yapıyı şöyle ifade etmektedir:

Sadece belli sanatçıları gösterip aslında aynı çevreyi gösteren kurumlar var ya şu anda. *Sevil, 37, Sanatçı.*

Sevil'in anlatısından kurumların kendi ilişkiler ağının içerisinde var olan sanatçıların eserlerini gösterdikleri anlaşılmaktadır. Alper'in şu anlatısı Türkiye çağdaş sanat alanında aktörlerin bahsettiği bu yapıyı açıkça göz önüne sermektedir:

Tabi yani Arter, Emre... yani çok, onu göreceksin, küçük bir aile gibi yani. Herkes birbirini tanıyor falan. Dolayısıyla hani öyle işte, onlar. Herkes birbirini tanıyor ve öyle bir şey oluyor falan. (...). Şunu soruyorsan mesela, evet ben Arter'de mesela mutlaka, önümüzdeki 5 sene içerisinde bir sergi yaparım mesela yani. O ortamda olduğum için, şey olduğum için falan. Yani öyle bir şey var diye düşünüyorum. *Alper, 41, Sanatçı.*

Şeyi mesela hayal ediyorum ya, bunu açık yüreklilikle söyleyeyim: Hani Arter'le şeyim iyi olduğu için falan ve zaten... Arter iyi bir ortam gibi gözüküyor yani. Bu müze ortaya çıkarsa, orada böyle isteyebilirim, bu mekânda değil de, öyle bir şeyler yapmak isteyebilirim yani. *Alper, 41, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Arter'deki değer yaratıcı öznelerle yakın arkadaşlıkları bulunduğu ve değer yaratıcı öznelerin ilişkiler ağı içerisine dahil olduğu için Alper gelecekte Arter'de sergi açmasına garanti gözüyle bakmaktadır. Alper'in alandaki yüksek sosyal sermayesi Arter'de sergi açma ihtimalinin teminatıdır. Ki bu ilişkiye dair bulguları ilgili bölümde değerlendirirken kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünür olmak için sosyal sermayenin önemi saha verileriyle doğrulanmıştı.

Haşmet ise sanatçıların kurumsal hayırseverlik sanat kurumu olarak İKSV'nin düzenlediği İstanbul Bienali'ne katılım süreçlerinin nasıl gerçekleşebildiğine dair anlatısında çağdaş sanat alanında var olan ilişkiler ağı yapısına şöyle dikkat çekmektedir:

İki türlü çalışılıyor, halen de öyle, iki türlü çalışılıyor. Bazen direkt davet halinde geliyor size, bazen dosya gönderiyorsunuz. Yani o senenin konsepti diyeyim, küratöryel kadro tarafından ya da küratör tarafından açıklandığı zaman ona uygun dosya gönderiyorsunuz, kurumlar o dosyaları değerlendiriyorlar ve sizi ya çağırıyorlar ya çağırıyorlar gibi bir, ben iyi niyetli buna bakmak istiyorum. Ama sen yine fikrimi sorarsan hiç böyle çalışmıyor. Tamamen görünürlük üstünden, tamamen ilişkiler sistematığı üstünden giden bir durum var. Bunu kabul etmek lazım. Yani çünkü daha sonra bunu, bienaller ortaya çıktığı zaman işler bazında baktığın zaman da görüyorsun. Adamın ortaya attığı savı, sorunsalı, konsepti hiç karşılamayan birtakım isimler de orada, onu da görüyorsun. Niye? İşte onu Ali tanıyor, Veli tanıyor. Bilmem nereden onun adı kulağına gelmiş falan falan. Bu tür ahbab çavuş ilişkiler de çok oluyor. Ama bu bize özgü bir şey değil, dünyanın her

yerinde bu maalesef böyle. Star sanatçı yaratmaya çalışıyor, sistem bir star sanatçı yaratmaya çalışıyor. Bizde de bunun uzantıları var. O star sanatçı kimliğine uygun davranışlar gösterdiğinde, kendini öyle konumlandığı zaman o dikkat çekiyor, çünkü onun bir sosyal ilişkiler ağı var. Partiler veriyor, sen kalkıyorsun gidiyorsun, orada onunla tanışıyorsun, burada bununla tanışıyorsun falan falan. Böyle bir çarkın içerisinde girmiş oluyorsun. O çark dahilinde bir şekilde işte Türkiye’den sanatçı çağıracağı 5 kişi, Paris’te bir sergiye diyelim, kim olur bunlar dediğinde, işte o dolaşan isimler etrafta. Yani bir araştırma yapıp da gerçekten ama gerçekten “benim ortaya attığım savın altını doldurabilecek sanatçılar bunlar mıdır” araştırmasına giren insan sayısı bence çok çok az. Daha çok isimler, parlamalar, iddialar ve ilişkiler neticesinde oluyor. *Haşmet, 64, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Haşmet İstanbul Bienali’ne seçilen sanatçıların ve diğer önemli sanat etkinliklerine davet edilen sanatçıların alandaki önemli aktörlerin tanıdıkları isimlerden seçildiğini anlatmaktadır. Haşmet’in anlatısından yurtdışındaki etkinler için İstanbul’daki aktörlere sanatçı ismi sorulduğunda da değer yaratıcı öznelerin ilişkiler ağına dahil olan sanatçıları önerdikleri anlaşılmaktadır. Bu anlamda sanatçı ve küratörlerin sosyal sermayelerinin yüksek olması alandaki görünürlüklerini arttırdığı görülmektedir. Haşmet’in söyledikleri Jülide’nin anlatısıyla doğrulanmaktadır. Jülide alandaki önemli bir sanat etkinliğinin küratörlüğü yaparken, sergi kapsamında yeni üretilecek bir eserde önemli olanın sanatçı küratör ilişkisi içerisinde bir sanat deneyimi yaratmak olduğunu ve sanatçı seçiminde kendi tanıdığı, bildiği sanatçıları tercih ettiğini anlatmıştır ve şunları eklemiştir:

İyi de olabilir kötü de olabilir, o deneyimi yaratmak. Birisi ona inanmış demek ki. Birlikte çalışmak önemli. O da biraz o networkün içerisinde olmuş oluyor. *Jülide, 36, Küratör.*

Görüldüğü gibi Jülide sanat eserinin iyi ya da kötü olmasının önemli olmadığını, önemli olanın ona inanan bir küratörün o sanatçıyla çalışmayı tercih etmesi olduğunu söylemektedir. Jülide küratörlüğünü yaptığı sanat etkinliğindeki sanatçı tercihinin de kendi ilişkiler ağının içerisinde geliştiğini anlatmaktadır. Görüldüğü gibi sanatçının eserinin bir etkinlikte sergilenmesi aktörlerarası ilişkiler ağı içerisinde bulunmasına bağlıdır. Sanat eserinin kendisinden o eseri kimin yaptığı ve eseri yapan kişinin sosyal sermayesi önem taşımaktadır. Bu doğrultuda hem Jülide’nin hem de Haşmet’in anlatısını sanatsal cemaatleşme olgusunu açıkça kanıtlamaktadır.

Asya da çağdaş sanat alanındaki sanatsal cemaatleşmeyi Jülide’nin yukarıdaki anlatısını destekleyen bir anlatıyla göz önüne sermektedir:

Uluslararası piyasaya açılmanız buradaki gatekeeper [eşik bekçisi] denir İngilizce’de, hani onun kapısından geçmezseniz birtakım insanlarla tanışamazsınız gibi figürler var. Bu İstanbul Bienali çevresi bir taraftan, Salt ve Vasıf Kortun çevresi bir taraftan, Beral Madra ve çevresi bir taraftan. Bunların hepsinin yurtdışında kendi connectionları [bağlantılar/ilişkiler] var. Bunlar kimi zaman birbiriyle keşiyor, çoğu zaman ayırır. Farklı ekollerdir çünkü. Dolayısıyla bu insanların sizin işlerinizi beğenmesi ve değer atfetmesi işte o küratörler ya da o yöneticiler, kurum yöneticileri Türkiye’ye geldiğinde bir de Asya’yla görüş bir de bilmem ne ile görüş diye adınızın verilmesini sağlar. Oradan yol açılır ondan sonra siz kendiniz de o bağlantıları devam ettirebilirsiniz. Böyle kilit aktörler var Türkiye’de. Daha gençler de var, daha orta yaş kuşağı da var yani. Gençlerden de mesela atıyorum Başak Şenova’nın ismi verilebilir. Emre Baykal’ın⁷⁷ ismi verilebilir. Kendi çevresi, daha küçük bir çevre anlamında Işıl Önol’un ismi verilebilir. *Asya, 38, Sanatçı.*

Anlaşıldığı gibi Asya bir sanatçı için alanın güçlü küratörleri ve aktörlerinin desteğini almış olmanın, sanatçının kendisini onlara beğendirmiş olmasının sanatçıya uluslararası görünürlük ve başarının yolunu açtığını açıkça dile getirmektedir. Asya’nın “gatekeeper” olarak adlandırdığı bu aktörlere kendisini kabul ettiren ve bu aktörlerle yakın ilişkiler kuran, aktörlerin ilişkiler ağına yani sanatsal cemaate dahil olabilmeyi başaran sanatçılar uluslararası alana açılabilirler. Dolayısıyla burada da sanatçıların sosyal sermayesinin alandaki güçlerini arttırmak için ne kadar önemli olduğu ortaya çıkmaktadır.

Enver de sanat direktörleri, müze yöneticileri ve küratörlerin (değer yaratıcı özneler) rolüne dair şunları söylemektedir:

Sanat direktörleri, müze yöneticileri bunların da tabii çok büyük şeyi var. Ama tek başına kimse çok belirli... artık Türkiye’de kimse tek başına belirleyici olamaz, çünkü dediğim gibi rakamlar biraz daha arttı. Mesela 20 sene önce Vasıf Kortun dışında kimse... Beral Madra, Vasıf Kortun vardı. Bütün Türkiye’nin uluslararası ilişkileri neredeyse tek başına Vasıf üzerinden gidiyordu. Mesela o noktada Vasıf olağanüstü güçlüydü. Birileri geldiği zaman “kimleri göreyim?” diyordu, uluslararası küratör. “5 kişi” diyordu, onları görüyordu onlar. Yani böyle bir gücü vardı Vasıf’ın. Ama sonra tabii kurumlar arttı, şeyler arttı. Sayılar çok artınca, onun da hala güçlü olmasına rağmen eski etkinliği kalmadı tabii. Yani en büyük mesela sayının artması, kalitenin artması, çok önemli. O zaman daha dengeli oluyor her şey. Ama eğer monopoller ve şeyler varsa o zaman tatsız tabii. *Enver, 47, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Enver geçmiş yıllarda çağdaş sanat alanında iki küratörün oldukça güçlü olduğundan, günümüzde ise çağdaş sanat kurumlarının artmasıyla bu tekelleşmenin biraz daha esnediğinden bahsetmektedir. Aslında Enver’in bahsettiği gelişme kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının ortaya çıkmasıdır. Fakat yukarıdaki diğer katılımcıların anlatılarında görüldüğü gibi bugün kurumsal hayırseverlik sanat kurumları da kendi

⁷⁷ Arter’in baş küratörü.

tahakkümünü yaratmış durumdadır. Değişen şey değer yaratıcı öznelerin sayısının biraz daha artmış olmasıdır.

Ceren de son yıllarda Türkiye çağdaş sanat piyasasındaki ilişkiler ağının genişlemesini şöyle anlatmaktadır:

Türkiye’de şu anki sanat ortamının oluşmasında belli aktörler olmuş. İşte Vasıf Kortun, aynı zamanda zaten o sırada Murat Pilevneli’yle iyilermiş. Ondan sonra Murat Pilevneli. Sonra İKSV işte çok büyük bir merkez, bienalde çalışmış, İstanbul Bienali’nde çalışmış herkesin networkü bir şekilde birbirini tanır ve bunlar tarafından seçilmiş sanatçılar, beraber onlarla çalışmış sanat çalışanları da, network oralardan büyür. Yani bu işte herhalde 90’ların sonunda 2000’lerin başında burada oluşmuş buradaki zemini oluşturulmuş. Yani öncesinde Yahşi Barazlar filan falanlar var, daha işte resim var, müzayedeler var, o başka bir network. Hala o networkler çok karışmıyor zaten. Asıl herhalde o çıkış noktası, o bağlar öyle kuruluyor diye düşünüyorum yani. Organik gelişmiş, bir zaman içinde gelişmiş bir süreç bu. Şimdi de biraz daha açılıyor ama. *Ceren, 33, Küratör.*

Görüldüğü gibi Ceren’in anlatısı Türkiye çağdaş sanat alanındaki sanatsal cemaatleşmenin kökenlerine dair bulgular içermektedir. Başlangıçtaki alanın güçlü aktörlerinin kendi ilişkiler ağına dahil olan sanatçılar ve küratörlerle birlikte genişleyen bir sosyal ilişkiler ağı vardır. Ceren anlatısına şöyle devam etmektedir:

Yani aslında o küçük, diyelim 3-4 tane o zemini oluşturan networkten insanlar çoğaldıkça ve kopup dağıldıkça farklı insanlara bağlanıyorlar, dolayısıyla alan genişliyor. Ve onun içine girmek ve eklenmek de aslında bir bakıma kolaylaşıyor diye düşünüyorum. Yani ben ilk Türkiye’ye geldiğimde çok daha kapalıydı bence bu gruplar. Şimdi çok daha... Bir de bizden üst jenerasyon da, bu işte Vasıf Kortun’ların jenerasyonundaki küratörler arasında ve sadece küratör de değiller aslında yani çok güç odakları var aynı zamanda. Kendi aralarında bir çatışmaları da var ve şöyle de bir kampaşma da var benim duyduğum kadarıyla, tabi çok birebir hiçbir zaman bunun parçası olmadım, yaşım tutmuyor. Ama “ya bendensin, ya benden değilsin”, “benim konularında üretiyorsan benim bienalime, benim sergime, benim kurumuma dahil olursun veya seni artık sanatçıdan bile saymayız”, “seni ben yaptım, ben yok ederim” filan lafları, böyle şeyler de zamanında olmuş. Şu anda bence artık öyle bir şey o kadar yok, çünkü çok daha fazla insan var, bu konuya çok farklı farklı yerlerde okumuş gelmiş birçok insan var, dolayısıyla çeşitlendi diye düşünüyorum. *Ceren, 33, Küratör.*

Görüldüğü gibi Ceren de Enver gibi bugünün çağdaş sanat alanında aktör sayısının artmasına bağlı olarak güç odağının genişlediğini söylemektedir.

Biraz önce belirtildiği gibi güç odaklarının genişlemesi yeni bir iktidar alanı yaratmaktadır: kurumsal hayırseverlik sanat kurumları. Bu doğrultuda da Kaan kurumların kendi ilişkiler ağına dahil olan sanatçılara yer vermesini şöyle değerlendirmektedir:

Ya şuna hak veriyorum da bazen. Şöyle bir gerçek var: köklü bir, sanat adına kurumlaşma, gelenek yok. Dolayısıyla insanlar bu kurumları gerçekten tırmalaya tırmalaya var ettiler, icat ettiler ve buna yol yöntem buldular devamlılığı için. Yine X⁷⁸ örneğini vereyim. Dolayısıyla o kazanılmış ve yapılmış bir yer. Dolayısıyla onu kuran ve yapan tabi ki orada fikir sahibi ve her türlü karar sahibi tabi ki onlar. Dolayısıyla tabi ki onların. Buna bir şeyim yok. Sorun şu: daha hakkaniyetli bir şeyden bahsedeceksek, daha üst çatı kurumların buna Kültür Bakanlığı mı dahil, ne dahil bilmiyorum, akademiler mi? Bu özel şirketlere ve kurumlara bırakmadan başka türlü bir şeyle bunu çok demokratik bir şekilde dağıtıyor olmaları gerekirdi. Ama yok. Yani ülkenin... zaten yok, hiç olmamış zaten. Bir dönem niyetlenmiş ama şu an hiç yok. Benim devlet nezdinde resmi olarak karşılığım yok. O kadar kayıp bir yer. Hal böyleyken birilerinin bu alanları, bu özel alanları inşa etmiş olmaları çok kıymetli. En küçüğünden en büyüğüne kadar. Öyle olunca da eleştiremiyorsun, hani o demin kötü bir örnek olarak söylediğim cemaatleşmeyi. İyi de adam yaptı ve okey tabi kendi çevresine yapacaktı. Eleştiriyorsun da öyle de bir gerçek var yani. İnsanlar o yüzden eleştirmekten de korkuyor. Korkuyor, gerçek anlamda korkuyor ya da çekiniyor. Kazanılmış bir şeyi kaybetmekten korkuyor. *Kaan, 35, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Kaan özel sermayeye bağımlı halde olan çağdaş sanat alanının içerisinde cemaatleşme olmasının normalleştiğini ve sanatçıların böyle bir yapıyı eleştirmekten çekindiklerini anlatmaktadır. Sanatçılar varlıklarını söz konusu kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünür olarak gösterdikleri için kendi alanları içerisindeki sanatsal cemaatleşmeye karşı çıkamamaktadırlar. Bu şekilde aktörlerin kendi çevrelerindeki, tanıdıkları sanatçılara olanak tanımaları, kendi ilişkiler ağı içerisindeki sanatçılara kurumlarda yer vermelerine sanatçıların mecburen boyun eğdikleri anlaşılmaktadır. Bu sebeplerle sanatçılar konum elde etmek için alandaki otoriteler haline gelmiş olan kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının değer yaratıcı özneleriyle, aktörlerle tanışarak sosyal sermayelerini yükseltmek durumundadırlar.

Önceki bölümlerde sanatçının sanatçılığını onaylayan sanat dünyası kamusunu, Türkiye çağdaş sanat alanında kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının temsil ettiği saha verileriyle doğrulanmıştı. Bu sebeplerle sanatçılar bu kurumların radarına girmek için gerekli sosyal sermayelerini oluşturmak durumunda kalmaktadırlar. Değer yaratıcı özneler kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının küratörleri ve yöneticileridirler, bu sebeple bu değer yaratıcıların ilişkiler ağına dahil olmak isteyen, alanda ön plana çıkmak isteyen sanatçılar birtakım çabalar içerisine girmektedirler. Örneğin bir sanatçının İstanbul Modern, Arter, Borusan Contemporary gibi kurumsal hayırseverlik sanat

⁷⁸ Kâr amacı gütmeyen bir sanat kurumu.

kurumlarında etkinlik göstermesinin ve buradaki aktörlere kendisini kabul ettirmesinin nasıl gerçekleşebildiğini sorduğumuzda Haşmet şunları anlatmıştır:

İçkiye çıkarsın, diskoteke gidersin, hoppala paşam yaparsın, “sen neymişsin be abi” dersin böyle kuruluyor bu. Hiçbir küratör tanımam. Hiçbir küratör tanımamdan kastım böyle ha bada ha bada. Benimle işi varsa gelir, işimizi hallederiz. Konu da kapanır. Ahbaplık... Ben ahbaplık ve ilişkilerimi sanatçılarla da öyle asla ve asla menfaat, çıkar veya yan yana olmak... (...) Ben X’in⁷⁹ galerisi içerisinde galeriye en az giden sanatçiyim. Senede 1 veya 2 defa uğruyorum. Yani oraya gittim de oturdum, işte ee Xcim, çaylar kahveler içtik, bilmem ne yaptık, ben de... 1-1h 1-1hh. Yapamıyorum. O sistemler bana kötü geliyor. Yapamıyorum onu. İşimiz varsa işimizi hallederiz temiz pak. Bazen X’in aşağıda sergisine giderim, sergiyi dolaşırım. Hani yukarıya çıkıp da, ben geldim, beraber bir kahve... hiç. Girerim sergiyi dolaşır çıkar giderim. Orada mıdır, değil midir, şu mudur, bu mudur.. He o bağlantıları hiç kurmadım. Hayatımda istemiyorum böyle bir şeyler. Ama bakıyorum işte Nesrin Esirtgen⁸⁰ hanımın Kemer Country’deki evinde Garden Party veriliyor. Hurra bütün sanatçılar orada. Bize de gelmiyor mu davet, geliyor. Ne işim var benim! Benim ne işim var! O görününürlük, o popülerlik, o “ben buradayım”, o devamlı bir kendini cilalama, temizleme, paklama, tüylerini kabartma pozisyonu 1-1hh. Çünkü sonra yeri geldiğinde ben ona karşı ciddi bir laf söylediğim zaman -ki çoğu zaman ben söylerim böyle şeyleri- benim frenime basacak demektir. Ben kendi kendimi nasıl baltalayabilirim, yok ki böyle bir şey. *Haşmet, 64, Sanatçı.*

Haşmet bir sanatçının görününürlük çabası içerisine girmesinin sanatçının sanatsal üretiminin özgürlüğünü kısıtladığını düşündüğü için bu tür ilişkilere girmekten son derece uzak olduğunu anlatmaktadır. Fakat Haşmet günümüz çağdaş sanat alanında hâkim davranış modelinin kurumlardaki değer yaratıcı özneler ve koleksiyoncularla yakın ilişkiler kurarak onların ilişkiler ağına dahil olma çabası olduğuna işaret etmektedir. Örneğin sanatçıların alanda tanınan koleksiyoncuların verdikleri davetlere gidip aktörlerle aralarındaki ilişkileri sıkı tutmaya çalışma çabasının arkasında sanatçıların kendilerini gösterme isteklerinin yattığını anlatmaktadır. Haşmet sanatçıların bu şekilde davranmalarının nedenlerinin çağdaş sanat alanının iktidar sahibi kurumlara ve kişilere bağlı yapısından kaynaklandığını şöyle açıklamaktadır:

Bunu bir ahlak problematiği olarak veya kişisel zafiyet olarak çok adlandırmamak lazım. Şöyle bakmak lazım, bütün bir ortamın aktörlerinin yarattığı bir aura bu, bir iklim bu. Çaresiz. Çünkü insanlar bir şekilde de yani var olmak zorunda. Bırak sanatsal anlamdaki işini, finansmanıyla, bilmemnesiyle, yahu ekmek parası. Hani atölyesinin kirası, bir şeyler satılacak, edilecek bir şeyler olacak ki hayat devam etsin. “Kış geldi, ayağıma bir bot alayım”, “Bu ayın doğalgaz faturasını yatrayım”, “Atölyemin de kirasını vereyim” gibi. Ee yani? Benim için utanç kaynağı olan şey bu zaten, bu çaresizlik görülüyor ve o çaresizlikten onu manipüle edilip faydalanmaya kalkılıyor. Ahlaksızlık, kapitalist zihniyetin ahlaksızlığı burada

⁷⁹ Sanatçının bağlı olduğu galerinin sahibi.

⁸⁰ Türkiye çağdaş sanat alanında tanınan bir koleksiyoncu.

başlıyor. Çünkü biz neticede öyle veya şöyle, şunu doğru kurmak lazım. Biz bir Musevi Hıristiyan bir gelenekten gelmeyen, klasik bir modernleşme, klasik bir modernizasyon geçirmemiş, Türkiye modernleşmesini tamamlayamamış bir ülke. Hala geleneksel yapıların, hala feodal artıkların mücadelesinde olan bir ülke. Bunların sancıları tarafları ve problemleri tarafları da var, öbür taraftan güzel tarafları da var. Bu ülke öyle veya böyle bu ülke insanları bu coğrafya insanları daha doğrusu öyle veya böyle merhamet gibi, vicdan gibi, adalet gibi, genele yayarsak Allah korkusu gibi, kul hakkı yememek gibi birtakım değerlerin içinde dolaşan insanlar acımasız bir çarpık modernleşmenin içerisinde kapitalist sistemin de o çarkları içerisinde bir çıkar dünyasının oyuncağı haline geldiler. Hiçbir vicdan muamelesi yapılmıyor, hiçbir empati devreye girilemiyor. Acımasız koşullarda cereyan ediyor ve sana da kural olarak şu getiriliyor: “Sen bu şartlara uymazsan, benim şartlarım dahilinde değilsen, sen bir hiçsin, seni yok ederim.”. Haşmet’in bilmem neresinde değil İstanbul Modern’de olup olmamak ama birçok insanın olmak zorunda. E ne oluyor o zaman? O küratörün kışında dolaşayım, bu galericiye cilve yapayım. *Haşmet, 64, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi sanatçının var olmasının, ekonomik olarak geçimini sürdürebilmesinin yolu sanatsal cemaate dahil olabilmektir, bunun yolu da sanatçının başarısının değer yaratıcı özneler tarafından onaylanmasından geçmektedir. Değer yaratıcı öznelerin onayı da sanatçının kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarıyla ilişkili sanat etkinliklerinde yer almasıyla mümkündür. Dolayısıyla sanatçının eserlerinin çağdaş sanat alanının önemli aktörlerince değerli görülüp sergilenmesi sanatçının eserlerine değer kazandıracığı için eserlerinin satılmasının da yolunu açmaktadır. Bu sürecin gerçekleşmesinin yolu Haşmet’in belirttiği gibi aktörlerle iyi geçinmektir, yani aktörler arası ilişkiler ağında önemli görülen bir sanatçı olarak var olabilmektir, bu yolda sosyal sermaye oluşturmaktır. Haşmet’in anlatısından özellikle ekonomik sermayesinin kaynağı sanatsal üretimine bağlı olan sanatçıların alanın aktörlerinin kurdukları bu düzenin kurallarıyla yaşamak zorunda kaldıkları anlaşılmaktadır. Haşmet hayatının geçimini sanatsal üretiminin satışıyla sağlamadığı ve kendisini birtakım aktörlere gösterme çabasında olmadığı için (Bourdieu’cu anlamda sembolik sermayesi oldukça yüksek olduğu için) İstanbul Modern’de eserinin olup olmamasının kendisi için bir şey ifade etmediğini anlatmaktadır. Diğer sanatçıların ise sanat eserinin değerinin onaylanma mekanizması olarak işlev gören İstanbul Modern gibi (DiMaggiocu anlamda) kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünür olmak zorunda olduğu anlaşılmaktadır.

Haşmet’in bahsettiği durumu Kaan şöyle örneklendirmektedir:

Müzelerde senin kendini oraya kabul ettirme gibi şeyin yok, onun seni kabul etmesi gerekiyor net. Sen bir kişisin ve orada kurullar var ve bir kurul orada uzun süre belki seni izliyor ve gelip seni seçtim diyor. Dolayısıyla senin orada ancak uzaktan uzaktan

sürekli el sallayabilir ve kendini bak bakın ben buradayım gibi şeyler yapabilirsin. Çok var yapan bunu. *Kaan, 35, Sanatçı.*

Kaan müzelerle bağlantı kurabilmek ve görünür olabilmek adına kendisini çeşitli şekillerde ilgili aktörlere göstermeye çalışan sanatçılardan bahsetmektedir. Bu şekilde bir sanatçı için değer yaratıcı öznelerle ilişki kurarak sosyal sermaye geliştirmenin ve buna bağlı olarak da sanatsal cemaate dahil olmanın önemi ortaya çıkmaktadır.

