

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ SOYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**TÜRKİYE’DE 1950 SONRASI GÖRSEL SANATLAR
KOLEKSİYONCULUĞUNUN GELİŞİMİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Seçil SERPİL

Anabilim Dalı : Sanat Tarihi

Programı : Sanat Tarihi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ayla Ödekan

MAYIS 2006

ÖNSÖZ

Türkiye’de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi adlı yüksek lisans tezinde Batılı anlamda resim sanatının Türkiye’de gelişmesi sonucu oluşan özel koleksiyonların Türk sanat tarihi ile olan ilişkisi ve toplumsal boyutunun incelenmesi amaçlanmıştır. Osmanlı döneminde ve Cumhuriyet’in ilk yıllarında az sayıda olan özel koleksiyonculuk, 1970’li yıllardan itibaren oluşmaya başlayan sanat piyasası ve toplumdaki sosyo-kültürel ekonomik değişimler sonucu artış göstermeye başlamıştır.

Tezin konusu ve kapsamını belirlemem açısından beni yönlendiren, çalışmalarımı büyük bir titizlikle gözden geçiren ve yazma motivasyonu sağlayan danışmanım Sn. Prof. Dr. Ayla Ödekan’a, konuyla ilgili zengin kaynaklara ulaşmamı sağlayan Sn. Yrd. Doç. Dr. Mehmet Üstünipek’e, sanat piyasası ve sanat tarihi üzerine birikimlerini ve özel arşivini benimle paylaşan Sn. Yahşi Baraz’a ve görüşme yaptığım herkese, teze geçen emekleri için teşekkür ederim.

Ayrıca, tezi yazmam için destek olan İstanbul Kültür Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi Dekanı Sn. Prof. Dr. Nükhet Güz’e, tez boyunca destekleri ve motivasyonları için değerli dostlarım Asuman Kırılancı ve Hande Dedeal’a; sevgi ve desteğini benden esirgemeyen aileme teşekkür ederim. Tezi, okuyabilmesini çok istediğim anneme ithaf ediyorum.

İstanbul, Mayıs 2006

Seçil SERPİL

İÇİNDEKİLER	
ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
KISALTMALAR	iv
TABLO LİSTESİ	v
ŞEKİL LİSTESİ	vi
EKLER LİSTESİ	vii
ÖZET	viii
SUMMARY	x
1.GİRİŞ	1
2. RESİM KOLEKSİYONCULUĞUNUN TARİHSEL ARKA PLANI	6
2.1. XV. Yüzyıldan Önceki Gelişme	6
2.2. XV. Yüzyıl ve Sonrası	7
2.3. XIX. ve XX. Yüzyıl	20
2.3.1. Sanat Tacirleri	23
2.3.2. Daniel Kahnweiler	25
2.3.3. Koleksiyonların Kurumsallaşması	30
2.3.4. Amerika'nın Sanat Merkezi Olması	31
3. OSMANLI DÖNEMİNDE RESİM KOLEKSİYONCULUĞU	35
3.1. Resim Sanatının Gelişmesi	35
3.2. Resim Koleksiyonları	38
4. 1950 ÖNCESİ CUMHURİYET DÖNEMİ RESİM KOLEKSİYONCULUĞU	43
4.1. Sanat Ortamı	43
4.2. Resim Koleksiyonculuğu	49
4.2.1. Devlet Resim ve Heykel Müzeleri	49
4.2.2. Banka Koleksiyonları	53
4.2.3. Özel Koleksiyonlar	55
5. 1950–1970 ARASI CUMHURİYET DÖNEMİ RESİM KOLEKSİYONCULUĞU	59
5.1. Siyasi Ortam	59
5.2. Sanat Ortamı	60
5.3. Özel Koleksiyonlar	67

6. 1970'DEN GÜNÜMÜZE CUMHURİYET DÖNEMİ RESİM KOLEKSİYONCULUĞU	73
6.1. Siyasi Ortam	73
6.2. Sanat Ortamı	75
6.3. Özel Koleksiyonlar	87
7. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	114
KAYNAKLAR	122
EKLER	128
ÖZGEÇMİŞ	141

KISALTMALAR

AKP: Adalet ve Kalkınma Partisi

CHP: Cumhuriyet Halk Partisi

DP: Demokrat Parti

EWA: Encyclopedia of World Art

ESA: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi

İMKB: İstanbul Menkul Kıymetler Borsası

TBMM: Türkiye Büyük Millet Meclisi

TABLO LİSTESİ

	Sayfa No
Tablo 5.1. DYO Resim Yarışmalarının Sayısal Değerlendirmesi	67
Tablo 6.1. Bezmen Müzayedesindeki Sanatçıların Cm ² Birim Fiyatları	84
Tablo 6.2. Bezmen Müzayedesindeki Sanatçıların Yıllara Göre Fiyatları	85

ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa No
Şekil 6.1. Alp Tamer Ulukılıç; Sanatçı Defteri, Bilge Koleksiyonu.	91
Şekil 6.2. Fikret Mualla; Horoz Dövüşü, Bilginsoy Koleksiyonu.	94
Şekil 6.3. Neşet Günal; Çocuklar, Çağa Koleksiyonu.	98
Şekil 6.4. Abidin Dino; İsimsiz, Kabakçı Koleksiyonu.	105
Şekil 6.5. Ferruh Başağa; Soyut Kompozisyon, Şahin Koleksiyonu.	111
Şekil 6.6. Cihat Burak; Akvaryum ve Kedi, Tavioloğlu Koleksiyonu.	114
Şekil D.1. “Daire Fiyatına Tablo”, Hürriyet Gazetesi.	138
Şekil D.2. “Fırça Faizle Yarışıyor”, Kelebek.	139
Şekil D.3. “Koleksiyonculuğun Püf Noktaları", Nokta Dergisi.	140

EKLER LİSTESİ

	Sayfa No
EK A: Türkiye’deki Resim Koleksiyoncuları	126
EK B: Medici Ailesi Soyağacı	134
EK C: Çağdaş Türk Resmi Yarışması'na Katılan Sanatçılar	135
EK D: Basında Yer Alan Haberler	136

ÖZET

Türkiye’de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi adlı yüksek lisans tezinin amacı resim sanatında özel koleksiyonculuk bağlamında Türkiye’deki gelişimini sanatsal, sosyo-kültürel, siyasi ve ekonomik gelişmeler çerçevesinde incelemektir.

Tezin amacını ve oluşumunu anlatan giriş bölümünden sonraki ikinci bölümde resim sanatı ve koleksiyonculuğunun başladığı Batılı toplumlardaki tarihsel süreci sosyo-kültürel ve ekonomik arka planıyla incelenmiştir. Böylelikle Türkiye’nin ve Batılı toplumların resim ve koleksiyonculuğa yaklaşımlarının kıyaslanabilmesi amaçlanmıştır.

Tezin üçüncü bölümünde, Osmanlı’nın son döneminde Batılılaşma projeleri kapsamında resim sanatının gelişimi incelenmiştir. XIX. yüzyılda saray çevresi, resim sanatının gelişmesine destek vermiş ve gerek yerli gerekse yabancı sanatçıların eserlerini kapsayan saray koleksiyonları oluşturmuştur. İslam dininin sureti yasaklamasından dolayı resim sanatı ve koleksiyonculuğu saray ve çevresi ile kısıtlı kalmıştır.

Tezin dördüncü bölümünde 1923–1950 yılları arası Cumhuriyet dönemi resim sanatının gelişimi ve bu dönemde oluşturulan koleksiyonlar incelenmiştir. 1923 yılında kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti, hükümetin geliştirdiği kültür politikaları çerçevesinde plastik sanatların gelişmesinde en etkin güç olmuştur. Devlet sanatçıları üretime teşvik etmek için resmi sergiler düzenlemiş ve düzenlenen diğer sivil sergilerden de çok sayıda eser almıştır. Sanatın geniş çevrelere yayılması için devlet, banka ve kamu kurumlarının da resim koleksiyonu oluşturmalarını sağlamıştır. Bu dönemde sayıca az olan özel koleksiyonların dönemin aydınları tarafından oluşturulduğu görülmektedir.

Beşinci bölümde 1950–1970 yılları arasındaki dönemin siyasi ve sanatsal alandaki gelişmeler ve oluşturulan koleksiyonlar incelenmiştir. 1950 yılında Demokrat Parti’nin iktidara gelmesiyle, devletin sanata verdiği destek büyük oranda azalmıştır. Sanatın gelişmesine özel girişimler destek olmuştur. Maya ve Vakko Sanat Galerileri’nin açılması; Yapı ve Kredi Bankası’nın ve DYO’nun düzenlediği resim yarışmaları bu desteklerin bir sonucudur. Özel koleksiyonların sayısında önceki döneme göre bir artış yaşanmış ancak yine de kısıtlı bir çerçevede kalmıştır.

Son bölümde 1970’lerden günümüze Türkiye’deki siyasi ve sanatsal gelişmelerle oluşan özel koleksiyonlar incelenmiştir. 1970’lerin kültürel, ekonomik ve sosyal gelişmeleri burjuvazinin doğmasını sağlamıştır. Bu yeni oluşan burjuva sınıfı sanata ilgi duyacak ve destekleyecek ekonomik ve kültürel sermayeye sahiptir. 1980’lerdeki liberal ekonomik düzen burjuvazinin daha da gelişmesine neden olmuştur.

Türkiye’deki birçok özel koleksiyon bu dönemde oluşmuştur. 1990’lı ve 2000’li yıllar özel koleksiyonlar için çok dinamik geçmiştir. Bir yanda ekonomik krizler nedeniyle bazı özel koleksiyonlar satılarak dağılmıştır. Öte yandan bazı koleksiyoncular kataloglarını yayınlamaya ve bazıları da kendi müzelerini kurarak, Türkiye’deki özel koleksiyonculuğun gelişmesini sağlamıştır.

SUMMARY

The aim of the master thesis called “ Visual Art Collections in Turkey after 1950” is to analyse the development of the private painting collections in with references to artistic, social, cultural, political and economic facts, in Turkey.

In the first chapter the aim and the methods of thesis is introduced. In the second chapter the development of the painting and its collection's which firstly begin in Western societies will be analysed. The socio-cultural and economic historical background will also given. The aim of this historical background is to maintain a comparison between Western societies and Turkey's approach on painting and its collections.

In the third chapter, the development of the painting in the Ottoman Empire will be analysed on the bases of westernization projects. Ottoman Court and court circles have supported the development of the painting and made a collection with foreign and local painter's art works. Painting and its collection is limited with Ottoman Court and court circles because of the rigid prohibition of image in Islam.

In the fourth chapter, the development of the painting and raise of collections are examined. The Turkish Republic State, which is founded in 1923, has formed the politics of culture to support the development of art. In order to support artists the state has organised formal exhibitions and bought huge amount of paintings from both formal and other informal exhibitions. State has also encouraged the banks and institutions to make their own collections. There was also a few private collections made by the intellectuals of the era.

In the fifth chapter, the political and artistic developments between 1950–1970 in Turkey and collections which is formed during these period, will be studied. Under the rule of Democratic Party, support of government for art diminished evidently. At that period support of private enterprise in art has seen at private galleries such as Maya Art Gallery and Vakko Art Gallery. The painting contests of Yapı Kredi Bankası and DYO are the other results of this private support in art.

In the last part, the political and artistic developments from 1970's to today and the raised collections will be analysed. In the 1970's with the cultural, economical, social developments in Turkey, a bourgeoisie class has emerged. This new bourgeoisie has an economical and intellectual capital to interest and support the art. In the 1980's with the liberal economic order Turkish bourgeoisie has developed. Most of the private collections in Turkey raised between those years. 1990s and 2000s are the most dynamic years for the private collections. The economic crises has caused to sell of some private collections. On the other hand some private collectors have published their catalogues and some private collectors have established their museums which are very essential for the private collections in Turkey.

1.GİRİŞ

Türkiye’de özel resim koleksiyonlarının oluşumu ülkenin siyasi, sosyal, kültürel ve ekonomik alandaki gelişimleriyle paralellik göstermektedir. Batılı anlamda resim sanatının Osmanlı’ya girmesinden itibaren az sayıda da olsa özel koleksiyonların varlığından söz etmek mümkündür. Türkiye’de özel koleksiyonculuk, Batılı toplumlarda olduğu gibi burjuva sınıfının ekonomik ve kültürel sermayesini oluşturmasıyla paralel olarak gelişmiştir.

Giriş bölümünden sonraki ikinci bölümde resim sanatının Batı’daki gelişmesi ve özel koleksiyonların oluşma süreçleri üç alt başlık altında dönemsel olarak incelenmiştir. Bu tarihsel incelemenin sebebi resim sanatının ortaya çıktığı ve ilk özel koleksiyonların olduğu Batılı toplumlarda bu sürecin nasıl geliştiğini izlemektir. Batı sanat tarihinin özel koleksiyonculuk açısından üç önemli dönüm noktası Rönesans, XIX. yüzyıldaki sanat tacirleri ve II. Dünya Savaşı sonrası dünya sanat merkezinin New York olmasıdır. Rönesans döneminde yeni sermaye sahibi olan burjuva, kendinden önce toplumda mutlak hakimiyeti olan kilise ve aristokrat sınıfın egemenliğini kırmayı amaçlamıştır. Toplumda bir yer edinmek ve prestij sahibi olmak için sanatsal üretime destek veren burjuva sınıfı hem Rönesans sanatının gelişimine katkıda bulunmuş hem de bu süreç sonunda özel koleksiyonlarını oluşturmuştur. XIX. yüzyılda İzlenimcilerle başlayan dönem, alışılmış sanat beğenisinin yıkılmasında önemli rol oynamıştır. Özellikle Ruel ve Kahnwelier gibi sanat tacirlerinin bu sanatçılara verdikleri destekle Avrupa’daki tablo koleksiyonculuğu yeni bir döneme girmiştir. II. Dünya Savaşı sonrasında ekonomik ve siyasi alanda güçlenen Amerika kültürel alanda da hakimiyetini kurmak için sanata önem vermiş ve sanata yapılan büyük yatırımlar sonucu yeni sanat merkezi New York olmuştur.

Tezin üçüncü bölümünde XIX. yüzyılda Osmanlı'nın Batılılaşma projeleri çerçevesinde gelişen resim sanatı ve oluşturulan koleksiyonlar incelenmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılı anlamda resim sanatı, ilk kez 1793 yılında Mühendishane-i Berr-i Hümayun'daki çizim dersleriyle başlamıştır. Bu dönemde padişah olan III. Selim kendi portresiyle beraber bütün Osmanlı padişahlarının portelerini yaptırarak sarayın ilk resim koleksiyonunu oluşturmuştur. 1863 yılında tahta geçen Abdülaziz Avrupa'ya sergi gezmeye giden ilk ve tek padişah'tır. Abdülaziz, İstanbul'a döndüğünde Şeker Ahmet Paşa'yı görevlendirerek yabancı sanatçıların eserlerinden oluşan ilk saray koleksiyonunu oluşturmuştur. Bu dönemde Osmanlı diplomatı olarak Fransa'da bulunan Halil Şerif Paşa da resimle yakından ilgilenmiş ve oluşturduğu özel koleksiyonuyla dünya çapında bilinen ilk Müslüman koleksiyoncu olmuştur. 1910 yılında Meclis-i Mebusan çıkarttığı bir yasayla Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu (resim tabloları koleksiyonu) oluşturma kararı almıştır. Bu karar doğrultusunda yabancı ressamın eserleri, Türk ressamlarına yaptırılarak saray koleksiyonuna eklenmiştir.

Tezin dördüncü bölümünde 1923–1950 yılları arasındaki Cumhuriyet dönemi resim sanatının gelişimi ve oluşturulan özel koleksiyon örnekleri incelenmiştir. Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) hükümetinin kültür politikaları çerçevesinde bu dönemde sanatın en büyük destekçisi devlet olmuştur. Devlet, gerek kendi düzenlediği resmi sergiler gerekse düzenlenen diğer sivil sergiler olsun sanatçılara destek olmak adına sürekli eser satın almıştır. Resim sanatının gelişimini sağlayacak bir burjuva sınıfı henüz oluşmadığı için devlet, kurumların koleksiyon oluşturmalarını sağlamıştır. Bu kapsamda 1937 yılında İstanbul'da ilk devlet resim ve heykel müzesi kurulmuştur. Ayrıca bankaların da koleksiyon oluşturmaları için bir yasa çıkartılmıştır. Bu kapsamda ilk banka koleksiyonunu 1940 yılında İş Bankası oluşturmuştur. 1923–1950 yılları arasında az sayıdaki özel koleksiyonların, dönemin aydınları ve sanatçıları tarafından yapıldığı görülmektedir.

Tezin beşinci bölümünde 1950–1970 yılları arasındaki Cumhuriyet dönemi resim sanatının gelişimi ve oluşturulan bazı özel koleksiyonlar incelenmiştir. İktidara gelen Demokrat Parti'nin (DP) bir kültür politikası olmaması, devletin sanata verdiği desteği kesintiye uğratmıştır. Bu dönemde sanatın gelişimine özel girişimler destek olmuştur. Maya Sanat Galerisi, Helikon Derneği, Vakko Sanat Galerisi alternatif

sergi mekanları sunarken, Yapı ve Kredi Bankası'yla, DYO'nun düzenledikleri resim yarışmalarının, Türk resim sanatının gelişmesinde önemli katkıları olmuştur. Bu dönemde özel koleksiyon oluşturmaya başlayanlar yine dönemin aydınları arasından çıkmıştır.

Son bölümde ise 1970 yılından günümüze Türkiye'deki sanatın gelişimi ve mülakat yapılan koleksiyoncuların oluşturduğu koleksiyonlar incelenmiştir. 1970'lerin sonundan itibaren ülkedeki siyasi, sosyal ve ekonomik değişimlerle paralel olarak sermaye sahibi ve kültürel birikimi olan bir burjuva sınıfı oluşmaya başlamıştır. Burjuva sınıfının resim sanatına duyduğu ilgi resim piyasasının gelişmesine neden olmuştur. Bu dönemde açılan Cumalı Sanat Galerisi ve Galerie Baraz da özel koleksiyonların oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Önceki döneme göre koleksiyoncu sayısında büyük bir artış yaşanmıştır.

1980'li yıllarda ülkede liberal ekonominin gelişmesine paralel olarak sanat piyasasında da talep artışı yaşanmıştır. Tabloların yıllar içinde edindiği maddi değer neticesinde sanat eseri bir yatırım aracı olarak da değerlendirilmeye başlanmıştır. Bu dönemde çok sayıda önemli galerinin açılması çağdaş sanatın gelişmesini sağlamıştır. Özel koleksiyon oluşturanların sayısında da büyük bir artış görülmüştür. 1990'lı ve 2000'li yıllarda özel koleksiyonlar açısından son derece dinamik bir dönem yaşanmıştır. Koleksiyonculuğu bir yatırım aracı olarak değerlendiren koleksiyoncular yaşanan ekonomik krizler sonunda bekledikleri başarıyı elde edemedikleri için piyasadan çekilmişlerdir. Bunun yanı sıra Sabancı, Eczacıbaşı ve Kıraç ailelerinin özel koleksiyonlarını müze açarak kurumsallaştırması, Taviloğlu ve Çağa gibi özel koleksiyonların kataloglarını çıkarması, özel koleksiyonculuğun gelişimi adına önemli girişimlerdir.

Türkiye'de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi adlı yüksek lisans tezinin oluşturulması sürecinde, özel koleksiyonlar üzerine yapılan akademik bir çalışma bulunamamıştır. Mehmet Üstünipek'in *Cumhuriyet'ten Günümüze Türkiye'de Sanat Yapıtı Piyasası* adlı doktora tezi, bu tezin alt yapısının gelişmesinde ve tarihsel sürecinin incelenmesinde önemli bir kaynak olmuştur.

Türkiye İş Bankası, Akbank ve Türkiye Merkez Bankası'nın çıkardıkları koleksiyon kataloglarıyla, "Çağa Resim Koleksiyonu" ve "Taviloğlu Türk Resmi Koleksiyonu" adlı özel koleksiyon katalogları da tez kapsamında incelenmiştir. Yapı ve Kredi Bankası'nın düzenlediği “En Sevdikleri; 50 Koleksiyoncunun Seçkileriyle Türk Resim Sanatı” ve “Banka Koleksiyonlarından Seçmeler” adlı sergilerin katalogları incelenmiş ve dönemsel değerlendirmede etkili olmuşlardır.

Tezin kapsamı çerçevesinde Türkiye’de Sanat, RH Plastik Sanatlar Dergisi, Sanat Dünyamız, Milliyet Sanat ve Artist gibi periodik yayınlar taranmış koleksiyonculuk, galeriler, sanat piyasası üzerine makaleler ve koleksiyoncularla yapılan röportajlar temelinde incelenmiştir.

Türkiye’de özel koleksiyonculuğun gelişimi üzerine kapsamlı bir çalışmanın bulunmaması sonucu 1970 sonrasında koleksiyon oluşturmaya başlayan koleksiyoncularla mülakatlar yapılmıştır. Bu mülakatlarda koleksiyoncuların, koleksiyon anlayışları, genişletme süreçleri, koleksiyonlarının iskeletini oluşturan sanatçılar, koleksiyonculuğa nasıl başladıkları ve gelecekte ne yapacakları temelinde gelişen sorularla, koleksiyonları üzerine kapsamlı bilgiler edinilmiştir. Bu çalışma kapsamında 10 koleksiyoncu; Halil Bezmen, Muhsin Bilge, Kemal Bilginsoy, Barbaros Çağa, Sevda Elgiz, Erdal-Sevgi İnönü, Nahit Kabakçı, Mustafa Taviloğlu, Mehmet Şahin, Doğan Paksoy’la görüşmeler yapılmıştır.

Özel koleksiyonların oluşumundaki büyük katkılarından dolayı galercilerle de mülakatlar yapılmıştır. Bu kapsamda Yahşi Baraz, Ali Artun, Azra Genim, Aydın Cumalı, Tevfik İhtiyar ve Doğan Paksoy ile özel koleksiyonların oluşum süreci, galerici-koleksiyoncu ilişkisi ve sanat piyasası üzerine görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

Türkiye’de özel resim koleksiyonculuğunun gelişimi üzerine müzayede evlerinin görüşü için Rafi Portakal, sanatçı görüşü için Teoman Südor, tarihi eser koleksiyonculuğu açısından Naim Arnas, hukuksal boyutu için Nilüfer Öndin, sanat

tarihsel boyutu için de Ahmet Göresin'le görüşülmüştür. Tez kapsamında 10'nu koleksiyoncu olmak üzere toplam 20 mülakat gerçekleştirilmiştir¹.

Tezin yazılma süreci boyunca incelenen tezler, kitaplar, sergi katalogları, taranan gazeteler, sanat dergilerinde geçen koleksiyoncu isimleri ve yapılan mülakatlar da bahsi geçen koleksiyoncularla Türkiye'deki resim koleksiyoncularının listesi oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu liste EK A'da verilmiştir.

¹ Doğan Paksoy'la hem galericilik hem de özel koleksiyonu üzerine görüşülmüş bu toplamda koleksiyoncu kimliği ile sayılmıştır.

2. RESİM KOLEKSİYONCULUĞUNUN TARİHSEL ARKA PLANI

2.1. XV. Yüzyıldan Önceki Gelişme

Tarihin ilk çağlarından itibaren insanlar değerli gördükleri nesneleri biriktirmiştir. Toplumun kültürel ve ekonomik yapısına bağlı olarak değişen biriktirme kültürü ilk çağlarda dini, ekonomik ve siyasi temelde gerçekleşmiştir. Bu birikimleri koleksiyonculuğun ilk örnekleri olarak değerlendirmek mümkündür. İlk çağlarda koleksiyonlar, dini, ekonomik veya siyasi amaçlarla üretilen nesnelerin muhafazası ya da yağlama sonucu elde edilen ganimetlerin saklanmasıyla oluşmuştur. Bu koleksiyonlar; tapınaklar, sunaklar, yeraltındaki özel odalar, mezarlar ve saraylarda muhafaza edilmiştir.

Asur Kralı Assurbanipal M.Ö. VII. yüzyılda, Mısır ve Susa'yı yağmaladıktan sonra 30 kadar heykeli, iki dikili taşı sarayına getirmiştir. Bunların yanı sıra bilimsel değeri olan belgeleri, sözlükleri, Yaratılış Destanı'nı ve Gılgamış Destanı'nı da almıştır (ESA; 1997: 1034). Yağmalama sonucu elde edilen bu ganimetler başta yöneticinin olmak üzere, ülkenin sahip olduğu gücün ve egemenliğin bir göstergesi olarak kabul edilmiştir.