Katılımcıların birçoğunun anlatıları, sanatçıların değer yaratıcı özneler tarafından onaylanmak adına sosyal sermayelerini yükseltmeye yönelik çaba gösterdiklerini doğrulamaktadır. Bunu ifade eden katılımcılardan bir diğeri Mazhar'dır:

Piyasadaki arkadaşlarımı gördüğüm zaman, orada da bir galerici şeyi çıkıyor. İşte o alıyor satıyor yönlendiriyor bilmem ne. Ya da işte birtakım piyar yapmak için atölyeden çok bilmem nereye gitmeniz gerekiyor, bilmem ne yemeğe, ya da şunlarla tanışmanız gerekiyor. *Mazhar, 48, Sanatçı.*

Mazhar geçim kaynağını sanatsal üretiminden sağlamamakta ve kendisini alanın aktörlerine ispatlamak gibi bir amaç taşımamaktadır. Geçimini sanat eserinin satışından sağlayan sanatçı arkadaşlarının sosyal sermayelerini geliştirmek için sanat üretimi dışında sanatsal olmayan pek çok farklı etkinliklere katılarak aktörlerle tanışmak zorunda bulduklarını anlatmaktadır. Bu şekilde sosyal sermaye geliştirerek sanatsal cemaate girmenin gerekliliğini vurgulamaktadır. Benzer bir şekilde Berrak da bu tür sanatçıların ilişkiler ağına dahil olmak adına yaptıklarından şöyle bahsetmektedir:

Daha piyasaya yönelik, işte yok o embassyden [konsolosluk] bu embassye koşan, o konsolosluktan bu konsolosluğa koşan birtakım sanatçılar var yani, habire böyle ilişkiler üzerinden. Yani onlar da olacak tabi ki sonuçta açık bir market. *Berrak, 36, Sanatçı.*

Berrak'ın anlatısından da görüldüğü gibi sanatsal cemaatin içine girebilmenin yolu birçok etkinliğe, davete katılmaktan, alanın değer yaratıcı özneleriyle tanışıp iyi ilişkiler kurmaktan ve sürdürmekten geçmektedir. Sanatsal cemaatleşme yıllar süren tanışıklıklar, arkadaşlıklar üzerinden inşa edilmektedir. Bu ilişkiler ağına dahil olmak kolay olmamakla birlikte alandaki kabullenme süreci aktörlerin sembolik sermayeleriyle ilişkili olabilmektedir. Bu konuya önceki bölümlerdeki aktör anlatılarında değinilmiştir.

Diğer bir yandan çağdaş sanat alanının özel sermayeyle bu kadar direkt bir ilişkiyle bağlı olması sermaye gruplarının sanatçıyı ve sanatsal üretimi kendi sınırlarıyla kısıtlamasına neden olmaktadır. Bu konuda Okan'ın anlatısı önemlidir:

Ben aktörler arasında işbirliği diye bir şey olduğunu düşünmüyorum, ben sermaye arasında işbirliği olduğunu düşünüyorum. Yani bu aktör dediğimiz neyse, Arter'se, İstanbul Modern'se, Pilevneli Galeri'ye işte bilmiyorum, bu işin arkasında, bunu destekleyen daha doğrusu belli bir sermaye grubunu yapan aktörlerin ne tür bir işbirliği yapabilecekleri konusunda benim ciddi şüphelerim var ve hani bildiklerim de var. *Okan, 45, Küratör.*

Görüldüğü gibi Okan sermaye grubu destekli oluşumların kendi aralarında bir işbirliğinden söz etmektedir. Okan'ın burada bahsettiği aktör grubu yukarıdaki sayfalarda Şekil.1'de gösterilen sermayedar aile üyeleri arasındaki ilişkiler ağlarıyla görülmektedir. Bu ilişkiler ağı haritasında farklı sermaye gruplarından olan aktörler arasında da bağlar olduğu görülmektedir. Çağdaş sanat alanında özellikle Eczacıbaşı ve Koç ailesi arasındaki işbirliği dikkat çekmektedir. Sermayedar ailelerin kâr amacı gütmeyen sanat kurumlarıyla (kurumsal hayırseverlik sanat kurumları) ilgili olarak Okan'ın anlatısı şu ifadeleriyle devam etmektedir.

Yani sermayenin ulvileşmesi, kültür endüstrisinin güçlenmesi, toplumun gözünden birer hayır kurumuymuş gibi görünmesine vesile oluyor, bu benim canımı sıkan bir şey. Çünkü sermaye bir yere yatırım yapabilir, ama asla ve asla o yatırım -sanat alanından bahsediyorum- asla ve asla onu bir özgür düşüncenin hizmetine sunamaz. Bu kendi ayağına kurşun sıkmak demektir. Eğer o özgürlük alanı yaratılamıyorsa sermaye grubu tarafından veyahut resmi bir kurum tarafından, biz nihayetinde hem felsefik hem politik olarak orada doğru bir iş olduğundan emin olamayız. O yüzden ona şüpheyle bakmak zorundayız. Dolayısıyla bu işbirliği meselesi bir muammadır benim için yani. Onlar arasındaki işbirliği başka türlü olur diye düşünüyorum. Burada şundan bağımsız söylüyorum, orada çalışan, küratörlük yapan emekçiler var, sanat emekçileri var, onlardan bağımsız bir şeyden bahsediyorum yani. Onların da bir sınırları var, bir duvarları var. Sermayenin duvarı var. Herkesin bildiğini, kullanabileceği bir şeyini kullanır, en radikal bir şeyi de alıp iç edip belli bir şeyden geçirip onu sevimlileştirip tehlikesizleştirip, etrafını temizleyip sunabilir. Bu sermayenin karakteridir zaten. Bu oradaki sanat emekçilerinden bağımsız bir şey. Ama var, maalesef bu bir olgu. *Okan, 45, Küratör.*

Görüldüğü gibi Okan sermaye gruplarının sanatı destekliyor olmasının hiçbir zaman özgür bir sanatsal ifadeye yer açamayacağını düşünmektedir, bu doğrultuda sermaye gruplarının söz konusu kurumlarda çalışan küratörleri ve eserleri sergilenen sanatçıları belirli bir ölçüde kısıtladığını söylemektedir. Bu bakımdan DiMaggiocu anlamda kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında sergilenen eserlerin içeriği kurumların ilişkili olduğu sermaye grubunun kontrolü altında görünmektedir. Önceki bölümlerde ele anlatıldığı gibi Okan geçmişte bu sanat kurumlardaki sansürlenene ve kaldırılan sanat eserlerinden sermaye gruplarının özgür söyleme ne ölçüde izin verdiklerinin anlaşıldığını söylemektedir. Dolayısıyla kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının ilişkiler ağına

dahil olabilecek sanatçılar o kurumu destekleyen sermayenin sınırları içerisine hapsolabilmektedirler.

Sanatçılar sanata maddi destek veren aktörlerle bağlantılarının bozulmaması, ters düşmemek, aktörlerle iyi ilişkiler kurmak adına birtakım davranışlar sergileyebilmektedirler. Bu konuda Buğra ve Haşmet'in verdiği örnekler ilginçtir.

Buğra şunları ifade etmektedir:

Beyoğlu'nda Demirören binası yapıldığı zaman Demirören'in yapılmamasına ilişkin imzalar toplandı, bütün sanatçılar imza attı. Sonra imza toplandıktan birkaç ay sonra işte Demirören'in açılışı oldu, ondan birkaç ay sonra da Lütfi Kırdar'daki Contemporary İstanbul Fuarı'nın⁸¹ açılış partisi oldu Demirören'in en üst katında, teras katında ve o imza atan sanatçıların çoğunu orada partiye giderken görüyorsunuz. Yani o zaman bir tuhafılık ortaya çıkıyor. *Buğra, 39, Sanatçı.*

Buğra'nın anlatısında görüldüğü gibi sanatçılar alanın önemli aktörleri veya değer yaratıcı özneleriyle ilişkilerini sağlam tutmak adına fikirlerinden ödün verebilmektedirler. Haşmet de sanatçıların alandaki aktörler ve siyasi iktidarla ters düşmemek adına birtakım durumlarda tepkisiz kalmalarından yakınmaktadır:

Ondan sonra bakıyorsun Türkiye'de herhangi bir siyasal ve toplumsal olay olduğu zaman bu alanı kuvvetli aktörler olması gerektiğine inandığım birtakım isimleri hiç yanında yörende göremiyorsun. (...). Neredesin abi? Neredesin? Nesrin Esirtgen'in⁸² davetine giderken oradasın, İstanbul Modern'in Gala Modern'in davetine giderken oradasın. Niye? Herkes listelenmekten korkuyor, herkes fişlenmekten korkuyor. *Haşmet, 64, Sanatçı.*

Haşmet'in ve Buğra'nın anlatısından sanatın özel sermaye ile birlikte var olabildiği bir dönemde, sanatçılar için esas meselenin alanın önemli aktörleriyle iyi ilişkiler kurmak olduğu anlaşılmaktadır. Ekonomik sermayesini sanatsal üretimiyle sağlamayan ya da yaşamı sanat eseri satışına endeksli olmayan sanatçılar bu konuda daha özgür bir alanda kalabilirken, hayatının geçimi sanat alanında görünür ve güçlü kalmaya bağlı olan (ya da alanda güç elde etme isteğiyle hareket eden) sanatçılar alanın önemli aktörleriyle ters düşmemek zorundadır.

Alandaki bu ilişkiler temelli yapı içerisinde, Türkiye çağdaş sanat alanındaki ilişkiler ağına eklemlenmek için aktörlerle iyi ilişkiler kurmak, sanatçının eserlerin kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında sergilenmesi veya koleksiyonlarında yer alabilmesi

⁸¹ Fuarın ana sponsoru kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarından Akbank Sanat'tır.

⁸² Ünlü koleksiyoncu.

gerekmektedir. Örneğin bir başka sanatçı katılımcı kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının biriyle ilgili başından geçen bir olayı anlatmıştır. Sanatçı bahsi geçen kurumsal hayırseverlik kurumunun yöneticisi ve küratörüyle arasındaki ilişkinin sorunlu olmasından dolayı kara listeye alındığını anlatmaktadır. Katılımcının anlatısına göre sanatçının başlangıçta almaya karar verdikleri eserlerini arada yaşanan birtakım durumlardan dolayı almaktan vazgeçtiklerini anlatmıştır. Katılımcı bu sebeple aktörler arası ilişkilerin eserlerin satın alınıp kurum koleksiyonlarına eklenmesinde bile oldukça belirleyici olduğunu düşünmektedir. Bu sebeple de alanda güç elde etmek, görünür olmak isteyen sanatçılar ilişkiler ağındaki önemli, karar verici konumundaki aktörlerle yani değer yaratıcı öznelerle iyi geçinmek istemektedirler.

3.5.2. Sanatsal Cemaatleşmenin Sanat Dünyası Kamusu Aktörlerinin Niteliğine Olumsuz Etkisi

Araştırmamıza katılan sanatçı ve küratörlerin anlatılarından sanatsal cemaatleşmenin alanda aktörler arası ilişkiler ağına dayalı bir yapıyı ortaya çıkardığı ve beslediği ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda Haşmet günümüz çağdaş sanat alanının aktörlerinin sanatın içeriğinden, niteliğinden uzak olduğunu ve alanın tamamen ilişkiler üzerine kurulu bir yapıda olduğunu vurgulamaktadır:

Orada o davet, aman orada yıldızı parlayan bilmem ne, bunun sergisi 50 milyon dolara çıktı, onun sergisi bilmem kaç milyon dolara çıktı, o işi bilmem kim aldı, bu işi bilmem ne yaptı. Türkiye’den haydaa bütün uçaklar kalktı Saha grubu kendi grubunu, karıları götürüyor. Bilmem ne grubu, kendi grubu bilmem nelerini götürüyor. “Oraya gittik şekerim, buraya gittik şekerim.”, “o koleksiyonu gezdik şekerim”, bu bilmem neyi yaptık şekerim... Sanat konuşulmuyor. Türkiye’de sanat konuşulmuyor. Sanat enformasyonu konuşuluyor ve magazini konuşuluyor. Türkiye çağdaş sanat ortamının ana malzemesi ve sorunsalı nedir dediğinde bunları sana derli toplu söyleyebilecek hiçbir insan yok. Ne galerici, ne küratör, ne müze yöneticisi, ne sanatçısı. Ne konuşuyorlar? Nonstop [durmaksızın] bu işin magazinini konuşuyorlar. Ben bunlara sanat jetseti diyorum. Bir sanat jetseti oluştu, kendi aralarında bunu konuşuyorlar. Onun davetindeydik, bunun davetinde değildik. “Onun işini gördüm, ay aldım oraya koydum, şahane oldu” falan halinde herkes. Moda sanatçılar var. Eğer o moda sanatçılardan bir tanesini sen almamışsan zaten, sen yandın. Kadınlar aynı hani “Hermes çantamız olsun” gibi, “Tony Cragg heykelimiz olmasa çocuğumuzu düşüreceğiz” halindeler. Yani böyle krizler. Bir bilinç ve seçim yok. Nasıl bir koleksiyon oluştururuz fikri yok. “Bir koleksiyon nasıl oluşturulur”un ölçüleri nedir, tarihsel bir koleksiyon mu hazırlıyorum, efendime söyleyeyim işte metodik mi hazırlıyorum, form üstünden mi, dönem üstünden mi? Dersin ki “beni

ilgilendirmiyor abi, ben 1960'lı yıllarla ilgileniyorum”, başımın üstünde yerin var. Tavırdır çünkü sonra o orada birikmiş olan malzemeye biz dönüp baktığımızda sen bugün bir araştırmacı olarak bir akademisyen olarak ben 1960'lı yıllar Türk resmiele ilgili “aa Ali beyin koleksiyonu en iyidir” deriz, sen de kalkarsın oraya gidersin... Beş benzemez bir arada. O orada bunu aldım, bu artık o kadar pırım yapmıyormuş, aman hemen onu satayım onun yerine bilmem ne alayım. Şimdi ondan bahsediyor, onun değeri... Böyle bir şey, bir pazar yeri. Türkiye sanat ortamında genelde dolaşımda görmediğin ve rastlamadığın insanlar, uçaklara bindiği gibi huurt Art Basel senin, Miami Basel benim. Oradan hızımızı alamadık Documenta'ya gittik, hemen peşinden Venedik Bienali'ne damladık. Bir koyunlar sürüsü halinde dolanıyorlar. Bu da gelişmiş bir Türk entelijansiyası ve sosyetesini diye bize yutturulmaya çalışılıyor. Afedersin n..! *Haşmet, 64, Sanatçı.*

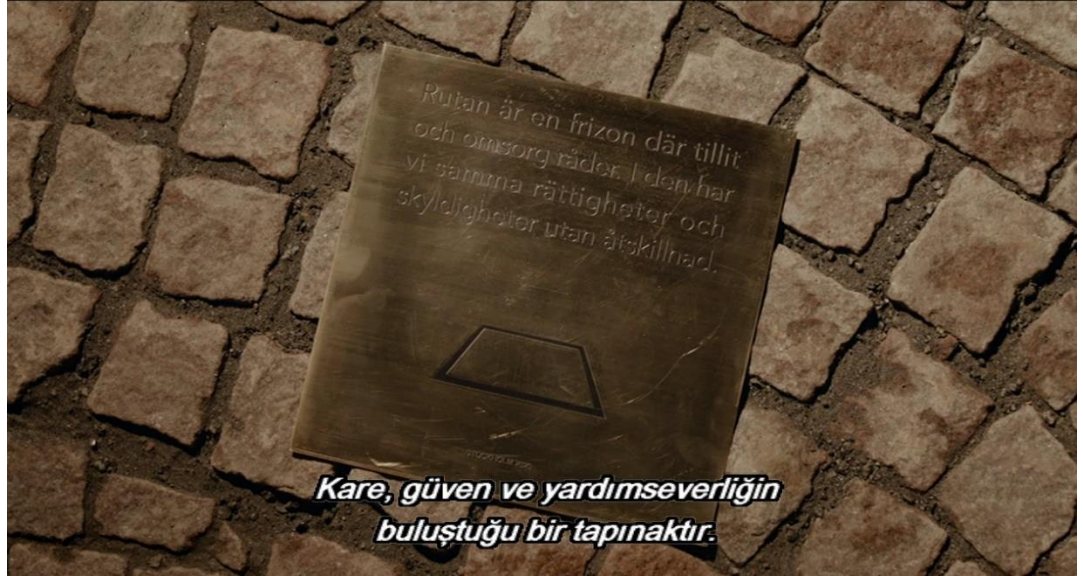
Haşmet'in anlatısına göre çağdaş sanat alanının aktörleri ilişkiler ağında sanatın niteliği, içeriği, bilgisinden ziyade gösterişi ve magazinine odaklanmaktadır. Anlaşılmaktadır ki çağdaş sanat alanının ilişkiler temelinde işleyen yapısı alandaki tüm aktörleri etkilemektedir. Aktörler sanatın niteliği, içeriğinden ziyade sanatsal cemaat içinde birbirlerine ilişkiler ağıyla bağlanan sanatçı, küratör, kurum yöneticisi, koleksiyoncu, galericiler olarak sosyal ilişkileriyle ön plana çıkmışlardır.

Sanatsal cemaatleşme olgusu içinde, dar bir çevrede samimi ilişkiler içerisinde bulunan sanatçı ve sanat dünyası kamusu aktörlerinin niteliğindeki bozulmaya dikkat çeken Haşmet, günümüz çağdaş sanat alanının yapısına, ekonomi ile olan yakın ilişkisine ve alandaki aktörlere dair şunları söylemektedir:

Ciddi anlamda artık sanat, saf sanat olarak konuşulmuyor. Beraberinde ister istemez sanat ekonomisi diye bir kavram bunun kışına takıldı. Bundan vazgeçemiyoruz. Bu sanat ekonomisinin aktörleri içerisinde de küratörler önemli, müzelerin genel yöneticileri önemli. Çok güzel bir film sana tavsiye edeceğim, belki de gördün: *Kare*. Benim söyleyeceklerim hepsi işte orada var. Yani taptım, taptım. Gördüğüm dakika taptım, 4-5 kere seyrettim, herkese tavsiyeler halindeyim. Durum bu. Orada farkındaysan, oradaki sanatçının pozisyonu da, oradaki tırnak içinde jetsetin pozisyonu da takıştık kokuştuk oralara geldik ama işte seni rahatsız edecek, senin dalına basacak bir noktaya kadar sabrın, ondan sonrası ne hale gitti yani o işler. Efendime söyleyeyim s...k bir bilmemne dolayısıyla bütün göçmenlerin ve o insanların ahlakıyla ve onuruyla ilgili nasıl o karşıtlıklar. Yani benim ulan bu kadar konuştuk, Haşmet ne söyledi acaba, nasıl bir herif acaba kafanda en kristal şekilde birikmesi gereken şey işte bu *Kare*'dir. Oradan ne aldıysan ben öyle düşünüyorum. Oradaki küratör, o beyaz -bizde de öyle beyaz Türkler bunlar- o neyse o zihniyet, o mental, o hayat, o hayata öbür tarafta çok ciddi bir şey bir koruma alanı, çok ciddi entelektüel bir bilmem ne yapan insan, sonra kalkıp hayatın içindeki bir günde ne süflilikler tavırları gösterebiliyor. Hepimizin belli bir noktadan sonra işte dirençlerimize göre, işte ben dünyanın en dirençli adamıyım, ne diyorum benim de bir yumuşak karnım var, bir yere kadar, bir yerden sonra mecbur kalıp da taviz verdiğin şeyler olabilir. Bütün mesele bu zaten. İnsanları taviz verecek noktalara çıkacak kadar, onların yumuşak karınlarını sana göstermesini sağlayacak kadar ahlaksızlık ortamı yaratma. Çünkü hepimiz düşebiliriz bu tuzağa. Yaratma, bu

yaratılmasın. Elbirliğiyle kurulacak olan bir şey işte bu yaratılmasın. Yoksa çaresizlikten, yoksa insani zaafardan, yoksa bilmem neden hepimizin bir ayın karanlık tarafı gibi bir tarafımız vardır abi denk gelebilir. Benim bundan sonraki karşılaşmamızdaki görevim senin o çirkin tarafını inatla inatla bilmem ne değil. Aldığım iyi tarafınla ilgili o yapıyı bilmem ne yapmak. Yoksa çok kurcalarsan benim de çıkar bir taraftan b..., senin de çıkar bir taraftan b.... Bırak onu kendi içimizde tedavi edebilme, düzeltebilme şansı ve hakkını biz kendi kendimizde bulalım, kendi sağaltmamızı yapalım. İnsanları hep bir ikiyezlü ahlaka doğru götürüyoruz. Şimdi bu Türk sanat ortamının aktörlerinin de pozisyonları bu, ikiyezlü ahlak üstünde, çünkü kendileri de öyleler, kurdukları sistem de öyle gidiyor. *Haşmet, 64, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Haşmet sanatın ekonomi ile yakın bağının oluşmasının aktörler arasında birtakım dengesizliklerin yaşanmasını doğurduğunu söylemektedir. Haşmet, çağdaş sanat alanındaki aktörlerin tavırlarını eleştirmekte ve sanatçıların bu tavırlar karşısında güçsüz bir rolde olduğunu anlatmaktadır. Haşmet'in burada vurguladığı Kare (*The Square*) filmi (katılımcılardan bir başka sanatçı da görüşme sırasında bu filme referans vermiştir), dünyanın prestijli çağdaş sanat müzelerinden birinin baş küratörü ve çağdaş sanat dünyasının aktörleri üzerinden çağdaş sanat dünyası aktörlerinin (sanat dünyası kamusunun) Haşmet'in deyimiyile ikiyezlü ahlakını anlatan bir filmidir. Film bugünün dünyasında sanatçı, çağdaş sanat eserinin niteliklerine değinen (örneğin filmde çakıl taşları ve tozlardan oluşan bir sanat eseri, müze temizlikçilerinden biri tarafından kısmen süpürülüp süpürülen çakıl taşları çöp poşetine toplanmıştır, müzenin küratörü ve müzede çalışan bir başka sanat profesyoneli durumun fark edilmemesi için eserin süpürülen taşlarını eserin aslına uygun biçimde yeniden yerleştirmede karar kılmışlardır) hem de küratör, müze yönetim kurulu ve müzede çalışan sanat profesyonelleri, sanat izleyicisi/sanat sosyetesini (sanat eserinden/sergisinden çok müzede sergiye paralel düzenlenen eğlence, çılgın partiler ve ikramlara karşı abartılı ilgileri) gibi sanat kamusunun aktörlerinin ilişkilerini ve niteliklerini göz önüne seren bir kara mizahtır. Filmde sanat dünyasının aktörleri bir yandan sergilenecek eser Kare ile toplumsal mesajlar vermeye çalışırken (aşağıda filme ait görselde eserin mesajı belirtilmiştir) diğer taraftan aslında bu aktörlerin kendi sınıfından farklı toplumsal sınıflardan insanların hayatına karşı önyargılı ve ne kadar sahte bir ilişki kurdukları ortaya çıkmaktadır. Küratör ve sanat dünyası aktörleri sanat alanında toplumsal kaygılar taşıdığını iddia ederken, kendi bireysel hayatlarında bu tutumlarına son derece zıt ve toplumun farklı kesimlerine karşı empatiden uzak, tepeden, elitist bir bakış sergilemektedirler. Haşmet Türkiye çağdaş sanat dünyasındaki aktörlerin de bu tavırda olduğunu söylemektedir: hayırsever gibi görünüp aslında son derece seçkin olduklarını ifade etmektedir.



Görsel 2.: Kare filmindeki söz konusu eserin (Kare) içeriğini gösteren metnin filminden alınmış görseli. Metinde şunlar yazmaktadır: “Kare, güven ve yardımseverliğin bulunduğu bir tapınaktır. Onun sınırları içinde hepimiz eşit haklara ve yükümlülüklerle sahibiz.”
Kaynak: The Square (Dvd), Yönetmen: Ruben Östlund, 2017.

Bununla birlikte filmde Kare eseri için hazırlanarak müzenin youtube kanalına yüklenen sansasyonel ve infial yaratan video (müzenin pazarlama birimiyle birlikte çalışan reklam ajansı gündem yaratacak bir içerik hazırlama güdüsüyle “Sarışın dilenci çocuk parçalara ayrılıyor” adlı, infiale yol açan video) sebebiyle küratörün, müze yönetim kurulu tarafından alınan bir kararla istifa etmesiyle son bulmaktadır. Bu aşamada günümüz çağdaş sanat alanında kurum küratörlerinin özgürlüğü sorununa filme de dikkat çekilmiştir. Müze yönetim kurulu üyelerinden birisi küratöre videonun ahlaki açıdan sorunlu içeriğinden (dilenci bir bebeğin patlatılması) dolayı müze bağışçılarını kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalacaklarını söylemekte ve bunun devamında küratörün istifasını açıkladığı basın toplantısında gazeteciler tarafından video içeriği hem eleştirilmiş hem de küratöre sanatsal ifadenin sınırları ve özgürlük sorununa dair eleştiriler yöneltilmiştir. Filmdeki bir başka detaysa söz konusu eserin sahibi olan sanatçının ve eserdeki kendi anlatısının, diğer aktörler içerisinde çok silik ve geri planda kalmasıdır. Bu anlamda günümüzdeki sanatçının konumu ve eserlerin anlatılmasında ve esere bağlam oluşturulmasında sanatçı dışındaki aktörlere (küratör ve diğer hikâye anlatıcılar) dikkat çekilmiş olmaktadır. Dolayısıyla Haşmet’in de belirttiği gibi Kare filmi

bugünün çağdaş sanat alanının fotoğrafını çekmektedir, saha verileriyle de doğrulandığı gibi bu fotoğrafa Türkiye çağdaş sanat alanı da dahildir.