Antik dönemde ise Roma orduları, Yunanistan'ı yağlamayıp dini törenlerde kullanılan kaplara ve heykellere ganimet olarak el koymuştur. Bu eserlerin Roma'ya getirilmesinden sonra birçok seçkin Romalının bu eserlerin taklitlerini sipariş ederek biriktirmeye başladığı görülmektedir. Roma imparatorlarından Hadrianus'un, büyük bir Yunan heykeli tutkunu olduğu ve geniş bir koleksiyona sahip olduğu bilinmektedir (Shiner; 2004: 60).

Ortaçağ'daki sanat anlayışı Hristiyanlık temelinde gerçekleşmiştir. Ortaçağ'daki en büyük ekonomik güç kilise olduğu için sanatın sınırlarını da Hristiyanlığın

gölkemini ve kutsallığını dolayısıyla da kendi gücünü pekiştirecek şekilde oluşturmuştur. Bu dönemde aristokratlar dahi yaptıkları bağışlarla kilisenin güçlenmesine destek olmuşturlar.

Kilisenin bu doğrultuda sahip olduğu koleksiyonun içinde değerli kimi eşyaların yanı sıra haçlar, dua ve ilahi kitaplar, cüppeler ve diğler ibadet eşyaları yer almıştır. Kilise mal varlığını düzenli olarak envanter listesine kaydettiğı için iyi bir arşive sahiptir. Günümüzde hala bozulmadan kalmış ya da çok az bozulmuş kilise hazineleri bulunmaktadır; St. Denis, Patmos ve S.Marco Kiliseleri bunlara örnek olarak sayılabilir. Kilisenin sahip olduğu hazineler çoğı zaman ya yağmalanarak ya da ülkedeki ekonomik sıkıntılar yüzünden satılarak dağıtılmıştır (EWA; 1965: 380).

Ortaçağın sanatsal üretim anlamında Rönesans döneminden farklı kılan önemli faktörlerden biri de köklü bir şekilde kurulmuş olan lonca sistemidir. Ortaçağda henüz sanat ve zanaat birbirinden ayrılmamış, sanat üretimi zanaat içinde değerlendiriliyordu. Sanat/zanaat üretimi, loncalar düzeni üzerinden ilerlemiştir. Bu sistemde ressamalar malzeme olarak boya kullandıkları için eczacılar locasına, heykeltıraşlar nesneye şekil verme yetilerinden dolayı kuyumculuk locasına, mimarlar ise taş ustası locasında yer almışlardır (Shiner; 2004: 66).

Ayrıca Ortaçağ sanatını farklı kılan bir başka özellik ise güzellik kavramının içeriğı olmuştur. Ortaçağ güzellik olarak tanrının ve doğanın güzelliğini kabul etmiştir. Bugün kullandığımız ve Rönesans döneminde şekillenmeye başlayan güzellik kavramı sadece estetik ve görsel özellikleri kapsayan maddi bir güzelliktir. Ortaçağda güzellik ahlaki değer ve faydayı da kapsadığı için ruhani bir güzellik olarak değerlendirilmiştir (Shiner; 2004: 71).

2.2. XV. Yüzyıl ve Sonrası

Dünya sanat tarihinin gelişimi açısından çok önemli olan Rönesans dönemi, resim koleksiyonculuğunun da gelişimi açısından önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu bölümde Rönesans sanatının özellikleri, mesenlik ve oluşturulan özel koleksiyonlar üzerinden incelenecektir.

XV. yüzyılda Floransa'nın içinde bulunduğu ekonomik, siyasi ve sosyal ortam yeni bir sınıfın oluşmasına neden olmuştur. Floransa'nın gerek deniz gerekse kara ulaşımı açısından uygun bir konumda yer alması ticaretin gelişmesini sağlayarak özel sermayenin ve ilk bankacılığın burada gelişmesine olanak sağlamıştır (AnaBritannica; 1986: 7). Floransa'da gelişen ticaret ve bankacılık, ekonomik anlamda yeni bir sınıfı burjuvaziye ortaya çıkarmıştır. Şehir-devlet yönetimine sahip olan Floransa'da aristokratların yerini artık bu yeni zengin aileler almıştır.

Rönesans İtalya'sında burjuva sınıfının ekonomik güç olarak tarih sahnesine çıkması, kilise ve kraliyet temelinde oluşan bütün dengelerin yeniden kurulmasıyla sonuçlanmıştır. Yeni sermaye sahibi olan burjuva sınıfı kendi kültürünü ve düzenini her alanda kurarak kendine bir kimlik inşa etmeye başlamıştır. Ekonomik anlamdaki kimliklerini ticaretle, yönetimdeki kimliklerini siyasete katılarak elde ederken, kültürel alandaki kimliklerini ise güzel sanatlarla ilgilenerek ve mesenlik ilişkileri temelinde özel koleksiyonlarını oluşturarak sağlamışlardır.

Rönesans döneminin ruhunu oluşturan hümanizm anlayışı, sermayenin yeni sahibi burjuvazinin de mesenlik ilişkileri temelinde bu ruha uygun eserleri talep etmesine neden olmuştur. Ayrıca hümanizmin her şeyi insan ölçeğinde yeniden değerlendirdiği dünya görüşü, burjuvazinin kendini bu yeni anlayışla ve ruhla özdeşirmesini sağlamıştır.

Hümanist bakış açısına sahip olan koleksiyoncular, kutsal metinler yerine, hümanizmin doğmasına sebep olan antik metinleri ve antik düşüncenin ürünleri olan eserleri toplamaya yönelmiştir. Antik dönem üzerine oluşan bu zengin birikim, dönemin sanatçılarının antik dönem düşünce yapısını anlamalarını sağladığı gibi o dönemde üretilen eserlerin de yakından incelenmesini sağlamıştır (EWA; 1965: 381).

Antik dönem üzerine yapılan bu araştırmalar bilimsel alanda gelişmelerle birlikte sanat alanında yeni bir anlayışı başlatmıştır. Sanat alanında ortaya çıkan bu yenilikler daha sonra koleksiyonculuğun da seyrini değiştirecek, hümanist anlayışa göre yapılan eserlerin talebini doğuracaktı.

Rönesans dönemine kadar, loncalarda çalışan zanaatçı/sanatçıların kimlikleri belli değildi. Kiliseye ve saraya mesenlik ilişkileri temelinde hizmet etmenin verdiği büyük şeref ve onurla üretilen eserlerin üzerine bir imza ya da işaret bırakılmamıştır. Rönesans döneminde burjuva sınıfının mesenlik yapmaya başlamasıyla beraber sanatçıların da adları bilinir olmuştur. Sanatçılar kendilerine mesenlik yapan isimlerle anılmıştır. Böylelikle burjuvazi hem kendine bir kimlik oluşturmuş hem de sanatçıları anonimlikten kurtararak kendi kimliklerinin oluşmasını sağlamıştır. Sanatçıların kendi kimliklerini edinmesine 1550 yılında Vasari'nin yazdığı "En Mükemmel Ressamlar, Heykelticiler ve Mimarların Hayatı" adlı kitabı somut bir örnek oluşturmaktadır (Shiner; 2004: 65).

Floransa'da oluşan burjuva sınıfında mesen ilişkileri temelinde ilk iş yaptıran Rucellia Ailesi'nden Giovanni Rucellia olmuştur. Tüccarlık yapan Rucellia Ailesi'nin mesenlik yaptığı kimi önemli sanatçılar arasında Domenico Veneziano, Fra Filippo Lipi, Paolo Ucello ve Andrea del Verrochio gibi isimler yer almıştır. Giovanni Rucellia sahip oldukları özel koleksiyon için: "Evimizde bulunan resim, heykel ve mozaikler geçmişten günümüze sadece Floransa'nın değil tüm İtalya'nın en iyi ustalarının ellerinden çıkmış işlerdir" (EWA; 1966: 122) diyerek kuşaklar boyu sahip oldukları koleksiyonlarını ülkenin kültür hazinesi olarak değerlendirmiştir.

Rönesans döneminde ticaretle zenginleşen burjuva ailelerinin mesenliği Rucellia'larla başlamış ve Medici'lerle zirveye çıkmıştır. Mesenlik yapan büyük aileler sahip oldukları eserleri yaptırdıkları büyük saraylarda teşhir ederek müzeciliğin de ilk örneklerini vermişlerdir. Sanat mesenliği zenginliğin bir göstergesi olduğu gibi toplumda yarattığı sosyal prestij sayesinde de birçok zengin aileyi kaçınılmaz olarak bu yola itmiştir. İtalya'da mesenlik yapan diğer büyük aileler arasında Strozzi, Gongazaga, Quarates, Montefeltor, Albizzi, Este, Viscontis ve Pozzi'ler yer almaktadır (EWA; 1965: 122 & ESA; 1997: 1035).

Rönesans döneminin en güçlü ve önemli meseni Medici Ailesi olmuştur. Kuşaklar boyunca sanatla ve bilimle yakından ilgilenen aile, Rönesans döneminin en özgün eserlerinin üretilmesini sağlamıştır. Sahip oldukları sosyal prestij, Floransa'daki

diğer büyük ailelerin arasında da bir rekabet yaratarak mesenliğı daha yaygın bir hale getirmiştir.

Medici Ailesi İtalya’da 1434–1737 yılları arasında yaklaşık 300 yıl boyunca sanat, ticaret, siyaset ve din alanında çeşitli orta ve üst düzeyde görevlerde yer almış ve Rönesans İtalya’sının gelişmesinde, temel yapının oluşmasında ve işleminde önemli rollere sahip olmuşlardır. Rönesansa koleksiyonculuk alanında en büyük katkıları mesenliğı kurumsallaştırarak yaygın hale getirmeleri olmuştur. Medici Ailesi’nin gerek sanata gerekse sanatçılara olan yoğun ilgileri bilinçli koleksiyonculuk anlayışının temellerini oluşturmuştur.

İtalya’nın en prestijli ailelerinden biri olan Medici’ler (Bkz. Ek B); Papa X. Leo, VII. Celemens, IV. Pius ve XI. Leo dönemlerinde yönetimde bulunmuşlardır. Yönetimleri 1494–1512 ve 1527–1530 yılları arasında kesintiye uğramıştır. Medici’ler ayrıca sahip oldukları ekonomik ve siyasi güç sayesinde Avrupa’daki kraliyet ailelerine de girmişlerdir. Catherine De Medici ve Marie De Medici Fransa Kraliçesi olmuşlardır (AnaBritannica; 1986: 481).

Medici Ailesi’ni güçlü ve etkin kılan en önemli özellikleri kuşaklar boyu sahip oldukları ekonomik gücün yanı sıra yönetimdeki demokratik tutumları ve mesenlik anlayışlarını sürdürmeleri olmuştur. Sanatçılara sadece sipariş vermekle kalmayıp onlarla kişisel dostluklar kurmuşlardır. Sanat alanında kendilerini yetiştirdikleri için sanatçılarla olan dostlukları da bunu pekiştirmesini sağlamıştır. Mesenlik alanında gösterdikleri başarılar sayesinde ailenin prestiji daha da artmış bu da onları daha güçlü kılmış ve sanata yatırımlarını arttırmıştır.

Medici’ler kuşaklar boyunca ticaret ve bankacıkla ilgilenecek zenginliklerini artırmıştır. Ticaretin yanı sıra endüstri ve madencilikle de ilgilenmiş ancak sermayelerinin büyük bir kısmını ticaretle elde etmişlerdir. Medici’ler dönem dönem papalığın da mali işlerini yürütmüş defterlerini tutmuşlardır. Medici’lerin bu tutumunu siyasetteki başarılarının arkasındaki kilise desteğini de göstermektedir. Medici Ailesi’nin yönetimdeki başarısı, karşıtlarını zor kullanarak değil, maddi güçlerini kullanarak kendi saflarına çekmesinden kaynaklanmaktadır (Baraz; 2001: 30).

Siyasetteki etkinliklerinin bir göstergesi de Machiavelli'nin 1532'de kaleme aldığı "Hükümdar" adlı kitabını Muhteşem Lorenzo'nun torunu olan Lorenzo di Piero de Medici'ye ithafen yazmasıdır. Kitapta Machiavelli, Lorenzo'ya yabancı işgalci Fransızları, kovmak için bütün ülkeyi silahlandırmayı böylelikle İtalya'daki birliğin yeniden sağlanmasını tavsiye etmiştir (Smith; 1992: 190).

Medici'ler XII. yüzyılda Toscana bölgesinden Floransa'ya ticaret yapmak için göç edenler arasında yer almıştır. Floransa'da ticaretle uğraşan banker Giovanni Di Bicci De Medici (1360–1420) para biriktirme ve işletmesiyle yoğun olarak ilgilenmesi sonucu Medici'leri İtalya'nın en zengin ailelerinden biri haline getirmiştir. Bankerliğin yanı sıra aile gelirinin temeli olan ipekçilik ve kumaşçılıkla da ilgilenmiştir. Papa John XIII. ile olan ilişkisi de kendisine manevi bir güç ve sosyal bir prestij kazandırmıştır (Smith; 1992: 30).

Medici'ler sadece kendilerini zenginleştirmemiş aynı zamanda Floransa'nın ekonomik alanda gelişmesine ve büyümesine katkıda bulunmuşlardır. Medici'ler sahip oldukları siyasi yetkinlik ve demokratik tutumları sayesinde Floransalılar tarafından destek görmüş ve saygınlık kazanmışlardır.

Medici'ler sanata sadece sosyal bir statü kazanmak için değil gerçek anlamda ilgilendikleri için sahip çıkmış ve dönemin en önemli sanatçılarına mesenlik yapmışlardır. Mesenlik yaptıkları kimi sanatçılar arasında; Fra Angelico, Botticelli, Donatello, Michelangelo, Leonardo Da Vinci, Rapheal yer almaktadır. Medici'lerin mesenlik yaptıkları sanatçılar Rönesans döneminin önde gelen isimleri arasında yer almaktadır. Medici'lerin bu isimlere mesenlik yapmaları onların sanat alanındaki birikim, beğeni ve sağduyularının da bir göstergesidir.

I. Cosimo de Medici (1360–1464) Floransa'ya yaptığı yatırımlar ve kazandırdıklarından dolayı "Pater Patriae" (ülkenin babası) lakabıyla bilinmektedir. Bağımsız yerel yönetimler, XIV. yüzyıldan itibaren İtalya'da güçlerini kaybetmelerine rağmen, cumhuriyet yönetim şekli Floransa'da devam etmekteydi. Cosimo de Medici bu ruh halinin bozulmasından endişe duyarak, yerel yönetimin alışkanlıkları çerçevesinde davranmaya devam etmiştir. Cosimo de Medici, fikirlerini hayata geçirmeden önce kendi meslektaşlardan ya da yüksek mevkideki kişilerden

oluşan bir vakıf ortamında değerlendirmiş bu da onu yönetimde bulunan diğer diktatör mesenlerden farklı kılmıştır. Cosimo de Medici çoğunlukla dini vakıflar için mesenlik yapmış bu kapsamda Fra Angelico ve Fra Filippo Lipi'ye himaye ederek kilise adına çalışmalarını sağlamıştır. Cosimo de Medici'nin kiliseye yaptığı bu cömertçe yardımların arkasında, bankacılık alanındaki faizin hala günah sayılmasının da etkisi vardır. Bu himayeler sayesinde kiliseyle ters düşmeyerek kendi saflarında yer almasını sağlamıştır (EWA; 1966: 123).

I. Cosimo de Medici, ailesinin bankerlik işlerinin yanı sıra, siyasetle de yakından ilgilenmiştir. Halk tarafından sevilen ve desteklenen Medici'nin sahip olduğu güç ve halkçı politikaları Floransa'nın oligarşisi tarafından tepkiyle karşılanmıştır. Kendisine karşı düzenlenen bir darbeye idama mahkum edilmesine rağmen bu karar toplumda sahip olduğu itibar neticesinde sürgüne çevrilmiştir. Medici Ailesi seçimle yönetime gelince Floransa'ya geri dönen Cosimo, kendine bir prenslik sarayı² yaptırmaya karar vermiş ve bugünkü adı Medici-Riccardi olan Medici Sarayı'nı 1444'te Michelozzo'ya yaptırmıştır.

I. Cosimo de Medici'nin yaptırdığı Medici Sarayı, Rönesans döneminde özel aile koleksiyonunu sergilemek amacıyla yapılan ilk saraydır. Medici Sarayı bu bağlamda Avrupa'da açılan ilk müze olarak kabul edilmektedir. Medici koleksiyonunda sanat eserlerinin yanı sıra çeşitli objeler ve değerli belgeler de yer almaktadır.

Michelozzo, Cosimo'nun mesenliğinde St. Croce Kilisesi'ndeki Medici Şapelini ve Miniatoal Monte Kilisesi'ne de bir şapel yapmıştır. Cosimo'nun desteklediği sanatçılar arasında Lorenzo Ghiberti, Donatello, Andrea De Castagno, Fra Angelico ve Benozzo Gozzoli gibi isimler yer almıştır. Sadece sanatla değil bilimle de yakından ilgilenen Cosimo kurduğu güçlü ilişkiler sayesinde de Doğu'dan birçok el yazmaları toplamıştır. Rönesans döneminde yeniden ortaya çıkan Yunan felsefesiyle de yakından ilgilenmiştir. Platon'a olan hayranlığı, Careggi Villası'nda, Floransa Platon Akademisi'ni kurmasına neden olmuştur. Bunun yanı sıra Floransa Üniversitesi'nde de 700 yıl aradan sonra tekrar Yunanca derslerinin koyulmasına vesile olmuştur (Baraz; 2001: 31).

² Ticaretle servetlerini arttıran zengin aileler hem sahip oldukları zenginlikleri göstermek hem de ailelerinin sahip oldukları itibarın devamını sağlamak için saray yaptırmaya başlamışlardır.

Floransa Platon Akademisi'nin kurulması ve Yunanca derslerinin verilmesi, Rönesans'ın yeniden doğuş olarak kendine temel aldığı Antik dönem düşüncesinin de yayılmasında etkin olmuştur. Antik dönem düşüncesiyle insan kavramı yeniden keşfedilmiş ve Rönesans'ın temel felsefesi olan hümanizm doğmuştur. Hümanizm düşüncesi sanatçılardan bilim adamlarına, yazarlardan felsefecilere kadar Rönesans döneminin sanatsal ve düşünsel alandaki gelişmelerine katkıda bulunmuştur.

Yazılı kaynaklara göre Cosimo, sık sık heykeltıraş ve ressamı ziyaret ederek onlarla fikir alış verişinde bulunmuştur. En büyük ilgi alanının heykel olması Donatello ile yakın bir arkadaşlık kurmasını sağlamıştır. Cosimo ayrıca mimari planlar da çizmiştir (EWA; 1966: 123).

Cosimo'nun oğlu Piero da sanatçılarla mesenlik ilişkisi dışında dostluk kurmuştur. Piero zanaat teknikleriyle daha çok ilgilenmiştir. Özellikle süsleme ve gotik tarzdaki işlemlerle ailesi için yaptırdığı şapeldeki Benozzo Gozzoli'nin *Procession of the Magi* adlı eseri onun mesenliğinde öne çıkan en önemli eserler arasında yer almaktadır (EWA; 1966: 123).

Cosimo de Medici'nin torunu olan Lorenzo de Medici (1449–1492) sahip olduğu liderlik vasıfları ve sanatçılarla olan yoğun ilişkisi sonucunda imza attığı başarılı projelerden dolayı “Muhteşem Lorenzo” lakabını almıştır. Yönetimde gösterdiği üstün başarılar sayesinde siyasi gücünü sağlamlaştırmıştır. Muhteşem Lorenzo, X. Leo adıyla da papalık yapmıştır.

Muhteşem Lorenzo Medici'nin mesenliği sayesinde himaye ettiği sanatçı ve bilim adamları ülke çapında bilinir olmuştur. Lorenzo, Floransa kültürünü, kendi sınırları dışına yaymanın ve bunun propagandasını yapmanın bilincinde bir isim olarak, Leonardo da Vinci'yi Milano'ya, Verrocchio'yu Venedik'e, Benedetto da Maiano'yu Napoli'ye, Botticelli'yi ve muhtemelen Signorelli'yi de Roma'ya göndererek sanatlarını geliştirmelerine ve Floransa dışında da bilinmelerini sağlamıştır. İtalya çapında yapılan bu açılımlar Floransa sanatının bilinir olmasına büyük katkılarda bulunmuştur (EWA; 1966: 123).

İtalyan sanatının gösterdiği bu büyük gelişmeler Avrupa'daki mesenlik ve koleksiyonculuk anlayışını da etkilemiştir. Avrupa'nın başka yerlerindeki yöneticiler ve önemli aileleri sanata destek vermenin yarattığı prestijin farkına varmışlar ve İtalya'daki ailelerle rekabet içine girmişlerdir. Fransa Kralı I. Francis, Kutsal Roma İmparatoru I. Maximilian ve V. Charles gibi yöneticiler sadece siyasi başarıların değil sanata verilen desteğin de önemini fark etmişlerdir. Siyaset alanında savaşlarla elde edilen başarının aksine sanata verilen desteğin yapıcı bir yanı bulunmaktaydı, sanata verilen bu destek sayesinde kendi isimleri kadar ülkelerinin de isimleri ön plana çıkmaktaydı. Sanat eserleri varlıklarını sürdürdükleri sürece mesenlerinin de adını yaşatıyordu. Bu yüzden yöneticiler sanat üretimine ve sanatçılara daha çok destek vererek prestijlerini ve tarihteki yerlerini sağlamlaştırmışlardı (EWA; 1996: 125).

Rönesans döneminin ardından gelen Maniyerizmle sanatçıların üretiminde durgun bir döneme girilmiş bu durgunluk, Rönesans döneminin “altın çağ” olarak kabul edilmesine neden olmuştur. Sanatın altın çağı neticesinde; sanat eleştirmenleri ve sanat tacirleri ortaya çıkmıştır. İtalya'da ve Avrupa'da birçok aile sahip oldukları özel koleksiyonlar için kataloglar hazırlatmışlar ve saraylarda sergilemişlerdir. Bütün bu gelişmeler küçük ölçekli de olsa bir sanat piyasasının oluşmasına neden olmuştur (EWA; 1965: 382).

Yağlı boya tuval resminin ortaya çıkması sanat piyasasına dinamik bir yapı kazandırmıştır. Taşınırılık açısından rahat olan tablo hem ressamların hem de sanat tacirleri açısından bir avantaj oluşturmuştur. XVI. yüzyıldaki sanat tüccarları bundan yararlanarak sanat piyasasının geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır (Üstünipek; 1998: 10).

XVI. yüzyılda Rönesans'ın hümanizm anlayışı yeni bir koleksiyonculuk türü olan nadire kabinelerinin oluşmasını sağlamıştır. XVIII. yüzyılın ortalarına kadar varlıklarını sürdüren bu kabineler, Rönesans hümanizminin ortaya çıkardığı akılcılığın vardığı noktayı görmek adına önemlidir.

Rönesans'ın hümanist anlayışı sadece sanat alanında değil bilim alanında da kendini göstermiş, doğa ve evrenin insan temelinde yeniden keşfedilmesini sağlamıştır. Bu

da micro cosmos³ anlayışına dayanan düşünce yapısının çıkmasına ve “wunderkammer” olarak da bilinen nadire kabinelerinin gelişmesine sebep olmuştur. İnsanın küçük bir evren olmasından yola çıkarak; nadire kabinelerinde bütün bir evrenin küçük bir odada toplanması, biriktirilmesi amaçlanmıştır.

Nadire kabinelerinin düzenlenmesi, toplanan nesnelerin türlerine göre ayrılması esasına dayanmaktadır. Nadire kabinelerinin içinde botanikten zoolojiye, değerli madenlerden astrolojik haritalara kadar uzanan geniş bir içeriği bulunmaktaydı. Sanat eserleri, henüz bir güzel sanatlar kategorisi olmadığı için hümanist düşüncenin bir ürünü olan keşiflerle beraber değerlendirilmekteydi (Shiner; 2004: 125).

Nadire kabinelerinin temeli nadir bulunanı bünyesine katmak olduğu için bu dönemde yapılan coğrafi keşiflerle dünyanın farklı yerlerinden gelen bitki, böcek ve hayvanların yanı sıra, çeşitli madenler de bu koleksiyonlarda yer almaktaydı. Nadire kabinesi olan önemli koleksiyoncular arasında; Alman Prensi I. August, Bavaria Dükü V. Albert, İmparator V. Charles, Sör Robert Cotton, ve Kont Robert Harley gibi isimler yer almaktadır (EWA; 1965: 384).

XVI. yüzyılda burjuvazinin sipariş usulü kendi beğenisi doğrultusunda gerçekleşen sanat üretimi, XVII. yüzyıldan itibaren piyasanın oluşması ve sanatçıların kendi adlarını duyurmasıyla beraber değişim göstermeye başlamış ve sanat üretiminde sermaye sahibinin inisiyatifinden, sanatçının inisiyatifine doğru bir gelişme göstermiştir (EWA; 1965: 384).

XVII. yüzyılda Roma, gerek İtalya’nın gerekse Avrupa’nın usta sanatçılarına, eserlerini sunmak için uygun bir ortam sağlamıştır. Terbrugger, Elshemier, Poussin ve Lorraine bu dönemde Roma’ya yerleşen yabancı sanatçılar arasında yer almaktadır. Bu sanatçılara sipariş verenler arasında kilise, soylulara ve orta sınıf yer almıştır (Üstünipek; 1998: 11).

Bu dönemin önemli koleksiyoncuları arasında yer alan Kardinal Francesco Maria del Monte, Madama Sarayı’nda oluşturduğu koleksiyonunda antik dönem heykelleri

³ Her insan küçük bir evrendir.

olduğu kadar kendi dönemin de heykellerine yer vermiştir. Üslupları birbirinden farklı olsa da Caravaggio başta olmak üzere Guercino ve Andrea Sacchi'nin, eserlerini toplamış ve mesenlik yapmıştır. Bu dönemde koleksiyon sahibi olan kimi önemli aileler arasında Ludovisi, Sacchetti, Barberini, Pamphili ve Collona'lar yer almıştır. Bu koleksiyonlardan bazıları günümüze kadar varlıklarını sürdürmüşlerdir (EWA; 1965: 385).

Sanat eserleri koleksiyonlarının katalogları önceki dönemlere göre daha bilinçli ve kapsamlı hazırlanmıştır. Bu kataloglar arasında Kardinal Federico Borromeo'nun hazırladığı "Musaeum" adlı katalog önemli bir yere sahiptir. Kardinal, koleksiyonun tamamını 1618'de kendi kurduğu bir kuruma devretmiş, bu kurum daha sonra Milan Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüşmüştür (EWA; 1965: 387).

XVII. yüzyılda öne çıkan bir başka önemli isim de kurduğu galeri ile I. Vincenzo Gonzaga olmuştur. Rubens'in önerileriyle şekillenen galeri dönemin birçok Venedik ve Flaman eserini bünyesine katarak en önemli koleksiyonlardan biri olmuştur. Manta'da meydana gelen ekonomik kriz sonrasında galerinin koleksiyonu satılarak Avrupa'nın çeşitli yerlerine dağılmıştır. Koleksiyonun büyük bir kısmını 80.000 Pound ödeyerek I. Charles, İngiliz Hanedanlığı adına satın almıştır (EWA; 1965: 386).

İspanya Kralı III. Philip ve oğlu IV. Philip saray koleksiyonuna önem vermiş ve yatırım yaparak koleksiyonu genişletmiştir. Kendi ülkelerindeki sanat üretimine destek olmalarının yanı sıra sömürgeleri Belçika, Napoli ve Lombardy'den de talep ettikleri eserlerle saray koleksiyonunu genişletmiş ve sanatın gelişmesine destek olmuşlardır. Özellikle Rubens ve Velazquez bu dönem öne çıkan saray ressamaları arasında yer almıştır (EWA; 1965: 386).

Fransa, sanat mesenliği yaparken arkasındaki politik gücün bilincinde hareket etmiştir. Özellikle XIV. Louis diktatörce bir yaklaşım sergileyerek, üretilen işler üzerinde kontrol mekanizması geliştirmiştir. Yardımcısı Colbert'e "Size güveniyorum... Dünyada ki en değerli şey benim adım" diyerek sanatı kendi iktidarının bir aracı olarak kullandığını göstermiştir. Bu dönemin sanatçıları

akademiye verilen emir doğrultusunda, XIV. Louis'in iktidarda bulunduğu 45 yıl boyunca kralı öven ve kutlayan eserler üretmişlerdir (EWA;1966:126).

Versaille Sarayı'nın tamamlanmasıyla beraber, İtalya'nın sanat merkezliği Fransa'ya geçmiştir. Ancak bunun gerek sanatçıların yaratıcılıkları gerekse maddi açıdan bedelleri çok büyük olmuştur. XIV. Louis açık bir şekilde belli olan propagandist sanat mesenliği tek düze bir üslup yaratılmış bu da sanatçının yaratıcılığını yok etmiştir. Bu zamana kadar, saraylar sanat mesenliğinin tekelleşmesinden endişe ederken, artık tekelleşen sanat daha yaygın bir beğeni haline gelmiştir (EWA; 1966: 126).

XVII. yüzyılda sanatsal ve siyasi anlamda önemli gelişmelere sahne olmuştur. Yüzyılın sonlarında, kilisenin eski ekonomik gücünü yitirmesi papaların sosyal gücünü azaltmıştır. Monarşinin en sağlam kalelerinden olan Fransa'da XVI. Louis'in ölmesiyle beraber Batı Avrupa'daki kemikleşmiş monarşi-kilise merkezli mesenlik ilişkisi de tamamen sona ermiştir. Bu durumda özel koleksiyonlar ön plana çıkarak Batı sanat tarihi açısından aktif bir rol üstlenmeye başlamıştır (EWA; 1966: 128).

Ayrıca XVII. yüzyılda ilk kez koleksiyoncularla ve mesenler arasındaki fark ortaya çıkmıştır. Koleksiyoncular kendi beğenileri ve uzmanların tavsiyeleri doğrultusunda eski dönem eserlerini biriktirirken, mesenler de sipariş usulü çalıştıkları için çağdaş eserlerin koleksiyonunu oluşturmuşlardır (EWA; 1966: 129).

XVIII. yüzyılda Fransa'da tam anlamıyla koleksiyon yapan bir burjuva zevkinin oluştuğundan söz etmek mümkündür. Bu dönemde Fransa'da iki tür koleksiyonculuk kendini göstermiştir. Birinci grup koleksiyoncular sarayın beğenisine paralel eserler toplarken ikinci gruptaki koleksiyoncular kendi beğenileri çerçevesinde koleksiyonlarını oluşturmuştur (EWA;1965:387).

Fransa'daki spekülatif ortam özel koleksiyonların satılarak akademilere ve kamusal kurumlara geçmesini sağlamıştır. Bu el değiştirme sanat piyasasına büyük bir ivme kazandırmıştır. 1720 yılında meydana gelen ekonomik krizde birçok asilzade klasiklerden oluşan değerli koleksiyonlarını satışa çıkarak daha ucuz olan çağdaş eserleri satın almaya başlamıştır.

Bu dönemde, koleksiyoncular eski dönem ve yeni dönem olarak ayrılırken yeni bir koleksiyonculuk türü daha ortaya çıkmıştır. Yeni koleksiyoncuların ilgi odağı sanatçıların el çizimleri olmuştur. Bu yeni tür sınırlı koleksiyon yapanlar arasında; Comte de Caylus, Pierre Crozat ve Pierre Jean Mariette'nin adları öne çıkmaktadır (EWA;1965: 388).

İngiltere yönetiminde olan I. George ve oğlu II. George'un sanatla ilgilenmemeleri, sanat piyasasının sarayın dışında gelişmesine neden olmuştur. Sarayın destek vermemesi İngiltere'nin zengin sınıfları ve varlıklı toprak sahipleri için önemli bir fırsat olmuş ve dönemin en önemli özel koleksiyonlarının oluşmasını sağlamıştır. Londra; müzayede evleri, çıkan özel koleksiyon katalogları, aracıları ve yeni koleksiyoncularıyla Avrupa sanat pazarının içindeki konumunu sağlamlaştırmıştır (Üstünipek; 1998: 20).

İngiliz koleksiyoncular Avrupa'ya düzenlenen turlar kapsamında koleksiyonlarını ülke sınırlarının dışına çıkarak içeriğini Avrupa sanatı ile zenginleştirmişlerdir. İtalya, İngiliz koleksiyoncuların en gözde mekanlarından biri olmuştur. İngilizler ağırlıklı olarak manzara resimlerini ve Canaletto, Panini ve Guardi gibi sanatçıların tablolarını koleksiyonlarına katmayı tercih etmişlerdir. İtalya dışında da bütün Avrupa'yı gezerek piyasalarda fiyatları tırmandıran İngilizler, bir yandan koleksiyonlarını geliştirmiş bir yandan da aracılık yaparak büyük koleksiyonların oluşmasına katkıda bulunmuşlardır. Özellikle Thomas Jenkin ve Gavin Hamilton bu anlamda öne çıkan önemli isimlerdir (Üstünipek; 1998: 21).

Sanat piyasası ekonomik ve siyasi çalkantılarla sürekli hareketlenirken, XVII. yüzyılın koleksiyonculuk açısından en önemli getirisi kamusal müzelerin açılması olmuştur. XVIII. yüzyılın sonlarından XIX. yüzyılın başlarına kadar olan süre müzelerin gelişimi açısından önemlidir. Örneğin; Prusya Kralı III. Frederick William 1797'de sahip olduğu koleksiyonu kamuya bağışladığını açıklamış bu koleksiyon daha sonra Berlin Kaiser Friderich Müzesi'nin kurulmasını sağlamıştır.

XVII. yüzyılda Avrupa'da; Londra, Paris, Münih, Viyana ve Roma'da bulunan kraliyet koleksiyonları halka açılmıştır. Uffizi Sarayı koleksiyonunu sergilerken

heykel ve resmi ayrı ayrı teşhir etmiştir. Koleksiyonlar çoğunlukla halka kapalı olsa da müzelerin açılması sanat açısından özerk bir alanın oluşmasını sağlamıştır. Sanat ürünü zanaatan ayrılarak kamuya teşhir edilecek bir eser haline gelmiştir. Bu anlamda özellikle Fransız Devrimi sırasında Lourve'un bir sanat müzesine dönüşmesi ayrı bir öneme sahiptir (Shiner; 2004: 154).

1789 Fransız Devrimi, Fransa'da birçok dengeyi değiştirdiği gibi sanat alanında ve koleksiyonculukta da değişime sebep olmuştur. XVI. Louis'i tahtan indiren Cumhuriyetçiler, kraliyete ait ne varsa ortadan kaldırmışlardır. Ancak kraliyetin sahip olduğu koleksiyon gerek maddi açıdan çok değerli olduğu için gerekse estetik değerleri yüzünden yağmalanmamıştır. Cumhuriyetçiler kraliyetin prestiji olan bu eserleri bir müzede sergiliyerek geçmişin bir parçası olarak teşhir etmişlerdir. Böylelikle kraliyet koleksiyonunun müzeleşmesi, Cumhuriyetçilerin kraliyet üzerinde kurdukları egemenliğin de göstergesi olmuştur (Shiner; 2004: 150).

Fransa'da Lourve Sarayı'nın devlet ideolojisi temelinde müzeye dönüşmesi bu anlamda bir ilktir. Düzenlenme ve sunum anlamında da kendinden sonra kurulan ulusal müzelere örnek olmuştur. Sarayın müzeye dönüşmesi sadece kamuya açılmasıyla değil aynı zamanda sanatın kurumsallaşması anlamında da önemli yere sahiptir.

Lourve Müzesi'nin resmi açılışı 1793 olmasına rağmen, Lourve'un müze olarak öncül koşulları Comte de Angiviller'in döneminde 1770-80 yılları arasında hazırlanmıştır. XIV. Louis' in ikamet ve iktidar merkezi olarak kendine Versailles'i seçmesi, Lourve'un da koleksiyonlar için bir sergileme mekanı olmasını sağlamıştır. Comte de Angiviller'in amacı gerek XIV. Louis'in gerekse Fransa'nın ve Kraliyet Akademisi'nin üstünlüğünü bütün Avrupa'ya ispatlamak olmuştur. Müzenin kamudaki öneminin farkında olan D'angiviller bu amaçla saray koleksiyonun geliştirerek 2000'ni aşkın sanat eserini Lourve'a kazandırmıştır. Devrimden sonra yıkılan monarşiyle beraber Lourve'un kamusal bir müze olma yolu 1792'de açılmıştır. Müzenin başına getirilen Jacques-Louis David, müzenin amacını Fransız ulusunun tarih boyunca sahip olduğu zenginliği ve görkemi sergilemek olduğunu ve kurulan ulusal müzenin Fransız Cumhuriyeti'nin emsalini teşkil etmek olarak açıklamıştır. Böylelikle Kraliyet dönemindeki sanatsal ve siyasi gelişmeler genel

Fransız tarihinin potası içinde eritilerek teşhir edilmiştir. Ancak müze ulusal kimlik temelinde, kraliyete ait ikonalaşmış eserleri saf dışı bırakmıştır (Shiner; 2004: 35–39).

2.3. XIX. ve XX. Yüzyıl

XIX. yüzyıla girerken Avrupa, dünya tarihine büyük ivemeler kazandırmış Sanayi Devrimi ve Fransız Devrimi'nin kurduğu temeller üzerinde yükselmiştir. Her iki devrimin de baş aktörü olan burjuva sınıfı, kapitalist bakış açısıyla bütün düzeni yeniden temellendirmiştir.

Endüstri Devrimi sonrasında gelişmeye başlayan kapitalist sistemle sermaye sahibi olmaya başlayan burjuva sınıfı aynı zamanda da sanayi toplumuna geçişin öncüllerini hazırlamıştır. Kapitalist düzenin bir getirisi olarak kıta Avrupası, kraliyet dönemindeki geniş topraklara yayılma politikasını bu kez deniz aşırı ülkelere çevirerek sömürgecilğe başlamıştır. Sömürgecilik, Avrupa'daki ülkeler arasında rekabete sebep olmuş, XX. yüzyılda dünya savaşlarına yol açmıştır.

Sermayenin yeni sahibi olan burjuva sınıfı, endüstrileşmenin bir getirisi olarak parasını öncelikle şehirleşmeye yatırmıştır. Gombirch, XIX. yüzyılı anlatırken, bu dönemde yapılan yapıların tahminen önceki dönemlerde yapılanların toplamından fazla olduğunu belirtir (Gombirch; 1993: 498). Ekonomiye kapitalizmi, siyasete liberalliği ve toplum yaşamına da kentleşmeyi getiren burjuva sınıfı, geleneksel yaşam formlarını yıkarak modernizmin de temellerini oluşturmuştur.

XIX. yüzyıl, gerek fen gerekse sosyal bilimlerin gelişmesi açısından verimli bir ortam sağlamıştır. Endüstrileşmeyle beraber gündelik hayata giren makineler sayesinde doğa karşısında elde edilen zaferle farklı bir bakış açısı geliştirilmiş, o zamana kadar kemikleşmiş düşünce yapıları yeniden kurgulanmış ve bilime keskin bir pozitivist bakış açısı getirilmiştir. Bu dönemin düşünsel alandaki radikal değişimine “Tanrı Öldü” diyen Nietzsche ve Evrim Teorisi’ni geliştiren Darwin’in düşünceleri örnek verilebilir.

Endüstrinin ve şehirleşmenin toplum üzerinde yarattığı kriz ve kaosu anlamak üzere sosyoloji ve sömürgecilik sonucu gidilen topraklardaki “öteki”ni anlamak üzere de

antropoloji bilimi bu dönemdeki pozitivist bakış açısı doğrultusunda ortaya çıkmış bilim dallarıdır.

Siyasi ve ekonomik alandaki liberalizm rüzgarları sanat alanında da kendini avangard akımlarla göstermiştir. Bu akımlar birbiri ardına gelerek sürekli bir yenilik arayışı içinde olarak sanat alanına dinamizm kazandırmıştır. Sanat eserleri alışlagelmiş düzeninden çıkarak daha soyut ve sanatçının özgürlüğünü dilediği şekilde icra edebildiği bir durum halini almıştır. Sanat alanındaki değişimler o kadar hızla gelişmiştir ki I. Dünya Savaşı öncesi avangart kabul edilen İzlenimciler ve Kübistler, II. Dünya Savaşı'nın sonunda artık klasik olarak kabul edilmeye başlanmıştır.

XIX. yüzyıldaki teknolojik gelişmeler, fotoğraf ve sinema gibi yeni sanat dallarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Fotoğrafçılık⁴; ilk kez 1839 yılında Fransız Bilimler Akademisi'nde Louis Daguerre'nin fotoğraf makinasını tanıtmasıyla başlamıştır. Sinema sanatı ise 1895'de Lumier kardeşlerin ilk sinema salonunu açmalarıyla beraber gelişmiştir.

Tablo koleksiyonu yapmak önceki dönemde olduğu gibi sosyal bir prestij ve sanattan anlayan ince bir zevkin göstergesi olmuştur. Ancak sermayenin burjuvaya geçmesi ve tabloların belli bir zaman sonra yüksek fiyatlarla el değiştirmesi sonucu, XIX. yüzyıl koleksiyoncusu elindeki tabloların ticari değerini de göz ardı edemez hale gelmiştir (EWA; 1965: 392).

XIX. yüzyılın pozitif ve romantik bakış açısı içinde gelişen dünya görüşü koleksiyonculuğa da yansımıştır. Sanat piyasasının sunduğu birbirinden farklı olanaklar sonucu koleksiyonların çoğu eklektik bir yapıya sahip olmuştur. Kimi koleksiyoncular klasik eserleri, kimi koleksiyoncular avangard eserleri, kimi koleksiyoncular ise sömürge ülkelerindeki “ilkel” sanat eserlerini toplamaya yönelerek çok çeşitli koleksiyon örneklerini oluşturmuşlardır.

⁴ Bu keşif karşısında ressam Paul Delarhe ‘in “ artık resim ölmüştür” dediği rivayet edilir (Shiner; 2004:346).

XIX. yüzyıldaki eklektik koleksiyonlar arasında Napoli'deki Gaetano Filangieri, Viyana'daki Teodoro Correr ve Floransa'daki Fredrich Stibbert'in koleksiyonları yer almaktadır. Lyon'da Emile Guimet'in yaptığı Doğu sanatları koleksiyonu da kolonilerdeki sanat eserlerine yönelik bir koleksiyon örneğidir (EWA; 1965: 393).

XIX. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'daki sanat piyasasında yeni sanatseverler belirmeye başlamıştır. Bunlar okyanus ötesiden gelen “öncü” Amerikalı koleksiyonculardır. Bu dönemde James Jackson Jarves, Harvard Üniversitesi'nden Charles Eliot Norton ve onun teşvikiyle koleksiyoncu olan Stewart Gardner ve Charles Loeser; Henry Walters, Andrew Mellon, Samuel Kress, Pierpont Morgan, Benjamin Altman, Henry Frick, Joseph Widener ve John Johnson öne çıkan kimi isimler arasında yer almışlardır (EWA; 1965: 394–396).

XIX. yüzyılın sonunda koleksiyoncuların kendi müzelerini kurmaları ya da devlete bağışlamaları sonucu müze sayısında hızlı bir artış gözükmiştir⁵. Kolonilere yapılan geziler sonucu elde edilen tarihi nesneler de birçok ülkenin müzesine yine bu dönemde girmiştir. Bu dönemde koleksiyonunu genişleten kamu müzeleri arasında Berlin, Londra, Roma, Leipzig ve Paris müzeleri yer almaktadır.

XIX. yüzyılın sosyo-kültürel, ekonomik ve sanatsal ortamında yaşanan değişimler koleksiyonların yapısında da değişikliklere sebep olmuş, Avrupa'daki sanat piyasasına zengin Amerikalı koleksiyoncuların katılmasını sağlamıştır. Sanat piyasasındaki bu değişimlerde dönemin Avrupalı sanat tacirlerinin büyük katkısı olmuştur. Sanat tacirlerinin, kendilerinden öncekilerden en önemli farkları yeni ve çağdaş olan kendi dönemin genç sanatçılarına inanmaları ve onları desteklemeleri olmuştur. Güncel sanata destek veren bu tacirler hem sanat piyasasının çarklarını değiştirmiş hem de sermayenin çağdaş sanata yönelmesini sağlayarak sanat üretiminin artmasına ve ekonomik destek bulmalarını sağlamıştır.

⁵ Bu konu ileride koleksiyonların kurumsallaşması başlığı altında incelenmiştir.

2.3.1. Sanat Tacirleri

XIX. yüzyıldaki sanat piyasanın canlanmasında sanat tacirlerinin çok önemli rolleri olmuştur. Bu dönemde ortaya çıkan sanat tacirleri, kendilerinden önceki galericilerden farklı olarak avangart sanata sahip çıkarak, Avrupa'daki ve Amerika'daki yüksek gelir grubu insanlara bu sanatı benimsetmişlerdir. Bu sanat tacirlerinin bir başka önemli özelliği de sanat alanında kendilerini geliştirmeleri, sanatçılarla yakın ilişkiler içinde olmaları ve sanatçıların uluslararası sergilerle farklı ülkelerde de bilinir olmasını sağlamalarından kaynaklanmaktadır. Sanat tacirleri bütün bu özellikleri sayesinde koleksiyonculuk anlayışını da değiştirmişlerdir. Modern sanat eseri koleksiyonculuğu ile klasik sanat eseri koleksiyonculuğu arasında farkı sanat tacirleri yaratmıştır (EWA; 1965: 397).

Toplumsal hayatta yaşanan büyük devrimler sanat alanına da yansımıştır. Ancak her alanda olduğu gibi yenilik, gelenekselliğin direnmesiyle karşılaşmıştır. Bu dönemde birçok koleksiyoncu klasik sanat örnekleri almayı tercih etmekteydi. Sanatçıların bir kısmı bu isteğe uygun eserler üretirken bir kısmı da XIX. yüzyılda her alanda yaşanan liberallikten etkilenerek kendi özgün yollarında ilerlemeyi tercih etmişlerdi. Bu yeni yolu seçen sanatçılarla, geleneksel beğeniyi sürdüren toplum arasında bir kopuş yaşanmıştır. Gombrich (1993: 501) sanatçı ve toplumsal beğeni arasındaki farka şöyle değinir:

“Gelenekten kopuş, sanatçıların önüne uçsuz bucaksız bir seçenekler alanı açmıştı. Seçenekler artıkça, sanatçının beğenisinin, toplumun beğenisi ile uyuma olasılığı azalıyordu. Tablo satın alan kimselerin genellikle ne istedikleri konusunda belirli bir fikri vardır. Daha önce başka yerde gördükleri yapıta benzer yapıt isterler. Geleneğin getirdiği bu uyum yok olduğu için sanatçıyla sanat koruyucusu arasındaki ilişki çoğu durumda gerginleşmişti.”

Böyle bir ortamda çağdaş sanatçılar sipariş doğrultusunda eser yapmayı kendilerinden bir ödün vermek gibi algılamışlardır. Ancak gelen bütün siparişlerin reddi ise maddi gelirin azalmasına ve aç kalmalarına neden olmaktaydı. XIX. yüzyılda sanatçıların bir kısmı alıcıların beğenisine göre üretim yapmayı sürdürürken, bir kısmı da ödün vermeyerek kendi yollarında ilerlemişlerdir.

Sanatçılar arasında alışlagelmişin dışına çıkarak kendi sanatlarını icra eden sanatçıların piyasada yer bulmalarına sanat tacirleri yardım etmiştir. Geleneksel sanat anlayışının dışına çıkan ilk ressamılar İzlenimciler olmuştur. 1860 ve 1870’li yıllarda yoğun üretim yapan İzlenimciler piyasa tarafından kabul görmemiş ve o dönemin resim salonlarına alınmamışlardı. Manet, Degas, Monet, Renoir, Pissaro, Sisley ve Cezanne gibi isimler sanatlarını icra ederken, var olma mücadelesi vermişlerdir. Bu isimlere destek veren ve üretimlerinin devamlılığını sağlayan sanat taciri Durand Ruel olmuştur (Üsütünipek; 1998: 27).

Paul Durand Ruel (1831–1922) XIX. yüzyılın ortalarından XX. yüzyılın ortalarına kadar sanat piyasasına yön verecek olan sanat taciri kimliğinin ilk önemli ismi olmuştur. Ruel’e kadar galeriler antikacılık yaparak geçimlerini sağlamaktaydılar. Ruel’le beraber başlayan yeni sanat tacirliğini takip edenler arasında Ambroise Vollard (1867–1939), Joseph Duveen (1869–1939) ve Daniel Henry Kahnweiler (1884–1979) yer almaktadır.

XIX. yüzyılda Avrupa’daki sanat tacirleri tıpkı Rönesans dönemindeki mesen aileler gibi sanat tarihinin gelişmesinde büyük rol oynamışlardır. Sanat tacirlerinin, mesenlerden en büyük farkı sanat üretiminin devamlılığını sağlarken, üretilen eserleri kendileri için değil zengin ve soylu ailelerinin koleksiyonlarına ya da malikanelerine girmelerine aracılık etmeleri ve sanat eserinin ticaretini yapmalarından kaynaklanmaktadır. Sanat tacirlerinin yeni sanatı desteklemeleri sanat piyasasına da canlılık getirmiştir. Üsütünipek (1998: 29) Ruel’in sanat tacirliğini şöyle aktarır:

“Durand-Ruel’in tavizsiz tavrı, İzlenimci sanatçıların özverili çalışmaları, kimi ileri görüşlü koleksiyoncuların desteği sayesinde 1880’lerin ortasına gelindiğinde, giderek belli bir yere ulaşmaya başladılar. Akademik tarzda resim satan Georges Petit’nin İzlenimcilere ilgi göstermeye başlaması da bu gelişmelerin bir ispatıdır... Ücretlerin serbest rekabet ortamında belirlenmesine olanak sağlayan birkaç tüccarın İzlenimcilere el atmasıyla halkın güveni arttı. Durand-Ruel’in kendini adayışı, sonradan gelenlerin yükselen pazara girmeye çalıştığında ödülünü buldu.”