Hurşit de çağdaş sanat alanı aktörlerinin kendi içlerine kapalı ve sanatsal cemaatlerine hizmet etme anlayışı içerisinde olduklarına dikkat çekmektedir. Alandaki aktörlerin seçkin tavrına dair Hurşit şunları ifade etmektedir:

O kurumların⁸³, mesela X'in⁸⁴ içindeki lokantada yemek yiyemezsin, çok pahalı ya da çok şık. Yani gereksiz bir şıklık hastalığı var. Bu kadar şıklık... gerek yok bu kadar şıklığa, bu şıklık sokaktaki insanı korkutuyor. Onların içeriye girmesini engelliyor. Yani koleksiyonerlerin haftasonu gezinti yeri gibi değil ki, öyle de olsun istemiyorlardır eminim. Ama görüntüleri öyle oluyor yani, çok çok şık olunuyor. O kadar şık olmak da şık değil. Yani bir şeyin şık olması için sürekli düşünülmesi gereken bir kavram. Çünkü güzellik kavramı, en oynak olan kavram. İyi ve doğru o kadar değil. İyi ve doğru da değişebilir büyük zaman dilimleri içinde ama güzel kadar değil. Güzel sürekli değişiyor. Bu mantığın, estetiğin, ahlakın, zaten problematiği. O zaman o mimarının başka bir şey önermesi gerek bize. Yani büyük bir gökdelen mimarisi estetiğinin dışında bir şey önermesi gerek. Böyle de yapılabilirdi bu binalardan, bakın biz böyle yaptık. Çalışanlar şöyle de çalışabilirdi, bakın biz böyle denedik, demesi gerekirdi. Çok güzel manzaralı bir lokanta, ucuz da olabilirdi. “Bakın denedik” olmalıydı. Yani bunlar üzüyor tabi. *Hurşit, 48, Sanatçı.*

Hurşit'in anlatısından görüldüğü gibi sanat kurumları elitist bir tavır içerisinde kendi sanatsal cemaatine hizmet eden yapılar haline gelebilmektedir. Hurşit, bu tavrın sanatsal cemaatin içinden olmayanları, izleyicileri, toplumun farklı kesimlerini dışlayıcı bir nitelik taşımalarını eleştirmektedir. Bu anlatıdan kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında sanatsal cemaatin kendi üyelerine hizmet eden, toplumun her kesimine hitap etmeyen bir yapı ortaya çıkabildiği görülmektedir.

Gelecek bölümde sanatsal cemaatleşmenin sanatsal üretim desteklerine etkisi analiz edilmektedir.

⁸³ Sanatçı burada kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarını kastetmektedir.

⁸⁴ Sermaye gruplarından birisinin desteklediği bir sanat kurumu.

3.5.3. Sanatsal Cemaatleşmenin Sanatsal Üretim Desteklerine Etkisi (Saha Derneği)

Sanatsal cemaatleşme yalnız kurumlar düzeyinde değil, sanata destek veren bireysel destekli oluşumlarda da ortaya çıkmaktadır. Nasıl ki aktörler sanat etkinliklerinde küratörlerin kendi tanıdıkları sanatçılara yer verdiklerini söylüyorlarsa, sanata maddi destek sağlayan oluşumlar için de benzer bir durum söz konusudur. Sanatçıların sanatsal üretimleri süreçlerinde ihtiyaç duydukları maddi ve çeşitli türdeki destekleri veren Füsun Eczacıbaşı'nın kurucusu olduğu ve Türkiye'nin en önde gelen çağdaş sanat alanı aktörleri ve koleksiyoncularından oluşan üyeleriyle sanata destek amacıyla kurulan Saha Derneği 2011 yılından beri alanda yeni bir destek kaynağı oluşturmuştur. Dernek üyeleri arasında Arter'in yürütme kurulu başkanı ve Koç Holding yönetim kurulu başkanı Ömer Koç, Arter'in kurucu direktörü ve Koç Vakfı kültür sanat danışmanı Melih Fereli, Akbank Sanat danışma kurulu üyesi Suzan Sabancı Dinçer ve Türkiye çağdaş sanat alanının pek çok ünlü koleksiyoncusu bulunmaktadır. Son yıllarda pek çok sanatçıya çeşitli sanat etkinliklerinde yer almaları için maddi destekler sağlayan bu sivil toplum örgütü, zor koşullar altında sanatsal üretim gerçekleştirmekte olan sanatçıların (ve sanat alanında çalışan farklı aktörlerin) alandaki varlıklarını sürdürebilmeleri için uzatılmış bir destek elidir. Görüşülen sanatçılar arasında Saha Derneği'nden bir ya da birden fazla kez destek alanlar vardır, fakat bununla birlikte katılımcılar derneğin destekleriyle ilgili de alandaki ilişkiler ağının ve sanatsal cemaatleşmenin devrede olduğuna işaret eden anlatılara sahiptirler.

Bu doğrultuda Ceren sanatçılara verilen desteklerde ilişkiler ağının göz önünde tutulabildiğini anlatmaktadır. Ceren sanatçıların ilişkiler ağı sistemi içerisinde Türkiye çağdaş sanat alanında bir sanatçının desteklenmesi ve güç kazanmasında aktörler arası ilişkiler ağını önemini şöyle vurgulamaktadır:

Tabi ki şey var, onun varlığını kesinlikle inkâr edemem yani: bir bağlantılar ağı, sıkı. Çok sıkı bir bağlantılar ağı tabi ki buradaki çağdaş sanat çevresinde var. Ve o ağın içine girmek sadece mobilize olmasını sağlıyor sanatçının, yani daha mobil olmasını sağlıyor, aynı zamanda bir yandan tabi ilişkinin gelişmesini de sağlıyor.
Ceren, 33, Küratör.

Ceren alanın işleyişinin sanatçının ilişkiler ağına dahil olmasıyla gerçekleştiğini anlatmaktadır. Bu bir kurumsal hayırseverlik sanat kurumunda görünürlük de olabilir, bu

kurumların sanat etkinliklerinden herhangi birinde eser sergilemek de olabilir, ya da Saha Derneği'nden destek almaya hak kazanmak da olabilir. Örneğin katılımcı aktörlerin çoğu, çağdaş sanata ve sanatçılara destek sağlamak amacıyla koleksiyoncular tarafından kurulmuş olan Saha Derneği'nden destek alan sanatçıların alanda güçlü olan ilişkiler ağının bir parçası oldukları için bu desteğin kendilerine verildiğini anlatmaktadırlar. Sanatçılar, dernek desteğine bizzat sanatçılar değil, sanatçıların adına sanatçıyı etkinliğe davet eden kurum başvurmasına rağmen, katılımcılar kendisine destek verilen sanatçıların ilişkiler ağına dahil olanlardan seçildiğini ifade etmektedirler. Bu anlamda Alper sanatçıların desteğe çok büyük bir ihtiyaç duyduklarını söylerken Saha Derneği'nin desteğini alan sanatçılarla ilgili şunları anlatmaktadır:

Sanatçılar, herkes simit satmaya başlamış yani onuruyla. Burada da bir desteğe ihtiyaç var, o bakımdan çok şey. Onlar evet, yani çok networkün içerisinde olan kendi reklamlarını yapabilecekleri sanatçıları destekliyorlar. *Alper, 41, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Alper derneğin desteğini alan sanatçıların ilişkiler ağı içerisinde seçildiğini düşünmektedir. Ki Alper'in de Saha Derneği'nden destek alan sanatçılardan biri olarak bunu söylemesi önemlidir. Ezgi de Alper ile benzer bir şekilde dernekten destek alan sanatçıların aktörlerin kendi ilişkiler ağı içerisinde tanıdıkları sanatçılardan oluştuğunu anlatmaktadır. Bu doğrultuda Ezgi şunları söylemektedir:

Destek çok önemli, gerçekten desteğe ihtiyacımız var. Diyelim ki bir iş yapacağım ve prodüksiyona ihtiyacım var ve ben yıllardır prodüksiyon işimi kendim hallediyorum. Bazen bir arkadaşım yardım ediyor onunla montaj yapıyorum, bazen kameraman bir arkadaş çekim yapıyor falan. Yani çok ihtiyacımız olan bir konuda işte aynı şeyden dolayı, aslında sorundan dolayı Saha 3-5 kişinin arasında o fonu bölüştürüp şey yapıyor yani. (...) Diyelim ki ben başvurduğum ve reddedilmedim tanınan bir sanatçıyım yani bir anlamda. Ama bir başkası nasıl alacak? Yani genç ya da daha farklı cemaatin içinde olan diyeyim -cemaat diyeceğim yani- onun şansı var mı Saha'dan destek almak için. Hiç inanmıyorum yani. Açılım yapmaları gerekiyor. Biraz yani mesela.. bir kere çok atölyeleri gezmeleri, sanatçıları tanımaları gerekiyor, hiç böyle bir çaba yok. Yine bu atölye gezileri falan da, mesela Spot var Saha gibi başka bir şey. Hep aynı sanatçıların atölyelerini gezerek hani bir liste verilmiş sanki ellerine, o liste üzerinden hareket ediyorlar. O zaman şimdi "o listeyi kim verdi?" sorusu geliyor benim için. Bu da çok kurumsal olduğunu düşünüyorum. Yani yine aslında büyük kurumların, aslında küratörlerin, yöneticilerin falan değil, kurumların ben bu işi organize ettiğini düşünüyorum. Onlar da kendi koleksiyonlarıyla ilgili olarak belki de çalışıyorlar. Yani yine burada hiç hiç masum olmayan bir sanatçı-kurum ve destek ilişkisi var. *Ezgi, 50, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Ezgi Saha Derneği'nin kurumlarla bağlantılı olan, o ilişkiler ağına dahil olan sanatçıları ve görünür sanatçıları desteklediğini vurgulamaktadır. Dolayısıyla Ezgi'nin anlatısında kurumlarla direkt olarak bağlantısı olmasa da sanat alanının kurallarını

belirleyen kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının yön verdiği bir düzende bu kurumlarla ilişki kuran sanatçıların başarılı olarak addedilmelerine bağlı olarak alandaki aktörlerin algısının da yönlendiği anlaşılmaktadır. Ezgi, alanda tanınmayan dolayısıyla sanatsal cemaate henüz dahil olamamış bir sanatçının destek almasının çok mümkün olmadığını işaret etmektedir.

Buğra ise Saha Derneği'nden destek almanın sanatçılar için bir prestij unsuru haline geldiğini ifade etmektedir:

Artık siz bir sergi yapıyorsunuz, Saha desteği varsa o sergi daha çok duyuluyor. Şimdi millet bunun peşinde mi, yoksa gerçekten oradaki maddi getirinin, o desteğin peşinde mi? Çünkü Saha her projeye de çok büyük paralar vermiyor. Bazen çok sembolik birtakım destekler veriyor. Ama dediğim gibi bu markalaştığı için buradan destek alınıyor. Mesela bana enteresan gelen şu, sanatçı inisiyatifi. Sanatçı inisiyatifi ne demektir: 3 kişi bir araya gelmiştir, bir şey yapıyordur. Şimdi sanatçı inisiyatifi neden Saha desteği alsın ki? Yani zaten onların bir araya geliş modeli zaten başka bir şey yapabilmekse eğer kalkıp bunun Saha'dan destek istemesi tuhaf oluyor biraz. Ya o başka bir şey oluyor. O zaman kurumsallaşmaya başlıyordur o inisiyatif. Anlatabiliyor muyum. Yani ya kurumsal bir yapısınız Saha desteği alıyorsunuzdur, ya da sanatçı olarak sizin yapacağınız projenin daha göz önünde olabilmesi için "Saha desteği aldık" diye alıp logosunu duvarımıza, sergi mekanınıza koyuyorsunuzdur. Oradaki mesele o. *Buğra, 39, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Buğra sanatçıların Saha Derneği'nin desteğini almak istemelerinin sebebinin maddi destekten çok derneğin gücünden yararlanarak daha görünür olmaktan kaynaklandığını söylemektedir. Bu doğrultuda bünyesinde alanın pek çok önemli aktörü ve değer yaratıcı öznelerinden bazılarının da bulunduğu Saha Derneği'nin de çağdaş sanat alanında önemli bir yer edindiği anlaşılmaktadır.

Sanatsal cemaatleşme ve sanatın piyasalaşması aktörler arasında birtakım hiyerarşiler yaratmaktadır. Bu hiyerarşide büyük sanat kurumlarının küratörleri, direktörleri ve diğer aktörlerle sanatçılar arasında güç ilişkileri dengesizleşmiştir. Bu ilişkilerin dengesizleşmesine dair elde edilen saha verileri bir sonraki bölümde değerlendirilecektir.

3.6. AKTÖRLER ARASI İKTİDAR MÜCADELELERİ İÇERİSİNDE SANATÇILARIN KONUMU VE DEĞER YARATICI ÖZNELERİN TAHAKKÜMÜ

Bir önceki bölümde ele alındığı gibi Türkiye çağdaş sanat dünyasının yapısı birbiriyle iç içe geçmiş ilişkiler ağlarından müteşekkil olan sanatsal cemaatlerden oluşmaktadır. Bu ilişkiler ağı içerisinde sanatçılar, değer yaratıcı özneler olarak kurumsal hayırseverlik kurumlarının arkasındaki sermayedar grup aile üyeleri ve küratörleri bulunmaktadır. Ayrıca sanat eserinin ekonomik ilişkileneşmesiyle ilgili aktörler olarak koleksiyoncu ve galericiler bulunmaktadır. Bu bölümde Bourdieucü anlamda bir mücadele alanı olarak sanatsal üretim alanında değer yaratıcı özneler ile sanatçıların konumuna dair elde edilen veriler ele alınacaktır.

Katılımcıların anlatılarından, değer yaratıcı öznelerin güç ve konum bakımından sanatçının üzerinde konumlandıklarına dair bulgulara erişilmiştir. Bir katılımcının bir kurumsal hayırseverlik sanat kurumuna dair anlattığı olay günümüz çağdaş sanat alanında değer yaratıcı öznelerin iktidarını göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Bu olaya göre sanatçı, “toplamda iki elin parmaklarını geçmeyecek sayıda sanatçının” eserlerinden oluşan karma sergi davetiyesinde ve sergi billboardlarında (reklam panosu) sanatçıların hiçbirisinin adının yer almadığını, sadece kurumun yönetim kurulu başkanı ve kurum direktörünün ve çok sayıdaki sergi sponsorlarının adlarının yer aldığını anlatmıştır. Anlaşıldığı gibi sanatçıdan ziyade değer yaratıcı özneler ön plandadır. Asıl güç sahibi değer yaratıcı öznelerdir.

Bu doğrultuda Haşmet Türkiye çağdaş sanat alanı ilişkiler ağının oluşumunu ve günümüz ilişkiler ağı içerisinde sanatçının konumunu şöyle anlatmaktadır:

Türkiye'nin ilk küratöryel çalışmalarını yapan Beral Madra'dır. Beral Hanım'ın adından bahsedebilirsiniz o dönem yabancı sergilerle irtibatlar kuran. Sonra Beral Hanım'ın yanına aldığı asistanlar, bilmem neler, şunlar bunlar, bu işe heveslenenler. Vasıf bunlardan biridir. Vasıf Amerika'ya gitti, bu işin bilmem n'aptı falan falan. İlk İstanbul Bienali yapıldığı zaman gene Beral Hanım başlarındaydı. Grup halindeydiler. Orada işte bağlantılar, görevlendirmeleri oldu. Oradaki görevlendirilen insanlar, belli bir zaman sonra alanın direktörleri... içine kaydılar, alanın aktörleri haline geldiler falan. Ufak ufak ufak ufak bu tür kurumlaşmalar başladı. Fakat her şeyde olduğu gibi hayatın diğer alanlarında olduğu gibi bir iktidar kavramı var. Ve bu iktidara talip olduğunuz zaman, iktidar sizin elinizde olduğu zaman belli bir zaman sonra o iktidarı koruma adı altında siz de hatalar yapıyorsunuz

ve de zalimleşiyorsunuz. Şimdi bunca seneden sonra dönüp baktığımda çağdaş sanat ortamının, Türkiye sanat ortamının bu kadar bir karman çorman kaotik bir yapıda, sistemi daha tam oturmamış, değerlendirmesi tam oturmamış, hasbelkader giden saçma sapan bir market, saçma sapan bir ilişkiler ağı falan olmasının nedenleri içerisinde en masumunu kendime göre gene sanatçılar olarak görüyorum. Çünkü neredeyse figüran pozisyonunda. Ana aktörler artık onlar değil. Ana aktörler, kendilerini daha kurumlaşmış addeden, sanat ortamını bir şekilde manipüle eden, kendi değer sistematiği, bakışları ve de kendi talip oldukları iktidarı koruma adı altında kararlar alan, karakuşi⁸⁵ kararlar alan bir sanat ortamı var. *Haşmet, 64, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Haşmet sanatçıların alanın baş aktörleri olmadıklarını anlatmaktadır. Haşmet'in anlatısına göre çağdaş sanat alanındaki iktidar sahipleri küratörler ve kurumlardır. Haşmet'in burada bahsettiği kurumlar ve aktörler DiMaggiocu anlamda kurumsal hayırseverlik sanat kurumları ve bu kurumlarla ilişkili değer yaratıcı öznelardır.

Bunlarla birlikte Ela çağdaş sanat alanında güç dengelerinin tamamen alanın aktörlerinin (sanat dünyası kamusunun) elinde olduğunu ve alanın içe kapalı bir yapıda olduğunu anlatmaktadır:

Görsel sanatlar çok spekülative bir alan. Ve izleyici kitlesi çok daha...yani sergileri gezip gören insanların büyük bölümü zaten iş, sanat satın almıyorlar ve sanat satın almamalarının dışında sanatla ilgili konuşmaktan dahi korkar insanlar. "Ben sanattan anlamam" en çok duyduğunuz şey budur yani. Sanat profesyonelleri dışındaki insanların hepsi "ben sanattan anlamam" der yani. O kadar böyle bir insanları terörize eden bir alan. Başka hiçbir alan böyle değil. Herkes müzikle ilgili konuşur, herkes sinemayla ilgili konuşur rahat rahat: "o film kötüydü, "bu müzik iyiydi". Ama söz konusu olan görsel sanatlar olunca hani böyle bir geride durur. O geride durma da işte küratörlere çok fazla güç veriyor aslında. Çünkü bu spekülative alanı daha tekelci bir şekilde manipüle edebiliyorlar o zaman. İşte koleksiyonerler kendi belki bilgi birikimlerine aynı genel izleyici gibi güvenmiyorlar, dolayısıyla orada küratörün, güvendikleri bir küratörün "bu iyi, bu kötü" demesi, o sanatı iyi ve kötü yapıyor yani. Bu kadar şey. Ve küratörlerin de aslında tabii ki yani normal olarak radarları her zaman o kadar iyi çalışmıyor aslında çok kötü sanatı ve çok hani böyle vasat şeyleri acayip comment [değerlendirmek] edebiliyorlar. Haliyle, normal bir şey bu da. (...) Bu dar olması değer belirleyen kitlesinin sayısının, yani çok az olması, güç ilişkilerini çok dengesiz kılmış görsel sanatlardaki. *Ela, 37, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Ela görsel sanatlar alanının içe kapalı ve sadece alanın aktörlerinin söz sahibi olabildiği bir yapıda bulunmasının sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecinde özellikle küratörleri otorite haline getirdiğini söylemektedir. Ela'nın anlatısında

⁸⁵ Kanun, kural ve mantık ölçülerine dayanmayan.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5c1d274f6fcb4.51604355 (21.12.2018).

görüldüğü gibi hangi eserin iyi hangi eserin kötü olduğu konusunda küratörler önemli aktörlerdir. Bu şekilde küratörler değer yaratıcı özneler olmaktadır.

Benzer bir şekilde Okan da günümüz çağdaş sanat alanında küratörlerin iktidarına işaret etmektedir:

Dönem, küratörler dönemi. Öyle görünüyor. Bugün dünya çapında çok meşhur küratörlerimiz var ama dünya çapında çok meşhur şeylerimiz yok, yani sanatçılarımız yok. Daha meşhur sanatçılarımızdan çok, daha meşhur küratörlerimiz var. Bu bir problem tabii ki. İşin asıl üreticisi, kurucusu, icatçısı daha geride, onu alıp bir yere koyan kişi daha önde. Bu bir kere adaletsizlik en başta. Türkiye’de de bu böyle. Zaten yani iyi bir kurumsal bir yere küratörsen, ana akımda bir küratörsen sanatçılar sana iyi davranmak zorunda. O zaman sanatçının karşısına çıktığı küratöre karşı kendi düşüncesinden, tavrından, kendi kendini otosansür ediyorsa burada ciddi bir küratör kültürü ve hegemonyası var demektir. Ne zaman ki bir küratör kendini eritir ve bir rampa haline getirir, bir sanatçının eserlerinden etkilendiğini, hoşuna gittiğini, görünür olması için kendini sanatçının üstüne değil de altına koyup onu yükseltebiliyorsa -o eserin daha doğrusu sanatçı değil-, o zaman doğru bir işleve sahip olduğunu söyleyebilirim. *Okan, 45, Küratör.*

Anlaşıldığı gibi Okan büyük sanat kurumlarının küratörlerinin, yani bu araştırmanın diliyle ifade edersek kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarındaki değer yaratıcı özneler olan küratörlerin sanatçının üzerinde bir hegemonya kurduklarını söylemektedir. Bu kurumlarla çalışmak isteyen sanatçıların ister istemez küratörün baskılarına boyun eğmek durumunda kaldıkları anlaşılmaktadır. Okan küratör-sanatçı ilişkisinin adaletsiz bir biçimde kurulduğunu söylemektedir. Okan’ın belirttiği gibi sanat kurumlarında eser sergileyebilmek veya koleksiyona girmek için kurumların küratörleri ve aslında tüm değer yaratıcı özneleriyle iyi anlaşmak, iyi ilişkiler kurmak gerekmektedir. Katılımcılar arasında bu tür bir ilişki kurmaya direnç gösteren sanatçılar bulunmaktadır. Kurumlardaki iktidar sahibi aktörlerle yani değer yaratıcı öznelerle ilişkilerin gergin olduğu, küratörlerin isteklerine boyun eğilmediği anda sanatçı kendisini bir anda sanatsal cemaatin dışına itilmiş bir şekilde bulabilmektedir. Ezgi yaşadıkları bu duruma örnek teşkil etmektedir.

Bir sürü sanatçının başına değişik şekillerde o kadar çok şey geliyor ki, ama herkes susuyor. Çünkü galeriler, kurumlar hakkında konuşmak çok tabu maalesef. Ama bunları konuşmaya konuşmaya bu hale geldik. Ben hep konuştuğum için çok cezalandırıldım. Yani kurumlar, sanat piyasası hep böyle bir şöyle oldu yani bana: karşı, ama ben susmadım yani. *Ezgi, 50, Küratör.*

Görüldüğü gibi değer yaratıcı öznelerle yaşanan anlaşmazlıklar ve çekişmeler sanatçıların alanda daha fazla mücadele vermelerine, sorunlar yaşamalarına neden olmaktadır. Ezgi

geçmişte pek çok önemli sanat etkinliğine katılmış olmasına rağmen eserlerinin çok fazla satılmadığını, hiçbir zaman sanat eseri satışından hayat geçimini sağlayamadığını anlatmıştır, Ezgi bu durumu şöyle ifade etmektedir:

Mesela ben çok katıldım İstanbul Bienallerine. Yani birkaç kere yer aldım, Venedik Bienali'nde yer aldım mesela. İşte bütün bunlara rağmen benim kapımı çalan 2 tane koleksiyoner oldu, hani bu çok görece galiba. Yani sanatçıya da bağlı belki. Onun kurduğu ilişki biçimleriyle de ilgili olabilir. Yani işe yaraması veya yaramaması. Şey anlamında söylüyorum ama işe yaraması anlamında, yanlış anlaşılmasın: koleksiyonerlere satmak ya da tanınmak, reklam anlamında. *Ezgi, 50, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Ezgi sanatçıların eserlerinin satılabilmesinin sanatçının tavrı ve aktörlerle kurduğu ilişki biçimine bağlı olduğunu vurgulamaktadır. Anlaşıldığı gibi alandaki görünürlüğü arttırmak, kurumlarda görünür olmak ve eserlerini satmayı hedefleyen sanatçılar alanın güçlü aktörleriyle tanışıp iyi ilişkiler kurmak durumundadırlar. Görüşme yapılan sanatçılar arasında, aktörlerle bu tip ilişkilere girmeye tenezzül etmeyenler arasında bir kişi alandaki aktörlerle sıkı ilişkileri olan bir galerici aracılıyla eserlerini satmaktadır, Ezgi gibi sanatçılar ise hayatının geçimini sanat eseri satışı dışında bir işten sağlayıp bu gibi konuları dert etmemektedirler. Bununla birlikte Şekil.2'de ilişkiler ağı haritasındaki katılımcılar arasından Ezgi'nin en az bağa sahip olan sanatçı olduğu görülmektedir.

Ela da çağdaş sanat alanında aktörler arası mücadele alanında sanatçıların konumuna dair şunları paylaşmaktadır:

O güç meselesi şey tabi, çok zor bir mesele yani. Sanatçılar bu sistemdeki, işte galericiler, küratörler, koleksiyonerler, kurum yöneticileri, sanatçılar... Sanatçılar o piramidin en altında, en kırılgan ve en güçsüzleştirilmiş kesimi. O biraz zor bir şey yani. *Ela, 37, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Ela sanatçıların alandaki en güçsüzleştirilmiş aktörler olduklarının altını çizmektedir. Ela alanda güç sahibi aktörlere dair şunları ifade etmektedir:

Bence en kuvvetliler küratörler. Çünkü sanat şey... belki kurum direktörleri de, kurumlar büyük olduğu için genelde. Ama onların sayısı çok az yani. Belki kurum direktörlerini başa koyabiliriz, onlar da zaten küratör olabiliyorlar yani. Ben küratörler diyeceğim valla, çünkü şey var, oradaki finans kısmıyla işin işte belki yatırım aracı olarak kullanılması sanatın falan, bütün o bölümle sanatın entelektüel ve sanatsal değerini birbirine kökleyen kişi küratör oluyor genelde. O yüzden çok kuvvetli de bir rolü var bence. Bir sanatçı daha şey tarafında görülüyor hani finansal kısmından çok anlamayan sanki, zaten kendi pratiği içinde hareket eden. Koleksiyonerler genelde galiba kendilerini de çok şey görmüyorlar, yetkin ve bütün sanatı kapsayıcı bir şekilde anlayan, öyle bir entelektüel, teorik altyapıya sahip olan insanlar olarak görmüyorlar kendilerini. Birçoğu da değil zaten. Dolayısıyla o

boşluğu dolduran figür küratör oluyor. Galeri direktörleri de öyle bir entelektüalizmle ortada bulunmuyorlar. Bütün o şeyleri küratör sağlıyor, dolayısıyla çok şeyler, hani o kültürün aktarıcısı ve taşıyıcısı rolündeler. Bir de belki sanat danışmanları. Yine küratörler de sanat danışmanı olabiliyor yani. Sanat danışmanları da şey olabilir orada, çok kuvvetliler yani o anlamda. Tabi bunların hepsi birbirinin içine giriyor zaten. İşte bir şeyin küratörü aynı zamanda bir yerin direktörü, aynı zamanda bilmem ne koleksiyonunun da danışmanı oluyor yani. *Ela, 37, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Ela alandaki sanatçı, küratör, koleksiyoncu, galerici yapısı içerisinde küratörlerin en baskın aktörler olduğunu anlatmaktadır. Ela aynı zamanda çağdaş sanat alanının bir aktörün birden fazla aktörün rolü üstlendiği (bir kişinin hem küratör, hem direktör hem de sanat danışmanı olması gibi) iç içe geçmiş ilişkiler ağı yapısına vurgu yapmaktadır. Ela'nın anlatısı hem sanatsal cemaatleşmeye hem de alandaki değer yaratıcı özneler olarak küratörlerin tahakkümüne dikkat çekmesi bakımından örnek teşkil etmektedir.

İmren de günümüz çağdaş sanat alanında sanatçı-küratör ilişkisine dair şunları söylemektedir:

Genel olarak zaten hani hayattaki bütün bu hiyerarşik ilişkiler ve hiyerarşik yapıları çok problemlili buluyorum yani ve çok anlamsız buluyorum. Hani hiçbir temeli yok aslında. Hani yıllardır birtakım dayatılmış ekonomik ve inanç sistemlerinin yolunda birtakım hiyerarşik ilişkiler kurulmuş hep hayatta insanlar arasında. Aynı şey sanat piyasasında da, Türkiye'de de olmuş maalesef. İşte küratörler bir şekilde sanatçıları aslında bulup çıkarıp onların hayatlarını kurtaran, kolaylaştıran, onları görünür kılan böyle daha superior bir hani pozisyonda konumlanmış maalesef. Ya da hani onaylayan, değer biçen işte fiyatını yükselten, sergiye seçen veya seçmeyen. Yani bir şekilde aslında hayatın genelindeki bu hani almalı, vermeli hiyerarşik ilişkiler sistematığına çok benzeyen bir sistematik tabi bu sanatçı küratör ilişkisi içinde. Ben bunu doğru bulmuyorum, bana şey de gelmiyor yani böyle bir ahlaki bir şey de yapmaya çalışmıyorum ama hani bana çok tuhaf geliyor mesela hani. Dolayısıyla ben daha kendimi daha iyi hissediyorum, böyle bir facilitator [kolaylaştırıcı] İngilizce bir kelimeyle belki izah edebileceğim. Ve daha lineer bir hiyerarşi olduğunu düşünüyorum. Ama her sanatçıyla da böyle olmuyor, her küratörle de böyle olmuyor. *İmren, 40, Küratör.*

Görüldüğü gibi İmren genel olarak çağdaş sanat alanındaki küratör iktidarını eleştirmektedir. İmren'in anlatısından küratörlerin sanat eserinin değerinin belirlenmesindeki rolleri ortaya çıkmaktadır. Aslında İmren de kurumsal hayırseverlik sanat kurumunda çalışan bir değer yaratıcı özne konumundadır, fakat kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında çalışan her küratör sanatçı ve eser seçiminde aynı ölçüde etkili olmamaktadır, önceki bölümlerde İmren'in anlatısında görüldüğü gibi İmren daha çok kurumundaki diğer yaratıcı özneler tarafından belirlenen sanatçıların sergisinin küratörlüğünü yapmaktadır. Yani süreçlerde İmren'den daha fazla kurumda çalışan diğer

yaratıcı özneler (baş küratör veya kurum direktörü veya kurum yönetim kurulu) etkili olabilmektedir. Bu aşamada küratör İmren'in somutlaştırdığı gibi, kurum ile sanatçı arasında bir köprü görevi görebilmektedir.

Bu doğrultuda Asya'nın anlatısı değer yaratıcı özneler olarak küratörlerin sanatçıların alanda görünür olmaları bakımından ne kadar önemli olduğunu ortaya koymaktadır:

Küratörlerle tanışmak tabii ki önemli, hani onlara işlerinizi anlatmak. (...) Vasıf Kortun ben master yaparken dersime girmişti, öyle bir tanışıklığımız vardı, döndüğüm zaman dönüp ona tekrar işlerimi gösterdim. Falan hani böyle biraz küratörlerle tanışmak üzerinden oluyor, biraz sanatçılarla ortak iş yapmak, onların tanışıklıklarından faydalanmak üzerinden oluyor. *Asya, 38, Sanatçı.*

Küratörler değer yaratıcı özneler oldukları için sanatçıların küratörlerle ilişki kurması ve eserlerini tanıtmaları gerekmektedir. Asya'nın anlatısında görüldüğü gibi sanatçıların çalışmalarını küratörlere gösterip küratörlerin beğenisini kazanmaları önem taşımaktadır. Çünkü bu küratörler sanatçıyı daha sonra başka sanat etkinliklerine davet edebilir ya da başka aktörlere önerebilirler. Asya'nın anlatısından alandaki küratörlerle, sanatçılarla çalışmanın o sanatçıların ilişki ağındaki önemli aktörlere ulaşmada faydalı olduğu da anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda Asya alandaki aktörlerarası ilişkiler üzerinden yürüyen işleyiş biçimine işaret etmektedir. Bu ilişkiler sf. 269'daki ilişkiler ağı haritasında da görülmektedir, buna göre katılımcılar birbirlerine ağlarla bağlanmaktadır.

Alandaki aktörler arasındaki ilişkilerin yapısına dair Ela şunları anlatmaktadır:

Çok büyük bir iktidar alanı tabii. Bilmiyorum yani kurum yöneticisi herhalde şey oluyor, müzenin yöneticisi ya da iyi bir galerinin direktörü için bile aynı şey söylenebilir. O öyle bir hani şeyin tepe noktası ki hani... Belki de işte birkaç yılda bir değiştirmeli bir şey olsa -özellikle kurumlar için. Bu ticari yerler için geçerli olmaz ama- hani 5 senede bir 3 senede bir direktörün değişmesi belki daha... ama herhalde onu da şey yapamıyorlar, ilişkiler üzerinden yürüyen bir sistem bu, dünyanın her yerinde. Londra'da da öyleydi yani. Dolayısıyla o insanın o tepe noktada başka bir tepe noktada insanlarla kurduğu ağ, zaten her şey demek yani. O sistemin yürümesini sağlayan çok tabii yine o güç ilişkisini dengesizleştiren bir şey tabii ki. Ama galiba biraz da o sebeple yani ilişkiler ağını bir şekilde sabit tutarak işte işlerin akışı falan belki pratik anlamda daha kolay ve daha hızlı gerçekleşiyordur. Çok şey çünkü böyle bizim çevre, hem çok iş çevresi, hani bir taraftan da açılışlar, yemekler, şaraplar... hani öyle bir de ortam olduğu için aslında iş yapıyor oluyorsun orada. Ama hiç öyle bir hava olmuyor. Hep böyle bir kişisel şeyi var işin içinde. Bu yani sanatçısından küratörüne, müze yöneticisine herkes bu şekilde. Birbiriyle ilişkisi de böyle. Hani mesafeli bir ilişkiden çok böyle "ee senin oğlun ne yapıyor" hep böyle bir hani şey. O kişisel herhalde çok belirleyici bu şeyde. Hani hem inanılmaz hiyerarşik, ama biraz da böyle bir ilişki. *Ela, 37, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi çağdaş sanat alanının tamamen ilişkiler ağı üzerinden işlemektedir. İlişkiler ağı içerisinde sanatçılar ve değer yaratıcı özneler açılışlar, davetler vs. türlü etkinliklerde iletişim içerisine girmektedirler, fakat alanın diğer aktörleriyle kurulan bu ilişki yatay bir ilişki değildir. Önceki bölümde ele alındığı gibi aktörlerin davet ve açılışlarda birbirleriyle tanışıp iletişim kurmaları yani sosyal sermaye geliştirmeleri aktörlerin işinin bir parçasıdır.

Kaan çağdaş sanat alanının ilişkiler üzerinden işleyen yapısı içerisinde asıl mesele olan sanattan çok uzaklaştığını düşünmektedir:

Ya bir şeyi unutuyoruz, yani o kadar bu kişiler, kurumlar, yayınlar, küratörler bunlar o kadar baskın ve galeriler, fuarlar bunlar o kadar baskın ve şey ki... renkli ve... orada şey kayboluyor, nitelik kayboluyor. Yani bir sanat eserinin içerisinden bağlamını, özgünlüğünü, tekniğini çıkarıp... yani ne ki? İzleyiciyle o sanat eserinin baş başa kaldığı nokta, o kadar aslında. İçine girebiliyor ya da giremiyor, anlıyor, anlamıyor, hoşuna gidiyor ya da gitmiyor. Yani çok küçük, çok duygu üzerine ya da bağlam üzerine ya da mantık üzerine kurulu çok ince bir ilişki. Bu olur ya da olmaz, tüm olay bu. Geri kalan her şey aslında oluşturulmuş yapay bir sistem. Matrix gibi. Hepsi birbiriyle bağımlı ve bir sermayenin üzerinde duruyorlar. (...) Ya bazen utaniyorum içinde bulunduğum sistemin, ortamın dilinden, konuşmasından, tavrından, halinden. *Kaan, 35, Sanatçı.*

Kaan'ın anlatısında görüldüğü gibi çağdaş sanat alanında kurumlar ve aktörlerin hakimiyeti ve sanatın ticaretinin konuşulması sanat eserinin niteliğinin göz ardı edilmesine sebep olmaktadır. Alanın işleyişi aktörler arası ilişkiler üzerinden sürmekte olması sanatçıları rahatsız edebilmektedir. Çünkü bu durumda sanatın kendisi konuşulmamakta, yakınlıklar tanışıklıklar üzerinden güç ilişkileri kurulmaktadır.

Haşmet aktörlerarası mücadeleler arasında sanatçıların varlıklarını sürdürebilmek adına içinde kaldıkları durumu şöyle anlatmaktadır:

Sen ne yaparsan yap kapitalist bir sistem içerisinde dolaşımdasın, görünürlülük anlamında dolaşımdasın. Dolayısıyla da senin bu üretimine, yaptığın sergiye, karşı çıkışına, muhalif tavrına, neyse gene de arka planda destek veren şeylerin olması lazım. Alternatif medyaların olması lazım, alternatif sponsorlukların olması lazım falan. Yok. E bunlar olmayınca 2-3 sergilik, 3-5 atımlık ne kadarsa bu kadar oluşumlar oluyor ve dağılıyor. Bu tür oluşumlar oluyor ve dağılıyor. Çünkü öbür tarafta çok ciddi bir sistem var, kendini koruyan, koruma altına almış, bütün ilişkiler ağıyla onu çok güzel örmüş bir ana akım var. Sen de burada cılız cılız birtakım sesler çıkartmaya çalışıyorsun. Hadi seni anında orada alıyor, manikürlüyor, yıkıyor, paklıyor kendi bünyesine dahil ediyor. Türk çağdaş sanat ortamına baktığın zaman bir dönem esip köpürüp son derece muhalif işler üretmiş olan sanatçıları belli bir zaman sonra bir bakıyorsun galerilerde piyasa sanatçısı haline gelivermiş. Şimdi ben akıllı mıyım fikirli miyim ya da kalbimin sesini her zaman daha fazla dinlediğim için midir nedir onu bilmiyorum ama ne hiçbir zaman o kadar uç noktalara gittim, ne

hiçbir zaman bu kadar teslimiyetçi bir noktaya gittim. Çünkü gördüm, belli bir zaman sonra bu böyle de olabiliyor, “vay ne işler yapıyor” dediğin insanlar, ondan sonra aptal saptal Türk koleksiyonerlerinin afedersin k...nı yalar pozisyoncular. Veya işte partilerinde bilmem ne yapar pozisyoncu. Peki bundan 3 sene önce yaptığın iş neydi, bu neydi şimdi? Soramıyorsun, edemiyorsun. Hepsi şu an Türkiye galerilerinin baş aktörleri⁸⁶ falan haline geldiler, sanatçı inisiyatiflerinden çıkan insanlar. O yola tenezzül etmeyenler de varlıklarını koruyamadı. Hayat içerisinde elenip gitti ve düştüler. *Haşmet, 64, Sanatçı.*

Haşmet’in anlatısından anlaşıldığı gibi sanatçılar sanatsal üretimlerine ve hayatlarına devam edebilmek için desteğe ihtiyaç duymaktadırlar. Bu aşamada Haşmet sanatçıların ekonomik sebepler ve satış kaygısı gibi sebeplerle galerilerle çalışmak durumunda kaldıklarını ifade etmiştir. Başlangıçta sanatçı inisiyatifi kurup muhalif söylemler içerisinde birkaç sergi yapabilenlerin bir zaman sonra çağdaş sanat alanında var olabilmek için bu söyleminden vazgeçip galerilerle çalışmak durumunda kaldıkları görülmektedir. Haşmet sanatçılar her ne kadar ekonomik kaygılarla sanatsal üretim yapmıyor olsalar bile ekonomik ihtiyaçlar ve eserlerin dolaşımında olması gerekliliği sebebiyle söylemlerinden vazgeçip ticari kurumlarla, galerilerle çalışabildiklerini söylemektedir. Çünkü galerilerle çalışmak (galerilerle ilgili bölümde anlatıldığı gibi) sanatçının alandaki ilişkiler ağına eklenmesini, yani sanatsal cemaate girmesini sağlayabilmektedir.

Sırtlarını sermaye gruplarına dayamış olan kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının karşısında güçlü bir alternatif yapı bulunmadığı için sanatçılar alanın güçlü aktörleriyle yakın ilişkilere girmek zorunda kalmaktadırlar. Çünkü bir önceki bölümün ilgili kısmında saha verileriyle desteklenerek sunulduğu gibi ünlü bir koleksiyoncunun sanatçının eserini satın alması, başka koleksiyoncuların da almasına hatta kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının bile satın almasına sebep olabilmektedir. Ya da yine ilgili bölümlerde saha verileriyle doğrulandığı gibi bir kurumsal hayırseverlik sanat kurumunun küratörü, yöneticisi, direktörü ile arkadaş olmak da o kurumlarda sergi açabilmenin veya kurumun kalıcı koleksiyonuna eserin girmesinin yolu açabilmektedir ki görülmüştür ki açmıştır. Bu sebeplerle sanatçılar sosyal sermayelerini arttırmak, değer yaratıcı öznelerle tanışmak ve ilişki kurmak için sanat etkinlikleri davetleri, açılışları, hatta alandaki aktörlerin özel davetlerine (doğum günü, düğün vs. dahil olmak üzere) giderek sosyalleşmek durumundadırlar. Davet ve açılışlarda birileriyle tanışıp tanışıklıkları geliştirmek,

⁸⁶ Sanatçı burada ünlü galerilerle çalışan sanatçıları kastetmektedir.

bilhassa kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarındaki aktörlerle sosyalleşmek alanın olmazsa olmaz kuralı gibi görünmektedir.

Değer yaratıcı özneler olarak küratörlerin çağdaş sanat alanındaki iktidarları kimi zaman sanatçılar üzerinde tahakküme dönüşebilmektedir. Bu konuda Kaan şunları ifade etmektedir:

Direkt işe müdahaleler çok fazla oluyor. İsim vermeyeyim, mesela bir önceki bienalde yine Galata Rum Okulu'ndaki 2 iş, "Şu sanatçının işinden senin işin büyük olmayacak, onun gölgesinde kalması gerekiyor, çünkü o..." gibi konuşmaların gerçekleştiğini biliyorum. Küratör sanatçısına söylüyor. Şu işten daha büyük olmamalı gibi. Direkt müdahale aslında. Orada bienal ve sanatçılardan ziyade, starlığı üstlenen küratörler var. Hiçbir zaman küratör şeyini bırakmıyor bunlara, koltuğunu. Evet, orada padişah o ve kılıç onun elinde hakikaten. Onu destekleyen kurum İKSV de değil. Orada baya bir peygamber durumu söz konusu. Atıyorum Venedik Bienali'nin şu sanatçısı demiyorsun, Venedik Bienali'ni yapan şu küratör deniyor ve küratörün sergisi zaten sanatçının değil. Sanatçılar sadece oraya naçizane içerik sağlıyorlar. O yüzden korkarım şeyden çok fazla, bildiğimiz daha liberal galeri sisteminden çok fazla sansür ve müdahale orada gerçekleşiyor. Diye tanıklıktan biraz biliyorum. *Kaan, 35, Sanatçı.*

Kaan'ın verdiği örnek pek çok katılımcının da bahsettiği bir duruma işaret etmektedir. Küratörler sanatçıların yapacakları eserin içeriğine, biçimine, tarzına müdahale edebilmektedirler. Özellikle uluslararası sanat etkinlikleri küratörleri genellikle böyle kuvvetli bir iktidara sahiptirler.

Alper ise alanın ilişkiler ağı üzerine kurulu yapısının küratörün davranış biçimine bile yansıdığını ifade etmektedir. Birkaç kez küratör sansürüne uğradığını anlatan Alper şunları söylemektedir:

Şey çok garip oluyor, bu aile gibi olma durumu var ya o yüzden o sansür meseleleri hiçbir zaman için böyle direkt karşında biri var ve tam bir çatışma şeyi gibi olmuyor, hep böyle bir karmaşık süreçler. *Alper, 41, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Alper çağdaş sanat alanının yapısını aileye benzetmektedir. Alper'in anlatısı çağdaş sanat alanındaki aktörler arasındaki tanışıklıkların, ilişkiler ağının iç içe ve yakın ilişkilerden oluşan yapısının küratörlerin sansürünün dolaylı yollardan gerçekleşmesine neden olabildiğini göstermektedir. Alper'e sansür uygulayan küratör Alper'in birçok kez birlikte çalıştığı ve yıllardır yakinen tanıdığı bir küratördür. Alper bu sebeple küratörün iktidarıyla direkt karşılaşmamıştır. Dolaylı yollardan, küratörün asistanları aracılığıyla sanatçıya baskı ve sansür uygulanmıştır. Görüldüğü gibi alanın ilişkiyel yapısı sanatsal üretim biçimini de etkilemektedir.

Ezgi de sanatçı ve sanatçının eseri üzerinde tahakküm kuran küratörlere karşı tutumunu şöyle anlatmaktadır:

Müdahale eden bir küratör bence çok sıkıntılı bir pozisyon yaratıyor. Yani mekanı düzenlemek istiyor, onun içine renk katmak istiyor, yok bilmem ne.. yani böyle çok kendi sözünü söylemek isteyen bir küratörle çalışmak beni zorlar yani. (...) Müdahaleci olmamalı, yani o yapıtı değiştirmeye kalkmamalı. Zaten hiç kimse yapmamalı bunu. Kimsenin buna hakkı yok bence. Birlikte çalışılabilir tabi öneriler doğrultusunda. Ama bu eşit ilişki kurma anlamında olmalı yani bir iktidar yaratmamalı. Küratörün ayrı bir iktidarı yok, o yanılısamaya düşüyorlar. Bu da tabi kötü sergiler çıkmasına sebep oluyor bir kere her şeyden önce bence. *Ezgi, 50, Sanatçı.*

Ezgi'nin de anlattığı gibi küratörün kendi sözünü söylemek adına sanatçılar üzerinde tahakküm kurabildikleri, kendilerini sanatçıların üstünde konumlandırabildikleri görülmektedir. Bununla birlikte Tuğçe çok sanatçılı sergilerde serginin içeriği, sanatçıları ve bağlamı hakkında da sanatçıların küratörün konumuna göre daha dışarıda kaldığını söylemektedir:

Şöyle bir şey var tabi: Sen mesela sanatçı olarak sergide başka kimlerin yer aldığını öğrenemiyorsun yani. Hadi diyelim 20 kişilik bir sergi var, kimler var mesela bir 5 kişiyi öğrenirsin, 6 kişiyi öğrenirsin. Ama onların hangi işleri, nasıl filan bunları böyle bir şekilde öğrenemezsin, çünkü sana net olmayan birini de söylemez küratör. Yani düşünüyorum falan demez, çünkü o sanatçı da istemeyebilir. O yüzden hiçbir zaman o serginin şeyini en başta alamazsın yani küratör gibi. Küratör sonuçta bütün şeyleri şey yapıyor, sen sadece serginin veya ne bileyim en son katalog yazısının sadece bir kısmını bilebiliyorsun yani. Kendini de o kontekse koyuyorsun sonuçta yani. Baktın o bambaşka bir yere gitti tahmin etmediğin, orada biraz şeyin dışında kalabiliyorsun evet. *Tuğçe, 33, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Tuğçe karma sergilerde sanatçıların sürecin daha dışında kalabildiklerini ve sanatçının eserinin sanatçının çok da vâkıf olmadığı bir bağlama da oturabildiğini söylemektedir. Burada küratörün asıl sözün sahibi olduğu, sanatçının ise küratörün sözünü söylemesinde bir aracı olarak konumlandırıldığı durumlar olduğu da anlaşılmaktadır. Burada önceki bölümlerde ele alındığı gibi esere bağlam oluşturulurken öne çıkan (hikâye anlatıcı olarak) küratör karakteri söz konusu olmaktadır. Bu durumda hikâyenin asıl sahibi sanatçı değil, küratördür. Dolayısıyla sanat eseri sanatçının olmaktan çok küratörün sözü haline dönüşmektedir.

Araştırmamızda analiz ettiğimiz tüm bu ilişkiler içerisinde Haşmet'in aşağıdaki ifadeleri sanatçıların mevcut durumuna dikkat çekmesi bakımından önemlidir. Haşmet çağdaş sanat alanındaki holdinglerle ilişkili, özelleştirilmiş yapıyı ve bu yapıya mahkûm olan sanatçının durumunu şöyle göz önüne sermektedir:

Şimdi burada eğri oturup doğru konuşmak lazım. Türkiye'deki Forbes 100 Türk zenginini bugün açıkladı, milyar milyar dolarlar falan halinde. Ben de okudum 100 Türk zenginini kimlermiş diye, şöyle bir bakıyorum falan halinde. 4-5 tane o alana girmeyen ismin haricinde herkes Saha'nın üyesi. Bunların 4-5 kişi Saha'nın üyesi, Koç ailesi Arter'in ve yeni müzenin bilmem nesi, bilmem neye bakıyorsun (...) Rampa sanat galerisinin bilmem nesi, öteki bilmem nenin bilmem nesi, beriki Borusan bilmem ne.. Yani bakıyorsun neticede büyük bir patronaj ipoteği altında olduğu gözüküyor zaten. Büyük bir patronaj ipoteği altında bütün bu alan. Çünkü neticede bir kitap gibi değil, bir müzik eseri gibi değil. Bizim yaptığımız her şey çok kısa bir gösterim anından ve onun gelip de bakan, ilgilenen atıyorum 1000 kişi 1500 kişi 2000 kişi neyse, büyük bir müzeyse 5000 kişi dolaşsın neyse, ondan sonra bu birilerinin kendi özel mekanlarına kalkıyor, kamusal alanla artık bütün irtibatı kesilmiş oluyor, bitti. O noktada onun sadece meta değeri üstünden biz konuşabiliyoruz. Onun da kendi içindeki artısının eksininin bütün nemalanma hakları, artık ona sahip olduğunu varsayan insanın tekelinde. Onun koruması altında. Onun koruması altında veya onun yok etmesi altında. Dolayısıyla da senin bir şekilde aslında bundan sonraki kariyerini ipotek altına almış oluyor. Yığınla öyle sanatçının, o insanların patronajından çıktıkları için sistemden de ekarte ediliyorlar. Yığınla insan da o patronajın altına girmek için o soytarlıklara tahammül ettiği ve çanak tuttuğu için işte parlayıp da bilmem ne yapabiliyorlar. Tehlikeli bir alan. Ama bir kere daha söylüyorum biz de çok süflisi, çok artık gerçekten süflisi cereyan etmesine rağmen Kare'de⁸⁷ de gördün, bu dünyada da var. Maalesef çağdaş sanat bir şekilde böyle bir sirk dünyası haline geldi. *Haşmet, 64, Sanatçı.*

Görüldüğü gibi Haşmet Türkiye çağdaş sanat alanının zengin ve sanata yatırım yapan sınıflarına bağımlı hale geldiğini anlatmaktadır. Bu da iki şekilde gerçekleşmektedir. Birincisi büyük sermayelerin kurumsal sosyal sorumluluk adı altında sanata yaptıkları yatırımlarla (kurumsal hayırseverlik sanat kurumları), ikincisi ise yine bu büyük sermaye grupları içerisinde veya zengin sınıflar içerisinde kendi özel sanat koleksiyonunu oluşturan insanların sanat eseri satın almasıyla gerçekleşmektedir. Haşmet bu sebeple çağdaş sanat alanının sanata yatırım yapan zenginlerin ipoteği altında olduğunu söylemektedir. Bu sebeple de sanatçılar alanda bir isim kazanabilmek, görünür olabilmek veya hayatlarını sanatla sürdürebilmek için ister istemez bu büyük sermaye gruplarının ve sanata yatırım yapan zenginlerin patronajı altına girmektedirler. Haşmet bu sayede bazı sanatçıların alanda ün ve maddi kaynaklara kavuşabildiklerini, bu patronaj ipoteğine karşı çıkan sanatçıların ise alandan dışlandığını anlatmaktadır. Yani sanatsal cemaatten dışlanmaktadır. Haşmet'in bu anlattıklarından alanda var olmak isteyen sanatçıların alanın baş aktörleri olan kurumsal hayırseverlik sanat kurumları aktörlerinin ilişkiler ağına dahil olması gerektiği anlaşılmaktadır. Sanatsal cemaate dahil olmanın yolu budur.

⁸⁷ Sanatçı burada yukarıdaki sayfalarda değindiğimiz Kare (The Square) filminden bahsetmektedir.

Sanat eserinin görünürlüğünün, sanatçının sanatçılığının onaylanmasının ve sanatçının eserlerinin satılmasının en kolay yolu sanatsal cemaate girebilmektir.

Bu bölümdeki bulgularda görüldüğü gibi günümüz çağdaş sanat alanı aktörler arası ilişkiler ağına dayalı bir yapıya sahiptir. Bu yapı içerisinde hem değer yaratıcı öznelerden sermayedar aile üyeleri kendi aralarında bağlarla bağlıdırlar, hem de diğer değer yaratıcı özne grubunu oluşturan küratörler, sanat profesyonelleri ve sanatçılar kendi aralarında ilişkiler ağlarıyla bağlıdırlar. Ayrıca günümüz çağdaş sanat alanı içerisinde baş roldeki aktör sanatçı değildir. Pek çok katılımcımızın anlatısında görüldüğü gibi sanatçının üzerinde iktidar sahipleri küratörler ve kurum yöneticileri (sermayedar aile üyeleri ve yönetim kurulları, diğer sanat profesyonelleri) aktörleridir, yani değer yaratıcı öznelerdir.