XIX. yüzyılda, dünya sanatının başkenti olan Paris, sanat piyasasına ve dönemin sanat beğenisine yön vermektedir. İzlenimcilerin verdiği varoluş mücadelesinden sonra Paris, Kübizm’in sancılı varoluş dönemine tanıklık etmiştir. Kübizmin geniş kitleler tarafından benimsenmesinde en önemli isim sanat taciri D. Henry Kahnweiler olmuştur.

2.3.2. Daniel Kahnweiler

Kahnweiler, gençlik yıllarından itibaren sanata büyük ilgi duymuştur. Çevresindeki bütün sergileri ve müzeleri gezerek kendini yetiştirmiştir. Kahnweiler'ı en çok etkileyen koleksiyon ise oniki yaşında gördüğü Prenses Zahringen'in koleksiyonu olmuştur. Lise eğitimini tamamladıktan sonra ailesinin de yönlendirmesiyle Paris'e giderek borsada çalışmaya başlamış, borsadan arta kalan bütün zamanını da sergi ve müzelere ayırarak Paris'teki sanat ortamını yakından izlemiştir (Kahnweiler; 1993: 36).

1904 yılında Lucie Godon ile evlenerek Londra'ya yerleşmiştir. Kahnweiler, Londra'da da sergi ve müzeleri gezerek, Londra'nın sanat ortamını takip etmiştir. Almanya, Fransa ve İngiltere'deki gezdiği müzeler ve sergiler sonucu, galericilik yapmaya karar vererek Paris'te 28. Cadde'de ilk galerisini açmıştır.

İlk iş olarak o dönemdeki Paris'in gözde sanatçıları olan Manet, Lautrec, Signac, Vuillard'ın tablolarını satın almıştır. Esas amacı genç sanatçılarla çalışarak Paris sanat piyasasının geleneksel tacirlik anlayışını kırarak bir yenilik yaratmaktır. Sanat ortamında resim satarken yüksek bir kaliteyi korumayı kendine hedefleyen Kahnweiler kendisine Vollard ve Duen Ruel'i örnek almıştır. Vlaminck, Gautier ve Derain'in sanatlarından çok etkilendiği için galerisinin ilk sanatçıları olarak onlara sahip çıkmıştır. Galerisini açtıktan sonra bu isimlerin arasına Kees Van Donden ve Braque da katılmıştır (Baraz; 2003: 6).

Kahnweiler'ın ilk müşterisi Herman Rupf'la ilgili olarak: "İlk gerçek müşterim, elli yıl sonrasına kadar da benim dostum olarak kalacak olan Berne'den Herman Rupf idi. Onunla galeriyi açmadan bir kaç yıl önce tanışmıştım. Benimle beraber bir yıl boyunca Paris'te yaşadı. Sonradan görkemli bir koleksiyon yaptı" demiştir (Kahnweiler;1993: 46).

1904 yılında Paris sanat piyasası en büyük gelirini Amerikalı koleksiyoncularla sağlamıştır. Bu dönemdeki galericilerden Charles Sedelmeyer, Amerikalı sanayicilere koleksiyon oluşturmuş ve onların danışmanlığını yapmıştır. Gerek kendi

örnek aldığı tacirler olsun gerekse piyasanın en büyük alıcılarının Amerikalılar olması Kahnweiler’ın, kendisinin sadece Paris sanat piyasasıyla sınırlı kalmaması gerektiğinin sinyallerini vermiş ve yurt dışına açılmasının öncüllerini hazırlamıştır.

Kahnweiler, dönemin bütün sanat dergilerine abone olarak, yeni açılan sergileri gezerek, sanatçılarla diyaloga girerek, onların atölyelerini gezerek bu yeni sanat alanında kendini geliştirmiştir. Koleksiyonculara çok kibar ve zarif bir dille hitap ederken, sanat alanındaki tecrübelerini ve birikimlerini de sofistike bir dille ifade edebilmiş, ifadesindeki bu netlik, sanat alanındaki birikimi ve ikna yeteneğiyle birçok koleksiyoncuyu da galerisine kazandırmayı başarmıştır. Kahnweiler’in galerisine gelen ilk koleksiyonculardan biri de Picasso tutkunu Olivier Sainsere olmuştur. Roger Duitlleul ise galeriye gelen bir başka önemli koleksiyoncudur (Baraz; 2003: 8).

Bu dönem yakın arkadaşları arasında yer alan Wilhelm Uhde’nin tavsiyesi üzerine Kahnweiler, Picasso’yu atölyesinde ziyaret etmiştir. Picasso ile tanıştıkları andan itibaren sıcak bir ilişki geliştirmiş ve atölyeden çıkarken beraber çalışma kararı almışlardır.

Kahnweiler Paris’in seçkin çevresiyle kurduğu yakın ilişkiler sonucu, galeriden eser alanların sayısı artmıştır. 1908 yılında galerisinde çok önemli sergilere ev sahipliği yapmıştır. Mart ayında Van Dogen, Nisan ayında Camion, Ekim ayında Giriend ve Kasım ayında da Braque’ın kişisel sergilerini açmıştır. Braque’ın sergisi için Gil Blas yazdığı yorumda: “küpler içinde geometrik biçimler ve temalar” tabirini kullanmıştır. Kullanılan bu tabir Braque’ın işleriyle özdeşleştirilerek kübizm tanımının doğmasına sebep olmuştur (Baraz; 2003: 9).

Kahnweiler’a gelen koleksiyoncular arasına Rus entellektüel dünyasından iki önemli isim Sergie Shchukin ve Ivan Morozov da yer almıştır. Bu iki koleksiyoncunun Empresyonistlere olan ilgisi Kahnweiler’dan aldıkları Derain, Braque ve Picasso ile Kübistlere kaymıştır. Bu dönemde galeriye gelen koleksiyoncular arasına Vincent Kramar, Gertrude ve Leo Stein de katılmıştır. Kahnweiler’in müşterileri artarken bir yandan da sanatçı yelpazesini genişletmiştir. Ressam Fernand Leger ve heykeltıraş

Manuel Martinez bu dönemde galerinin sanatçıları arasına katılmıştır (Baraz; 2003: 10).

1910 yılında Roger Fry’ın Londra’da düzenlediği “Manet ve Post-Empresyonistler” sergisine Kahnweiler da üç Derain ve beş Vlaminck tablosuyla katılmıştır. Bu sergiyle galeri ilk kez uluslararası alana açılarak Almanya, İngiltere ve Amerika’daki sanatseverlere de buluşmuştur. Baraz (2003: 10) Amerikalı koleksiyoncuların durumunu şöyle anlatır:

“Amerika’da bu tarihte oluşan bir sanat pazarı vardı. Ancak modern sanata henüz kapalıydılar. New York’lu John Quinn ve Chester Dale, Baltimore’dan Cone kız kardeşler, Bostonlu John Spaulding ve Samuel Levisohn ve ünlü koleksiyoncu Albert Barnes; modern sanat örneklerine giderek ilgi duymaya başlamışlardı. 1910’larda Paris, Amerika için sanat merkeziydi. Paris’te ne olup bitiyorsa o Amerikalılar için doğru sayılıyordu. Amerikalıların yeni doğan kübizmi benimseyip eser satın almaya başlamalarıyla tablo fiyatları da giderek artmaya başlamıştı.”

Kahnweiler, galerisine bağlı sanatçıların; Moskova, Münih, Prag, Berlin, Edinburg, Düsseldorf, Dresden, Frankfurt, Liverpool, St. Petersburg, Budapeşte, Bremen, Stockholm, Zürih’te açtığı sergileriyle galerisindeki sanatçıların uluslararası tanınırlığını sağlamıştır.

I. Dünya Savaşı başlamadan önce galerisini kapatarak yurt dışına çıkmış savaştan sonra 1920’de Paris’e geri döndüğünde çok farklı bir sanat ortamıyla karşılaşmıştır. Savaş sırasında galerisinde bıraktığı tablolara devlet tarafından el koyulmuştur. Eski sanat çevresini ve alıcıları yeniden kazanmak istemiş ancak savaş başta siyasi ve sosyal olmak üzere birçok dengeleri değiştirmiştir. Yeni bir başlangıç için arkadaşı Andre Simon ile Galeri Simon’u açmıştır. Bu dönemde Kahnweiler’a destek veren sanatçılar arasında Derain, Braque, Leger ve Vlaminck yer almıştır. İlk müşterisi Roger Dutilleul olmuştur. Arkadaşı Kramar, Prag’da açtığı galeriye Kahnweiler’dan aldığı eserleri eklemiştir, böylelikle Kahnweiler yine dünya çapında bilinen sanat taciri olma hedefini sürdürmüştür (Baraz; 2003: 14).

Kahnweiler, savaştan ağır darbeler alan sanat ortamında kurduğu yeni ilişkilerle daha çok yurt dışına açılmıştır. Hollanda’daki Bois Galersi, NewYork’da Joseph Brenner, İskandinavya’da Halvernes’le anlatlaşmalar yapmış çalıştığı sanatçıların sayısını arttırmıştır. Henri Laurens, Elie Lascaux, Andre Masson, Suzanne Roger, Andre

Beusin ve Eugene de Kermade bu dönemde galeriye katılan sanatçılar arasında yer almaktadır. Kahnweiler'ın galerisine gelen koleksiyoncular arasında Dutilleul, Schukin, Kramar, Quinn, Roche, Reber, Gaffe, Mechin, Kann, Speiser, Atkins, Prens Bassiano, Baron Napoleon, Barones Eva, Charles de Noailles ve Roudinesco gibi isimler yer almıştır (Baraz; 2003: 14).

1929 yılında Amerika'da büyük bir ekonomik kriz yaşanmış bu kriz çok kısa bir süre içinde kendini Avrupa'da da göstererek bütün ekonomik dengeleri sarsmıştır. Galeri Simon 1929–33 yılları arasında hiç iş yapamamış, Kahnweiler bütün tablo alımlarını dondurmıştır.

II. Dünya Savaşı başladığında eserlerin zarar görmemesi için Kahnweiler, elindeki tablolarla Londra'ya gitmiş ve burada sadece sanat üzerine araştırmalar yaparak yazılar yazmıştır. 1944 yılında savaşın ardından Paris'e geri dönen Kahnweiler ikiye bölünmüş bir sanat ortamıyla karşılaşmıştır. Bir yanda Soyut Sanat ve Kübizm taraftarları öteki yanda da Nazi etkisinde bu çağdaş sanatı küçümseyen ve aşağı gören bir sanat çevresi oluşmuştur. Naziler, Kübist sanatı dışlayarak topladıkları bütün kubist eserleri Çekoslovakya'daki bir şatoya yollamışlardır. Ayrıca savaş esnasında bombalanan Berlin'deki Koehler'in koleksiyonu tamamen yok olmuştur.

Kahnweiler, galerisini yeniden kurma aşamasındayken Kübistlerin artık "klasik" sayılmasından dolayı yeni dönem sanatçılarıyla çalışmayı tercih etmiştir. Louise Leiris adını verdiği yeni galerisinde modern sanatçılara yer vermiştir. Kahnweiler geçmiş dönemin bir kahramanı olarak kabul edilmiştir. Jean Paul Sartre başta olmak üzere birçok entellektüel ve sanatsever tarafından desteklenen ve konferanslar talep edilen bir isim haline gelmiştir.

1946 yılında Juan Gris ile ilgili denemelerini, 1949 yılında da "Picasso'nun Heykelleri" adlı kitabını yayınlamıştır. Savaşın sona ermesiyle davet edildiği İngiltere, Amerika ve Hollanda'ya giderek, buradaki sanat kurumlarında avangart sanat üzerine konferanslar vermiştir. Bu dönemde konferans verdiği yerler arasında; New York ve Chicago Sanat Enstitüleri, Harvard ve Yale üniversiteleri yer almaktadır.

Kendisiyle yapılan bir görüşmede beğendiği koleksiyoncular arasında Reber'i saymaktadır. Reber Kübist sanatçıları almak için İzlenimleri elinden çıkarmasıyla güzel ve zengin bir koleksiyona sahip olmuştur. Reber koleksiyonunu genişletirken İsviçre'deki bankaların tablo için verdiği kredilerden yararlanmıştır. Kahnweiler benzer bir uygulamanın Fransa'da da olması gerektiğini vurgulamıştır. Andre Leferre, Douglas Cooper, Bayan Couttoli, Roger Dutilleul, Alfred Richet, Max Pellequer, Nelson Rockefeller, Harriman, Thompson gibi isimler ise diğer beğendiği koleksiyoncular arasında yer almaktadır (Kahnweiler; 1993: 164–166).

Kahnweiler gibi sanat piyasasına büyük canlılık getiren sanat tacirleri sayesinde XX. yüzyılın başında yeni aracı kurumlar da belirmiştir. 1904 yılında kurulmuş olan l'ours firması da bunlardan birisidir. Zengin tüccarların kurduğu bu firma genç ve yetenekli sanatçıların eserlerini ortak bir fonla satın almış daha sonra ellerinden çıkararak büyük kar elde etmişlerdir. Şirket bir kaç Franc vererek aldığı Matisse, Picasso, Bonnard gibi ressamın eserlerini satın alarak on yıl sonrasında on binlerce Franc'a ellerinden çıkarınca büyük kar etmiştir. Bu tür aracı kurumlar bugün de varlığını sürdürmektedir (Crespelle; 1968: 26).

Kahnweiler XIX. ve XX. yüzyılın en önemli sanat tacirlerinden birisidir. Bu dönemde birçok koleksiyonun oluşmasını sağlamış, sanat tarihinin gelişimine pratik, teorik, kültürel, ekonomik anlamda katkıda bulunmuştur. Kahnweiler'in arasında bulunduğu sanat tacirleri sayesinde birçok önemli koleksiyonlar yapılmış, var olanlar zenginleştirilmiştir. Sanat artık uluslararası bir pazarda varlığını göstermeye başlamıştır. Bu dönemde oluşturulan yüzlerce koleksiyon, XIX. yüzyılın sonlarına doğru ya kendi müzlerini kurmuş ya da var olan müzelere bağışlanarak kurumsallaşmışlardır.

2.3.3. Koleksiyonların Kurumsallaşması

İkinci Dünya Savaşı sonunda Avrupa'daki birçok önemli koleksiyon ya devletin müzlelerine bağışlanmış ya da müzeye dönüşmüş, bir bölümü de dağılmak zorunda kalmıştır. Fransa'da bulunan Alexandre, Renan, Guerlain ve Besson koleksiyonları devlete devredilirken; Almanya'daki birçok koleksiyon dağılmıştır. Savaşa direnen Alman koleksiyoncu Walden'nin koleksiyonu dahi 1954'te satışa sunularak dağılmıştır. Dağılan ve devredilen koleksiyonların yanı sıra kurumsallaşan koleksiyonlar da olmuştur.

Amerikalı koleksiyoncu, James Jackson Jarves, Avrupa sanatına olan düşkünlüğü nedeniyle otuz yılı aşkın bir süre Floransa'da yaşamıştır. Bu süre içinde oluşturduğu muazzam koleksiyonunu daha sonra Yale Üniversitesi'ne bağışlamıştır. Isabella Gardner'ın koleksiyonu ise Boston Müzesi'nin kurulmasını sağlamıştır. Bu dönemde öne çıkan bir başka Amerikalı koleksiyoncu Loeser, villasındaki XIV. yüzyıl Toskana eserlerinin bir kısmını Harvard Üniversitesi'nin Fogg Sanat Müzesi'ne bağışlarken bir kısmını da Floransa'daki Vecchio Sarayı'na vermiştir (EWA;1965: 394).

Henry Walters, babasının da katkılarıyla Balitmore'da bulunan Walters Art Galery'i oluşturmuştur. Mellon'un koleksiyonunu sergilemek için Washington'da Ulusal Sanat Galerisi kurulmuştur. 1930 yılında kurulan Ulusal Sanat Galerisi'ne bağışta bulunan önemli koleksiyoncular arasında Samuel Kress ve Joseph Widener da yer almaktadır. Solomon Guggenheim ise koleksiyonunu kurumsallaştıran bir başka önemli isimidir (EWA;1965: 396–397).

Bu dönemde açılan kimi önemli ulusal müzeler arasında; Londra'daki 1824 yılında National Gallery ve 1897'de Tate Galery, 1830'da Münih'teki Glyptohek, 1852'de St. Petersburg'daki Ermitaj Müzesi yer almaktadır. Walter P. Chrysler, Jr. Stephen Clark, Ralph Colin ve eşi, Nelson Rockefeller, Norton Simon, Henry Walters, Andrew Mellon, Samuel Kress, Pierpont Morgan, Benjamin Altman, Henry Flick, Joseph

Winder, John Johnson gibi isimler müzelere eser bağışlayarak, müze koleksiyonlarını zenginleştirmişlerdir (ESA; 1997:1322).

2.3.4. Amerika'nın Sanat Merkezi Olması

XIX. yüzyılın ortalarından itibaren sanat eserleri önce özel koleksiyonlarda ardından müzelerde yer almıştır. XIX. yüzyılda Amerikalı koleksiyoncuların sanat piyasasına girmesi, XX. yüzyılın ortalarından itibaren daha da güçlenmiş ve Amerika'nın kendi ürettiği sanatla da piyasada yer edinmesini sağlamıştır. Avrupa geçirdiği iki dünya savaşıyla beraber, ekonomik, siyasi, sosyal ve kültürel anlamda gerileme göstermiştir. Bu gerileme II. Dünya Savaşı'ndan zaferle çıkan Amerika'nın ekonomik, siyasi ve kültürel alanda güçlenerek yenedünya düzenini kurmasını sağlamıştır.

Avrupa'daki sanat piyasasının Amerika'ya geçmesi savaş döneminde başlamıştır. 1930'lu yıllarda Avrupa'dan Amerika'ya başlayan sanatçı göçü, savaşın çıkmasıyla hız kazanmıştır. Savaş sürecinde ufak çaplı da olsa varlığını Amerika'da sürdüren sanat piyasasını, ekonomik krize rağmen tablo almaya devam eden koleksiyoncular sağlamıştır. Ekonomik kriz sebebiyle koleksiyonlar dağılırken, tablo fiyatları da aşırı düşüş göstermiştir. Bu dönemde koleksiyon yapmaya devam eden en önemli isimlerden biri de Hirshhorn olmuştur. Amerikan sanat piyasası esas gelişimini savaş sonrasında göstermiş, New York savaş sonrası modern sanatın merkezi olmuştur. Avangart sanatın varlığını sürdürmesi için ihtiyaç duyduğu özgürlük alanını, Amerika siyasi olarak liberal-demokrat tutumu ve ekonomik anlamda da kapitalist yapısıyla fazlasıyla sağlamıştır (Üstünipek; 1998: 34).

XX. yüzyılın başında Amerika bir yandan Avrupalı sanatçılara ev sahipliği yaparken bir yandan da kendi modern sanatının oluşmasını sağlamıştır. Bu dönemde çıkan iki sanat akımı, yenedünya düzenin kurucusu Amerika'nın kültür politikaları hakkında önemli ipuçları vermektedir. Bireyselliğin ön plana çıktığı Soyut Dışavurumculuk ve tüketim toplumunun bir uzantısı olan Pop Art. Bu iki akım, New York'un sanat merkezi olmasıyla Amerikan kültürünün, sanat tarihine kazandırdığı ilk akımlar olmuştur.

Savaş sonrasında özellikle Soyut Sanata büyük bir ilgi gösterilmiştir. Sanat pazarında çok yüksek fiyatlara satılan bu tablolara olan ilgiyi Üstünipek, faşizm ve komünizme karşı verilen özgür birey ve özgür toplumların bir tepkisi olarak yorumlamaktadır (Üstünipek; 1998: 36). Bu ilgiyi aynı zamanda Kıta Avrupa'sının geleneğinden kopuş ve yeni düzenin hakimi Amerika'nın çağdaşlığına verilen destek olarak da yorumlanabilir. Ya da başka bir deyişle, Avrupa'nın çağdaşlığı modernizmken, Amerika'nın çağdaşlığı post-modernizm olmuştur.

Bu dönemde sanat piyasasının gözdesi İzlenimciler olmuştur. Tabloları çok yüksek fiyatlara satılmış, girdikleri koleksiyonların nitel ve nicel değerlerini arttırmışlardır. Soyut Dışavurumcular, piyasada kendilerine yer edinmek için İzlenimcilerle rekabet içine girmiştir. Avrupa'da Tapies, de Stael, Burri, Soulages, Fouter, Hartung Soyut Sanat'ın öncülleri olurken Amerika'da da Pollock, Gorky, de Kooning, Rothko bu alanda öne çıkan isimler olmuştur (Üstünipek; 1998: 34).

Soyut Dışavurumculara ilk destek Muriel Kallis Steinberg Newman'dan gelmiştir. Newman, 1950–54 arasında 70 kadar Soyut Dışavurum tablosu satın alarak büyük bir destek vermiştir. Soyut Dışavurumcuları galerisine alan ilk isimlerden biri de Sidney Janis olmuştur. 1953'te düzenlediği Pollock sergisinde hüsrana uğramasına rağmen Pollock öldükten sonra eserlerinin değer kazanmasıyla Janis büyük bir başarı elde etmiştir. Pollock'un ölmesi, piyasadaki diğer soyut dışavurumcuların da fiyatlarını bir anda yükseltmiştir (Üstünipek; 1998: 35).

Amerikan hükümeti, Amerika'nın sanat alanında sahip olduğu bu üstünlüğü sürdürmek istemiştir. Bunu sağlamak amacıyla da 1950'lerde "Kennedy Yasası"⁶ olarak bilinen yasaı çıkarmıştır. Bu yasa, sanat eseri alan alan Amerikalılara vergide kolaylıklar sağlamış neredeyse muhaf tutmuştur.

J.F.Kennedy, 20 Nisan 1961 tarihinde açıkladığı vergi reformu paketinde, savaş sonrası toplumun yeniden yapılandırılması sürecinde vergi mükelleflerinin, ülkeye yapacakları yatırım oranın yüzdesine bağlı olarak vergilerinden düşüleceğini açıklamıştır. Yol, hastane, okul ve kamuya yönelik ihtiyaçların karşılanmasını da

⁶ Bu yasa 1980'lerde kapitalist düzenden küresel düzene geçilmesiyle beraber bireylerden ziyade artık kurumları kapsar hale gelecektir. Bu konu ileride daha detaylı incelenecektir.

kapsayan bu vergi düzeni içinde, sanat eserlerinin alımı da kamu yararı çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Değişim rüzgarlarının hızlı estiği 1960'lı yıllarda Dadaist akımı kendini piyasada kabul ettirmiştir. Bunun hemen akabinde gelişen kavramsal sanat, çevresel sanat ve happeningler yeni sanat türleri olarak kendilerini göstermişlerdir. Bu yeni “işler” artık alışlagelmiş sanat piyasasında yer bulabilecek ya da koleksiyoncuların evlerine, müzelerine girecek boyutta işler değildiler. Yeni sanat akımlarıyla beraber sanata destek veren yeni bir patronluk sistemi ortaya çıkmıştır. Bir camaken ya da müze içinde yer alamayacak bu eserlere şirketler sponsorluk bağlamında destek vermeye başlamıştır. Bu şirketler kamuoyunda sanata destek veren bir kurum olmanın prestijini elde ederken, hükümetlerin vergi indirimlerinden de yararlanmışlardır (Üstünipek; 1998: 38).

1980'li yıllara gelindiğinde kapitalist toplum yapısı yerini kürselleşen bir toplum yapısına bırakmıştır. Küreselleşmenin baş aktörleri olan Thatcher ve Reagan'ın liberel tutumları sanat piyasasındaki dengelerin de değişmesine sebep olmuştur. Bu yeni dönemde çok-uluslu şirketlerin sanat piyasasına yön vermesindeki en önemli sebep, kendilerine uygulanan büyük vergi indirimleri olmuştur.