Görüldüğü gibi sanatçı, küratör, kurum yöneticileri (yönetim kurulları), koleksiyoncular, galericilerden oluşan aktörler arası ilişkiler ağında sanatçıların konumu en kırılgan olanıdır. Sanatçı alanda kendisini var edebilmek ve varlığını sürdürebilmek için sanatsal üretim biçimden, söyleminden, tavrından taviz vermek durumunda kalabilmektedir. Çağdaş sanat alanında iktidar sahibi olan aktör sanatçı değildir, değer yaratıcı öznelerdir. Değer yaratıcı özneler önceki bölümlerde anlatıldığı gibi sermayedar gruplarla ilişkili kurum yönetim kurulları ve kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında çalışan küratörlerdir. Sanatçıların alanda var olabilmeleri için bu kurumlarda görünür olabilmeleri gerekmektedir, çünkü Türkiye’de sanat dünyası kamusu kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının aktörleri haline gelmiştir. Çünkü sanatsal cemaatin en güçlü ve söz sahibi aktörleri bu kurumların aktörleridir. Yalnızca alanın aktörleri değil, geleceğin sanatçıları, sanat öğrencileri, sanat izleyicisi olarak toplum kesimleri bile kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında gösterileri makbul sanat eseri olarak değerlendirmektedir. Kurumsal hayırseverlik sanat kurumları sanat alanındaki kültürel sermayenin yaratıcısı olarak değer yaratıcı özneler haline gelmişlerdir. Çağdaş sanat alanında var olmanın koşulu değer yaratıcı öznelerin onayını almaktır, değer yaratıcı öznelerin onayını almak da kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünür olmaktan geçmektedir. Bu kurumlarda görünür olmak içinse sanatçının alanın tüm önemli aktörlerinin ve değer yaratıcı öznelerinin ilişkiler ağına yani sanatsal cemaate katılmasıyla mümkün olmaktadır.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Araştırmamızda bugünün dünyasında sanat eseri nedir, sanatçı kimliği nasıl inşa edilmektedir, toplumda sanat beğenisi nasıl oluşmaktadır sorularının sosyolojik açıdan cevabı aranmış olmakla birlikte günümüzde sanat eserinin değerinin toplumsal olarak inşa edildiği sürecin tüm dinamikleri açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Sosyolojik olarak sanat eserinin ne olduğu sanat eserinin üretilmesi ve sanat piyasasındaki dolaşımında direkt veya doğrudan rol alan aktörlerin etrafında geliştiği anlaşılmıştır. Sanat eserinin değeri sanatçı, küratör, kurum yöneticileri (kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının ve ilişkili olduğu holdinglerin yönetim kurulları) gibi çağdaş sanat alanının aktörlerinin kim olduğu ile ilişkili olarak belirlenmektedir. Bu doğrultuda araştırmamızda günümüzde görsel sanatlar alanındaki çağdaş sanat eserinin sanatsal ve ekonomik değerinin toplumsal olarak inşa edildiği süreç analiz edilmiştir. İlk olarak günümüz çağdaş sanat alanının yapısı ve özellikleri anlatılmış, daha sonra fail olarak küratör ve sanatçıların nitelikleri ve sanatçıların alandaki mücadeleleri ve alanda (üretim ve değer kazanma süreçlerinde) karşılaştıkları sorunlar anlatılmıştır. Akabinde nesneye yani sanat eserine değer kazandıran toplumsal süreçler, bu süreçlerde rol alan aktörler (ve değer yaratıcı özneler), sonrasında günümüz çağdaş sanat alanının aktörler arası ilişkiler ağına dayalı yapısının ortaya çıkardığı yeni bir olgu olarak sanatsal cemaatleşme, son olarak da iktidar mücadeleleri içerisinde sanatçının konumu ve değer yaratıcı öznelerin tahakkümü anlatılmıştır.

Bugünün dünyasında Türkiye çağdaş sanat alanının hâkimi büyük holdinglerin ve büyük sermaye gruplarına mensup Eczacıbaşı, Koç, Sabancı, Kocabıyık gibi güçlü ve köklü ailelerin destekledikleri, sponsor oldukları veya kurdukları sanat kurumları ve sanat etkinlikleridir. Yani DiMaggiocu anlamda kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarıdır. Bu kurumlarda eseri sergilenen, bu kurumların koleksiyonlarına eseri giren sanatçılar, başarısı alandaki önemli aktörler tarafından onaylanmış sanatçılar olmaktadır. Sanat eserinin değerinin belirlenmesi süreci de sanatçının kendisinden bağımsız değildir,

sanatçı alanda Bourdieücü anlamda sembolik sermayesini yükselttiğinde sanatçının eserleri de değer kazanmaktadır. Günümüz neoliberal ekonomik yapısı içerisinde sanat eserinin ekonomik değeri ile sanatsal değeri sosyolojik olarak birlikte belirlenmektedir. Sanat eserinin değer kazanması sürecinde sanatsal ve ekonomik değerini birbirinden ayırmak mümkün değildir. Zaten bu sebeple sanat eserinin çağdaş sanat alanındaki değer kazanma sürecini analiz ettiğimiz bu çalışmada sanat piyasası kavramı kullanılmaktadır. Çalışmamızdaki “piyasa” kavramı sanat eserinin sadece maddi dolaşımını değil, aktörler arası ilişkiler ağı içerisinde hangi aktörlerin etkisi ile sanat eserinin sanatsal ve ekonomik değerinin belirlendiği süreci anlatmaktadır.

Sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecinde sanatçının kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünür olması önemlidir. Katılımcı sanatçılarımızın kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünür olmasında sosyal sermayelerinin büyük bir etkisi olduğu anlaşılmıştır. Bununla birlikte sanatçıların bu kurumlarla ilişkili sanat etkinliklerinde görünür olduktan sonra da alandaki pek çok önemli aktörle tanışarak sosyal sermayelerini yükselttikleri de doğrulanmıştır. Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünür olmanın sanatçının eserlerinin sanatsal ve ekonomik değerinin yükselttiği ve sanatçının Bourdieücü anlamda alandaki gücünü arttırdığı tespit edilmiştir. Peki bir sanatçı için kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünür olmak neden bu kadar önemlidir: Çünkü günümüzde sanatçının sembolik sermayesinin yükselmesi için çağdaş sanat alanındaki güç ve nüfuz sahibi tek sanat kurumu türü bahsettiğimiz holdinglerin kurumsal sosyal sorumluluk adı altında destekledikleri veya kurdukları kâr amacı gütmeyen sanat kurumlarıdır. Dickieci anlamda ifade edersek sanat eserine sanat eseri vasfını kazandırma mekanizmasının ana yönetim merkezi bu kâr amacı gütmeyen kurumlar olarak DiMaggiocu anlamda kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarıdır. Bu kurumlardaki hem yönetim kadrolarında bulunan sermayedar aile üyesi aktörler ve profesyoneller, hem de kurumlarda çalışan sanat profesyonelleri olarak küratörler, direktörler vs. sahip oldukları sembolik sermayelerinin yüksekliğine bağlı olarak alanın otoriteleri haline gelmişlerdir. Bu aktörler Türkiye çağdaş sanat alanında düzenledikleri sanat etkinliklerinde yer alacak sanatçılara ve sanat eserlerine karar veren, seçen dolayısıyla alandaki iyi sanatın veya başarılı sanat eserinin ne olduğunu belirleyen kişilerdir. Dolayısıyla araştırmamızda sermayedar aileye mensup kurum yöneticileri, holdinglerin ve buna bağlı sanat kurumlarının ve sanat vakıflarının (kurumsal

hayırseverlik sanat kurumlarının) yönetim kurulları ve kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında küratör, direktör gibi profesyonel konumlarda bulunan aktörler “değer yaratıcı özne” olarak kavramsallaştırılmıştır. Bu yeni kavram DiMaggio’nun kültür kapitalistleri kavramından hareketle üretilmiştir. Değer yaratıcı özne kavramının kültür kapitalistleri kavramı ile ortaklıkları bulunmakla birlikte, kültür kapitalistleri kavramında bu aktörlerin kültürel üretimleri vurgulanırken, değer yaratıcı özne kavramında kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında karar verici ve seçici konumunda bulunan aktörlerin sanat eserinin değerinin toplumsal olarak inşa edilmesi sürecindeki değer üretici yönünü vurgulamaktadır. Değer yaratıcı özneler, sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecinde nesneyi yani sanat eserini de bir aktör olarak analize dahil eden bir süreci ifade etmektedir. Değer yaratıcı özne kavramı, kültür kapitalistlerinin sanat eserinin değer yaratımını vurgulamaktadır. Yani kültür kapitalistleri, sanat eserinin değerinin ve sanatçının sanatçılığının değerinin inşa edilmesinin baş aktörleri oldukları için araştırmamızda bu aktörlere değer yaratıcı özne adı verilmiştir. Değer yaratıcı öznelerin özellikle sermayedar aileye mensup olanlarının kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarındaki sanat etkinliklerine seçilen sanatçılar ve sanat eserlerinde direkt etkileri olduğu hatta bazen uygun bulmadıkları sanat eserlerini sansürledikleri anlaşılmıştır. Görüşülen sanatçılar ve küratörler sürecin böyle geliştiğini doğrulamışlardır. Bu noktada Okan ve Ezgi’nin anlatılarında vurguladıkları gibi kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında yer alabilen ve eser sergileyebilen sanatçıların kurumların duvarları ve sınırları içerisinde eser üretip sergileyebildikleri anlaşılmıştır. Böylece DiMaggio’nun belirttiği üzere holdinglerin kurumsal hayırseverlik anlayışı içerisinde sanat alanına destek vermelerinin kendi örgütsel amaçlarına hizmet eder nitelikte olmak zorunda olduğu doğrulanmıştır. Öte yandan bu kurumlar alandaki “iyi sanatı” belirleme konusunda otoriteler oldukları için toplumdaki sanatsal beğeniyi de biçimlendirmektedirler. Bu süreç şöyle gerçekleşmektedir: kurumsal hayırseverlik sanat kurumları etkinliklerinde görünür olan bir sanatçının eseri başarılı eser, iyi sanat eseri olarak kutsandığı için, bu kurumlarda yer bulan ve dolayısıyla bu kurumlardaki değer yaratıcı özneler tarafından takdir edilmiş, onaylanmış olan sanatsal dil alanda başarı elde etmek isteyen sanatçıları bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde etkileyerek, hatta sadece sanatçıları değil, çağdaş sanat alanındaki diğer aktörleri (kurumsal hayırseverlik sanat kurumları dışındaki diğer küratörleri, koleksiyoncuları vs.), sanat izleyicisini yani

toplumu onaylanmış sanat eserinin ne olduğu konusunda yönlendirmiş olmaktadır. Dolayısıyla da Bourdieücü anlamda değer yaratıcı özneler sanatsal beğeniyi inşa etmektedirler.

Araştırmamızda saha verilerinde, tüm bunlarla birlikte sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecinde etkili olan başka aktörlerin de (bireysel koleksiyoncu, müzayede evleri, sanat eleştirmenleri) varlığı tespit edilmiştir. Fakat bu aktörlerin yine değer yaratıcı öznelerle ilişki içerisinde sanat eserinin değerinin belirlenmesinde rol oynadıkları görülmüştür. Hatta değer yaratıcı özneler içerisinde kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının dışındaki (bireysel koleksiyoncu olarak) destekleri ile sanatsal beğeniyi biçimlendiren aktörler bulunduğu anlaşılmıştır. Değer yaratıcı öznelerden Eczacıbaşı, Koç, Sabancı, Kocabıyık ailelerine mensup aktörlerin özel sanat koleksiyonculuğu faaliyetleri sanat eserinin değerinin ve sanat beğenisinin belirlenmesinde etkili olduğu tespit edilmiştir. Örneğin bu ailelerden birine mensup olan alanın en önemli sanat koleksiyoncularından birisinin Kaan'ın eserlerini satın almasının ardından Kaan'ın sanat eserlerinin ekonomik değeri ve buna bağlı olarak sanatsal değeri çok fazlaca yükselmiş, hatta bununla da sınırlı kalmamış, Kaan'ın eserlerinin alanın önde gelen başta kurumsal hayırseverlik sanat kurumları olmak üzere pek çok sanat kurumuna satın alındığı tespit edilmiştir. Ayrıca kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarıyla ilişkili olmayan diğer sanat koleksiyoncularının kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında yer bulan sanatçıların eserlerine ilgi gösterdikleri anlaşılmaktadır. Bu karşılıklı bir ilişkidir, bazen de alanın en tanınan sanat koleksiyoncularından bir tanesinin kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında henüz yer bulmamış bir sanatçının eserlerini satın alması, birden kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının da sanatçıya merak duyması ve eserlerini satın almasına yol açabilmektedir. Bu süreçte katılımcılar kurumsal hayırseverlik sanat kurumu koleksiyonları ve alanda önde gelen ünlü koleksiyoncular tarafından eserleri satın alınan sanatçının piyasadaki değerinin yükseldiğini doğrulamışlardır. Dolayısıyla burada değer yaratıcı özneler tarafından ve diğer önemli aktörler tarafından sanat eserinin sanatsal ve ekonomik değerinin yükseltilmesi söz konusu olmaktadır.

Bununla birlikte sanat eserinin değerini belirleyen süreçlerde sanat eserinin içeriği, bağlamı ve önemine dair içerik ve metin üreten, sanat eserinin değeri hakkında görüş bildiren, katalog ve ilgili yayınlarda sanat eseriyle ilgili yazılar yazan hikâye anlatıcılar olarak küratörlerin önemli bir rolü olduğu görülmüştür. Sanat eserinin değerli

görülmesinde yani Luc Boltanski ve Arnaud Esquerreci bağlamda zenginleştirilmiş nesnelere inşâ edilmelerinde küratörler belirleyici olmaktadır. Bu konudaki en çarpıcı anlatılar eserde hiç de küratörün bahsettiği bağlamda bir anlam olmamasına rağmen, küratörün esere kendi aklındaki bağlam doğrultusunda anlam inşâ etmesini örneklendiren Buğra'ya ve bazı sanat eserlerinin metinlerde yer alan açıklamaların eserle hiçbir alakası olmadığını, küratörün tamamen kendi hayalinde anlam inşâ ettiğini ve bu anlamın inandırıcılıktan uzak olduğunu anlatan Berrak'ın anlatılarıdır. Küratör hem değer yaratıcı özne olarak eseri seçen, onu değerli olarak işaret eden karakterdir, hem de esere anlam inşâ edilmesi, bağlam yaratması/hikâye anlatılması, değer atfedilmesi anlamında yazan, görüş bildiren bir karakterdir. Bu anlamda küratör sanat eserinin ekonomik değerinin ve sanatsal değerinin yükselmesine neden olmaktadır. Dolayısıyla Boltanski ve Esquerre'in zenginleştirme ekonomisinde vurguladıkları gibi günümüzde eserin ekonomik anlamdaki gerçek nesne değeri değil, alanın aktörleri tarafından yorumlanmış değerinin önem kazandığı doğrulanmıştır. Bu doğrultuda Boltanski&Esquerreci bağlamda küratörler, sanat eleştirmenleri, koleksiyoncular, müzayedeciler değeri haklı çıkarlardır.

Sanat eserinin değerinin belirlenmesi ve yükselmesi sürecindeki özne ve yapılardan diğerleri müzayede evleri ve sanat eleştirmenleridir. Kaan'ın anlatısında görüldüğü gibi sanat eserinin büyük sermaye gruplarından biriyle ilişkili değer yaratıcı özne olan ünlü bir koleksiyoncu tarafından satın alınması akabinde dünyaca ünlü müzayede evi olan Christie's'de çok yüksek bir fiyata bir başka eseri satılmıştır. Haşmet'in anlatısındaki ise bir eserin Türkiye'deki galerisinde sergilendiğinde koleksiyoncuların pahalı bulup almadığı ve aynı eserin dünyanın en önde gelen müzayede evlerinden bir diğeri olan Sotheby's'da satışa çıkınca aynı koleksiyoncuların çok daha pahalı fiyata bu müzayede evinden satın alması durumu, hem sanat eserinin koleksiyoncular ve müzayede evleri aracılığıyla zenginleştirilmiş nesnelere dönüştüğünü ve Boltanski ve Esquerre'in belirtmiş oldukları gibi pahalı olan sanat eserinin değerli görülmesi gibi bir gerçeklik olduğunu kanıtlamaktadır. Türkiye çağdaş sanat alanında sanat eleştirmenlerinin rolünün sermaye güdümlü ilerlediği tespit edilmiştir. Buğra sanat eleştirmenlerinin kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarıyla aralarını bozmamak ve işsiz kalmamak adına kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarıyla bağlantılı sanat etkinliklerindeki sanat eserlerini eleştirmelerinin mümkün olmadığını dolayısıyla da var olan sergiler ve eserlerle ilgili

eleştiri yapamadıklarını, sadece övgü dizdiklerini anlatmışlardır. Dolayısıyla bu açıdan da kurumsal hayırseverlik sanat kurumları alandaki tahakkümlerini korumaktadırlar.

Araştırmamızın en önemli sonuçlarından bir diğeri sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecinde çağdaş sanat alanında var olan tüm önemli aktörlerin birbirleriyle ilişki ve etkileşim içerisinde olduklarının tespit edilmiş olmasıdır. Hem değer yaratıcı öznelerin sermayedar aileye mensup üyeleri kendi aralarında güçlü ilişkiler ağına sahiptirler ve kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarından birden fazlasının kurullarında yer almaktadırlar veya geçmişte yer almışlardır. Hem de kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında çalışan diğer değer yaratıcı özneler olan küratörler, direktörler gibi sanat profesyonelleri kendi aralarında ilişkiler ağına sahiptirler. Bununla birlikte sanatçılar tüm bu değer yaratıcı özneler ve diğer aktörlerle ilişki içerisinde dirler. Türkiye çağdaş sanat alanı aktörler arası ilişkiler ağına dayalı bir yapıdadır. Görüşülen tüm sanatçı ve küratörler birbirlerini tanımakta veya beraber çalışmaktadırlar. Bunun dışında kalan bir örnek yoktur. Alan dar ve ilişkisel bir yapıdadır. Değer yaratıcı özneler dışındaki özel koleksiyoncuların sanat eserinin değerinin belirlenmesinde rol almalarının sebebi de tam olarak alanın aktörler arası ilişkiler ağına dayalı yapısından kaynaklanmaktadır. Türkiye çağdaş sanat alanı o kadar iç içe geçmiş ilişkiler ağı sistematiğine dayalı bir yapıdadır ki alandaki güçlü aktörlerin hepsi birbirlerini yakından veya uzaktan tanımaktadır. Bununla birlikte alanın ilişkiler temelinde işleyen yapısı alan içerisinde bir olguyu ortaya çıkarmıştır. Bu doğrultuda araştırmamızda kavramsallaştırdığımız bir başka yeni olgu sanatsal cemaatleşmedir. Çoğu katılımcı alandaki otorite sahibi kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının kendi ilişkiler ağına dahil olan sanatçıları kayırdıklarını, sanat etkinliklerinde bu sanatçılara yer verdiklerini anlatmışlardır. Özellikle Kaan, Ezgi, Alper ve Okan'ın anlatıları bu doğrultudadır. Kurumsal hayırseverlik sanat kurumları etkinliklerinde yer almış sanatçıların anlatıları sanatsal cemaatleşmenin varlığını ispat etmektedir. Alper'in Arter'deki değer yaratıcı öznelerle arası iyi olduğu ve yakın arkadaş olduğu için 5 sene içerisinde büyük bir ihtimalle bir sergi açacağını söylemesi, Enver'in Arter'deki değer yaratıcı öznelerle yakın arkadaşlıklar içerisinde olduğu için burada kişisel sergi açmış olması bunun en açık ispatlarından ikisidir. Türkiye çağdaş sanat alanındaki bu olgu sanatsal cemaatleşmedir. Sanatsal cemaatleşmenin hâkim olduğu alanda ise Bourdieücü anlamda en önemli iktidar kaynağı sosyal sermayedir. Alandaki değer yaratıcı öznelerin ilişkiler ağına dahil olarak sosyal sermaye edinme gerekliliği bazı

sanatçıları bu yönde efor sarf etmeye yönlendirmektedir. Sanatsal cemaatleşme üzerinden işleyen çağdaş sanat alanında kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarıyla ilişkili holdinglerin sermayedar aile üyelerinin kendi aralarında da bir ilişkiler ağının söz konusu olduğu ortaya çıkmıştır. Chin-tao Wu'nun (Bourdieu ve DiMaggio temelli) çalışmasında Amerika'daki sanat müzelerinin mütevelli üyelerinin kan bağı veya evlilik yoluyla akraba olduğu tespitine benzer bir durumun (Wu, 2014:148) Türkiye çağdaş sanat alanı için de geçerli olduğu anlaşılmıştır. Türkiye çağdaş sanat alanında holdinglerle ilişkili olan çağdaş sanat kurumları/kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında sermayedar aileye mensup kişilerin kendisi, eşi, çocukları ve kardeşlerinin kurumların yönetim kurullarında olduğu görülmüştür. Ayrıca bu ailelerin kendi aralarında da (birbirlerinin kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında aldıkları konumlarla) birbirlerine bağlandıkları (Şekil 1'deki ilişkiler ağı haritasında görüldüğü üzere), birbirlerinin sanat etkinliklerine sponsor olabildikleri (Eczacıbaşı ailesiyle bağlantılı İKSV'nin İstanbul Bienali'ne Koç Holding'in ana sponsor olması gibi) görülmüştür. Bu anlamda değer yaratıcı öznelerin sermayedar aileye mensup gruplarının birbirleriyle bir ilişkiler ağı içerisinde buldukları anlaşılmıştır. Değer yaratıcı öznelerin sermayedar aileye mensup olmayıp kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında çalışan sanat profesyonellerinin (küratör, direktör vs.) ise sanatçılarla aralarında sıkı ilişki ağları bulunduğunu görüşme yapılan sanatçı ve küratörlerin anlatılarıyla doğrulanmıştır. Araştırmamızın bulgular (sanatsal cemaatleşme bölümü) bölümündeki ilişkiler ağı haritasında görüldüğü gibi sanatçılar ve değer yaratıcı özneler birbirleriyle ilişkilenebilirlerdir. Bununla birlikte değer yaratıcı öznelerle en çok bağlantıya sahip olan sanatçılar alandaki görünürlüğü en fazla olan sanatçılardır. Ezgi gibi alanın bu ilişkilere dayalı yapısına karşı çıkan ve mevcut durumu eleştiren sanatçıların çok daha az ağa sahip olduğu görülmektedir. Alandaki değer yaratıcı öznelerle iyi ilişkiler kuran sanatçılar kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarıyla bağlantılı etkinliklerde yer alabilmektedirler, bu aşamada sanatçının ürettiği sanat eserinden çok sanatçının kim olduğu önem kazanmaktadır. Jülide'nin belirttiği gibi sanatçının ürettiğinin iyi ya da kötü olması değil, küratörün ilişkiler ağı içerisinde bir sanatçıyı seçmiş olması önemlidir ve sanatçının ürettiği şeyle sanatçı ve küratörün bir deneyim yaşamaları önemlidir. Yani aslında sanat eserinin niteliği de ilişkiler ağı içerisinde belirlenmektedir. Araştırmamızda nesne olarak sanat eserinin aktörden bağımsız değer kazanmadığı aksine sanatçının kimliği ve değer yaratıcı öznelerin etkisinde sanat eserinin

değerinin belirlendiği ortaya çıkmıştır. Sanatçının kimliği de toplumsal olarak inşa edilen bir süreçte ortaya çıkmaktadır. Bu aşamada sanatçının ve değer yaratıcı öznelerin kimliğinin Bourdieücü anlamda aktörlerin sembolik sermayeleriyle ilişkili olduğu anlaşılmıştır. Değer yaratıcı öznelerden küratörlerin kültürel ve sosyal sermayesinin yüksekliği saha verileriyle doğrulanmıştır. Ayrıca Alper'in anlatısında da kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında çalışan küratörlerin sembolik sermayelerinin yüksekliği doğrulandığı gibi bu kurumlarda çalışan küratörler benzer sosyal sınıftan gelenlerden oluşmaktadır. Bu anlamda çağdaş sanat alanı kendi içerisinde Bourdieücü anlamda kendi kendini yeniden üreten bir yapıya sahiptir. Simge'nin ifade ettiği gibi kurumlara küratör seçimi aşamasında alanda hiç kimsenin tanımadığı biri seçilmemektedir, aksine çağdaş sanat alanının ilişkiler ağına bağlı sanatsal cemaatleşmeye dayalı yapısı içerisinde alanın aktörleri/seçiciler tarafından bilinen kişiler bu kurumlarda küratör olarak çalışabilmektedirler. Görüştüğümüz kurum küratörlerinin tümü, kendisini kuruma öneren değer yaratıcı özneler tarafından tanınan, bilinen, bazı durumlarda birlikte çalışma pratiğinin bulunduğu kişilerden seçilmiştir. Dolayısıyla kurum küratörü olmak için yani değer yaratıcı özne olmak için kişinin sosyal sermayesinin yüksek olması gerekmektedir. Ayrıca pek çok katılımcının anlatısında görüldüğü gibi bu kişilerin kültürel sermayesinin ve ekonomik sermayesinin de yüksek olduğu anlaşılmaktadır.

Türkiye çağdaş sanat alanı içerisinde sermayedar aile mensubu olan değer yaratıcı öznelerin kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarındaki sanat etkinliklerinin düzenlenmesinde, hangi sanatçının sanat eserinin kurumun koleksiyonu için satın alınacağı konusunda etkili olabildikleri anlaşılmıştır. Her kurum için aynı olmamakla birlikte katılımcılar İstanbul Modern'deki kalıcı koleksiyona eser satın alınması sürecinde Eczacıbaşı ailesinin direkt yönlendirmeleri olduğunu doğrulamışlardır. Arter'deki kalıcı koleksiyona eser satın alınması sürecinde ise katılımcılar daha çok sanat profesyonellerinin etkili olduklarını doğrulamışlardır. Ayrıca kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında düzenlenecek sanat etkinliklerinin içeriğine dair de Buğra'nın kurum ismi vermeden ifade ettiği gibi aile üyelerinin direkt müdahale edebildikleri görülmüştür. Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında her ne kadar sanat profesyonellerinin (küratör, direktör vs.) alınan kararlarda etkili olabildiği görülse de bu kurumların yönetim kurullarının son kararı verdiği anlaşılmıştır. Söz konusu kurumların yönetim kurulu başkanları sermayedar aileye mensup ve holdingle bağlantılı değer yaratıcı özneler

oldukları için de Türkiye çağdaş sanat alanında halen daha sermayedar aile üyelerinin iktidarı elinde tuttukları doğrulanmıştır. Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarıyla ilişkili düzenlenecek sanat etkinliklerinde sermayedar aile üyelerinden ziyade küratörlerin ve diğer sanat profesyonellerinin karar alma süreçlerinde etkili oldukları bir düzende DiMaggiocu anlamda profesyonelleşme söz konusudur. Bu doğrultuda saha verilerinden ulaşılan sonuca göre Türkiye çağdaş sanat alanındaki kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının tamamen profesyonelleşmiş oldukları söylenemez.

Hem sermayedar aile mensubu değer yaratıcı özneler hem de sanat profesyoneli-küratör olan değer yaratıcı özneler kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarıyla bağlantılı sanat etkinliklerinde yer alacak sanatçılara ve sanat eserlerine karar verenlerdir. Türkiye çağdaş sanat alanında kurumsal hayırseverlik sanat kurumları alanın otoriteleri konumunda olduklarından bu kurumlarla ilişkilenecek sanatçının sanatçılığının onaylanması, sanat eserinin değerli olduğunun ispatlanması anlamına gelmektedir. Günümüz çağdaş sanat alanındaki kuralları belirleyenlerin de değer yaratıcı özneler oldukları anlaşılmaktadır. Bu yüzden değer yaratıcı öznelerle yakın ilişkiler kurmak, onların ilişkiler ağına dahil olmak sanatçının alandaki sosyal sermayesinin en önemli kaynağıdır. Değer yaratıcı öznelerle ilişkilenen bir sanatçının ulusal ve uluslararası çağdaş sanat alanındaki en önemli sanat etkinliklerinde görünürlük sağlayarak başarısına başarı katması, böylece sanat eserlerinin değerinin yükselmesi mümkün olmaktadır. Bununla birlikte kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında sergilenebilen sanat eserlerinin içerik ve konu açısından söz konusu kurumla ters düşmeyecek nitelikte olmak zorunda oldukları hem Okan'ın iki kurumsal hayırseverlik sanat kurumunda gerçekleşmesine şahit olduğu sergilenen eserin kaldırılmasıyla hem de Ferhat'ın bir kurumsal hayırseverlik sanat kurumu tarafından kendisine sipariş edilen videonun belirli kısımlarının gösterilemez olduğunu belirtmesinden anlaşılmaktadır. Dolayısıyla Türkiye çağdaş sanat alanının yaratıcı öznelerinin ilişkili oldukları kurumun çıkarlarına ters düşen, içerdiği çeşitli türdeki mesajların ve görselliğin sakıncalı bulunduğu eserlerinin yer bulmasının mümkün olmadığı doğrulanmaktadır. Öte yandan bu kurumsal hayırseverlik kurumu dediğimiz yerler sanatçının sanatçılığının ve sanat eserinin sanat eseri olmasının inşa edildiği yerler olduğu için, çağdaş sanat alanının kuralları ve sanat beğenisi değer yaratıcı özneler tarafından inşa edilmektedir. Bu sebeple alanda değer yaratıcı özneler olarak sermayedar aile üyeleri ve değer yaratıcı özneler olan küratörlerin tahakkümü söz konusudur.

Sanatçının başarılı olabilmesi için ve buna bağlı olarak sanat eserinin başarılı sayılabilmesi için sanatçı ilişkiler ağı içerisinde değer yaratıcı öznelerle iyi ilişkiler kurmalı, başta sosyal sermayesini yükseltmelidir. Sosyal sermayesi yükselen sanatçının buna bağlı olarak süreç içerisinde sembolik sermayesi de yükselmektedir.

Çalışmamızda günümüzde sanat eserinin ne olduğunu, sanatçının nitelikleri, sanatsal üretim pratikleri ve sanatçı ile sanat eserinin onaylanma mekanizmaları olan sanat kurumları anlatılmıştır. George Dickie'nin kurumsal sanat anlayışı doğrultusunda günümüzde sanat eserinin sanat eseri nitelikleri açığa çıkarılmıştır. Katılımcıların anlatıları sonucunda sanat eserinin tanımı ve niteliklerine dair analizlerde bugünün çağdaş sanat alanında herhangi bir şeyin sanat eseri olmasının üç temel koşulu olduğu ortaya çıkmıştır. Buna göre sanat eserinin ilk özelliği; malzemesi, tekniği, biçimi ne olursa olsun bağlam yaratması gerekmektedir. Sanat eserini sanat eseri yapan ilk şey içerdiği fikirdir. Bugünün çağdaş sanat alanında sanat eserinin içerdiği fikir ve mesajın anlaşılabilmesi için sanatçı veya küratör gibi aktörler tarafından hazırlanmış bir metin, açıklama gerekmektedir. Yani sanat eserinin bir özelliği bir bağlama oturtulmaya ve anlatılmaya ihtiyaç duymasıdır. Buğra'nın anlatısında "20 yıldır sanatçı olarak iş yapıyorum ben de bazen yurtdışında, bienalde bir iş görüyorum. İşin metnini okumadan anlayamıyorum, çözemiyorum işi." günümüz sanat eserlerinin bu özelliğini alanın en önemli aktörlerinden bir tanesinin ağzından doğrulayan en çarpıcı ifadelerden birisidir.

Sanat eserini sanat eseri yapan şeylerden ikincisi eserin çağdaş sanat alanının iktidar sahibi sanat kurumları ve aktörleri tarafından takdir edilmesi gerekliliğidir ki saha verileri ışığında sanat eserinin bu özelliğinin (birazdan açıklanacağı gibi) araştırmamız için kilit bir rolde olduğu ortaya çıkmıştır. Alandaki iktidar sahibi kurumlarda gösterilen sanat eserleri kutsanarak değerli görülmektedir.

Sanat eserinin sanat eseri vasfına kavuşabilmesi için gerekli olan özelliklerden bir diğeri de Dickie'nin kuramında da anlattığı gibi eserin kamuya göstermek için yapılmasıdır. Bu doğrultuda katılımcı sanatçılarımız ürettikleri eseri kendilerine saklamak için değil, insanlara göstermek ve paylaşmak için ürettiklerini anlatmışlardır ve sanat eserinin gösterildiğinde tam olarak sanat eseri vasfına kavuşarak tamamlandığı konusunda hemfikirlerdir.

Neoliberal ekonomik yapı içerisinde çağdaş sanat alanının özelliklerinden bir tanesinin de sanat eserinin ve sanat eseri üretiminin sıradanlaşması olduğu ortaya çıkmıştır. Günümüzde sanat eseri üretiminin herhangi bir iş alanındaki üretim koşullarıyla eşitlenmesinin en önemli göstergelerinden bir tanesi katılımcıların sanatsal üretimlerini eser, sanat eseri gibi kelimeler yerine iş olarak nitelendirmeleridir. Özellikle sanatçıların sanat eseri kavramından kaçınmaları günümüzdeki sanat eseri niteliğinin, tanımının ve sanatsal üretim pratiklerinin değişmesi, sanat üretiminin herhangi bir işe dönüşmesi ile ilgisi vardır. Katılımcılar günümüzde çok farklı türde sanatsal üretimleri hatta sanat projeleri olduğu ve bu üretimler sonucunda ortaya çıkan her şeyin sanat eseri olarak nitelenmesinin uygun olmadığını düşünmekte, sanat eseri kavramının yücelik ve hiyerarşik anlamlar içerdiğini düşünmektedirler. Sanat üretimi, bugünün dünyasında geçmişteki anlamından çok uzaklaşmıştır. Üretim süreci neticesinde biricikliği olan sanat eseri değil, sıradan ürünlerin ortaya çıktığı veya sadece bir düşüncenin ortaya çıktığı, somut bir nesnenin bile olmayabildiği bir araştırma projesi sürecinin sonucu olabilmektedir. Bu bağlamda günümüzde sanatçı tanımının ve sanatçının niteliklerinin de geçmiştekenden çok farklılaştığı görülmektedir.

Bugünün dünyasında sanatçı olmanın sanat eğitimi almak, el becerisi anlamında yeteneğe sahip olmak ile pek bir ilişkisi kalmamıştır. Günümüzde bu niteliklere sahip olan sanatçıların bile var olabilmesi bu niteliklerine bağlı değildir. Katılımcıların anlatıları günümüzde sanatçı olmanın en önemli koşulunun çağdaş sanat piyasasında var olabilmek olduğu ortaya çıkmıştır. Çağdaş sanat piyasasında var olabilmek ise sanatçının kendisini alanın önemli aktörlerine göstermesi ve bu aktörlerle sürekli bir ilişki kurabilmesiyle yani sanatçının ilişkiler ağına girebilmesiyle mümkündür.

Neoliberal ekonomik yapının çağdaş sanat alanındaki yansımalarından bir tanesi de sanat eseri ve sanatçı tanımının, niteliklerinin değişmesine bağlı olarak sanat eseri üretim pratiklerinin farklılaşmış olmasıdır. Günümüzde sanatçılar sadece eğitim aldıkları alanların sınırları içerisinde değil (ki katılımcılardan bazıları sanat eğitimi almamıştır), görsel sanatlar alanının tümünde sanatsal üretim gerçekleştirebilmektedirler. Sanatçıların böylesine geniş bir alanda üretim gerçekleştirebilmelerini kolaylaştıran üretim sanat üretimidir. Günümüzde sanat eseri üretiminin sanatçının elinden çıkmak zorunda olmaması, sanatçının çok farklı disiplin ve üretim çeşitliliği içerisinde eserler ortaya koyabilmesine olanak vermektedir. Örneğin ressam olan Ezgi üretim desteği olarak

teknikğine çok hâkim olmadığı bir alanda var olabilmekte, mesela video sanatında eser verebilmektedir. Bu aşamada bir kez daha sanat eserinin başlangıçta ortaya koyduğumuz özelliklerinden birisinin önemi ortaya çıkmaktadır: sanat = fikir. Prodüksiyon sanat eseri üretiminde sanatçı sanatsal üretime sadece fikriyle de katılabilir ya da kısmen kendi el emeğiyle de sanatsal üretimde yer alabilir. Dolayısıyla sanatsal üretim bu aşamada başka insanların (teknik destek veren elemanlar, zanaatkarlar, işçiler vs.) katılımıyla kolektif olarak gerçekleşebilmektedir.

Günümüzde sanat eseri üretimi sanatçının kendi içinden gelen bir dürtüyle kendi başına eser üretmesinden çok, sanatçının sanat kurumlarında gerçekleşecek sergiler kapsamında, sergilerin kavramsal çerçevesine uygun sanatsal üretimi ile gerçekleşmektedir. Gamze'nin "ben bir şeyler üretiyorum, biri bir şey görüyor ve sergilemeye karar veriyor gibi işlemekten ziyade, sistem şöyle işliyor: bir sergi oluyor ve sen ona yönelik üretime başlamış oluyorsun." şeklinde ifade ettiği gibi sanatsal üretim bu şekilde gerçekleşmektedir. Bu tür sergiler kapsamında eser üretimi kimi zaman serginin yapılacağı kurum tarafından ekonomik ve teknik imkanlarla desteklenebilmektedir. Burada söz konusu olan sanatsal üretim pratiklerinden sipariş (commission) sanat eseri üretimidir. Günümüzdeki komisyon sanat eseri üretimini geçmiştekenden ayıran özellik, bugün komisyon sanatın holdinglerle bağlantılı büyük sermaye gruplarına mensup ailelerin desteklediği sanat kurumları (Koç ailesi: Arter, Kocabyık ailesi: Borusan Contemporary gibi) bünyesinde gerçekleşmesidir. Sanatsal üretimin bu şekilde gerçekleştiği durumlarda sanatçı eser üretim ve sergilenmesi sürecinde kurum küratörüyle etkileşim içerisinde eser üretmektedir, dolayısıyla günümüzdeki sanatsal üretim pratikleri içerisinde küratör sanatçıyla birlikte ana karakterlerden bir tanesidir. Sanatsal üretim sanatçı ve küratör birlikteliği içerisinde gerçekleşmektedir. Sanatçılar küratörler eser içeriğine direkt müdahale olmadığı sürece küratörlerle birlikte çalışmayı değerli bulmaktadırlar, fakat her nasıl olursa olsun küratörlerin sanatçıların üretim ve eser sergileme süreçlerinde etkileri olduğu anlaşılmıştır. Bununla birlikte küratörlerin sergi için belirledikleri kavramsal çerçeve ve sergide kurduğu bağlam ve serginin mesajı doğrultusunda sanatçıların eserlerini biçimlendirebildikleri görülmüştür. Özellikle Kaan'ın anlatısında alıntılandığı gibi karma sergilerde sergilerin küratörün belirlediği kavramsal çerçeveye uygun ısmarlama sanat eserleri günümüzdeki sanat eseri üretim pratiklerinde küratörün müdahilini göstermesi bakımından önemlidir.

Çağdaş sanat alanının bir başka özelliği de neoliberal ekonomik yapı içerisinde görsel sanatlar alanında devlet desteğinin yok denecek kadar az olmasına bağlı olarak alanın özel sermaye desteğine bağımlı hale gelmiş olmasıdır. Koç Holding, Eczacıbaşı Holding, Sabancı Holding, Borusan Holding ile bağlantılı Koç ailesi, Eczacıbaşı ailesi, Sabancı ailesi, Kocabıyık ailesi sanata yaptıkları yatırım, kurdukları vakıflar ve kâr amacı gütmeyen sanat kurumları ile, sanata yaptıkları yatırım, sanat etkinlikleri ve projelerine verdikleri destek ve sponsorluklar ile günümüzde Türkiye çağdaş sanat alanının var oluşunun temel direkleridirler. DiMaggiocu bağlamda holdinglerle ve holdinglerle ilişkili vakıflarla desteklenen çağdaş sanat alanında ortaya çıkan kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının iktidarı bu kurumları bugünün sanat dünyası kamusu haline getirmiştir. Hurşit'in vurguladığı gibi bu kurumların dışı yok gibidir. Sanat eserinin alandaki iktidar sahipleri tarafından onaylanması ihtiyacı günümüz neoliberal ekonomi politikaları içerisinde Dickieci bağlamda sanat dünyası kamusunun alanın iktidar yapıları olan sanat kurumlarına dönüşmesine neden olmuştur. Bu kurumların Gamze'nin anlatısında vurguladığı gibi kâr amacı gütmüyor olması, bu kurumların sanat eserinin sanatsal ve ekonomik değerini etkilemediğini göstermemektedir, aksine sanatçılar kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünür olarak statü ve sembolik sermaye elde etmektedirler. Alper'in belirttiği gibi çağdaş sanat alanının sahnesi kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarıdır. Katılımcıların anlatılarından bu kurumların sanatçının sanatçılığını onaylama mekanizmaları olarak işlev gördüğü ve sanat eserinin değerinin belirlenmesinde bir otorite oldukları ortaya çıkmıştır. Alper, Hurşit ve Ezgi'nin bu kurumlarda varsanız varsınız, yoksanız yoksunuz minvalindeki anlatıları kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının çağdaş sanat alanındaki tahakkümünü ortaya koymaktadır.

Alandaki başlıca aktörler olarak görüşme yaptığımız sanatçı ve küratörlerin Bourdieücü anlamda alanda sembolik sermaye elde edebilmeleri için belirli niteliklere sahip olması gerektiği anlaşılmıştır. Aktörlerin sahip olması gereken nitelikleri alanın neoliberal veya Luc Boltanski ve Eve Chiapello'nun deyimiyile kapitalizmin yeni ruhu dönemindeki yapısına bağlı olarak da biçimlendiği tespit edilmiştir. Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarıyla ilişkili sanat etkinliklerinde varlık gösterebilen katılımcıların İstanbul'da görünür olmak, uluslararasılık ve hareketlilik, esneklik ve uyarlanabilirlik gibi içinde yaşadığımız dönemin ekonomik yapısıyla uyumlu özellikler taşıdıkları doğrulanmıştır.

Bunun yanında sanatçı ve küratörlerin ulusal ve uluslararası çağdaş sanat alanının önde gelen önemli sanat etkinliklerine katılım göstermesinin aktörlerin sembolik sermayesini yükselttiği katılımcıların anlatılarıyla doğrulanmıştır.

Sanatçı ve küratörlerin alanda sembolik sermaye elde edebilmeleri, güç kazanabilmeleri için İstanbul'da bulunmaları gerekliliğinin Luc Boltanski ve Eve Chiapello'nun kapitalizmin yeni ruhu aşamasında ağ kenti (iletişim ağı kenti) olarak ifade ettiği olguyla ilişkisi vardır. Çünkü Boltanski ve Eve Chiapello'nun ağ kentinin özelliklerine, yani insanların birbirlerine iletişim ağlarıyla bağlı olduğu yapıya uygun olan kent İstanbul'dur. Aktörler İstanbul'daki kurumsal hayırseverlik sanat kurumları olan Arter, İstanbul Modern, İKSV, Akbank Sanat, Borusan Contemporary gibi kurumlarda görünürlük kazandıklarını, bu kurumlarla ilişkili sanat etkinliklerinde yer alabildikleri ölçüde çağdaş sanat alanı içerisindeki aktörlerarası ilişkiler ağına dahil olabilmektedirler. Kurumsal hayırseverlik sanat kurumları İstanbul'dadır, dolayısıyla küratörler de İstanbul'dadır. İletişim ağları İstanbul'da kurulmuştur ve bu sebeple sanatçılar İstanbul'da görünürlük kazanarak alanda güç elde edebilmekte ve sembolik sermayelerini yükseltebilmektedirler. Dolayısıyla Türkiye'nin çağdaş sanat alanındaki iletişim ağı kenti İstanbul'dur. İstanbul çağdaş sanat alanındaki ilişkiler ağlarının oluşturucuları ise kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarındaki değer yaratıcı öznelerdir.

Boltanski ve Chiapellocu bağlamda dönemin ekonomik yapısı içerisinde sanatçıların iletişim ağı kentinde esnek ve uyarlanabilir, uluslararası ve hareketli olması gerekmesinin Türkiye çağdaş sanat alanı oyuncularını küratör ve sanatçılar için de geçerli olduğu ispatlanmıştır. Burada esneklik çalışma koşullarıyla bağlantılı olmaktan çok aktörlerin davranışlarının esnekleşmesi anlamında değerlendirilmiştir ve görülmüştür ki küratörün veya kurum yöneticisinin istekleri ve müdahalesi karşısında esnekleşemeyen sanatçılar aktörlerarası ilişkiler ağının dışına itilmektedir. Bu doğrultuda Berrak ve Ezgi'nin anlatıları esnek davranmadıkları için pek çok sanat etkinliğine davet edilmemelerini somutlaştırmaktadır.

Sanatçı ve küratörlerin uluslararası ve hareketli olmalarının her iki aktör grubu için ayrı önemi bulunmaktadır. Bir sanatçı uluslararasılaşarak sembolik sermayesini yükseltmektedir. Uluslararasılaşan sanatçının eserlerinin ekonomik ve sanatsal değeri yükselmektedir. Bu bağlamda Alper açıkça Londra'da sergi yaptıktan sonra eserlerinin

fiyatının arttığını anlatmıştır. Sanatçının uluslararası görünürlük kazanması alandaki ilişkiler ağının da genişlemesine dolayısıyla sanatçının sosyal sermayesinin yükselmesine yol açmaktadır. Aynı şey küratör için de geçerlidir. Dolayısıyla Pascal Gielen'in de ifade ettiği gibi günümüz çağdaş sanat alanı içerisinde sanatçı ve küratörler ya uluslararasıdırlar ya da hiç kimsedirler (Gielen, 2016:114-115).

Çağdaş sanat alanı içerisinde aktörlerin sahip olması gereken niteliklerden diğeri de alandaki prestijli sanat etkinliklerinde görünür olmaktır. Bunun önemi de Bourdieücü bağlamda özellikle sanatçıların sembolik sermayelerinin yükselmesidir. Katılımcı sanatçılarımızın bazılarının sanat dünyasında tanınırlık kazanması ve kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının koleksiyonları için eserlerini satın alınmasındaki sürecin başlangıcı, yine kurumsal hayırseverlik sanat kurumları ve bazı holdinglerin destekleriyle bağlantılı sanat yarışmalarına ve sanat sergilerine katılım ile gerçekleşmiştir. Sanatçılar bu etkinliklerde görünürlük sağlayarak alandaki aktörlerarası ilişkiler ağına dahil olmuş ve Bourdieücü anlamda konum ve güç elde etmişlerdir. Bu tür etkinliklerde görünür olan hem sanatçı hem de küratörlerin özellikle sosyal sermayelerinin yükseldiği görülmüştür.

Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının aktörleri tarafından (değer yaratıcı özneler) kabul gören, kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünür olan ve dolayısıyla alandaki başarılı sanatçılar arasına giren sanatçıların aktörler arası mücadele alanında sembolik sermayelerinin yükseldiği doğrulanmıştır. Sanatçıların sahip oldukları kültürel, ekonomik ve sosyal sermayenin sanat eserinin değerinin inşa edilmesi sürecinde belirleyici oldukları anlaşılmıştır. Kendileriyle görüşme yapılan sanatçıların bir kısmının ailesinde sanatçıların bulunması kendilerinin sanata yönelmelerinde etkili olmuştur, bu anlamda sanatçının habitusu ile ailesinden gelen kültürel ve ekonomik sermayesi yüksek olmasının alandaki mücadelesini kolaylaştırıcı bir etkide bulunduğu görülmüştür. Bu doğrultuda Buğra'nın ifade ettiği gibi sanat dünyası aktörleri sembolik sermayesi yüksek olan sanatçıları çok daha kolay biçimde bünyesine dahil etmektedir. Fakat sanatçının sanata yönelmesi, alanda kendisine yer edinmesi ve devamında kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünür olarak başarısını ispatlamasının kültürel ve ekonomik sermayesinin yüksekliğinden ziyade sanatçının alanda sosyal sermaye biriktirmesiyle ilişkili olduğu tespit edilmiştir. Kültürel ve ekonomik sermayesi düşük olan ailelerden gelen katılımcılar alanda kendileri elde ettikleri sosyal sermaye ile kültürel ve ekonomik sermaye sayesinde kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarıyla bağlantılı sanat

etkinliklerinde görünürlük ve başarı kazanmışlardır. Dolayısıyla bu aşamada sanatçının alanda güç elde edebilmek için sosyal sermaye edinmesi gerektiği doğrulanmıştır. Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında sergi açan veya eserini sergileyen sanatçıların bir şekilde o kurumdaki aktörlerin (değer yaratıcı öznelere) kendilerinden haberdar oldukları, arkadaş veya tanıdık oldukları anlaşılmıştır.

Bunlarla birlikte sanatçıların sanatsal üretimlerinden hayatlarının geçimini sağlamasının oldukça zor olduğu, sanatçıların çoğunun başka işlerden elde ettikleri gelire yaşamlarını sürdürdükleri anlaşılmıştır. Ekonomik geçimi sanatsal üretimine bağımlı olan sanatçının piyasaya ve satışa yönelik eserler üretmesi tehlikesi vardır, bu doğrultuda katılımcıların anlatılarından sanatsal üretimi piyasa ve piyasa aktörleri tarafından yönlendirilen sanatçıları olduğu ortaya çıkmıştır. Üretim sürecinde sanatçıları bu yönde yönlendiren aktörlerin birisi galericidir. Bununla birlikte sanatçıların galerilerle çalışmasının tek gerekçesinin ekonomik kaygılar olmadığı anlaşılmıştır. Sanatçıların galericilerle çalışması eserlerinin satışında ve sanatçıların ilişkiler ağına dahil olmasında -eğer söz konusu olan alandaki aktörlerle ilişkisi güçlü olan bir galericiyse- önemli bir role sahiptir. Hatta galericiyi köprü/aracı olarak konumlandırıp alandaki küratör, kurum yöneticisi gibi önemli aktörlerle ilişkisini mesafeli tutan Haşmet gibi sanatçı örnekleriyle de karşılaşmıştır. Fakat galerilerle çalışmak, galericinin sanatçının sanatsal üretimine müdahale edebilmesi, galericilerin sanatçıları özel ve kurum koleksiyoncuları tarafından ilgi gören türde eserler üretmeye teşvik etmesi, galericinin eser satışından elde edilen gelirin yarısını alması gibi sorunlar içermektedir. Bu aşamada sanatçıların dışarıdan gelen müdahalelere karşı gelebilmesinin de sanatçının sembolik sermayesiyle direkt olarak ilişkili olduğu görülmüştür. Enver'in anlattığında somutlaştığı gibi (sosyal sermaye bölümünde) sanatçının eğer sosyal sermayesi yüksekse, sanatçı galericinin müdahalesi şöyle dursun, küratör, kurum yöneticisi gibi aktörler tarafından yapılacak müdahalelere karşı bile direnç gösterebilmektedir.

Peki çağdaş sanat alanının neoliberal ekonomik yapısı içerisinde sanat eserinin değeri nasıl belirlenmektedir? Sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecinin sanatçının sembolik sermayesi, küratörlerin ve kurumsal hayırseverlik sanat kurumları yöneticileri/yönetim kurullarının iç içe geçen ilişkiler ağı içerisinde geliştiği ortaya çıkmıştır. Sanat eserinin sanatsal değeri ile ekonomik değerini belirleyen dinamikler birbirleriyle iç içe geçmiştir. Sosyolojik anlamda sanat eserinin sanatsal ve ekonomik değeri birbirinden ayrı

düşünülemez. Günümüz ekonomik koşulları içerisinde ekonomik değeri yüksek olan sanat eseri sanatsal açıdan da değerli görülmektedir. Katılımcılar bu durumu kişisel olarak eleştirirler de sanat piyasasındaki algının böyle olduğunu doğrulamaktadırlar.

Çağdaş sanat piyasasını inşa edenler kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarındaki değer yaratıcı öznelerdir. Değer yaratıcı özneler olarak sermayedar aileye mensup olan üyeler ve kurumsal hayırseverlik sanat kurumu küratörleri-direktörlerinin hem kendi içlerinde hem de birbirleriyle aynı ilişkiler ağının parçası oldukları (sanatsal cemaatleşme bölümündeki şemada gösterildiği üzere) ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte değer yaratıcı özneler olarak kurumsal hayırseverlik sanat kurumu küratörlerinin işe alınma süreçlerinde dahil oldukları ilişkiler ağının, sahip oldukları sosyal sermayenin en önemli rolde olduğu tespit edilmiştir. Görüşme yaptığımız tüm kurumsal hayırseverlik sanat kurumu küratörleri alandaki arkadaşlarının ve geçmişte alanda birlikte çalıştıkları değer yaratıcı öznelerin etkisiyle kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında küratör olarak çalışmaya başlamışlardır. Görüşme yaptığımız sanatçılar da (sanatsal cemaatleşme bölümünde yer verdiğimiz şemada görüldüğü gibi) kendi aralarında ve değer yaratıcı özneler olarak küratörlerle ilişkiler ağı içerisindeyler.