Chin-tao Wu, “Kültürün Özelleştirilmesi; 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi” adlı çalışmasında küreselleşmeyle beraber sanat eserleri koleksiyonuculuğunun başta Amerika ve İngiltere olmak üzere çok-uluslu şirketlerin tekeline geçtiğini ve tıpkı şirketlerin özelleştirilmesi gibi sanat eserlerinin özel şirketler koleksiyonuna girmelerinin bir rekabet ve prestij mücadelesine döndüğünü belirtir. Wu (2005: 17) bu süreci anlatır:

“Günümüz şirketleri, ekonomik güçlerini kullanarak, oluşturdukları koleksiyonları yurt içinde ve yurt dışında sergilemeye başladılar; böylece imtiyaz ve yetki açısından kamu müzeleri ve galeriyle yoğun bir rekabete girdiler. Aynı zamanda, sanat müzelerini ve galerilerini birer tanıtım aracına dönüştürdüler; kültür kurumlarının toplumumuzda sahip olduğu işlevi devralıp bu kurumların sosyal statüsünden faydalandılar. Şirket bünyelerinde sanat galerileri oluşturmaları, kamu müzelerinin şubelerini açmaları ya da şirket bünyesinde veya ülkenin çeşitli yerlerinde çeşitli gezici sanat sergileri düzenlemeleri şirketlerin bu alandaki hırsını ortaya koyar. Sanki sanat, gerçekten de gündelik iş pratiklerinin ayrılmaz bir parçası olmuş gibi bir izlenim yaratıyorlar.”

Kültürün zelleřtirilmesi, Thatcher ve Reagan hkmetlerinin bir politikası olduğu kadar, küreselleşmeyle beraber, diğer ülkelerdeki uluslararası şirketlerin de rekabet bağlamında bir kültür politikası haline gelmiştir.

Örneğin; Alman sanayisi 1987–1993 yılları arasında sanat alanına 25 Milyon Mark harcamıştır. Almanya’nın önde gelen bankalarından Deutch Bank’ın sanat danışmanı Herbert Zapp, bankanın ana binasındaki, B kulesini tamamen Joseph Beuys ve Düsseldorf Akademisi’ne; A kulesini ise Horst Antes ve Karlsruhe Akademisine, giriş katını ise Berlin Akademisi’nin içlerine ayrıarak sürekli sergi mekanı yaratmıştır (Schwerfel;1993: 33).

3. OSMANLI DÖNEMİ RESİM KOLEKSİYONCULUĞU

3.1. Resim Sanatının Gelişmesi

Osmanlı'da Batılılaşma girişimlerinin devrimsel bir boyut alması XIX. yüzyılda başlamıştır. Tanzimat Fermanı (1839) ve Islahat Fermanı (1856) ile beraber Osmanlı İmparatorluğu kurumsal olarak Batılılaşma sürecine girmiştir. Siyasi ve sosyal alandaki olan bu değişimden sanat da etkilenmiş ve Batılı tarzda sanat eserleri üretilmeye başlanmıştır.

Batılı anlamdaki resim sanatının temeli olan perspektif ve gölge, Osmanlı'nın sanat ve zanaat kültüründe yoktur. Minyatür ve hat sanatında kendini geliştiren Osmanlılar için gerçek dünyayı birebir tasvir etmek “yabancı” oldukları bir alandır. Osmanlıların Batılı anlamda resim sanatının temel kavramlarıyla tanışmaları ilk olarak askeri eğitim çerçevesinde gerçekleşmiştir. Gören (2005: 11) askeri alandaki bu eğitimin sanatsal ve estetik kaygılardan ziyade analitik ve rasyonel bir temelde gerçekleştiğinin altını çizer:

“Osmanlı topraklarında, Batılı anlamda resim eğitiminin başlangıcı olarak Mühendishane-i Berr-i Hümayun'un kurulduğu yıl olan 1793 gösterilmektedir. Çünkü bu tarihte Mühendishane-i Berr-i Hümayun'un ders programına ilk kez resim dersi konmuştur. Bu derste öğrencilere Batılı anlamda desen ve uslu-ü tersim/perspektif bilgileri öğretiliyordu; ancak bu ders programı, sanat yönünden çok öğrencilere topçuluk, istihkamlık ve hattatçılık gibi dallarda yardımcı teknik bilgi vermeyi amaçlıyordu.”

Mühendishane-i Berr-i Hümayun'da yabancı hocalardan alınan derslerle daha sonralarında “asker ressamı kuşağı” olarak anılacak askerler yetiştirilmiştir. Mühendishane-i Berr-i Hümayun öğrencileri ürettikleri eserleri, ilk kez 1849'da halka açık olarak Mekteb-i Harbiye'de sergilemişlerdir. Ayrıca ilk sivil resim akademisi olan “Resim ve Desen Akademisi” de, Pierre Desire Guillemet tarafından Pera'da yine bu dönemde açılmıştır (Öndin; 2003: 26).

Esas olarak Batılı anlamda resim sanatının kurumsallaşması ise daha sonraki yıllarda (1883) Sanayi-i Nefise Mektebi ile olacaktır. Şeker Ahmet Paşa 1871 yılında açtığı sergi Osmanlı'nın ilk profesyonel sergisi olarak kabul edilir. Sergiden eser alındığına dair bir kaydın olmamasıyla beraber, serginin esas amacı resim sanatının tanıtılması olmuştur. Şeker Ahmet Paşa'nın 1873 yılında Maarif Nezareti binasında düzenlediği ve hem yerli hem yabancı ressamın eserlerini kapsayan bu sergi, Türk sanat tarihi açısından önemli bir yere sahip olmuştur. Sergi gerek saray çevresi gerekse halk tarafından büyük bir ilgiyle izlenmiştir (Ural; 2000: 21).

XIX. yüzyılda sanatçılara en büyük destek saraydan gelmiştir. Saray bu kapsamda yetenekli öğrencileri yurt dışına göndermiş, yabancı resamlara nişan vermiş, açılan sergilerden resimler almıştır. Bunun yanı sıra yaptırılan padişah portreleri devlet dairelerine astırılmış ve elçiliklere gönderilmiştir (Öndin; 2003: 28).

Bu yıllarda Osmanlı entellektüellerinin kurduğu Elifba Kulübü 1880 ve 1881 yıllarında iki ayrı resim sergisi düzenlemiştir. Gayri müslümlerle beraber müslüman sanatseverlerin de içinde bulunduğu bu kulüp, ekonomik nedenlerden dolayı kapanmıştır.

Osmanlı döneminde Batılı anlamdaki sanata duyulan ilginin en somut örneği Abdülaziz (1861–1876) döneminde filizlenmeye başlamıştır. 600 yıllık Osmanlı tarihi boyunca Avrupa'ya fetih ve siyasi antlaşmalar dışında giden ilk ve tek padişah olan Abdülaziz buradaki sanat eserlerini ve sergileri görmek istemiştir. Kendisi de ressam olan Abdülaziz Batılı anlamdaki sanat üretimi için başta Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi olmak üzere sanatçılara destek vermiş, yurtdışından sanatçıları davet ederek Batılı tarzdaki sanatın kurulmasına ön ayak olmuştur. Avrupa'ya yaptığı gezi esnasında buradaki liderlerin kendi heykellerini yaptırdıklarını görünce C.F. Fuller'e keni heykelini sipariş etmiştir (Öndin; 2003: 28).

1883 yılında Osman Hamdi'nin önderliğinde açılan Sanayi-i Nefise ile Osmanlı, artık resmi olarak Batılı anlamda resim üretimini onaylamış ve kurumsallaştırmıştı. Sanayi-i Nefise sadece resim, mimari ve heykeltçilik üzerine eğitim veren ilk Osmanlı kurumu olmuştur. Gerek Osmanlı döneminde gerekse Cumhuriyet döneminde özellikle tek partili dönemde Sanayi-i Nefise (Güzel Sanatlar

Akademisi), toplumun plastik sanatlar alanındaki gelişmelere yön verecek ve farklı kuşakların ve akımların gelişmesine ev sahipliği yapan bir kurum olmuştur. Akademi ekolü Sanay-i Nefise'nin verdiği eğitim olarak kabul edilmiştir.

Osman Hamdi, Sanayi-i Nefise'yi açtıktan sonra ölümüne kadar bu kurumun müdürlüğünü yapmış, yurtdışından yabancı hocalar getirterek, sanat eğitiminin gelişmesini sağlamıştır. İlk açıldığında daha çok gayri müslimlerin gittiği kuruma daha sonraları ağırlıklı olarak müslüman öğrenciler gitmeye başlamıştır. Şeker Ahmet Paşa, resmin geniş kitlelere ulaşmasını sağlarken, Osman Hamdi, Osmanlı resim tarihinde bir çığır açarak, devasa insan figürünü resme ilk kazandıran isim olmuştur. Osman Hamdi insanın mekanla olan ilişkisine de farklı bir boyut ve bakış açısı kazandırmıştır. Osman Hamdi, Sanay-i Nefise'de verdiği eğitimle bu yeni üslubu sıkı sıkıya uygulayarak yeni bir ressam kuşağının yetişmesini sağlamış ilk mezunları arasından 1914 Kuşağı olarak bilinen ressamlar grubunun yetişmesini sağlamıştır. 1914 Kuşağı'nı farklı kılan bir başka özellik de resim sanatını asker ressamlar tekelinden çıkararak sivil bir kimlik kazandırmaları olmuştur (Öndin; 2003: 34, 38).

1901 yılında kurulan “İstanbul’un İlk Salonu” adlı kulüp düzenlediği ilk resim heykel sergisinde 170 esere yer vermiştir. Sergi Passage Oriental’da düzenlenmiş, sergiye Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa, Fausto Zonaro ve L. De Mango gibi isimler katılmıştır. Kulüp daha sonra 1902 ve 1903 yıllarında da sergiler düzenlemiştir (Ural; 2000: 26).

Sanayi Nefise'nin resim sergilerinden sonra 1916 yılındaki Galatasaray Sergileri'ne kadar Osmanlı'da başka sergi açılmamıştır. Başka sergilerin açılmamasında toplumun Batılı resim sanatına olan yabancılığı kadar, I. Dünya Savaşı öncesi toplumdaki olumsuz ekonomik, siyasi ve sosyal koşulların da etkisi vardır.

Gerek yabancı ressamların açtığı atölyeler olsun gerekse devletin kendi akademik kurumlarında verdiği eğitimler olsun Osmanlı resim sanatında büyük bir hareketlenme yaşanmıştır. 1909 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulmuş ve kendine ait gazete çıkararak sanat ortamına yazınsal olarak da kaynak oluşturmuştur. Cemiyetin 1916 yılında başlattığı Galatasaray Sergileri de, Türk sanat tarihi

açısından en uzun süreli açık kalan ilk resim sergisi olmuştur. Galatasaray Sergileri (1916–1945) aynı zamanda bir satış ortamı yarattığı için galericiliğin de ilk örneğini oluşturmuştur (Öndin; 2003: 51).

Batılı anlamda resim sanatının Osmanlı'ya girdiği dönemde, sergiler haricinde Osmanlı'da bunun satılabileceği yerler, antika ve sanat eserlerinin (çoğunlukla el sanatları) alım satımlarının yapıldığı esnaf ve mezatlardı. Resmin üretildiği ilk dönemlerde bu pazara girdiğine dair bir kayıt mevcut değildir. Resme olan talep sarayda ve Osmanlı toplumundaki gayri müslümler arasında oluşmuştur. Saray sipariş usulü eserlere sahip olurken gayir müslümler de açılan sergilerden ya da atölyelerden eserler almışlardır. Bu dönemde kimi Osmanlı evlerinin duvarlarında resimlerin olduğu ancak bunların koleksiyon oluşturmak için değil dekoratif amaçla alındığı bilinmektedir.

3.2. Resim Koleksiyonları

Osmanlı İmparatorluğu'nda XIX. yüzyılda Batılı anlamda resim anlayışı gelişene kadar resim koleksiyonu yapılmamıştır. Ancak yapılan fetihler sonucu elde edilen ganimetler, Osmanlı ustaları tarafından yapılan hat ve miyatürler, Osmanlı ordusunun silahları ve sarayın antika eşyaları saklanarak bir nevi koleksiyonu yapılmıştır.

Bunların yanı sıra, Osmanlı padişahların “Allah’ın yeryüzündeki temsilcileri” olarak kabul edilmelerinden ve XVI. yüzyıldan itibaren “halifelik” ünvanına sahip oldukları için manevi de olsa kutsal olarak kabul edilmişlerdir. Bu yüzden padişahların çocukluklarından itibaren sahip olduğu eşyalar, kıyafetler, silahlar saklanıp korunmuştur (Ural; 2000: 32).

Ayrıca padişahların da dönem dönem koleksiyonculuk yaptığı bilinmektedir. Fatih Sultan Mehmet’in daha sonradan albüm haline getirdiği bir miyatür koleksiyonu olduğu bilinmektedir. Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman porselen biriktirmiş, II. Abdülhamit değerli taş ve mücevher koleksiyonu yapmıştır (Ural; 2000: 32).

XV. yüzyılda Osmanlı’da portresini yaptıran ilk padişah Fatih Sultan Mehmet’in bu resminin daha sonra oğlu tarafından satılması, sadece döneminden çok önce icra edilmiş bir davranış örneği olarak kalmış ne toplum ne de saray çevresi tarafından devamı getirilmemiştir.

Fatih’ten sonra portresini yaptıran ilk padişah III. Selim olmuştur. 1789–1807 tarihleri arasında tahtta kalan III. Selim bu süre içinde kendi portresini yapan Kapıdağlı Konstantin’e, diğer bütün Osmanlı Padişahlarının da portrelerini yaptırmıştır. Bu portreler serisi sarayın ilk resim koleksiyonunu oluşturmuştur. III. Selim’den sonra portre yaptırmak bir gelenek haline gelerek diğer padişahlar tarafından da uygulanmıştır. Portresini resmi dairelere de astıran II. Mahmut bu davranışından dolayı halk arasında “gavur padişah” olarak anılmıştır (Ural; 2000: 30).

1845 yılında (Abdülmecit Dönemi) Çırağan Sarayı; Avusturyalı bir ressamın sergisine ev sahipliği yaparak padişah ve saray çevresi tarafından gezilmiştir. Bu sergi Osmanlı’nın kayıtlara geçen ilk resim sergisidir, ancak sergi sadece saray çevresine sunulmuştur. Sergiden para karşılığı bir eser alınmamasına rağmen ressam bazı eserlerini bırakması karşılığında padişah tarafından ödüllendirilmiştir. Bu dönemde başka Avrupalı ressamların resimleri karşılığında padişah’tan madalya ya da altın aldığı kayıtlara geçmiştir (Ural; 2000: 30).

Abdülaziz tahta geçtiği zaman Abdülmecit gibi o da ressamı ödüllendirme geleneğini sürdürmüştür. Abdülaziz, 1867 yılında “Uluslararası Paris Sergisi⁷” için Paris’e gitmiş ve sergiyi gezmiştir. Abdülaziz, Osmanlı tarihi boyunca fetih ya da siyasi ilişkiler dışında Avrupa’ya giden ilk ve tek padişah olmuştur. Paris’in ardından Viyana’ya geçen Abdülaziz, Belveder Sarayı ve Ambre Şatosu’nu da gezerek Batılı sanat eserlerini yakından inceleme şansı bulmuştur (Ural; 2000: 31 & Öndin; 2003: 30).

⁷ Osmanlı İmparatorluğu sergiye el işlerinin sergilendiği bir pavyonla katılmıştır.

Abdülaziz bu geziler sonrasında İstanbul'a döndüğünde açtığı resim sergileriyle dikkat çeken Şeker Ahmet Paşa'yı yaver atayarak Avrupa'da gördüğü koleksiyonların bir benzerini de Osmanlı Sarayı'nda düzenlenmesi için görevlendirmiştir. Bunun üzerine Şeker Ahmet Paşa, Gérôme ile haberleşerek Avrupa'dan Gérôme, Adolphe Yvon, Gustave Boulanger, Van Marc, Daubigny, Harpignies, Schroyer gibi ressamın eserlerini getirterek yabancı sanatçıların eserlerinden oluşan koleksiyonu Dolmabahçe Sarayı'na kazandırmıştır (Ural; 2000: 31).

XIX. yüzyılda Osmanlı'nın önemli diplomatlarından olan Halil Şerif Paşa, Paris'te bulunduğu süre içinde tamamen yabancı resamlardan oluşan koleksiyonuyla Avrupa'da bilinen ilk Müslüman koleksiyoncu olmuştur. Halil Şerif Paşa'nın koleksiyonunda en çok ses getiren eser Coubert imzalı *Dünyanın Kaynağı* adlı bir kadının genital organın resmedildiği tablo olmuştur. O dönemin kaynaklarına göre Halil Şerif Paşa bu tabloyu kilitli bir odada üstü örtülü bir şekilde muhafaza etmiş ve sadece yakın arkadaşlarıyla paylaşmıştır. Resim daha sonra 1995 yılında Orsay Müzesi'nde kamuya açıldığında büyük ses getirmiş ve tepkilere neden olmuştur (Haddad; 2001: 9).

Halil Şerif Paşa koleksiyonunun yanı sıra renkli karakteriyle de Paris sosyetesinde göze çarpan bir isim olmuştur⁸. Haddad, (2001:9) Halil Şerif Paşa'nın Paris'teki evine giden Cora Pearl'in anılarını şöyle aktarır:

“Bence en olağandışı insanlardan biri ihtiyar Khadil-Bey idi. Binbir Gece Masalları'nın bir kahramanı gibi geliyordu bana. Konağı göz kamaştırıcıydı. Doğu'nun bütün harikalarını orada bulabilirdiniz. Peri masallarına yaraşır, büyümlü odalar. Konuklarını baharda salonunda kış bahçesinde ağırlıyordu. Onun evinde bir anıyı canladırmanın tek bir eşya, ilginç bir öyüküsü olmayan ya da antika değeri olmayan tek bir mobilya yoktu.”

Dönemin önemli sanat tacirlerinden Druand-Ruel'in danışmanlığından faydalanan Halil Şerif Paşa'nın koleksiyonunda yer alan kimi sanatçılar arasında; Courbet, Decamps, Delacroix, Diaz, Gérôme, Fromentin, Ingres, Rousseau gibi isimler yer almıştır.

⁸ Halil Şerif Paşa'ya, dönemin Rusya Dışişleri Bakanı, Prens Gorçakov “Bulvardaki Türk” adını takmıştır. Fransız kaynaklarında Halil Bey, Khadil- Bey olarak geçmektedir (Haddad; 2001:28).

Koleksiyonundaki önemli eserlerden biri olan Ingres'ın *Türk Hamamı* ilk olarak Prens Napoléon'a satılmış ancak resim müstehcen bulunduğu için Ingres'e geri iyade edilmiştir. Bunun üzerine resme talip olan Halil Şerif Paşa, bu tabloyu da koleksiyonuna katmıştır. Halil Şerif Paşa'yla beraber o dönemin önemli koleksiyoncuları arasında Hertford, Rothschild, Péreire Kardeşler, Louis La Caze, Lord Seymour, Lord Herfort, Chauchard bulunmaktadır (Haddad; 2001: 40,80).

Halil Şerif Paşa borçlarından dolayı koleksiyonunu satmak zorunda kalmıştır. Koleksiyonu, Boulevard des Italiens'de düzenlenen müzayedeye 16–17–18 Ocak 1868 tarihlerinde satılmıştır. Haddad (2001: 78) müzayadenin kataloğunu hazırlayan Gautier'in bu özel koleksiyonu tasvirini şöyle aktarır:

“Bu koleksiyon öyle pek kalabalık değil, en fazla yüz tablo, ama seçkin bir koleksiyon. Resimlerle dolu bu mücevher kutusunda ne sahte taşlar var ne de sahte inciler. Her sanatçı, en saf elmaslardan biriyle temsil ediliyor. Bir Müslüman çocuğunun oluşturduğu ilk resim koleksiyonu sayılması gereken bu nadir koleksiyonun sahibine, şaşmaz bir beğeni, kusursuz bir sezme yeteneği, içten bir güzellik tutkusu yol göstermiş. Eski başyapıtlara duyulan saygı, burada, modern başyapıtlara duyulan sevgiyle birleşmiş; geçmişe taparcasına saygı duyulması, günümüze duyulan hayranlığa en küçük bir zarar vermemiş. Bir müze, bu koleksiyondan her türlü rekabete girebilecek yapıtları gönül rahatlığıyla ödünç alabilir.”

Halil Şerif Paşa gibi özgün bir koleksiyoncu kimliğine sahip olmasalar da, Osmanlı'da da resim alanlar olmuştur. Osmanlı resim sanatının önemli isimlerinden biri olan Şeker Ahmet Paşa'nın koleksiyonculuk yönü de vardır. Şeker Ahmet Paşa Osmanlı'da ilk yağlı boya resmi yapan İbrahim Paşa'nın tablolarını sanatçının ölümünden sonra satın almıştır (Ural; 2000: 35).

Elfiba Kulübü'nün 1881 yılında düzenlediği sergiden ismi bilinmeyen Nafia Nezareti muhasebecisinin, Osman Hamdi Bey'in bir tablosunu alması dönemin gazete haberlerine yansımıştır. Ural (2000: 35) gazete sütunlarında yer alan haberi aktarır:

“Güzel sanatlardan lezzet duyanların ve resme rağbet gösterenlerin sayısı, medeni milletlerde olduğu gibi bizim memleketimizde de artık artmaktadır. Osmanlılar arasında resim meraklılarının günden güne çoğalmakta olduğunu memnuniyetle haber almış bulunuyoruz.”

XIX. yüzyılda gelişen Oryantalizm sonucu İstanbul birçok Avrupalının ilgi odağı olmuştur. Bununla paralel olarak bu dönemde antika pazarında gayri müslimlerin sayısında bir artış görülmüştür. Galata, Beyoğlu, Tophane gibi merkezlerde Batılı

tarzda antikacı dükkanlarının benzerleri açılmıştır. Bu dükkanlarda resim ve fotoğraf satıldığı da bilinmektedir (Ural; 2000: 37).

1910 yılında Osmanlı Mebuslar Meclisi çıkardığı bir yasayla Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu (Resim Tabloları Koleksiyonu) oluşturma kararı almıştır. Bu yasa çerçevesinde her yıl bütçeden ayrılan belli bir miktar ile Türk resamlara, Batılı sanatçıların eserleri kopyalatılmıştır. Kopyalanacak tablolar için Paris, Berlin, Münih, Viyana, Madrit müzeleriyle temasa geçilerek bu tablolar temin edilmiştir. Yasa aynı zamanda İstanbul'daki sergilerden de Türk ressamların özgün işlerinin alınmasını da içerdiği için koleksiyon çok yönlü genişletilmiştir. 137 parçadan oluşan koleksiyondan 85 tablo Türk ressamlarının özgün eserlerinden oluşturulmuştur. Bu koleksiyon daha sonra, İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyonuna devredilmiştir.

4. 1950 ÖNCESİ CUMHURİYET DÖNEMİ RESİM KOLEKSİYONCULUĞU

4.1. Sanat Ortamı

Ulus devletin inşası sırasında Türkiye Cumhuriyeti modern yapısını sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel alanda gerçekleştirdiği devrimlerle oluşturmuştur. Cumhuriyet'in kurulması, Osmanlı dönemine ait bütün yapı taşlarının bozulduğu, ümmetçilikten ulusçuluğa geçilen bir süreci başlatmıştır.

Modernleşme projeleri içinde Batılı sanat tarzının özellikle resim ve heykelin bu anlamda önemli bir yeri olmuştur. Osmanlı döneminde dini baskılar yüzünden halkın resim ve heykel sanatını benimseyememesi, laik Türkiye Cumhuriyeti'nin resim ve heykel sanatına daha da önem vermesini sağlamıştır.

Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti, geliştirdiği kültür politikaları çerçevesinde plastik sanatların gelişmesi için bir dizi faaliyetlerde bulunmuştur. Sanayi-i Nefise'yi, Güzel Sanatlar Akademisi'ne çevirmesi, başarılı sanatçıları yurt dışına eğitime göndermesi, İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi'ni kurması, sanatçıları yurt gezilerine göndererek resim sanatının Anadolu insanı tarafından tanınmasını sağlaması, birçok resim sergisi düzenlenmesi, düzenlenen diğer sergilere maddi destek vermesi ve sergilerden eserler alması, bu faaliyetler arasında yer almaktadır.

Batılı toplumlarda sanat piyasasının oluşmasında büyük rol oynayan burjuva sınıfı, Cumhuriyet'in ilk yıllarında henüz oluşmamıştı. Bu yüzden devlet; hem olmayan burjuva sınıfının talebini hem de ulus-devlet yapısındaki devlet rolünü üstlenerek sanata sahip çıkmıştır. Talep eden tek merci devlet olunca, sanat eserlerinin üretimi de Cumhuriyet ideolojisinin çerçevesinde gerçekleşmiştir. Bu dönemin sanatçıları eserlerinde Cumhuriyet'in kuruluşu, Batılılaşma, Kurtuluş Savaşı gibi temaları işlemiştir.

Üstünipek (1998: 73) devletin sanata verdiği desteğin propaganda niteliğinde olduğunu ve Cumhuriyet ideolojisiyle ele aldığını vurgulamıştır:

“Sanatın yaygınlaşması, toplumun bilgi, birikim ve duyarlılığın artması ve böylece çağdaş medeniyetler seviyesine ulaşması açısından en önemli etkinliklerden biri olacaktır. Devlet desteği bu sağlam temeller üzerine kurulu olmakla beraber, çeşitli örneklerde sanat yapıtından farklı beklentilerin söz konusu olduğu görülecektir. Bu beklentilerin en başlıcası, Cumhuriyet ideallerinin sanat yapıtı aracılığıyla saptanması ve gelecek kuşaklara aktarılmasıdır. Böylesi bir talebin belgesel gerekçelerinin yanı sıra propaganda sağlamak amacını da içerdiği de gayet açıktır.”