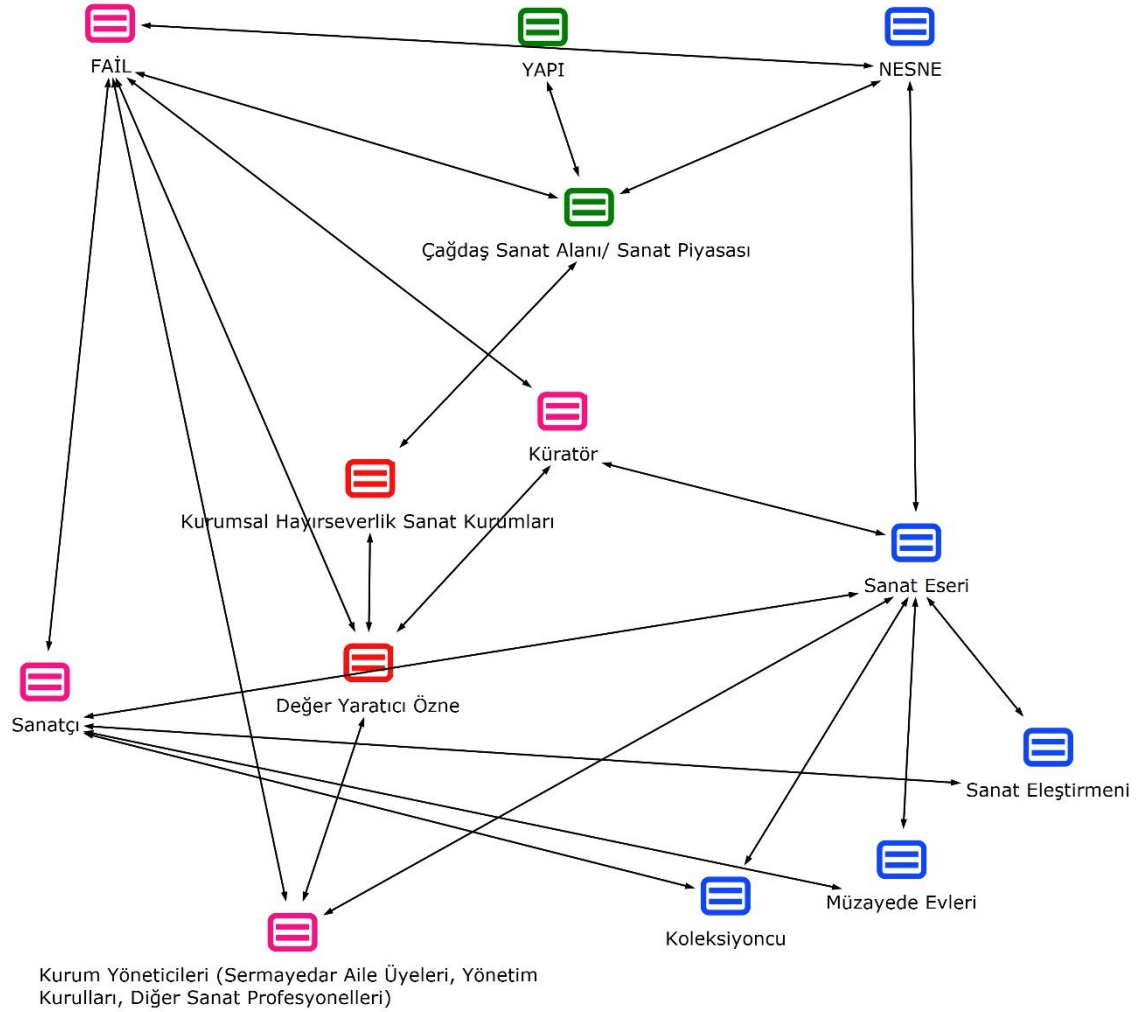
Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarıyla bağlantılı sanat etkinliklerinde yer verilecek sanatçılar ve sanat eserlerinin seçimi, kurumsal hayırseverlik sanat kurumları arasında kalıcı koleksiyonu olan Arter ve İstanbul Modern'in koleksiyonuna satın alınacak sanat eserlerine değer yaratıcı öznelerin karar verdikleri görülmektedir. Bu aşamada sermayedar aile mensuplarının sürece (hem sanat etkinliklerine hem de satın alınacak eserlere) direkt olarak da müdahale edebildikleri Buğra ve Simge'nin anlatısından ispatlanmıştır. Sanatçı ve sanat eseri seçimi konusunda kurumsal hayırseverlik sanat kurumunun sınırları kapsamında, değer yaratıcı özneler olarak kurum küratörlerinin etkili oldukları, sanatçı seçimlerinde yine bağlantılı oldukları ilişkiler ağına dahil olan sanatçıları tercih ettikleri görülmektedir. Bununla birlikte Arter'de sergisi açılan sanatçılar arasında alanda çok tanınmamış (fakat sanatçıyı sergiye davet eden değer yaratıcı özneler veya değer yaratıcı öznelerle ilişkili olan başka aktörler tarafından tanınan veya keşfedilen) sanatçılara da yer verilerek kurum aracılığıyla bu sanatçılara görünürlük kazandırmanın amaçlandığı kurumun küratörlerinin anlatılarında doğrulanmıştır. Arter'de sergi açan sanatçıların anlatılarından sanatçıların bu kurumdaki görünürlüklerinin ardından özellikle sosyal sermayelerinin yükseldiği doğrulanmıştır.

Buna bağılı olarak sanatçının alanda daha görünür hale gelerek alandaki önemli sanat etkinliklerine davet edilmesi de mümkün hale gelmektedir. Dolayısıyla sanatçının sanatçılığı değer yaratıcı öznelere tarafından onaylanmış olmakta, buna bağılı olarak da sanatçının eserlerinin değeri yükselmektedir. Bu durum İstanbul Modern, Akbank Sanat gibi diğere kurumsal hayırseverlik sanat kurumları ve İKSV'nin düzenlediğı İstanbul Bienali ve Venedik Bienali Türkiye Pavyonu için de doğrulanmıştır. Buralarda görünürlük kazanan sanatçıların alandaki dolaşimleri artmakta, eserlerinin değeri yükselmektedir. Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında görünür olmak sanatçıların sosyal sermayesini yükseltmektedir.

Araştırmamızda oluşturulan diğere bir önemli kavramın sanatsal cemaatleşme olduğundan yukarıda söz edilmiştir. Sanatsal cemaatleşme olgusu ve çağdaş sanat alanındaki aktörler arası ilişkiler ağına bağılı yapı, araştırmanın saha araştırmasına başlandığı andan itibaren kendisini göstermeye başlamıştır. Araştırmamızın 1. bölümünde (uygulamada karşılaşılan güçlükler kısmında) bahsedilen, saha sürecinde sanatçı ve küratörlerin görüşme taleplerimize yanıt vermemesi veya olumsuz yanıt vermeleri de aslında alandaki sanatsal cemaatleşme olgusuyla ve Bourdieucü anlamda aktörlerin alanda elde edecekleri konum ve çıkarlarıyla yakından ilişkilidir. Alan dışından ve dolayısıyla da aktörler arası ilişkiler ağının dışından bir araştırmacı olarak sanatçı ve küratörlere ulaşmak çok kolay olmamıştır. Bu doğrultuda bir araştırmacı olarak sanatçıların alanda sosyal sermaye edindikleri yollardan bazıları tarafımızdan uygulanmıştır. Bunlar 1. Bölümde anlattığımız gibi sanatçı söyleşisine dinleyici olarak katılıp sanatçıyla tanışmak ve aylar süren sürekli bir iletişime geçmek, sergi açılışlarına katılıp oradaki küratör ve sanatçılarla tanışmak, kendisiyle tanışılan bir aktör aracılığıyla başka önemli kişilere ulaşmaktır. Bourdieucü anlamda çıkar elde edemeyeceğı pratiklerden uzak durabilen sanatçı ve küratörler olduğu da anlaşılmıştır. Bir katılımcının, eğer bir röportaj yapıp bir dergide, görünür bir mecrada yayınlıyacak olsaydık pek çok sanatçı ve küratörün bu talebi severek kabul edeceğini söylemesi, aktörler için Bourdieucü anlamdaki çıkarın ve görünürlüğün öneminin göstergesi olarak görülebilir. Dolayısıyla araştırma bulgularında ortaya konulduğu ve katılımcıların anlatılarıyla doğrulandığı gibi alanda sosyal sermaye oldukça önemlidir ve alandaki aktörler arası ilişkiler ağına dayalı sanatsal cemaatleşme olgusu araştırmanın saha sürecinde bizzat yaşayarak da tecrübe edilmiştir.

Araştırmamızın kuramsal modelinin anlatıldığı 2. bölümünün başında yer verilen ve araştırmamızda odaklanılan unsur ve aktörleri gösteren şema, araştırmanın bulguları sonucunda aşağıdaki hali almıştır.

Araştırma sonuçlarına göre sanat eserinin değerinin toplumsal olarak inşa edilme süreci:⁸⁸



⁸⁸ Bu şemada galericilerin yer almamasının sebebi galericilerin sanat eserinin değerinin inşa edilmesi sürecinde aktör değil, değer yaratıcı öznelere etkilenen konumunda olmalarından kaynaklanmaktadır. Bulgularda yer verildiği üzere galericiler daha çok, galeriyle çalışan sanatçıların eserlerinin ilk ekonomik değerinin belirlenmesinde etkilidirler. Daha sonraki süreçte galericiler kendileriyle çalışan sanatçıların için (sanatçının eserinin bir sergide gösterilmesinde, sanatçının eserinin satılmasında, eserin müzayedeye çıkarılmasında vs.) aracı rolündedirler. Galeriler sanat eserinin değerinin inşası sürecinden ziyade sanat eseri üretim sürecinde etkili olabilmektedirler. Dünya çağdaş sanat alanında sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecinde oldukça önemli roller üstlenen, star sanatçıları yaratan dünyaca ünlü-etkili galericiler (galerici Charles Saatchi ile sanatçı Damien Hirst arasındaki ilişki gibi) vardır (Thornton, 2012), fakat Türkiye örneğinde böyle bir bulguya ulaşılmamıştır.

Yukarıdaki şemada görüldüğü gibi, başlangıçta (sf. 27'deki) yapı-fail-nesne ilişkisi içerisinde odaklandığımız araştırmamızda görüştüğümüz sanatçı ve küratörlerin anlatıları temelinde ve kuramsal modelimiz doğrultusunda sosyolojik olarak sanat eserinin belirlenmesinde kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarıyla ilişkilenen küratörlerin, kurum yöneticilerinin (sermayedar aile üyelerinin), değer yaratıcı özneler oldukları ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla da sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecinde, sanatçının kimliğinin kurumsal hayırseverlik sanat kurumları aracılığıyla değer yaratıcı özneler tarafından toplumsal olarak inşa edildiği tespit edilmiştir. Yani sanatçı kimliği ve sanat eseri vasfı Bourdieücü anlamda değer yaratıcı özneler tarafından inşa edilmektedir. Bu noktada hem değer yaratıcı öznelerin hem de sanatçıların sembolik sermayelerinin yüksekliği dikkat çekmektedir. Değer yaratıcı özneler (küratörler) kurumsal hayırseverlik sanat kurumları tarafından sembolik sermayesi yüksek kişiler içerisinden seçilmektedir. Bu seçim de katılımcıların anlatılarında görüldüğü gibi (özellikle Simge'nin ve İmren'in anlatısında görüldüğü gibi) sanatsal cemaatin içerisinden seçilmektedir. Yani bu aşamada da değer yaratıcı özne olmaya aday kişilerin özellikle sosyal sermayesinin belirleyici olduğu doğrulanmıştır. Görüştüğümüz tüm kurum küratörleri alandaki arkadaşları, birlikte çalıştıkları aktörler tarafından desteklenerek veya referansla kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında çalışmaya başlamışlardır. Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının sanat etkinlikleri için sanatçı seçiminde sanatçının en fazla sosyal sermayesinin etkili olduğu katılımcıların anlatılarında görülmüştür. Bu sebeple henüz alandaki kimseyle ilişki kurmamış, aktörler arası ilişkiler ağına dahil olmamış sanatçıların alanda sosyal sermaye biriktirmesinin zorunlu olduğu anlaşılmıştır. Bu yüzden pek çok sanatçının kariyerinin başlarında değer yaratıcı öznelerle tanışması, kendilerini, eserlerini bu aktörlere göstermesi yönünde bir çaba sarf etmesi gerektiği görülmüştür. Dolayısıyla sanat eserinin değerinin belirlenmesi yönünde, değer yaratıcı öznelerle ilişki kuran sanatçıların yani sosyal sermayesi yüksek olan sanatçıların oldukça şanslı oldukları görülmüştür. Sanatçının kimliğiyle sanat eserinin değeri direkt olarak ilişkilidir. Bununla birlikte yukarıda görüldüğü gibi araştırmamızda nesne olarak sanat eserinin değer kazanma sürecine odaklanılmıştır. Sanat eserinin değer kazanması sürecinde değer yaratıcı öznelerin eseri kabul etmesinin (ki bu kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarıyla ilişkili sanat etkinliklerinde görünürlük anlamına gelmektedir) sanatçının değerli bir sanatçı olduğu olduğunun onaylanması anlamına geldiği görülmüştür. Ayrıca kurum

koleksiyonları içinde veya dışında alandaki yine zengin sermaye gruplarıyla, holdinglerle ilişkili koleksiyoncuların bir sanat eserini satın almasının eserin değerini yükselttiği doğrulanmıştır. Bu şekilde Boltanski&Esquerreci anlamda sanat eserlerinin zenginleştirilmesinin/ekonomik değerinin yükselmesinin gerçekleştiği anlaşılmıştır. Bu yeni ekonomik düzende eserin fiyatının çok yüksek olması onun değerli olduğu anlamına gelmektedir. Dolayısıyla ekonomik değer sanatsal değeri etkileyerek sanat eserinin kıymetli görülmesine yol açmaktadır. Sanat eserlerinin zenginleştirilmesinin bir başka yolu alanın en ünlü/prestijli müzayede evlerinde satışa çıkan sanat eserlerinin değerinin birden çok yükselmesi ve bu müzayede evlerinde sanat eseri görünür olan sanatçının eserlerine olan ilginin artması ve eserlerinin ekonomik ve sanatsal değerinin yükselmesidir. Kaan'ın anlatısında görüldüğü gibi alandaki çok ünlü bir özel koleksiyoncunun sanatçının eserini satın alması ve ardından dünyaca ünlü müzayede evinde sanatçının eserinin satılması, sanatçının eserlerine olan talebi ve sanatçının eserlerinin fiyatını arttırmıştır. Bununla birlikte pek çok katılımcının anlatısından, özel koleksiyoncular ile kurum koleksiyonlarının birbirleri ile etkileşim içerisinde oldukları da ortaya çıkarılmıştır. Kaan'ın anlatısındaki gibi alanda prestijli, güç sahibi ve kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarıyla bağlantılı koleksiyoncuların bir sanatçının eserlerini koleksiyonuna eklemesi kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının da sanatçının eserlerini satın almasına neden olabilmektedir. Ya da tam tersi, kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında yer bulan bir sanatçının eserlerine alandaki güç sahibi özel koleksiyoncular da ilgi gösterip sanatçının eserlerini satın alabilmektedirler. Dolayısıyla da özel koleksiyoncular da sanat eserinin değerinin belirlenmesi sürecinde zenginleştirilmiş sanat eserleri yaratılması konusunda etkilidirler. Sanat eserinin değer kazanması bağlamında ortaya çıkan bir başka aktör ise sanat eleştirmenleri olmuştur, fakat Türkiye çağdaş sanat alanında sanat eleştirmenlerinin büyük bir oranla özgür düşünceleriyle değil, sermayenin güdümünde birtakım kurumların sipariş ettikleri sergi yazılarıyla çağdaş sanat alanındaki mevcut düzene eklemelendikleri ve mevcut yapıyı bu şekilde onayladıkları ortaya çıkmıştır. Katılımcılar (özellikle sanatçılar) Türkiye'deki sanat eleştirmenlerinin büyük sermaye gruplarının istedikleri biçimde "sanat eleştirisi" yazıları kaleme aldıklarından yakınmıştır. Çoğu katılımcının özellikle de Okan ve Buğra'nın anlatısında görülmüştür ki, bugünün ekonomi ve yatırım kavramlarıyla iç içe geçmiş çağdaş sanat alanında sanat eleştirmenleri de birtakım ekonomik sebeplerle özgür

değildirler. Bu anlamda Türkiye'deki sanat eleştirmenleri sanat eserinin değerinin belirlenmesindeki etkileri, değer yaratıcı öznelerin seçtikleri sanat eserleri ve sanatçıların onaylanması, bu sanatçı ve sergilerin övülmesi şeklinde gerçekleşmektedir. Kısacası sanat eleştirisini belirleyen şey de yine çağdaş sanat alanının aktörler arası ilişkiler açısından oluşan sanatsal cemaatleşmeye dayalı yapısı ve bu yapı içerisinde ilişkilerin bozulmaması üzerine kuruludur. Dolayısıyla katılımcıların anlatıları doğrultusunda anlaşılmaktadır ki, bugünün sanat eleştirisi büyük oranda Bourdieücü anlamda alandaki konum ve çıkar ilişkisine dayalıdır.

Araştırmamızın sonucuna göre, sanat eserinin değerinin inşa edilmesi sürecindeki dinamiklere dair en etkili aktörler değer yaratıcı öznelerdir. Kurumsal hayırseverlik sanat kurumları olarak özellikle Arter, İKSV, İstanbul Modern ve Akbank Sanat, Borusan Contemporary'nin hem sermayedar aileye üye olan değer yaratıcı özneleri hem de bu kurumlarda çalışan diğer tüm sanat profesyonelleri -özellikle kurum küratörleri ve direktörleri- Türkiye çağdaş sanat alanındaki sanatçının, sanat eserinin değerini ve sanat beğenisini inşa etmektedirler. Çünkü holdinglerin destekledikleri sanat kurumları ve sanat etkinliklerinde görünür olan sanatçılar ve sanat eserleri alanın iktidar sahibi değer yaratıcı özneleri tarafından onaylanmış olmaktadır. Buralardan geçen sanatçılar ve sanat eserleri hem çağdaş sanat alanının tüm aktörleri (özellikle koleksiyoncular) tarafından hem de farklı toplumsal kesimler açısından iyi, başarılı, değerli eserler olarak kabul edilmektedirler. Dolayısıyla Bourdieücü anlamda günümüzde sanatsal beğeni yargısını inşa edenler çağdaş sanata yatırım yapan ve sponsor olan holdingler ile ilişkili kurumlar ve bu kurumlarla ilişkili aileler (Koç, Eczacıbaşı, Sabancı, Kocabıyık aileleri) ve buralardaki tüm yönetsel ve sanatsal karar alma süreçlerinde yer alan değer yaratıcı öznelerdir. Değer yaratıcı özneler de hem kendi içlerinde ve hem de sanatçılarla sanatsal cemaatleşme oluşturmuşlardır. Bu sanatsal cemaatlere girmenin yolu da yeterli derecede sembolik sermayeye sahip olmaktan geçer. Dolayısıyla bugünün dünyasında sanatın kurallarını bu kurumlar ve bu kurumlarda çalışan değer yaratıcı özneler belirlemektedir. Çağdaş sanat alanındaki kültürel sermayenin yaratıcısı da değer yaratıcı öznelerdir. Görüşme yaptığımız değer yaratıcı öznelerin tümü kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının içinden yetiştiklerini anlatmışlardır. Vurguladığımız gibi sermaye gruplarıyla ilişkili sanat kurumlarının (kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının) gösterdikleri ve sundukları şeyler sanat olarak algılanmaktadır, fakat bu kurumların da

pek çok katılımcının ifade ettiği gibi belli politik sınırlar içinde kalabilen sanat eserlerini sergilemeye izin verdikleri, bunun dışında sanatçıların sanatsal üretim süreçlerine dahil olarak eserlerin konusuna ve içeriğine, mesajına, sergilenme biçimine etki ettikleri anlaşılmıştır. Bu aşamada özellikle değer yaratıcı öznelerden kurum küratörlerinin sanatçıdan daha fazla söz hakkına sahip oldukları ve küratörlerin iktidarının sanatçılar üzerinde bir tahakküme dönüşebildiği görülmüştür. Sanatsal üretim süreçlerinde sansür niteliğindeki müdahalelere karşı gelen, holdinglerin destek ve sponsorluklarına dayalı mevcut yapıyı eleştiren ve (sanatsal üretim süreçlerindeki vs.) talepler/müdahaleler karşısında esnek davranmayan sanatçı ve küratörlerin ilişkiler ağı haritasında daha az bağlantıları olduğu görülmüştür. (Sanatsal cemaatleşme bölümündeki şemada görüldüğü üzere).

Sonuçta kâr amacı gütmeyen sanat kurumlarındaki aktörlerin sanat eserinin değerini belirlenmesinde en büyük role sahip oldukları ve sanat eserinin piyasasını oluşturdukları anlaşılmıştır. Bu kurumlardaki aktörler hem sanat eserinin değerini belirlemektedirler hem de sanat beğenisini inşa etmektedirler, böylece sanatın kurallarını belirlemektedirler. Yani çağdaş sanat alanında değer yaratıcı özneler haline gelmektedirler. Değer yaratıcı özneler iç içe geçmiş aktörler arası ilişkiler ağı içerisinde yer almaktadırlar. Türkiye çağdaş sanat alanı içerisinde aynı aktörler bu kurumların (kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarının) birden fazlasında görevlidirler veya geçmişte görev almışlardır. Yani Wu'nun çalışmasında (Wu, 2014:149) aktardığı durumun (kültür kapitalistlerinin birden fazla sanat kurumunda farklı görevler alması) bir benzerinin Türkiye çağdaş sanat alanında da mevcut olduğu tespit edilmiştir. Değer yaratıcı özneler Türkiye çağdaş sanat alanındaki iktidar ve otorite sahipleridir. Değer yaratıcı özneler kendi ilişkiler ağlarındaki sanatçılara yer vererek bu sanatçıları korumaktadırlar. Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarındaki değer yaratıcı özneler olan küratörler de alandaki ilişkiler ağından seçilmektedir, kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarında kendisine yer verilecek sanatçılar da bu aktörler arası ilişkiler ağının içerisinde seçilmektedirler. Bu da alandaki sanatsal cemaatleşme olgusunun değer yaratıcı özneler ve sanatçılar arasındaki yapılanmasını göstermiştir.

Sanatçı ne kadar fazla sayıda kurumsal hayırseverlik sanat kurumu etkinliklerinde görünürlük kazanırsa o ölçüde sosyal sermayesi artmakta ve buna bağlı olarak da sanatçının eserleri daha da değer kazanmaktadır. Kurumsal hayırseverlik sanat kurumlarıyla dolayısıyla da değer yaratıcı öznelerle en fazla yakın ilişkileri olan yani

sanatçıların anlatisından görüldüğü kadarıyla sosyal sermayesi en yüksek olan sanatçıların eserlerinin değeri daha yüksektir. Görüşme yapılan sanatçıların -bu araştırmada gizli tutulan- eser fiyatları karşılaştırıldığında sanatsal üretim alanındaki tecrübeden çok değer yaratıcı öznelerle ilişkilenenin sanat eserinin sanatsal ve ekonomik değerini yükselttiği tespit edilmiştir.

Sonuç olarak kurumsal hayırseverlik sanat kurumları ve bu kurumlarla bağlantılı değer yaratıcı özneler sanat beğenisini toplumsal olarak inşa etmektedirler. Bahsi geçen kurumlar kâr amacı gütmeyen sanat kurumları olmasına rağmen sanat eserinin sanatsal değerini olduğu kadar ekonomik değerinin belirlenmesinde de etkili olmaktadır. Dolayısıyla zenginleştirilmiş sanat eserleri yaratmaktadırlar. Çünkü sanatçılar bu kurumlarda görünür oldukça alanda konum ve güç elde ederek sembolik sermayelerini yükseltmektedirler. Öte yandan aktörler arası ilişkiler ağına bağlı ve sosyal sermayesi yüksek olan sanatçıların bu kurumların etkinliklerinde görünür olmaları daha olasıdır. Araştırma sonuçlarında ve katılımcıların anlatılarında görüldüğü gibi güç dar bir sosyal çevrede toplanınca sanatsal cemaatleşme olgusu ortaya çıkmıştır. Türkiye çağdaş sanat alanına yatırım yapanlar, alanın gelişmesinde, alandaki beğenilerin biçimlenmesindeki baş aktörlerdir. Dolayısıyla çağdaş sanat alanındaki kültürel sermayenin yaratıcısı konumundadırlar. Her sene Forbes Türkiye dergisinin ülkenin en zenginlerini tespit ettiği listeye göre Türkiye çağdaş sanat alanındaki sermayedar aileye mensup olan değer yaratıcı özneler üst sıralardadır. Dolayısıyla Türkiye çağdaş sanat alanının ekonomik sermayesi yüksek olan ve sanata çeşitli sebeplerle ilgi gösteren değer yaratıcı öznelerin yönetsel kararlarına, kurum politikalarına ve sanatsal beğenilerine göre şekillendiği anlaşılmaktadır. Alanın çok kısıtlı ve dar bir sosyal çevre içerisinde sanatsal cemaatleşme olgusuna dayalı yapısının kırılması için Türkiye çağdaş sanat alanının iktidarı elinde tutan kurumlarının çoğalması, çeşitlenmesi ve gücün daha büyük toplum kesimlerince paylaşılması gerekmektedir. Bunun için de çağdaş sanat alanına yatırım yapan ve destek veren kişi ve kurum sayısı artmalı, alanda çeşitlilik sağlanmalıdır. Çağdaş sanat alanının yalnızca birkaç büyük sanat destekçisi ailenin ve holdinglerin kurumsal sosyal sorumlulukları ve sanat sponsorlukları aracılığıyla gelişmesi, doğal olarak o aile ve holdinglerin çağdaş sanat alanındaki etkilerini arttırarak, buralarda yer alan aktörlerin kararlarının ve siyasi ve toplumsal görüşlerinin zaman içerisinde sanatçılar, sanatsal üretim ve sanatsal beğeni üzerinde tahakküme dönüşmesine neden olmuştur. Çağdaş

sanat alanında farklı türden desteklerin gerçekleştirilmesi alandaki sermayeye ve holdinglere bağımlı yapının kırılmasında ve çağdaş sanat alanında farklı seslerin de duyulmasında, dolayısıyla sanatsal beğenin inşaa edilmesinde farklı aktörlerin de katılım göstermesinde etkili olabilir.