Atatürk, özellikle kültür ve sanat alanında daha etkin çözümler üretebilmek için, 1926 yılında Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı Sanayi Nefise Müdürlüğü ve Sanayi Nefise Encümeni’ni kurmuştur. Böylelikle Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren sanat kurumlarının devlette temsili sağlanmıştır (Öndin; 2003: 69).

Atatürk’ün yaptığı devrimlerin halk tarafından benimsenmesi için CHP hükümeti Halk Evleri (1932) ve Köy Enstitüleri (1940) gibi aracı kurumlar açmıştır. Böylelikle modernleşme projeleri daha hızlı hayata geçebilecekti. Devletin geliştirdiği kültür politikaları çerçevesinde bu kurumlar sanatın gelişmesine ağırlık vermiştir.

Halkevlerinin görsel sanatların geliştirilmesi için aldığı kararlar arasında bulundukları bölgenin sergi faaliyetlerini artırmak ve koşulların uygunluğu doğrultusunda da müze oluşturmak yer almıştır. Halkevlerine, beklenenin aksine halktan ziyade bürokratların gitmesi, amaçlanan hedeflerin tam anlamıyla gerçekleşmemesine neden olmuştur. 1932 ve 1940 yılları arasında halkevlerinde 970 tane resim sergisi düzenlenmiştir (Öndin; 2003: 84).

Cumhuriyet döneminde sanatçılar arasında kurulan ilk grup Yeni Resim Cemiyeti olmuştur. 1923 yılında Sanay-i Nefise’de Çallı’nın öğrencilerinin oluşturduğu birliğin kısa soluklu ve tek sergilik bir sanat ömrü olmuştur. Cemiyette yer alan sanatçılar arasında; Saim Özeren, Mahmut Cuda, Şeref Akdik, Refik Epikman, Muhittin Sebati, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi gibi isimler vardır. Cemiyet 15 Mayıs 1924’te ilk ve tek sergisini açmıştır. Elif Naci’nin belirttiğine göre Maarif Vekaleti, sergideki 115 resimden çoğunu satın almıştır. Bu resimler Güzel Sanatlar Akademisi’nde küçük bir müzede toplanmış daha sonra da Resim ve Heykel Müzesi’ne devredilmiştir (Ural; 2000: 42).

1929 yılında, Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Nurullah Berk, Ali Çelebi, Aşır Acuroğlu gibi isimler; Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'ni kurmuştur. 1933 yılında da bu birlikten ayrılarak klasik akıma karşı duran; Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu, Zühtü Müridoğlu gibi bir grup sanatçı D Grubu'nu kurmuşlardır. 1941 yılında da D Grubu'nun biçimciliğine karşı olan Nuri İyem, Abidin Dino, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Haşmet Akal, Avni Arbaş, Selim Turan gibi isimler de Yeniler Grubu'nu oluşturdular. 1946 yılında Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun atölyesinde yetişen ve Türk resminde soyut akımlarla gelenekselliği sentezlemek isteyen; Orhan Peker, Nedim Günsür, Turan Erol, Nevin Çokay, Mehmet Pesen, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız gibi sanatçılar da Onlar Grubu'nu kurmuşlardır (Kaya; 2006: 4).

Bütün bu yeni arayışlar içinde D Grubu'nun ayrı bir yeri vardır. Önceki gruplar gibi akademinin klasik duruşuna karşı olan birlik, sergilerinden ziyaret ve katalog ücreti almayarak sanatı daha geniş kitlelere ulaştırmak istemişlerdir. Bunun yanı sıra sergi açılışlarında çaylı partiler ve sanat tarihi üzerine konferanslar düzenleyerek sanatın toplum tarafından benimsenmesi için önemli girişimlerde bulunmuşlardır.

Cumhuriyet'in kurulmasından itibaren yaklaşık 25 yıl içinde Türk resim sanatı dinamik bir ortamda gelişmiş ve gruplar üslup farklarıyla birbirlerine karşı akımlar geliştirecek duruşlara sahip olmuşlardır. Genç Cumhuriyet'in genç sanatçıları, gecikmiş resim kültürünü geliştirmek ve geniş halk kitlelerine ulaştırmak için büyük çabalar harcamışlar ancak bekledikleri desteği sivil halktan değil devletten bulabilmişlerdir (Üstünipek; 1998: 100).

Türkiye Cumhuriyeti Devleti, sanat alanındaki gelişmeleri desteklemek ve sanatçı üretiminin devamını sağlamak için düzenlediği “resmi” sergilerden ve diğer “sivil” sergilerden eser alarak, resim sanatına yabancı olan Türk toplumuna resim alışkanlığı kazandırmak istemiştir. Bu sergilerdeki eserlerin çoğu genç sanatçılara aitti. Genç sanatçıları destekleyen devlet, Cumhuriyet ideolojisi çerçevesinde eser üretimini sağlayarak hem dönemin kültür politikasını şekillendirmiş hem de yeni nesilleri yetiştirecek olan sanatçılara yön vererek, gelecek kuşakların içinde yetişeceği kültürel ve sanatsal ortamı garanti altına almak istemiştir.

Devlet bir yandan genç sanatçıların işlerini desteklerken bir yanda da Batılı tarzdaki sanat anlayışının gelişmesi için yurtdışından sanatçılar getirtmiştir. Bu yabancı sanatçılar, 1930'lu yılların sonunda, dönemin enetellektüelleri tarafından Türk sanatının gelişmesindeki en önemli engellerden biri olarak görülmeye başlanmıştır. Bu yargıyı yıkmak için Bayındırlık Bakanlığı, 1937 yılında sadece Türk sanatçıların katılabileceği Ankara Garı Yarışması'nı düzenlemiştir (Öndin; 2003: 131).

1933 yılında Cumhuriyet'in onuncu yılı dolayısıyla genel bir değerlendirme yapılmış, yeni projeler ve stratejiler üretilmiştir. Bu doğrultuda plastik sanatlar alanında da her yıl 29 Ekim'de "İnkılap Sergileri"nin düzenlemesine karar verilmiştir. Devletin düzenlendiği sergilere verdiği bu isim dahi mesenlik ettiği sanattan beklediği devrim ruhunu göremediğini ortaya koymaktadır. İnkılap Sergileri'yle devlet, sanatçılardan beklentisini açık bir şekilde ifade etmiş olur. Sergiler 1939'a kadar devam etmiştir.

1937–1944 yılları arasında devletin halkçılık politikasıyla da örtüşen "Yurt Gezileri" düzenlenmeye başlamıştır. Bu gezilerin amacı ressamlara Anadolu gerçeğini ve milli değerlerini tanıtmak olduğu kadar Anadolu'daki halkın da ressamlarla ve resim sanatıyla yakınlaşmasını sağlamak olmuştur. Bu gezilere katılan sanatçılara üretecekleri resim sayısı ve resmin ebatları daha önceden verilerek, gerekli malzemeler devlet tarafından sağlanmıştır. Bu geziler esnasında üretilen resimler her yıl Ankara'da düzenlenen bir sergiyle halka sunulmuştur. Bu sergilerden bakanlıklar ve devletin ileri gelenleri, halka örnek olmak adına eser satın almıştır. Yurt Gezileri'nin ilk sergisi 1938 yılında gerçekleşmiş, sergiden CHP 25 adet, Maarif Vekaleti 43 adet eser satın alarak, sanatçılara destek sağlamıştır (Öndin; 2003: 109 & Üstünipek; 1998: 95).

Bu proje sonucunda 675 resimden oluşan bir koleksiyon oluşturulmuştur. Bir kısmı devlet ve kurumları tarafından satın alınan eserlerin büyük bir kısmı ihmalden dolayı ya kaybolmuş ya da bakımsızlıktan çürümüştür. Bu eserlerden günümüze sadece 70 tanesi kalmıştır.

Devlet, 1923–1950 yılları arasında kendi bünyesinde ya da bağımsız düzenlenen sergilerden düzenli olarak eser almıştır. Sanatın daha geniş kitlelere ulaşması için

devlet, kamu kurumlarına da eser alma zorunluluğu getirmiştir. 1930'lu yıllarda devletin resmi dairelerinde eser bulundurması kararı temelinde merkezi idareyi oluşturan bakanlıklar ve devlet bankaları sergilerden eser almaya başlamıştır.

Ulus-devlet olma sürecini tamamlayan Batılı toplumlarda devlete ait sanat müzelerinin önemli bir yeri olmuştur. Bu müzeler milli kültürün korunduğu ve tarihsel belleği yaşatma adına önemli mekanlar olmuştur. Modern bir ulus-devlet yolunda ilerleyen Türkiye Cumhuriyeti'nin henüz bir müzesi yoktu. Bunu oluşturmak için 1937 yılında Atatürk'ün emriyle Dolmabahçe Sarayı Velihat Dairesi'nde Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı olarak İstanbul Resim ve Heykel Müzesi açılmıştır. Böylelikle devlet, desteklediği sanata resmi ve kurumsal anlamda da sahip çıkmıştır.⁹

Düzenlenen sergilerden eser alınmasının yanı sıra, sanatçılara özel siparişlerin verildiği de olmuştur. Çallı ve Duran 625'er Lira karşılığında Atatürk ve İnönü'nin portrelerini yapmıştır. Portrelerin renkli kopyalarının devlet dairelerine asılması için Frankkfurtlu bir basım eviyle antlaşma yapılmış ve tabloların çoğaltılan renkli kopyaları devlet dairelerine asılmıştır (Öndin; 2003: 200).

Grupların toplu sergileri dışında az sayıda da olsa, sanatçılar kendi kişisel sergilerini açmıştır. Bu dönemde kişisel sergi açan sanatçılar arasında; Numan Pura, Elif Naci, Kemal Zeren, Ali Çelebi, Cevat Üsküdarlı, Zühtü Mürütoğlu gibi isimler vardır (Üstünipek; 1998: 80).

1940'lı yılların Türkiye'sinde Atatürk'ün ölümü ve II. Dünya Savaşı'nın yarattığı siyasi ve ekonomik krizlerden dolayı toplumda dengesiz ve kaotik bir ortam vardır. Türkiye, II. Dünya Savaşı'na girmemesine rağmen, ağır bir ekonomik krizle baş etmek zorunda kalmıştır. Devletin aldığı bütün önlemlere¹⁰ rağmen henüz ekonomik bir sistemin oluşmamasından dolayı karaborsa ve enflasyonun önüne geçilememiştir.

Ekonomide yaşanan bu olumsuzluklar toplumun bütün kesimlerine yansımış ve henüz emeklemeye başlayan Türk resim sanatı da bu koşullardan olumsuz yönde

⁹ Bu konu ileride ayrı bir başlık altında incelenmiştir.

¹⁰ Bu önemler arasında bugün de tartışması süren Varlık Vergisi yer almaktadır.

etkilenmiştir. Sanatın en büyük alıcısı olan devlet, ekonomik düzenlemeler yaparken önceliği kalkınma ve savunmaya verdiği için sanata ayrılan bütçede bir azalma olmuştur. Savaşın yarattığı yokluk ortamında sanatçılar kimi zaman tuval ve boya bile bulmakta zorluk çekmişlerdir.

Bütün bu olumsuzluklara rağmen devlet, sanata ve sanatçıya destek olmak adına, 1939 yılından başlayarak “Ankara Devlet Resim Heykel Sergileri”ni düzenlemiştir. Bu sergilerin amacı; ressamlarla devlet arasındaki ilişkiyi yönetmeliklerle belirleyerek kurumsallaştırmaktır. Düzenlenen bu ilk sergide birinciliği; Zeki Kocamemi, *Atatürk’ün Cenaze Töreni* adlı tablosuyla kazanmıştır. Sergide devlet erkanı ve kimi kurumlar da eser olarak sanata desteklerini sürdürmüştür (Üstünipek; 1998: 106).

Günümüzde de varlığını sürdüren bu sergiler artık ilk günlerdeki önemine ve motivasyon gücüne sahip değildir. Bu sergilerde oluşturulan juri katılan eserler arasında bir eleme yaparak dereceye giren eserlere para ödülü vermiş, ayrıca bütçenin uygunluğuna göre seçilen eserler Marif Bakanlığı tarafından satın alınarak resim ve heykel müzesinin koleksiyonuna katılmıştır (Öndin; 2003: 226).

CHP’nin kültür politikalarının şekillendirilmesinde önemli bir isim olan Maarif Vekili Hasan Ali Yücel, sergilerden kendi adına eser aldığı gibi çevresindeki insanları da almaları için teşvik etmiştir. Yücel’in 1943 yılındaki Devlet Resim ve Heykel sergisinden 43. 000 Lira’lık eser alması buna bir örnek olarak gösterilebilir. Dönemin bir başka önemli figürü ise İsmet İnönü’dür. Atatürk’den farklı olarak İnönü bu sergilere temsilci göndermektense mümkün olduğunca kendisi katılmıştır.

Bu dönemde de sanatçıların sanatta yenilik arayışları devam etmiştir. Cumhuriyet kuşağının yetiştirdiği ikinci nesil sanatçılarının açtıkları Liman Sergisi, dönemin bütün olumsuzluklarına rağmen geniş bir yankı uyandırmış ve sergiden eserler satın alınmıştır. İstanbul Belediyesi, sergiye katılan bütün ressamlardan birer eser satın alarak bu yeni girişime verdikleri desteği göstermiştir (Üstünipek; 1998: 108).

1945 yılında yedincisi düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nde ilk kez, Ahmet Çanakçı adında bir sanatsever kendi adına 1500 Lira’lık bir ödül koymuştur.

Üstünipek, bu bireysel teşebbüsün altında, toplumda oluşmaya başlayan sanat bilincine ve sanata destek vermenin sağladığı sosyal prestijin benimsenmesinin yattığını belirtir. Düzenlenen Sekizinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nden itibaren de dereceye giren sanatçılara para ödülü vermek yerine, eserlerin Milli Eğitim Bakanlığı tarafından alınmasına karar verilmiştir. Böylelikle devlet kendi düzenlediği yarışmada dereceye giren eserlere sahip çıkarak koruma altına almıştır (Üstünipek; 1998: 115-116).

4.2. Resim Koleksiyonculuğu

Bu bölüm Devlet Resim Heykel Müzeleri, banka koleksiyonları ve özel koleksiyonlar olmak üzere üç ayrı başlık altında incelenecektir. Tezin kapsamı özel koleksiyonlar olduğu için müze ve banka koleksiyonları en genel çerçevede ele alınacaktır.

4.2.1. Devlet Resim ve Heykel Müzeleri

Batılı toplumların yönetiminin örneklenmesi sonucu gerçekleştirilen projeler kapsamında devlet kendi sanatına ve sanatçısına sahip çıkarak toplumsal hafıza oluşturmak için resmi müzelerini kurmaya başlamıştır. Türkiye’de bugüne kadar yedi ilde Resim ve Heykel Müzesi kurulmuştur. İlk kurulan müze 1937 yılında, Güzel Sanatlar Akademisi’ne bağlı olarak açılan, İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi olmuştur. Müze koleksiyonunu oluşturmak için daha önce kurumlar ve bakanlıklar tarafından alınan eserler toplanmıştır. Ayrıca 1937–1944 yılları arasında, ülke gerçeklerini, genel ve kültürel özelliklerini yansıtmak için 63 ile, 58 ressam gönderilerek 675 tuvalden oluşan bir koleksiyon müzeye katılmak üzere oluşturulmuştur (Kaya; 2006: 3).

İstanbul’dan sonra Ankara, İzmir, Erzurum, Şanlıurfa, Mersin ve Aydın’da da Resim ve Heykel müzeleri açılmıştır. İstanbul Resim Heykel Müzesi, bugün Mimar Sinan Güzel Sanatlar Akademisi’ne bağlıdır. Diğer altı müze ise Turizm ve Kültür Bakanlığı’na bağlıdır. Turizm ve Kültür Bakanlığı’nın resmi sitesinde bu müzelerin amacı şöyle tanımlanır:

“ Kültür Bakanlığı bünyesinde Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü’nün kuruluşu olarak çalışan 6 adet Resim ve Heykel Müzesi Müdürlüğü bulunmaktadır. Ankara dışındaki Resim ve Heykel Müzeleri bulundukları ilde, İl Kültür Müdürlüğüne bağlı olarak etkinliklerini yürütmektedirler.

Resim ve Heykel Müzelerinde, Batı geleneğindeki Türk plastik sanatlarının başlangıcından bugüne kadarki nadide örneklerinin yer aldığı ülkemizin en önemli koleksiyonları belgelenmekte, korunmakta, sergileme yoluyla sanatseverlere ve araştırmacılara sunulmakta ve gelecek kuşaklara bozulmadan aktarılabilmesi için çalışmalar yapılmaktadır. Yerleşik sergilerin yanında, müze galerilerinde, yerli ve yabancı sanatçıların eserlerinden oluşan plastik sanat sergileri düzenlenmekte, sanatla ilgili konferans, açıkoturum, film ve dia gösterileri ile atölye ve kurs çalışmaları düzenleme yolu ile yaygın bir eğitim sağlanmaktadır.”

Türk resim sanatı piyasasında, özellikle 1980’li ve 1990’lı yıllarda sanatın önündeki en büyük engellerden birinin de modern bir müzenin olmamasına bağlanmaktadır. Uzman kişiler doğrultusunda oluşturulacak modern müze koleksiyonunun toplumsal öneminin yanı sıra müzeye giren eserler için bir kıstası temsil edecek olması ve tarafısız bir platform oluşturarak piyasadaki fiyat dengesizliklerini gidereceği düşünülmüştür. Atagök (2006:1) "Yeni Bir Sanat Müzesine Doğru" adlı makalesinde, devlet resim ve heykel müzelerinin Türk çağdaş sanatının son en yıllını kapsamadığını vurgulamıştır. Devlet resim heykel müzelerinin bunu gerçekleştirmemesindeki en büyük etkenlerden biri devletin ayırdığı bütçenin darlığı kadar, koleksiyoncuların, bankaların ve diğer kurumların plastik sanatlara gösterdiği ilginin de etkisi bulunmaktadır. Müze sorununa çözüm, Türkiye’de hemen her alanda olduğu gibi özel sektörden beklenmektedir. Özellikle İstanbul Modern bu anlamda güçlü bir aday olarak kendini öne çıkarmaktadır.

İstanbul Resim ve Hekel Müzesi

1937 yılında Atatürk’ün emriyle Dolmabahçe Sarayı Velihat Dairesi’nde Güzel Sanatlar Akademisi’ne bağlı olarak, İstanbul Resim ve Heykel müzesi kurulmuştur. Sanat müzesi oluşturma fikri çerçevesinde Atatürk’ün emriyle ülkenin dört bir yanından eserler toplanarak ve tahribata uğramış eserler onarılmıştır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, bugün Türkiye’nin en zengin sanat eserleri koleksiyonuna sahiptir.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nin kurulmasında büyük katkıları bulunan Leopold Levy, 1937’deki müzenin koleksiyonunu üç ana başlık altında toplamıştır. İlki 1800-1870’ler olarak adlandırdığı ve Ahmed Bedri, Salih Molla Aşkı, Mustafa, Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Osman Hamdi Bey, Hoca Ali Rıza, Süleyman Seyyid, Ahmed Ziya Akbulut’un eserlerini içeren bölümü oluşturmuştur. İkinci bölümü ise 1870-1800’lerin sonu olarak sınıflandırmış ve Halil Paşa, Ali Sami Boyar, Şevket Dağ, Avni Lifij, Nazmi Ziya, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Feyhaman

Duran, Hikmet Onat'ın eserlerine yer vermiştir. Son bölümde ise 1900'lerde doğan ressamlar olarak ayırmış ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, D Grubu ressamlarının eserleriyle bağımsız sanatçılara yer vermiştir (Öndin; 2003: 244-5).

1986 yılında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin müdür yardımcısı olan Tomur Atagök, Girgin'le yaptığı bir röportajda (Girgin; 1986d) müze koleksiyonunun genişletilme sürecinden bahsederken devredilen koleksiyonların altını çizer:

“Kültür ateşelikleri kanalıyla muhtelif zamanlara İstanbul'da ve müzede açılan yabancı kaynaklı seriglerden eser bağışları olmaktadır. Bunun dışında Walker koleksiyonu olarak bilinen 74 tablodan oluşan koleksiyon 1975 yılında Güzel Sanatlar Müdürlüğü ödenekleriyle müzeye alınmıştır. Türkiye'de yaşarken vefat eden yabancı uyruklu Walker'n terekesi Sarıyer tereke hakimliği kanalıyla müzelere dağıtılmış, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyonuna XVIII. ve XIX. yüzyıl Avrupa ressamlarının eserleri kazandırılmıştır... Selahattin Refik adlı bir mobilya tüccarı Fransa gezisi sırasında dostlarının önerileriyle isabetli seçimler yapmış, Matisse'ler Picasso'ları, uygun fiyata toplamıştır...Türkiye'ye döndüğünde uzunca süre kendinde kalan bu eserleri daha sonra müzeye bağışlar.”

Müzenin bugün 2500'e yakın orijinal tablosu, 250 reproduksiyon tablosu ve 400 heykelinin olduğu tahmin edilmektedir. 20 adet sürekli sergi salonu bulunan müzede yerli yabancı birçok sanatçının eserlerine yer verilmektedir.

Ankara Resim Heykel Müzesi

Arif Hikmet Koyunoğlu'nun Türk ocakları'nın merkez binası, restore edildikten sonra 1980 yılında Ankara Resim ve Heykel Müzesi adı altında açılmıştır. Müzede, daimi koleksiyonun sergilendiği altı salon, geçici sergilerin düzenlendiği üç galeri ve sahne sanatları için de bir gösteri salonu bulunmaktadır.

Türk ocağı binasının restorasyonu sürerken; müzenin koleksiyonunu oluşturmak için çalışmalar başlatılmıştır. Eşref Üren, Arif Kaptan, Turan Erol, Orhan Peker, Refik Epikman, Şefik Bursalı, Mehmet Özel ve Osman Zeki Oral'dan oluşan ekip kamu kuruluşlarını gezerek müzeye koleksiyon için eser seçmişlerdir. Kamu kuruluşlarında bulunan 800 kadar eserden sadece 500'ü müzeye konabilecek değerde bulunmuştur. Başbakanlığın bir genelgesiyle bu eserler toplanmış ve ihtiyacı olanlara bakım ve onarımları yapılmıştır. Müze salonlarında teşhir edilecek yapıtlar Prof. Turan Erol, Prof. Devrim Erbil, Prof. Mustafa Pilevneli, Mehmet Özel ve müze müdürü Tunç Tanışık'tan oluşan bir kurul tarafından belirlenenerek müze koleksiyonuna katılmıştır. Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin açılışını dönemin Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk 2 Nisan 1980 tarihinde yapmıştır.

Ankara Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonundaki eserlerin oluşmasını ve alınan ilk eserler için Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın resmi sitesi az harcamayla önemli eserlerin toplandığını vurgular:

“Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi’nin koleksiyonları büyük çabalarla ancak küçük bir harcamayla oluşturulmuştur. 1976 yılında bina Milli Eğitim Bakanlığı’ndan dört değerli tabloyla birlikte teslim alınmıştı. Osman Hamdi Bey’in *Silah Taciri*, V. Vereshchagin’in *Timur’un Mezarı Başında*, Zonaro’nun *Genç Kız Portresi*, Emel Cimcoz (Korutürk)’ün *Gazi’ye Şükran* tabloları koleksiyonun ilk yapıtları oldu. Kamu kuruluşlarının duvarlarında, depolarında bulunan ve devlet parasıyla satın alınmış tablolar 8 kişilik sanatçı grubunca (Üren, Kaptan, Peker, Epikman, Erol, Bursalı, Özel, Oral) tarandı, müzeye girecek değerde 500 kadar tablo belirlendi. Başbakanlığın bir genelgesi gereğince bu tablolar toplandı, bakım ve onarımları yapılarak müzenin en büyük koleksiyonunu oluşturdu. Bazı kamu kuruluşları, kamu bankaları ellerindeki çok değerli tabloları müzeye vermek istemediler. Milli Kütüphane’nin kurucusu Adnan Ötügen’in başlattığı tablo alımları sonucunda Milli Kütüphane’de değerli bir tablo koleksiyonu ortaya çıkmıştı. Bu koleksiyondan bir grup yapıt restore edilerek müze koleksiyonuna eklendi. Müzeye yurt dışındaki müzayedelerden tablo satın alınarak yapıt kazandırıldı. Fikret Mualla’nın 26 tablosu Paris’ten satın alınarak yurda getirilip müzeye kondu.”