KAYNAKÇA

- ARTUN, Ali (2011). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, İletişim, 2011.
- ARTUN, Ali (2017). *Mümkün Olmayan Müze: Müzeler Ne Gösteriyor?*, İletişim, İstanbul.
- BARRET, Terry (2015). *Neden Bu Sanat? : Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*, çev. Esra Ermert, Hayalperest, İstanbul.
- BASAURE, Mauro (2011). “An Interview with Luc Boltanski: Criticism and the Expansion of Knowledge”, s. 361-381, *European Journal of Social Theory*, 14 (3).
- BECKER, Howard S. (2013). *Sanat Dünyaları*, çev. Evren Yılmaz, Ayrıntı, İstanbul.
- BOLTANSKI, Luc ve CHIAPPELLO, Eve (2007). *The New Spirit of Capitalism*, çev. Gregory Elliott, Verso, London.
- BOLTANSKI, Luc ve ESQUERRE, Arnaud (2015). “Grappling with the Economy of Enrichment” (söyleşi Fabian Muniesa), s. 75-83, *Valuation Studies*, 3 (1).
- BOLTANSKI, Luc ve ESQUERRE, Arnaud (2016). “The Economic Life of Things: Commodities, Collectibles, Assets”(çev. Matthew Cunningham), s. 31-54, *New Left Review*, 98 (Mart-Nisan).
- BOLTANSKI, Luc ve ESQUERRE, Arnaud (2017). “Enrichment, Profit, Critique: A Rejoinder to Nancy Fraser” (çev. Matthew Cunningham), s. 67-76, *New Left Review*, 106 (Temmuz-Ağustos).
- BOURDIEU, Pierre (1986). “The Forms of Capital”, *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* içinde, yararlanılan kopyada s. 15-29, orijinalinde s. 241-258. Ed. John G. Richardson, Greenwood Publishing Group, Westport.

- BOURDIEU, Pierre (1990). *The Logic of Practice*, Stanford University Press, Stanford.
- BOURDIEU, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Ed. Randal Johnson, Columbia University Press, New York.
- BOURDIEU, Pierre (1996). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, çev. Richard Nice, Harvard University Press, Cambridge.
- BOURDIEU, Pierre (2006). *Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*, çev. Necmettin Kamil Sevil, YKY, İstanbul.
- BOURDIEU, Pierre; WACQUANT (2012), *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, çev. Nazlı Ökten, İletişim, İstanbul.
- DANTO, Arthur C. (2013), *Sanat Nedir*, çev. Zeynep Baransel, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- DANTO, Arthur C. (2014), *Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, çev. Zeynep Demirsü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- DANTO, Arthur C. (2016), *Brillo Kutusu: Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar*, çev. Can Kayaş, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- DANTO, Arthur C. (1998), "The End of Art: A Philosophical Defence", *History and Theory*, c. 37, no:4, s. 127-143.
- DANTO, Arthur C. (1964), "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, C. 61, No:19, s. 571-584.
- DENSCOMBE, Martyn (2014). *The Good Research Guide: for Small-Scale Social Research Projects*, Open University, London.
- DICKIE, George (2000), "The Institutional Theory of Art", *Theories of Art Today* içinde, s.93-108, Ed. Noel Carrol, The University of Wisconsin Press, London.
- DICKIE, George (2001), *Art and Value*, Blackwell Publishers, Oxford.
- DIMAGGIO, Paul J. ve USEEM, Michael (1978a). "Social Class and Arts Consumption: The Origins and Consequences of Class Differences in Exposure to the Arts in America", s. 141-161, *Theory and Society*, 5 (2).

- DIMAGGIO, Paul J. ve USEEM, Michael (1978b). "Cultural Property and Public Policy: Emerging Tensions in Government Support for the Arts", s. 356-389, *Social Research*, 45 (2).
- DIMAGGIO, Paul J. (1982). "Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston: The Creation of an Organizational Base for High Culture in America", s. 33-50, *Media, Culture and Society*, c. 4.
- DIMAGGIO, Paul J ve POWELL, Walter W. (1983). "The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields", *American Sociological Review*, c. 48, No. 2 (Apr., 1983), s. 147-160.
- DIMAGGIO, Paul J. (1987). "Classification in Art", *American Sociological Review*, C. 52, No:4, s. 440-455.
- DIMAGGIO, Paul J. (1986a). "Can Culture Survive The Marketplace?", s. 65-92, içinde *Nonprofit Enterprise in the Arts: Studies in Mission and Constraint*, Oxford University Press, New York.
- DIMAGGIO, Paul J. (1986b). "Introduction", s. 3-13, içinde *Nonprofit Enterprise in the Arts: Studies in Mission and Constraint*, Oxford University Press, New York.
- DIMAGGIO, Paul J. (1986c). "Support for the Arts from Independent Foundations", s. 114-139, içinde *Nonprofit Enterprise in the Arts: Studies in Mission and Constraint*, Oxford University Press, New York.
- DIMAGGIO, Paul J. (1991). "Constructing an Organizational Field as a Professional Project: U.S. Art Museums, 1920-1940", s. 267-292, içinde *The New Institutionalism in Organizational Analysis*, Ed. Walter W. Powell ve J. Paul DiMaggio, The University of Chicago Press, London.
- GIELEN, Pascal (2016). *Sanatsal Çokluğun Mırılıtı: Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm*, çev. Albina Ulutaşı, Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- GRENFELL, Michael; HARDY, Cherly (2007). *Art Rules: Pierre Bourdieu and the Visual Arts*, Berg Publishers, Oxford, New York.

- GOMPERTZ, Will (2015), *Pardon Neye Bakmıştınız?: Modern Sanatın 150 Yıllık Şaşırtıcı, Sarsıcı, Kimi Zaman da Tuhaf Hikâyesi*, çev. Süreyya Evren, YKY, İstanbul.
- FOWLER, Bridget (2009). “Pierre Bourdieu”, *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar* içinde s. 76-82. Yay. Haz. Chris Murray, Çev. Suğra Öncü. İstanbul, Sel.
- FRASER, Nancy (2017). “A New Form of Capitalism: A Reply to Boltanski and Esquerre”, s. 57-65, *New Left Review*, 106 (Temmuz-Ağustos).
- FREELAND, Cynthia (2001). *But is It Art?: An Introduction to Art Theory*, Oxford University, New York.
- HARVEY, David (2005). *Neoliberalizmin Kısa Tarihi*, çev. Aylin Onacak, Sel, İstanbul.
- HICKS, Alistair (2014). *Küresel Sanat Pusulası: 21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler*, çev. Dilek Şendil vd., YKY, İstanbul.
- HILGERS, Mathieu; MANGEZ, Eric (2015). “Introduction to Pierre Bourdieu’s Theory of Social Fields”, *Bourdieu’s Theory of Social Fields: Concepts and Applications* içinde, s. 1-36. ed. Mathieu Hilgers ve Eric Mangez, Routledge, New York.
- HOLLA, Sylvia; KUIPERS, Giseline (2016). “Aesthetic Capital”, *Routledge International Handbook Sociology of Art and Culture* içinde, s. 290-303.
- JOHNSON, Randal (1993). “Editor’s Introduction”, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* içinde, s. 1-25.
- KEYDER, Çağlar (2009), “Arka Plan”, *İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında* içinde, s. 9-40.
- KÜMBETOĞLU, Belkıs (2012). *Sosyolojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma*, Bağlam, İstanbul.
- LATOUR, Bruno (2008). *Biz Hiç Modern Olmadık: Simetrik Antropoloji Denemesi*, çev. İnci Uysal, Norgunk, İstanbul.
- LUNE, Howard; BERG, Bruce L. (2017). *Qualitative Research Methods for the Social Science*, Pearson, London.

- MAANEN, Hans van (2009). *How to Study Art Worlds: On the Societal Functioning of Aesthetic Values*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- MACNAUGHTON, “Art in Hospital Spaces”, *International Journal of Cultural Policy*, 13:1, s. 85-101.
- NEUMAN, Lawrence (2013). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nitel ve Nicel Yaklaşımlar*, c.2, çev. Sedef Özge, Yayınodası, Ankara.
- ÖZCAN, Kerim (2011), “Kurumsal Söylemin Rasyonel Temelleri: Yeni Kurumsal Kuram Bağlamında Rasyonalite Tartışması”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1, sayı:13, s. 297-326.
- PAZ, Octavio (2017), *Marcel Duchamp: Çırılçıplak Soyulmuş Görüntü*, çev. Şule Demirkol, Everest, İstanbul.
- RICHARD, Peterson A. (1986), “From Impresario to Arts: Formal Accountability in Nonprofit Cultural Organizations”, s. 161-183, içinde *Nonprofit Enterprise in the Arts: Studies in Mission and Constraint*, Oxford University Press, New York.
- ROBERTS, David (2012). “From the Cultural Contradictions of Capitalism to the Creative Economy: Reflections on the New Spirit of Art and Capitalism”, s. 83-97, *Thesis Eleven*, 110 (1).
- SAINT-RAYMOND, Léa (2017). “Luc Boltanski and Arnaud Esquerre, Enrichissement. Une critique de la marchandise (Paris: Gallimard, 2017)”, s. 1-4, *Journal for Art Market Studies*, 2.
- STECKER, Robert (1986), “The End of an Institutional Definition of Art”, *British Journal of Aesthetics*, C. 26, No:2, s. 124-132.
- STYHRE, Alexander (2008). *Perception and Organization: Art, Music, Media*, Palgrave Macmillan, New York.
- SUSEN, Simon (2014a). “Luc Boltanski: His Life and Work- An Overview”, s. 3-28, içinde *The Spirit of Luc Boltanski: Essays on the ‘Pragmatik Sociology of Critique’*, Ed. Simon Susen ve Bryan S. Turner, Anthem Press, London.

- SUSEN, Simon (2014b). "Towards a Dialogue Between Pierre Bourdieu's 'Critical Sociology' and Luc Boltanski's 'Pragmatic Sociology of Critique'", s. 313-348, içinde *The Spirit of Luc Boltanski: Essays on the 'Pragmatik Sociology of Critique'*, Ed. Simon Susen ve Bryan S. Turner, Anthem Press, London.
- SUSEN, Simon (2014c). "Is There Such A Thing As A 'Pragmatic Sociology of Critique'? Reflections of Luc Boltanski's On Critique (çev. Simon Susen), s. 173-210, içinde *The Spirit of Luc Boltanski: Essays on the 'Pragmatik Sociology of Critique'*, Ed. Simon Susen ve Bryan S. Turner, Anthem Press, London.
- SUSEN, Simon (2014d). "Luc Boltanski and His Critics: An Afterword", s. 613-801, içinde *The Spirit of Luc Boltanski: Essays on the 'Pragmatik Sociology of Critique'*, Ed. Simon Susen ve Bryan S. Turner, Anthem Press, London.
- SWARTZ, David (2013). *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi*, çev. Elçin Gen, İletişim, İstanbul.
- USEEM, Michael ve KUTNER, Stephen I. (1986). "Corporate Contributions to Culture and the Arts: The Organizations of Giving and the Influence of the Chief Executive Officer and of Other Firms on Company Contributions in Massachusetts", s. 93-112, içinde *Nonprofit Enterprise in the Arts: Studies in Mission and Constraint*, Oxford University Press, New York.
- THOMPSON, Don (2012). *Sanat Mezat: 12 Milyon Dolarlık Köpekbalığı: Çağdaş Sanatın ve Müzayede Evlerinin Tuhaf Ekonomisi*, çev. Renan Akman, İletişim, İstanbul.
- THORNTON, Sarah (2012). *Sanat Dünyasında Yedi Gün*, çev. Mine Haydaroğlu, Yapı Kredi, İstanbul.
- TURNER, Bryan S. (2014), "Reflections on the Indignation of the Disprivileged and the Underprivileged", s. 445-468, içinde *The Spirit of Luc Boltanski: Essays on the 'Pragmatik Sociology of Critique'*, Ed. Simon Susen ve Bryan S. Turner, Anthem Press, London.
- WU, Chin-tao (2014). *Kültürün Özelleştirilmesi: 1980'lerden Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, çev. Esin Soğancılar, İletişim, İstanbul.

ZHANG, Chao (2016). “When the artistic field meets the art worlds: Based on the case study of occupational painters in Shanghai”, içinde *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*, s. 437-454.

ZOLBERG, Vera L. (1986). “Tensions of Mission in American Art Museums”, s. 184-198, içinde *Nonprofit Enterprise in the Arts: Studies in Mission and Constraint*, Oxford University Press, New York.

Çevrimiçi Kaynaklar

<https://www.iksv.org/tr/hakkimizda/tarihce>, Erişim Tarihi: 22.12.2018

<http://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/muze-tarihi>, Erişim Tarihi: 22.12.2018

https://www.istanbulmodern.org/tr/muze/tarihce/tarihce_6.html, Erişim Tarihi: 22.12.2018

<http://www.arter.org.tr/W3/?sAction=ArterAbout>, Erişim Tarihi: 22.12.2018

https://www.borusancontemporary.com/tr/baskanin-mesaji_3, Erişim Tarihi: 22.12.2018

Forbes Dergisi, Mart 2018, No: 3 ve <https://www.yildizholding.com.tr/yarinlar-icin/mutlu-bir-toplum/sanat/>, Erişim Tarihi: 07.10.2018

<http://www.milliyet.com.tr/sanat-eserini-cop-sanip-attilar-gundem-2645281/>, Erişim Tarihi: 13.09.2018.

<http://www.milliyet.com.tr/bicaklanmayi-sanat-eseri-sandilar--gundem-2159409/>, Erişim Tarihi: 13.09.2018.

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hayat/sanat-galerisinde-yere-gozluk-koydular-ve-40109311>, Erişim Tarihi: 13.09.2018.

<https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-39855644>, Erişim Tarihi: 22.12.2018

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c1cf137dc74d0.65761484, Erişim Tarihi: 21.12.2018

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c12d4c0104287.28842156, Erişim Tarihi: 14.12.2018

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b56f2746308e9.05708866, Erişim Tarihi: 24.07.2018

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c12d4c0104287.28842156, Erişim Tarihi: 14.12.2018

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b56f2746308e9.05708866, Erişim Tarihi: 24.07.2018

https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/leonardo-da-vincinin-tablosu-rekor-fiyata-satildi,zCrnHiMd0UWojJCB4p8FFg?_ref=infinite, Erişim Tarihi: 16.11.2017

https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/leonardo-da-vincinin-tablosu-rekor-fiyata-satildi,zCrnHiMd0UWojJCB4p8FFg?_ref=infinite, Erişim Tarihi: 16.11.2017

EK-1 GÖRÜŞME SORULARI

“21. Yüzyılda Türkiye Sanat Piyasasının Dinamikleri: Sanat Piyasasının Çağdaş Sanat Üretimi ve Sanatın Değerinin Belirlenmesi Üzerindeki Rolü”

ARAŞTIRMASI GÖRÜŞME FORMU –I-

Bu çalışma Hacettepe Üniversitesi Sosyoloji Anabilim Dalında tarafımda yürütülen doktora tezi kapsamında, çağdaş sanat eserlerinin üretimi ve değerinin belirlenmesinde çağdaş sanat piyasası aktörlerinin düşüncelerinin etkisi ve önemini ortaya koymak amacıyla yapılmaktadır. Size sorulacak soruların doğru yanıtı yoktur, önemli olan sizin bu konudaki düşüncelerinizdir. Bu açıdan size sorulan sorulara lütfen ilk aklınıza gelen ve sizin düşüncelerinizi yansıtan cevapları veriniz. Bu çalışmanın amacına ulaşması için bu çok önemlidir. Çalışmaya katılmak gönüllülük esasına dayanmaktadır. Bu nedenle istediğiniz zaman çalışmayı yarıda kesebilirsiniz. Şimdiden katılımınız ve katkılarınız için çok teşekkür ederiz.

-KÜRATÖRLER- GÖRÜŞME FORMU

Tarih:

1. Yaşınız nedir?
2. Eğitim durumunuz nedir?
3. Doğduğunuz ve yetiştiğiniz çevre hakkında bilgi verir misiniz?
4. Öğrenim gördüğünüz okullar ve kurs programları nelerdir?
5. Eğitim aldığınız alan (resim, heykel vs.) nedir?
6. Üye olduğunuz dernekler nelerdir?
7. Çalıştığınız kurumlar nelerdir?
8. Şu an bulunduğunuz kurumda çalışmaya ne zaman, nasıl başladınız?
9. Size göre bir sanatçının nitelikleri nelerdir?
10. Sanat eserinin ölçütleri nelerdir?
11. Küratör nasıl olunur?

12. Küratörün nitelikleri nelerdir?
13. Bir koleksiyonu sergilemeye değer kılan nedir?
14. Kendi kurumunuz bağlamında düşündüğünüzde koleksiyon-müze ilişkisi hakkında ne söyleyebilirsiniz?
15. Bir sanat eserinin satın alınma veya sergiye kabul edilme süreçleri nelerdir?
16. Bir sanat eserini sergilemeye değer kılan nedir?
17. Sanat eserinin sergilenmesinde sanat eserini yapan kişinin tanınır olması veya kimliği etkili midir?
18. Sanat piyasasında hiç tanınmamış bir sanatçının eseri sergilenmek üzere kabul edilebilir mi?
19. Herhangi bir sergi kapsamında üretilen bir sanat eserini/sanat yı beğenmediğiniz/reddettiğiniz oldu mu?
20. Bir sanatçının eseri neden reddedilir?
21. Bir sanat yı başarılı veya başarısız kılan sebepler nelerdir?
22.  nl  bir sanat eserini müze koleksiyonuna dahil etmenin/galeride sergilemenin (satın almak veya sergilemenin)  nemi nedir?
23. Siz satın aldıktan veya sergiledikten sonra  nlenen sanat eseri veya sergisini düzenledikten sonra tanınır hale gelen sanat  oldu mu?
24. İçinde  alıŐtıęınız kurumunuzun  aędaŐ sanat piyasası içerisindeki önemi ve etkinliği hakkında ne düşünüyorsunuz?
25. Bir sanatçının eserinin kurumunuzda sergilenmesi, sanatçının başarısı hakkında ne gibi bir anlam ifade etmektedir?
26. Birlikte çalıŐacaęınız veya eserini sergileyeceğiniz sanat yı hangi kriterler doğrultusunda seçersiniz?
27. SAHA Derneği hakkında ne düşünüyorsunuz? Bu derneğin desteklediği küratör ve sanatçıların tarafsız olarak seçildiğini düşünüyor musunuz?
28. Günümüz sanatçılarının üretimini genel olarak nasıl değerlendirirsiniz?
29. Sanat eseri  retilimi ile sanat piyasası arasındaki ilişki hakkında ne düşünüyorsunuz?
30. Seçtiğiniz veya sergilenen eserlerin kavramsal ve kuramsal çerçevesini nasıl oluŐturuyorsunuz?
31. Sizce günümüz sanat piyasasında bir eserin fiyatı nasıl belirlenmektedir?

“21. Yüzyılda Türkiye Sanat Piyasasının Dinamikleri: Sanat Piyasasının Çağdaş Sanat Üretimi ve Sanatın Değeri Belirlenmesi Üzerindeki Rolü”

ARAŞTIRMASI GÖRÜŞME FORMU –II-

Bu çalışma Hacettepe Üniversitesi Sosyoloji Anabilim Dalında tarafımda yürütülen doktora tezi kapsamında, çağdaş sanat eserlerinin üretimi ve değerinin belirlenmesinde çağdaş sanat piyasası aktörlerinin düşüncelerinin etkisi ve önemini ortaya koymak amacıyla yapılmaktadır. Size sorulacak soruların doğru yanıtı yoktur, önemli olan sizin bu konudaki düşüncelerinizdir. Bu açıdan size sorulan sorulara lütfen ilk aklınıza gelen ve sizin düşüncelerinizi yansıtan cevapları veriniz. Bu çalışmanın amacına ulaşması için bu çok önemlidir. Çalışmaya katılmak gönüllülük esasına dayanmaktadır. Bu nedenle istediğiniz zaman çalışmayı yarıda kesebilirsiniz. Şimdiden katılımınız ve katkılarınız için çok teşekkür ederiz.

-SANATÇILAR- GÖRÜŞME FORMU

Tarih:

1. Yaşınız nedir?
2. Eğitim durumunuz nedir?
3. Doğduğunuz ve yetiştiğiniz çevre hakkında bilgi verir misiniz?
4. Öğrenim gördüğünüz okullar ve kurs programları nelerdir?
5. Eğitim aldığınız alan (resim, heykel vs.) nedir?
6. Üye olduğunuz dernekler nelerdir?
7. Çalıştığınız kurumlar nelerdir?
8. Eserleriniz nerelerde sergilendi?
9. Türkiye’de veya yurtdışındaki bir sanat fuarına veya bienale katıldınız mı? Katıldıysanız bu katılım sürecini anlatır mısınız?
10. Eserlerinizi nasıl satıyorsunuz? (Direkt-atölyeden mi, bir aracıyla mı? Galeri aracılığıyla mı? Hangi yolu nasıl ve neden tercih ediyorsunuz?)
11. Eserlerinizi satmakta/sergilemekte hiç güçlük çektiniz mi/çekiyor musunuz?
12. Sizce bir sanatçıyı ve sanat eserini başarılı kılan nedir?
13. Eserinizin seçilmesi ve sergilenmesinde sanat yöneticisinin rolü hakkında ne düşünüyorsunuz?

14. Eser üretim sürecinizde etkili olan nedir? İçinizden gelen istediğiniz gibi bir üretim mi, yoksa belirli çevrelerin istekleri (sipariş) doğrultusunda bir üretim şekli mi?
15. Piyasa koşulları sanat üretimini nasıl etkilemektedir?
16. Yaptığımız işin (sanat eserinin) ilişkili olduğunuz müze, galeri veya sanat yöneticileri tarafından beğenilmediği oldu mu? Böyle bir durumda nasıl hissedersiniz?
17. Bir müzeden sipariş edilen veya bienal, fuar vb. yerlerde sergilenecek olan sanat eserinizin üretim aşamasında yetkililer veya ilgili jüri tarafından müdahaleye uğradınız mı?
18. Bir sergi hazırlığı sırasında ve eserlerin üretim sürecinde küratörün rolü hakkında ne düşünüyorsunuz?
19. Eser üretim ve sergileme sürecinde küratörün etkisinin sanatçının önüne geçtiğini düşünüyor musunuz?
20. İyi/başarılı bir sanatçı olmanın, iyi bir eser üretmenin ölçütü nedir?
21. Size göre bir sanatçının eserinin uluslararası fuar, bienal vb. sanat etkinliklerinde sergilenmesi o sanatçının ve eserin başarılı olduğu anlamına gelir mi?
22. SAHA Derneği hakkında ne düşünüyorsunuz? Bu derneğin desteklediği küratör ve sanatçıların tarafsız olarak seçildiğini düşünüyor musunuz?
23. Bir sanatçının uluslararası sanat piyasasında tanınır olması o sanatçının başarılı olduğu anlamına gelir mi?
24. Çalıştığınız kurumda sergi açma (veya herhangi bir eserinizin sergilemesi) süreciniz nasıl gerçekleşti?
25. Söz konusu galeri, müzede eserinizin sergilenmesi kariyerinizi nasıl etkiledi?
26. Bir sanatçının eserinin İstanbul Modern, ARTER, Akbank Sanat, Borusan Contemporary'de sergilenmesi, sizin açınızdan nasıl bir anlam ifade etmektedir?
27. Üretim sürecinde kendinizi serbest hissediyor musunuz? (Konu seçimi, ifade ediş tarzı vs.).
28. Satış veya ünlü bir müzede, galeride vs. sergilenmesi kaygısı taşıyor musunuz?
29. Ürettiğiniz bir eserinizle ilgili sanat yöneticileri veya çeşitli kesimlerden tepki çektiğiniz oldu mu?
30. Bir sanat eserine nasıl paha biçilir veya kimler paha biçer?

31. Eserinize nasıl ve hangi kriterler doğrultusunda paha biçersiniz?



T.C.
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Rektörlük

30 Ekim 2017

Sayı : 35853172/

433-3595

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

İlgi: 05.10.2017 tarih ve 6166 sayılı yazınız.

Enstitünüz Sosyoloji Anabilim Dalı doktora programı öğrencilerinden **Hülya BİÇER OLGUN**'un **Prof. Dr. Meliha Demet ULUSOY** danışmanlığında yürüttüğü "21. Yüzyılda Türkiye Sanat Piyasasının Dinamikleri: Sanat Piyasasının Çağdaş Sanat Üretimi ve Sanatın Değerinin Belirlenmesi Üzerindeki Rolü" başlıklı tez çalışması, Üniversitemiz Senatosu Etik Komisyonunun 10 Ekim 2017 tarihinde yapmış olduğu toplantıda incelenmiş olup, etik açıdan uygun bulunmuştur.

Bilgilerinizi ve gereğini rica ederim.

Prof. Dr. Rahime M. NOHUTCU
Rektör a.
Rektör Yardımcısı

Öğrenci İşlerine
Yazışmasını Yapalım
02-11-2017



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 04/02/2019

Tez Başlığı : Türkiye’de Çağdaş Görsel Sanat Piyasasının Dinamikleri Üzerine Nitel Bir Araştırma

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 338 sayfalık kısmına ilişkin, 04/02/2019 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 1 ‘dir.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar hariç
- 4- Alıntılar dâhil
- 5- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Tarih ve İmza

04.02.2019

Adı Soyadı: Hülya BİÇER OLGUN

Öğrenci No: N12244220

Anabilim Dalı: Sosyoloji

Programı: Sosyoloji

Statüsü: Doktora Bütünleşik Dr.

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Dr. M. Demet ULUSOY

TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ GÖRSEL SANAT PİYASASININ DİNAMİKLERİ ÜZERİNE NİTEL BİR ARAŞTIRMA

ORIJINALLIK RAPORU

% **1**

BENZERLİK ENDEKSİ

% **1**

İNTERNET
KAYNAKLARI

% **0**

YAYINLAR

% **1**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1

Submitted to TechKnowledge Turkey

Öğrenci Ödevi

<% **1**

2

vdocuments.site

İnternet Kaynağı

<% **1**

3

melihapa.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% **1**

4

acikarsiv.ankara.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% **1**

5

eminkurtoglu.files.wordpress.com

İnternet Kaynağı

<% **1**

6

polen.itu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% **1**

7

Submitted to Kocaeli Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

<% **1**

8

www.researchgate.net

İnternet Kaynağı

<% **1**

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Hülya BİÇER OLGUN

Doğum Yeri ve Tarihi : İstanbul/ 1987

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : İstanbul Üniversitesi/ Edebiyat Fakültesi,
Sosyoloji Bölümü (Çift Anadal)

İstanbul Üniversitesi/ Edebiyat Fakültesi,

Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü

Yüksek Lisans Öğrenimi : İstanbul Üniversitesi/ Sosyal Bilimler
Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce. /Diğer: Osmanlı Türkçesi

İletişim

E-Posta Adresi : hulyabicerolgun@gmail.com

Tarih : 16.01.2019