Ankara Resim ve Heykel Müzesi’nin koleksiyonu genişletilirken yapılan bağışların büyük önemi olmuştur. Sara Akdik’in eşine ait 40 parçalık Şeref Akdik koleksiyonu, Emel Korutürk’ün Çallı portreleri koleksiyonu, Mehmet Özel’in Ayvazovski, Hikmet Onat, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eşref Üren ve Arif Kaptan’ın birer yapıtından oluşan bağışları, müzenin koleksiyonunu zenginleştiren bağışlar arasında yer almıştır. Müze koleksiyonunu genişletirken düzenlenen sergilerden de eserler almış ve önceliği devlet resim ve heykel sergilerinde dereceye giren eserlere vermiştir.

1992 yılındaki demirbaş listesine göre müzede 1289 eser bulunmaktadır. Bunlardan 890’nı resim, 211’i heykel, 54’ü seramik, 16’sı da Türk süsleme sanatlarından oluşmaktadır. Bu eserlerin 250 tanesini daimi sergi salonlarda görmek mümkündür. Ankara Resim ve Heykel Müzesi’nin koleksiyonuna bakıldığında ağırlığın tablolardan yana olduğu görülmektedir.

İzmir Resim ve Heykel Müzesi

İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi, 1952 yılında Kültürpark’ın içinde galeri olarak açılmıştır. 1973 yılında, İzmir Resim ve Heykel Galerisi’nin müdürlüğünü yapan Turgut Pura’nın katkılarıyla galeri müzeye dönüşmüştür. İzmir Resim ve Heykel Müzesi’nin koleksiyonundaki önemli eserlerin toplanmasına aracı olurken bir yandan da müzenin Kültürpark’taki galeriden Konak’taki yeni binasına geçmesini

sağlamıştır. İzmir Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyonuyla ilgili olarak, Turizm ve Kültür Bakanlığı resmi sitesinde şöyle bir açıklamada bulunur:

“Müzede, 403 adet eser (342 adet resim, 25 adet heykel, 12 adet seramik, 24 adet baskı resim) yer almaktadır. Koleksiyonda Şeker Ahmet Paşa, Hoca Ali Rıza, Hikmet Onat, İbrahim Çallı gibi büyük ustaların eserlerinin yanı sıra, çeşitli dönemlerden seçkin sanatçıların yapıtları da bulunmakta ve koleksiyon her geçen gün zenginleştirilmektedir. Eski kuşak ustalarından çağdaş sanatçılara kadar çeşitli dönem ve eğilimleri yansıtan eserler, restorasyon atölyelerinde titiz bir çalışmayla zamana karşı dirençli hale getirilmektedir.”

4.2.2. Banka Koleksiyonları

1930'lu yıllarda çıkan yasayla devlete ait her kamu binasında sanat eseri bulundurma yasayla bu dönemde kurulan bankalar eser almaya başlamıştır. Bu yıllarda zorunlu olan bu resim alımları daha sonradan bankaların prestiji haline gelmiş, özellikle 1970'li yılların sonlarında ve 1980'li yıllarda; piyasadaki önemli bir koleksiyoncu potansiyelini oluşturmuşlardır.

Bankalar sanata destek adına yaptıkları bu koleksiyonların yanı sıra; komisyonsuz açtıkları resim galerileriyle birlikte 1980'lerden itibaren, özel galerilere rakip kurumlar haline gelmişlerdir. Sanat galerinin yanı sıra, Türk sanat tarihi üzerine kaynak kitapları basmaları, koleksiyonlarının kataloglarını çıkarmaları, düzenledikleri resim yarışmalarıyla Türk sanatının gelişmesine de katkıda bulunmuşlardır.

Genel anlamda bir koleksiyon oluşturmak için çizilmesi gereken çerçeveden banka koleksiyonları yoksundur. Sadece belli bir üslup, belli bir ressam, belli bir tema çerçevesinde eser toplayan bir banka koleksiyonu mevcut değildir. Aynı sanatçıya ya da aynı temaya, farklı banka koleksiyonlarında rastlamak mümkündür. Bankalar bu eserleri sadece satın almakla kalmayıp bunları binaların içlerine yerleştirdikleri gibi, belli zamanlarda düzenlenen sergilerle de kamuoyuna sunmaktadırlar.

Bugün bütün dünyada banka koleksiyonlarının, ülke koleksiyonları içinde önemli bir yeri vardır. Sıcak paranın en yoğun olarak işlem gördüğü bu kurumlarda, koleksiyona katılan eserler birer yatırım aracı olarak görülmesine de, kurumların sosyal prestijlerini sağlamlaştırmaktadır.

Türkiye İş Bankası, 1924 yılında koleksiyon oluşturmaya başlayan ilk bankadır. Eşref Ünen 1970’li yılların sonunda resimlerinin büyük bir kısmını Türkiye İş Bankası’nın resim koleksiyonuna bağışlamıştır. Bankaya yapılan bu bağış, banka koleksiyonlarının toplum üzerine olumlu bir itibar yarattıklarını ve resmi bir merci olarak değerlendirildiğini göstermektedir (Özsezgin; 2002: 8).

Türkiye’deki bankaların karma bir koleksiyon yapısı vardır. Bankalar aynı zamanda birer ticari kurum oldukları için koleksiyonlarını çoğunlukla isim yapmış sanatçıların eserleriyle oluşturmuşlardır. Ayrıca bankaların 1930’lu yıllardan itibaren düzenli resim aldıkları göz önünde tutulursa o dönemdeki sergilerde Türk resminin ustalarının yer aldığı da unutulmamalıdır. Özsezgin (2002: 7) bu durumu değerlendirir:

“Önceleri yalnızca devlet sergilerinden, daha sonraki dönemlerde ise özel sergilerinden, banka yetkilileri tarafından oluşturulmuş kurullarca alınan ve banka koleksiyonlarına katılan resimler için genelgeçer ölçüt, çağdaş Türk sanatına katkı ve dolayısıyla “isim” bazında şekillenir. Bu ölçünün neredeyse bütün bankaları kapsayan görüntüsü, her türlü yanlış seçimden arınmanın da garanti göstergesi olarak zamanla yaygınlaşır.”

Türkiye’deki sanat piyasasını derinden etkileyen Körfez Savaşı ve 2001 ekonomik krizinin, banka koleksiyonlarına yansımaları Özsezgin (2002: 8) şöyle değerlendirir:

“Genel bir açıdan bakılacak olursa, özellikle son bir kaç yılda, ekonomik krizin yarattığı olumsuz koşulların da etkisiyle, piyasadaki yapıt alımı büyük ölçüde kesintiye uğramış görülmektedir. Bankacılık Denetleme ve Düzenleme Kurulu’nun kapattığı bankalara ait galeriler de etkinliklerine son vermiş, bu durumda olan bankaların ellerinde bulunan mal varlıkları, koleksiyonları sigorta fonuna geçirilmek üzere satışa sunulmuş ya da devletin denetimine geçmiştir.”

Banka koleksiyonları üzerine 2002 yılında Yapı ve Kredi Bankası’nın düzenlediği “Banka Koleksiyonlarından Seçmeler” adlı sergi banka koleksiyonculuğuyla ilgili önemli fikir vermektedir. Böyle bir serginin 2002 yılında yapılması, küreselleşen sanat ortamında özel sektörün sanata yaptığı yatırım doğrultusunda edindikleri prestij’in bir yansıması ve kamuoyuna duyurulması olarak da değerlendirmek mümkündür. Türkiye’deki bankalar da dünyadaki örnekleri gibi sanata yaptıkları yatırımlarla toplumda sosyal prestij elde etmiştir.

Yapı ve Kredi Bankası'nın düzenlediği sergide eser seçimleri bankalara bırakılmıştır. Serginin kamuya açık olması ve banka koleksiyonlarından seçme eserlerden düzenleniyor olması, sergiye katılan bankaların koleksiyonlarındaki en beğendikleri dolayısıyla kendilerini en iyi temsil ettiklerini düşündükleri eserleri vermesini sağlamıştır. Bu anlamda bankaların seçtiği eserler kurumu da temsil ettiği için önemlidir. Bu sergiye Yapı ve Kredi Bankası, Akbank, Türkiye İş Bankası, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası, Ziraat Bankası, Garanti Bankası, Türkiye Kalkınma Bankası, Şekerbank, Türk Dış Ticaret Bankası katılmıştır. (Özsezgin, 2002).

Sergiye 1926 yılında koleksiyonunu oluşturmaya başlayan Ziraat Bankası Hasan Vecih Bereketoğlu, İbrahim Çallı, Adnan Turani, İbrahim Safi, Hikmet Onat; 1946 yılında koleksiyon oluşturmaya başlayan Garanti Bankası Halil Paşa, Avni Arbaş, Cevat Dereli, Neşet Günal, Orhan Peker; 1924 yılında koleksiyon oluşturmaya başlayan Türkiye İş Bankası Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Feyhaman Duran, İbrahim Çallı, Mine-el Muhip; 1970'li yıllarda koleksiyonunu oluşturmaya başlayan Türkiye Kalkınma Bankası sergiye Nuri Abaç, Burhan Doğançay, Erol Akyavaş, Hasan Pekmezci, Avni Arbaş; 1944 yılında resim alımına başlayan Yapı ve Kredi Bankası; Osman Hamdi, Hoca Ali Rıza, Abdülmecit Efendi, Aliye Berger, Nazmi Ziya Güran; 1930'lı yıllarda koleksiyon oluşturmaya başlayan Merkez Bankası Abidin Dino, Hakkı Anıl, Nejat Devrim, Sabri Berkel, Mubin Orhon; 1948 yılında koleksiyonunu oluşturmaya başlayan Akbank Ahmet Ziya Akbulut, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Allaettin Aksoy, Bedri Rahmi Eyüpoğlu; 1987 yılında koleksiyon oluşturmaya başlayan Şekerbank Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Lütfü Günay, İsmet Altınok, Müşerref Köktürk; 1986 yılında koleksiyonunu oluşturmaya başlayan Türk Ticaret Bankası Hoca Ali Rıza, Sami Yetik, Civanan, Hidayet Mısırlı, Şefik Bursalı'nın eserleriye katılmışlardır (Özsezgin, 2002: 1–15).

4.2.3. Özel Koleksiyonlar

Türkiye'de tek partili dönemde, resim sanatının en büyük alıcı ve meseni geliştirdiği kültür politikaları ekseninde devlet olmuştur. Daha önce belirtildiği gibi, sanatın gelişmesinde ana aktörlerden biri olan burjuva sınıfının olmaması, Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Türk sanatının devletin himayesinde gelişmesine neden olmuştur. Ancak bu dönemde az sayıda da olsa özel koleksiyon yapanlar olmuştur.

Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki özel koleksiyonların yapısının genel koleksiyon yapısına sahip olduğunu belirten Ural, bunu Osmanlı döneminden kalma koleksiyonculuk anlayışının bir uzantısı olarak değerlendirmektedir. Genel koleksiyonculuk içinde antika eşyalarla beraber değerlendirilen resimde tercih daha çok Osmanlı ressamlarına yönelik gelişmiştir. Neredeyse klasikler arasında değerlendirilecek olan Çallı ve kuşağına bile ilgi gösterilmeyen bir ortamda genç sanatçıların şansı olmamıştır (Ural; 2000: 45).

Bu dönemin resim koleksiyoncuları, resim fiyatları yüksek olmamasına rağmen, sanat piyasasındaki talebi, devlet kadar yönlendirecek ekonomik güce sahip değildiler. Özel koleksiyon yapanların bir çoğu devlet erkanından, dönemin entellektüellerinden, ressamlarından ve diğer meslek gruplarından oluşmaktaydı.

Dönemin aydınları tarafından yapılan koleksiyonculuk sanatsal ya da kişisel bir beğeniyle oluşturulmaktan ziyade kurulan kişisel ilişkiler bağlamında çoğunlukla da sanatçıların hediye etmeleriyle oluşturulmuştur. Yazar Fikret Adil'in resim koleksiyonunun büyük bir kısmının bu şekilde oluştuğu bilinmektedir.

Fikret Adil "Intermezzo (Bohem Hayatı) Asmalımescit 74" adlı romanında 1940'ların entellektüel ortamını anlatmaktadır. Birçok kişi tarafından otobiyografik bir roman olarak kabul edilen bu kitap tıpkı Adil'in gerçek hayatta yaşadığı Asmalımescit 74'deki çatı katındaki bir bohem hayatını anlatmasından kaynaklanmaktadır. Özsezgin (1996: 39), Adil'in bohem karakterini aktarır: "Kentin üst düzey insanları arasında gezen Fikret Adil, o yıllarda resim sergilerini, tiyatroları ve konserleri izlemekte, kentin pahalı gece kulüplerinde yaşamaktadır. Gezip dolaştığı çevre hemen hemen Beyoğlu ile sınırlıdır. Ana davası sanattır. Adil ilk kuşak Atatürk aydınlarının iyi bir örneği ve tipik bir temsilcisidir."

Fikret Adil özellikle D Grubu'na büyük bir destek vermiş gerek gazete gerekse yazdığı çeşitli yazılarda D Grubu'nu savunmuştur. Grubun ilk kataloğunda kaleme aldığı gibi onları yeni Cumhuriyet'in sanat elçileri olarak görmüştür. Adil, isimlerini Latin alfabesinden seçen bu grubun yenileşmeyi ve Cumhuriyet'in hedeflediği kültür programının birer temsilcisi oldukları görüşündedir (Ural; 2000: 40).

Cumhuriyet döneminin ilk ressamlarından olan Nüzhet İlmeyeli kendi koleksiyonunu ve hediye ettiği tablolarını anlatır (Ural; 2000: 38): " Bugüne kadar yabancı ellerde iki resmim bulunuyor. Resmi müesseseler ve şahıslar elinde 48 resmim var. Dostlarıma armağan ettiklerim bu rakamın dışındadır. Ayrıca elden çıkarmak istemediğim 50'den fazla resmim özel koleksiyonumdadır."

Cumhuriyet'in ilk yıllarında bir sanat piyasası oluşmadığı için, resim bir yatırım aracı olarak değerlendirilmemiştir. Sergilenen ve satılamayan eserler sanatçının elinde kalmıştır. Her şeye karşın bu dönemde de Osmanlı'da olduğu gibi sınırlı da olsa ressam koleksiyonculardan, İlmeyeli örneğinde görüldüğü üzere, söz etmek mümkündür. Ressamlar satamadıkları resimlerini saklamış sanatçı öldükten sonra da bu resimler mirasçılara kalmıştır. Mirasçıları ise bu resimleri elden çıkarmak istediklerinde aracı kurumlar olmadığı için, ya evlerinde mezat düzenlemiş ya da bu eserleri, eskiciler ve antikacılar satmışlardır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında üretilen ve ressamların ailelerine kalan koleksiyonlar, özellikle 1970'li yıllardan itibaren piyasanın oluşmasıyla beraber maddi değer kazanmaya başladıkları için toplu olarak satışa sunulmuştur (Ural; 2000: 47).

1940'lı yıllarda koleksiyon yapmaya başlayan ve dönemin sanat ortamına tanıklık eden Naci Terzi tesadüfen tavan arasında bulduğu eski bir tablonun onarımını yaptırdıktan sonra bir aile dostunun talebi üzerine tabloyu satınca, resmin gelecekte değer kazanacağını düşünerek eski resimleri toplamaya başladığını anlatmaktadır. Bu yıllarda koleksiyonunu genişletirken Nazmi Ziya ve Hoca Ali Rıza gibi ressamların satıldığı eskici ve antikacıları gezdiğini, bunun yanı sıra mezatlardan da önemli tablolar aldığını belirtir (Ural; 2000: 46).

Naci Terzi, Ural'la (2000: 46) koleksiyonculuk üzerine yaptığı bir görüşmede 1930–40 yılları arasında özel koleksiyon yapanlarının sayısının az ama koleksiyoncunun iyi olduğunu vurgulamaktadır:

"1930–40 arasında az ama iyi koleksiyoner vardı. Mesela Doktor İhya Bey, Kadıköy'de otururdu, çok büyük resim koleksiyonu vardı. Ondan sonra ailesi koleksiyonu dağıttı sürdürmedi. Bakırköy'de Hasan Rıza Bey vardı. Avukatlar arasında Sami Yetik'in avukatı Salih Berker vardı. Kadıköylü Kemal Bey, o da avukattı. Eski Osmanlı efendisi bir kişiydi. Söylendiğine göre servetini tüketmişti yine de resim almaktan vazgeçmemişti. Çok büyük resim koleksiyonu olduğu söylenirdi. Avukat Vahap Bey hala resim alıyor. Ressam Pertev

Boyar da resim koleksiyonu yapardı. Ermenilerden Şahan ve Vakkas Beyler vardı. Şahan Bey daha sonra Kanada'ya göç etti. 1967 yılında Divan Oteli'nde mezar yaptı. Bu otelde yapılan ilk mezattı.”

1986 yılında Avni Arbaş'la 1940'ların sanat ortamı üzerine yapılan bir görüşmede de Arbaş dönemin en büyük alıcısının devlet olduğunun altını çizerek: “ Valla o zamanlar resim satmak oldukça güç bir zanaattı. Resim toplayan bırak toplamayı, alan yoktu. Melek Celal alırdı tek tük, zaten sergi salonu, galeri de yoktu... En iyi işveren devletti. Akademi hocaları sipariş alırdı. Bir de fuarlardan dekorasyon işi alırdık zaman zaman...” (Girgin; 1986e).

1940'lı yılların önemli bir koleksiyoncusu olan Terzi dönemin antikacıları ve eskicileri tarafından bilenen ve ellerine resim geldiğinde haber verdikleri bir koleksiyoncuydu (Ural; 2000: 46). Bu resim alımlarını Terzi şöyle anlatır:

“Resim alıcısı azdı. Nazmi Ziya, Avni Lifij satılmazdı. Zaten az açılan sergilerden hep aynı isimler resim alırdı. Bunların sayısı da onu bilemediniz onbeşi geçmezdi. Elleri resim geçen eskiciler, antikacılar Naci Bey gelse de resim alsa diye resmi bekletirlerdi. Benim alabileceğimi düşündükleri bir resim ellerine geçince bana haber verirdi... Beyazıt'ta eskicilik yapan “Kürt Apo” dediğimiz bir Abdullah Ağa vardı. Birgün bana 'Mal var para gönder' diye haber gönderdi. Mal, Mehmet Ali Laga'nın bir sandık resmiymiş meğer. Laga'nın Büyükkada'daki köşkünden çıkmış. Tanesini 10 kuruştan eskiciye vermişler....”

5. 1950–1970 ARASI CUMHURİYET DÖNEMİ RESİM KOLEKSİYONCULUĞU

5.1. Siyasi Ortam

CHP hükümeti, yaşanan ekonomik krizler, siyasi gerilimler ve sosyal alandaki huzursuzluklardan dolayı halkın gözündeki itibarını kaybetmeye başlamıştır. Bu itibar kaybı, 1950 seçimlerinde sandıktan Demokrat Parti’nin çıkmasına neden olmuştur. Deddeal (2005: 35), Demokrat Parti’nin iktidara gelmesinde, CHP’nin stratejik hatalarına dikkat çeker:

"1946–1950 yılları arasındaki halkın tek parti sistemine gösterdiği muhalefetin arttığı bir dönem olması ve Demokrat Parti’nin bu muhalefeti kendi yararına kullanmasının önemli yeri vardır...Demokrasinin ve liberalleşmenin başta Amerika tarafından birçok ülkede benimsenmesi ve komünizme karşı duyulan tepkinin artması, halkın tek parti rejiminin seçkinci yapısının, kendi inanç ve yaşam biçimleri üzerinde baskı yaratması, Milli Koruma Yasası ve Varlık Vergisi gibi ağır yükümlülükler altında kalan tüccar ve sanayicilerin hoşnutsuzluğu, işçilerin sendika kurma ve grev hakkı gibi temel haklarının olmaması, kırsal kesimde köylünün, çeşitli vergiler altında ezilmesi ve Çiftçiyi Topraklandırma Yasası’nın, büyük toprak sahiplerini rahatsız etmesi gibi çok çeşitli sebeplerle 1950 seçimi CHP tarafından beklenmeyen bir şekilde DP lehine sonuçlanmıştı."

DP’nin iktidara gelmesiyle beraber Türkiye her anlamda yeni bir döneme girmiş olur. Cumhuriyet’in kurucu partisi olan CHP iktidarının sona ermesiyle, ülke yönetiminde temel aldığı “altı ok” hedefleri etkisini kaybetmeye başlamıştır. Demokrat Parti; ülke yönetiminde önceliği ekonomik gelişmeye ve liberalleşmeye vermiş, tarımda yurt dışından alınan kredilerle beraber makineleşme dönemine girilmiştir. CHP hükümeti boyunca ulaşımda öncelik verilen demir yolları yerine Demokrat Parti önceliği karayollarına vermiştir.

Adnan Menderes’in “her mahallede bir milyoner yaratacağız” vaadi, bu hükümetin nasıl bir politika içinde olduğunu açık bir şekilde göstermektedir. CHP’nin toplumsal yaşam üzerinde sosyal ve kültürel alanda gerçekleştirdiği reformların devamı gelmemiştir. CHP’den farklı olarak da Demokrat Parti, muhafazakar kesime yakın bir duruş sergilemiştir.

DP hükümeti, ülke ekonomisinde devletin teşvik edici rolünü, özel girişimlerin gelişimine olanak verecek şekilde yönlendirmiştir. Dış yardımlar ve alınan krediler ekonomik alandaki kalkınmada önemli bir finans kaynağı oluşturmuştur. Savaş döneminde biriktirilmiş olan sermayenin de piyasaya girmesiyle beraber, ülke ekonomisinde bir canlanma yaşanmıştır. Ekonomideki bu canlanma, toplumsal refahı artırmış, “vatandaşın yüzü gülmüş” ve bir sonraki seçimlerde yine Demokrat Parti’nin iktidara gelmesini sağlamıştır.

1950’lerin ikinci yarısından itibaren, ekonomideki hızlı gelişmenin devamı gelmemiştir. Ekonomik krizler yaşanmış, enflasyon artmış ve 1958 yılında IMF’nin baskısıyla devalüasyon yapılmıştır. Çok partili yaşama geçilmesiyle beraber toplumun genelinde de birbirinden farklı politik görüşler oluşmaya başlamıştır. Askeri kesimin, sosyal ve siyasal anlamda duruşu CHP’nin politikalarına daha yakın olduğu için Demokrat Parti’nin CHP’nin geliştirdiği politkalardan farklı tutumları dikkat çekmekte ve huzursuzluk yaratmaktaydı. Bu sebepten dolayı 27 Mayıs 1960 tarihinde ordu yönetime el koyarak, Türkiye’nin ilk darbesini gerçekleştirmiş ve hükmeti fes etmiştir.

Milli Birlik Partisi, büyük bir çoğunluğunu akademisyenlerin ve hukukçuların oluşturduğu bir komisyona yeni bir anayasa hazırlatarak halkın oylamasına sunarak yürürlüğe girmesini sağlamıştır. Bu anayasa Türkiye’nin en demokratik anayasası olarak kabul edilir.

CHP, ordunun açık desteğini almasına rağmen seçimlerden tek parti olarak çıkamaz ve Adalet Partisi’yle koalisyon yaparak hükümeti kurar. Yeni hükümet öncelikli olarak ülkeyi içinde bulunduğu gerilimli ortamdan çıkarmak için ekonomik önlemler alır, ancak bu önlemler beklenen başarıyı sağlayamamıştır. 1965 yılındaki seçimlerde, Adalet Partisi; Süleyman Demirel başkanlığında yeni hükümeti kurar.

5.2.1. Sanat Ortamı

Cumhuriyet’in kurucu partisi CHP hükümeti boyunca kültür ve sanat alanındaki gelişmeler bir kültür politikası çerçevesinde ele alındığı için her zaman destek görmüş ve geniş halk kitleleri tarafından benimsenmesi için büyük çabalar sarf edilmiştir. İktidara geldiğinde kültür politikası olmayan Demokrat Parti, CHP’nin

sanat alanında sağladığı desteği ve olanakları sağlamamıştır. Devletin sanat alanındaki himayesinin neredeyse ortadan kalkmasıyla beraber, sanatçılar kendi çabaları doğrultusunda hareket etmeye başlamıştır. Henüz oluşmamış bir sanat piyasasında da bu çabalar zorlu ve sancılı gerçekleşmiştir.

1950’li yıllarda, CHP’nin geliştirdiği kültür politikaları çerçevesinde sanatçı sayısında bir artış görülmüştür. Bunun yanı sıra devletin ekonomide özel sektörün gelişmesine de olanak vermesi sonucu, toplumun bazı kesimlerinin gelir düzeyinde yükselme olmuştur. Ekonomik geliri yükselen bu kesim sanat yapıtına ilgi duymaya başlamıştır.

1950’li yıllarda kurulan D Grubu ve Yeniler Grubu sanatsal üretimlerine bu dönemde de devam etmişlerdir. Bu yılların genel sanat ortamında, bireysel eğilimler önem kazanmaya başlamıştır. Bu dönemin sanatçılarını en genel hatlarıyla Akademi sanatçıları ve akademiye karşı olan sanatçılar şeklinde değerlendirmek mümkündür. Bireysel eğilimlerin artması, 1950–60 yılları arasında açılan sergilerin sayısına yansımış, önceki döneme göre yüzde yüzlük bir artış gerçekleşmiştir. Türk resmi bir yandan soyut resim örnekleri verirken bir yandan da hiçbir akıma ait olmayan bağımsız sanatçıların eserleriyle zenginleşmiştir. Nuri İyem gibi sadece resim satarak geçimini sağlayan ressamlar ortaya çıkmıştır (Üstünipek; 1998: 123 & Ural; 2000: 43).

Nuri İyem ve Ferruh Başağa’nın öğrencileri akademinin desteklediği Kübizme sanatsal olarak karşı çıkmışlardır. Non-figüratif ve soyut sanat türünde eser veren sanatçılar 1951–1952 yıllarında, Tavanarası Ressamları adı altında iki sergi açmış ve soyut çalışmalarını sürdürmüşlerdir (Dedeal; 2005: 51).

Tek partili dönemde özel galeri girişimleri olmakla beraber 1950 yılında Adalet Cimcoz tarafından açılan Maya Sanat Galerisi’nin Türkiye’de resim piyasanın oluşmasında öncü bir rolü olmuştur. Maya Sanat Galerisi, ticari bir beklentiden ziyade; genç sanatçılara destek vermek ve toplumdaki resim sanatının bilincini geliştirmek amacıyla kurulmuştur. Maya, dönemin entellektüelleri ve sanatçıları tarafından da desteklenmiştir. Üstünipek (1998: 135) Maya’nın 1950’li yıllarda sanatçıların piyasa oluşturma çabasına katkı da bulunduğunun altını çizer:

“Avni Arbaş, Nuri İyem, Fethi Karakaş, Ömer Uluç, Kemal Sönmezler, Ferruh Başağa, Fikret Oyam, Yüksel Arslan, Adnan Çoker, Kuzgun Acar ve Ali Teoman Germaner gibi genç kuşağın çok sayıda sanatçısının sergilerinin açıldığı Maya Sanat Galerisi; bu sanatçılara sanatsal üretimlerini belli bir toplum kesimine arz etmeleri olanağı vermekle kalmamış, onlara sanatsal açılımlarını sağlayacak bir ortamda bulunma şansını da vermişti. Öte yandan onların satış olasılığını zorlamalarını sağlayarak, bir piyasa yaratabilme arayışlarına destek olmuştur.”

Maya Sanat Galerisi, 1950'li yıllarda sanat piyasası oluşmadığı için varlığını sürdürememiştir. 1954 yılında ressamların hediye ettiği tablolarla düzenlenen kurtarıcı sergi bile Maya'nın masraflarını karşılamaya yetmemiş, galeri 1955 yılında kapanmak zorunda kalmıştır. Galerideki sergilerin çoğunluğu soyut sanat türünde yapılmış eserlerden oluşmuştur.

Aynı dönemde Ankara'da 1951 yılında benzer amaçla Helikon Derneği sergiler düzenlemiş ve Maya'dan daha başarılı bir grafik sergilemiştir. Aynı dönemde aynı amaçla açılan galerilerden Helikon'un başarılı olması Ankara'nın sosyo-kültürel yapısındaki farklılıkla açıklanabilir. Ankara'nın başkent olması ve Cumhuriyet'in ilanından itibaren devletin sürekli sergilerden eser alması başta bürokratlar olmak üzere Ankaralılarda bir sergi gezme ve resim alma bilincinin geliştiğinin bir göstergesidir.

İstanbul'da düzenlenen sergilerde ve sergi mekanlarının sayısında büyük bir artış olmuştur. Özellikle yabancı konsolosluklar ve çeşitli dernekler, mekanlarının bir kısmını sergilere ayırarak sanatçılara destek vermiştir. Sanatçılar ise düzenledikleri sergilerde bir piyasa oluşabilmesi için fiyatları düşük tuttukları gibi, sanatseverlerin ilgisini çekebilmek için eserlerini taksitle bile satmışlardır. Dönemin gazete ve dergileri bu sergilere yoğun bir ilgi olduğunun ancak satışların gerçekleşmediğini belirtmiştir.

Yapı ve Kredi Bankası'nın, kuruluşunun onuncu yılı nedeniyle düzenlediği “İş ve İstihsal” konulu resim yarışması, Türk sanat tarihi açısından önemli bir yere sahiptir. Yarışmada Aliye Berger, birinciliği alırken gerek kadın bir sanatçı olması gerekse akademi dışı bir tarzı seçmiş olması büyük tartışmalara neden olmuştur. Berger'in soyut eserinin dereceye girmesi dönemin sanatsal duruşunu göstermek adına önemli bir örnektir. Deddeal (2005: 53) jurinin değerlendirmesinde özgünlüğün ön planda olmasının altını çizer:

“1954 yılındaki Yapı Kredi, İş ve İstihsal sergisinde, Aliye Berger’in birinciliği aldığı soyuta yakın bir ifade kullandığı çalışmasında, resmin yarattığı biçimsel ve kurgusal etki, jüri üyelerini etkilemiş ve sanatçının iç dünyasını en çok yansıtan eser olarak değerlendirilmiştir. Bu düşünceden hareketle dönemin soyutlama eğilimini, sanatçının iç dünyasına dönüşü olarak değerlendirmek mümkündür.”

1950’li yıllara gelindiğinde sanatçılar artık grup adı altında birlikte çalışmaktan ziyade bireysel olarak çalışmaya başlamıştır. 1940’lı yıllarda akademide bulunan Levy farklı bir kuşağın yetişmesini sağlamıştır. Fransa ile kurulan ilişkiler sonucu, Nejad Devrim, Avni Arbaş, Hakkı Anlı, Abidin Dino, Mübin Orhon, Tiraje Dikmen gibi sanatçılar Paris’e yerleşerek resim çalışmalarını burada sürdürmüşlerdir (Ural; 2000: 48).

1960 ve 1970 yılları arasında Türkiye’de bir sanat piyasası oluşmamıştır. Sanatçılar eserlerini üretmeye devam ederken bir kısmı da sanatlarını uluslararası ortamlarda sergileme şansına sahip olmuştur. Esasında bu yıllar sanat piyasasının oluşması için kimin ne yapması gerektiğinin belirlendiği bir dönem olmuştur. Sanatçılar artık devletin himayesinde eser üretemeyeceklerini fark etmişlerdir. Sanatçılar ürettikleri eserleri toplumla paylaşmak için sürekli sergiler düzenlemişlerdir. Nitelik ve nicelik olarak artan sanat üretimin devamlılığı için profesyonel anlamda galerilere ihtiyaç duyulduğu ortaya çıkmıştır. Üstünipek (1998: 148) sanatçı ve devlet arasındaki ilişkinin değişimine değinir:

“Sanat faaliyetlerinin yurdun çeşitli bölgelerine dağılması için devletten çeşitli beklentiler vardır. Bu doğrultuda açılan Devlet Güzel Sanatlar Galerileri bekleneni vermemiş gözükmektedir. Bunun yanı sıra devletin bir kültür politikası belirleyememiş olması, sanat ortamındaki eksikliklerden birisi olarak gösterilmektedir. Ülkedeki siyasi belirsizlik ortamı, devletin belli bir kültür politikası belirleyerek bunu uygulamaya geçirmesinde engel teşkil etmektedir. Bu yıllarda sanat yapıtı piyasasının sağlıklı zemine oturması için gerekli olan atılımlar devlet tarafından yapılamamıştır.”

1967 yılında Taksim Sanat Galerisi açılmıştır, bunun yanı sıra İstanbul’da birçok belediye de sergi mekanları açarak alternatif bir galeri ortamı oluşturmuştur. Ayrıca yabancı konsolosluklar, dernekler ve kültür merkezleri de sergiler düzenleyerek, sanatın gelişmesine katkıda bulunmuştur. Üstünipek (1998: 146) bu artışa dikkat çeker:

“Gerek Ankara’da gerek İstanbul’da sergi mekanı sayısında belirgin bir artış görülse de bunların gerek nitelik gerekse nicelik olarak yetersiz kaldığı görülür. İstanbul’da Taksim Sanat Galerisi, Ankara’da Güzel Sanatlar Galerisi ve her iki ildeki Alman Kültür Merkezleri başlıca öneme sahip sergi mekanları olarak saptanmaktadır.”

Demokrat Parti hükümeti döneminde, önceki döneme göre devletin sanatçılara verdiği destek azalmıştır. Ancak 1951–53 yılları arasında yeni TBMM binasının açılışı, Anıtkabir ve Eti Bank Genel Müdürlük Binası için, devlet sanatçılara eserler sipariş etmiş ve çeşitli yarışmalar düzenleyerek sanat üretimini teşvik etmiştir. Bu projeler kapasamında en dikkat çeken TBMM’nin yeni binasında, her vilayeti temsil etmek üzere yapılan Vilayet Resimleri Sergisi’dir. Deddeal (2005: 58) bu serginin jüri üyelerini ve kapsamını aktarır:

"Başlarında Bedri Rahmi’nin olduğu ve Çallı’nın da katıldığı yedi kişiden oluşan bir seçici kurul tarafından her vilayete istekliler arasından seçilecek bir ya da daha çok sanatçı gönderilecek, her sanatçı masrafları için verilecek 1000 Lira’nın karşılığında iki tabloyu Meclis Başkanlığı’na verecekti. Jüri tarafından beğenilen yaptılar 500'er Lira'dan satın alınacaklardı.... Sanatçıların gidecekleri yerler; Cemal Bingöl ve Elif Naci Kocaeli; Nurullah Berk, Bitlis ; İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Hikmet Onat İstanbul ; Turgut Atalay, Uşak olarak belirlenmişti."

Gezilere katılan ressamaların eserlerinden, 208 yapıt seçici kurulun elemesiyle, 5 Mayıs 1956’da Ankara Sergi Evi’nde sergilenmiştir. Sergiyi gezen Demokrat Parti milletvekilleri tabloları gördükleri memleket manzaraları karşısında hayal kırıklığına uğramıştır. Milli Eğitim Bakanı Tevfik İleri bir tabloda karnı şiş sıtmalılı bir çocuğun resmedildiğini görünce "Bu çocuk sıtmalılı, Türkiye’de artık sıtma yoktur. Bu tabloya da gerek yoktur" diyerek kızgınlığını dile getirmiştir. Meclis Başkanı Koraltan ise, Orhan Peker’in Kayseri’de resmettiği bir eşeği görünce "Meclise eşek giremez" diyerek öfkelenmiştir. DP’lilerin sergideki hoşnutsuzlukları; açılış için düzenlenecek olan resim sergisinin yerine seramik sergisinin açılmasına neden olmuştur (Deddeal; 2005: 58).

1960–70 yılları arasında bankaların koleksiyonlarını genişlettiği bir dönem olarak göze çarpar. Henüz özel koleksiyonların çok fazla olmadığı bu dönemde devletin sanatı destekleyici rolünün azalmasıyla beraber bankalar piyasada önemli bir talep payına sahip olmuştur. Özellikle Yapı ve Kredi Bankası’nın sanat ve kültür danışmanlığını yapan Vedat Nedim Tör’ün katkıları dikkat çekicidir.

Bankaların bu girişimi özel sektörün sanat piyasasına girişinin öncülleri olarak değerlendirilebilir. Devletin desteğini azaltması sonucu, sermaye sahibi olarak başta bankalar olmak üzere özel sektör sanata sahip çıkarak eserler almaya başlamıştır. 1960’larda İstanbul’da açık sanat galerisi yokken Vakko mağzalarının sahibi Vitali Hakko’nun; Vakko Sanat Galerisi’ni açması galericiliğe farklı bir boyut kazandırmıştır. Hakko, Ural’a (2002: 54) ilk Vakko Sanat Galerisi’ni anlatır:

"1960’lı yıllarda Beyoğlu’nda hiç galeri yoktu. 1963’te biz İstiklal Caddesi’nin üzerindeki Vakko’da en üst katı düzenleyip bir galeri açtık. İlk sergi Sabri Berkel’di... Sabri Bey mesaiye gelir gibi sabah galeriye geliyor, gelen olursa karşılıyor her türlü izahatı yapıyordu. Sabri Bey’in sergisi bitti. Başka bir ressamın sergisini açtık ama adamın uğradığı yok. Adam ‘personel koyun ben gelmem’ dedi, neyse onu idare ettik. Üçüncüsü hiç gelmedi. Ben de ‘yer benden bir de üstüne personel parası mı vereceğim’ dedim galeriyi kapadık, cafe yaptık... Galeriyeye gelenler herşeyden konuşur, sergiye bile bakmaz, ne resimden ne de ressamdan konuşurdu. Resim de almazlardı. Hep aynı kişilerdi bunlar, her kokteyle giderlerdi."

Vitali Hakko, 1970’li yıllarda tanıştığı Ferit Edgü ile modern resme ilgi duymaya başlamıştır ve galeri açma fikri yeniden canlanmıştır. Ankara ve İzmir’deki Vakko mağzalarının ardından İstanbul’daki Vakko fabrikasında galeriler açmıştır. Vitali Hakko bu dönemi Ural’a (2002: 54) şöyle aktarır:

"Ankara’da yeni mağazada beşinci katta en güzel yeri galeriye ayırdık... İlk sergi Bedri Rahmi’ydi. Neredeyse bütün eserlerini teşhir ettik. Uçak dolusu sanatçıyla gittik açılışa. Büyük bir gururla sergiyi açtık. Vitrini de boşalttık, fotoğraf koyduk, yani burada sadece ticaret yok, sergi de var diyoruz... İzmir Galerisi Abdurrahman Hancı’nın eseri oldu.... Üçüncü galeriyi İstanbul’da fabrikada açtık. Yani fabrikayı açık bir galeri gibi düzenledik. Daha yapımı sırasında konulacak sanat eserleri tespit edildi... Sonra özel koleksiyonumu da fabrikada topladım."

Vitali Hakko, Ural’a modern sanatı Ferit Edgü ile yakından tanıma şansını bulduğunu söylerken koleksiyoncu kimliğinin mesleği ile de paralellik gösterdiğini vurgular “Ferit Bey’le tanıştık, onun vasıtası ile genç sanatçıları tanıdım. Fikret Mualla aşkına kapıldık.... Resim benim mesleğime çok yakın. Ben de renklerin, desenlerin içindeyim. Desen beni daha çok çekiyor, modern resmi de seviyorum, Klasikler fotoğraf gibi...” (2002: 70).

Türk resim sanatının gelişmesi adına özel sektörden gelen önemli desteklerden biri de, DYO¹¹’nun 1967 yılından itibaren düzenlediği sergili resim yarışmalarıdır. Yarışma ilk başta İzmir temelinde bütün Ege Bölgesi’ni kapsarken, 1973 yılından itibaren bütün Türkiye’ye yayılmıştır. 1991 yılından itibaren de sergili yarışma iki yılda bir düzenlenmeye başlamıştır. Firma düzenledikleri bu sergileri 1997 yılında

¹¹ Durmuş Yaşar ve Oğulları A.Ş.

“DYO Resim Yarışmalarının Katkısı ile Türk Resim Sanatında 30 Yıl“ adlı bir katalog ile yayınlamıştır. Katalogda bu yarışmaların detaylı bir tarihçesi ve dereceye giren resimlere yer verilmiştir (Özsezgin; 1997).

DYO’nun düzenlediği bu yarışmalar ve sergiler, özel sektörün resim sanatına verdiği ilk kapsamlı destektir. Sanat üretiminin çeşitlilik göstererek arttığı bir dönemde devletin verdiği desteğin azalmasıyla beraber DYO’nun sunduğu bu alternatif olanak birçok sanatçı için büyük bir fırsat olmuştur. Katalogun editörlüğünü yapan Özsezgin (1997: 22) Türk resim sanatının önde gelen isimlerinin de zamanında bu yarışmaya katıldıklarını belirtir:

“DYO sergileri Ege yöresini aşıp daha geniş bir sanatçı çevresine seslenme olanağı buldukça, bu sergiler yoluyla ödül ya da mansiyon kazanmış olan isimlerin, resim sanatımızdaki yerlerine ilişkin pekiştirici rolleri de giderek belirginleşmeye başlamıştır. Yarışmaya katılan kimi sanatçılar arasında Balkan Naci İsmiyeli, Filiz Başaran, Adnan Çoker, Özdemir Altan, Fethi Arda, Orhan Peker, Mehmet Güler, Dinçer Erimez, Hasan Akın, Mustafa Ayaz, Gülsün Karamustafa, Yusuf Katipoğlu, Alaettin Aksoy, Halil Akdeniz, Mustafa Ata, Kasım Koçak, Zekai Ormancı, İbrahim Örs, Kemal İskender, Ergin İnan, Şükrü Aysan, Abdurrahman Öztoprak... Bulunmaktadır.“

DYO düzenlediği sergili yarışmayı 1980’den itibaren İstanbul ve Ankara’da sergilemeye başlamıştır. 1995 yılından itibaren İstanbul ve Ankara dışında Türkiye’nin farklı illerinde de sergiler düzenlemiştir. Bu kapsamda gidilen kimi iller arasında Eskişehir, Bursa, Konya, Gaziantep, Antalya, Denizli yer almaktadır. DYO’nun düzenlediği bu yarışmaların sadece sanatçıya destek vermek ve onlara bir sergi mekanı sunmaktan çok öteye giderek, ülke çapında da sanatsal ve eğitsel bir misyon edindiği görülmektedir. Tablo 5.1.’de (Bkz. Tablo 5.1.) 1967–1997 yılları arasında yarışmaya katılan sanatçı ve eser sayısına yer verilmektedir. Tabloda da görüleceği üzere genel olarak yıllar içinde sanatçıların katılımında ve eser sayısında artış yaşanmıştır. 1967 yılında yarışma ilk düzenlendiğinde 91 sanatçı 271 eseriyle katılırken, 1997 yılında 516 sanatçı 984 eseriyle katılmıştır. 30 yıl içinde gerek sanatçı gerekse eser sayısındaki bu artış yarışmanın ne kadar benimsendiğinin bir göstergesidir.

Tablo 5.1. DYO Resim Yarışmalarının Sayısal Değerlendirmesi¹²

Yıl	Katılan Sanatçı Sayısı	Katılan Eser Sayısı
1967	91	271
1968	119	284
1969	134	332
1970	139	274
1971	180	301
1972	175	288
1973	204	351
1974	252	449
1975	213	397
1976	305	407
1977	264	378
1978	296	494
1979	321	594
1980	273	368
1981	179	232
1982	316	516
1983	246	413
1984	172	284
1985	237	434
1986	378	584
1987	342	496
1988	250	347
1989	195	262
1990	312	475
1991	331	577
1993	385	626
1995	377	639
1997	516	984

DYO düzenlediği sergili yarışma ve yurt gezilerinin devamında, oluşturduğu koleksiyonunu kurumsallaştırma yoluna gitmiştir. 1985 yılında DYO, Yaşar Grubu bünyesinde Yaşar Resim Müzesi’ni kurmuştur.

5.3. Özel Koleksiyonlar

Resimde özel koleksiyonculuğun altın dönemi 1970’lerle başlamasına rağmen 1950–60 yılları arasındaki dönemde de önemli koleksiyonlar oluşturulmuştur. Türkiye’nin ilk bilinçli resim koleksiyoncusu olarak kabul edilen Kemal Erhan bu yıllarda koleksiyonculuğa başlamıştır. 1923–70 yılları arasındaki koleksiyoncuların,

¹² (Özesezgin; 1997:192)

en önemli özellikleri henüz bir piyasa oluşmadan resim toplamaya başlamış olmalarıdır. 1950–60 yılları arasında koleksiyonculuk yapanlar arasında; Kemal Erhan, Mesut Hakgüden, Hüseyin Kocabaş, Sabahattin Ergi, Jale Yasan gibi isimler yer almıştır.

Kemal Erhan

Kemal Erhan, 1950’lerin sonunda resim koleksiyonculuğuna başlamıştır. Kemal Erhan çoğu isim tarafından ilk koleksiyoncu olarak kabul edilir. Ural (2000: 59) Erhan’ın koleksiyoncu kimliğini ve önemini vurgular:

“1960’lı yılların, resim piyasasında en dikkati çeken kişisi, bu yıllarda resim almaya başlayan Kemal Erhan’dı. Kemal Erhan daha sonraki yıllarda, resim üzerine iyice yoğunlaşarak geniş bir koleksiyon oluşturacaktı. Onun kişiliğinde Türkiye’de resim koleksiyoneri denebilecek ilk koleksiyoner tipini görmek olasıdır. Bu durum, artık resmin genel koleksiyonerliğin bir parçası olmaktan çıkarak başlı başına bir koleksiyon alanı haline gelmeye başladığını da gösteriyordu.”

1950’lerin ve 1960’ların sanatsal ortamı göz önüne alındığında, Erhan’ın koleksiyoncu kimliğinin önemi bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Galerilerle sergilerin sayısı ve etkinliği dikkate alındığında, Erhan’ın sergiler dışında sanatçılarla da kişisel ilişkiler kurduğunu ve atölyelerinden de eser aldığını tahmin etmek mümkündür. 1970’li yıllarda Türkiye’de galericilik döneminin başlamasıyla beraber, Erhan’ın bu galerilerden de eser aldığı ve sanat dünyasının önemli bir siması olduğu görülmektedir. Baraz (2006), Kemal Erhan’ın koleksiyoncu kimliğini ve 1970’lerde kurdukları dostluğu anlatır:

“Kemal Erhan, gençlik yıllarında Türk resminin klasik ve empresyonalist dönemini satın almıştır. Zaten o yıllarda hemen hemen çağdaş resim hiç yok gibiydi. Koleksiyonunda Osman Hamdi ve İbrahim Çallı gibi isimler vardı. Bunları toplayan ilk koleksiyonerdir...Ben kendisiyle tanıştım ve defalarca da evine gittim. Bubi ve Halil Bezmen’i de götürüm...1978 yılında 30,40 yıl içinde topladığı bütün koleksiyonunu, Sheronton Oteli’nde satışa çıkardı. O dönem için çok yüksek fiyatlara koleksiyonundaki parçalar ortalama 300 000 Lira’dan satıldı. 300 000 Lira o dönem için çok önemli bir para; örnek vermek gerekirse Orhan Peker 2000 Liray’dı ve alıcı bulamazdı.”

Kemal Erhan’ı bu kadar farklı kılan bir başka nokta da bilinçli ve özgün bir koleksiyoncu kimliğinin yanında Türk resim sanatıyla ilgili yazılar yazmasıdır. Koleksiyonunda da büyük bir ağırlığı olan Hoca Ali Rıza üzerine bir kitap yazmıştır. Erhan ortağı olduğu Hayat Dergisi’nde de sanat üzerine yazdığı yazıları yayınlamıştır. Ural’ın (2000: 65) da belirttiği üzere birçok koleksiyoncu, gençlik yıllarında burada çıkan reproduksiyon resim posterlerini biriktirmiştir:

“Kemal Erhan, Şevket Rado ile birlikte Hayat Dergisi'nde görev aldı. Bu yıllarda Hayat Dergisi'nin orta sayfalarında çıkan reproduksiyonlarla çok geniş kitleye Türk ve dünya resmini tanıttı. Daha sonraki yıllarda resimle ilgilenen, galeri açan, ya da koleksiyonerliğe yönelen birçok kişi, resimle tanışmalarını bu yayınlarla başladığını söyleyecekti. Erhan 1960'lı yıllarda resim koleksiyonu yapmaya başladı ve zaman içinde Türkiye'nin en zengin resim ve cam koleksiyonunu oluşturdu. Tanıdığı ressamlarla ilgili çeşitli dergilerde tanıtıcı yazılar yayımladı. Arşiv oluşturdu.”

“Ben resim almaya başladığım zaman resim piyasası Zincirli Han'la Babıali arasındaydı” diyen Kemal Erhan, Türk resim koleksiyonculuğunda önemli bir mihenk taşı olmuştur. Bu yılların dergilerinde ve gazetelerinde yer alan sanatsal yazılarda, Erhan'ın sahip olduğu koleksiyonun zenginliği ve farklılığı sıkça vurgulanmıştır.

Mesut Hakgüden

1960'lı yıllarda resim koleksiyonu oluşturmaya başlayan ve 1971 yılında Antikacılar ve Eski Eserleri Severler Derneği'nin kurarak 29 yıllık başkanlığını yapan avukat Mesut Hakgüden koleksiyonculuğunu ve resim piyasasına dair gözlemlerini Ural'a (2000: 55) aktarır:

“Babamdan birşey kalmadı. Bütün koleksiyonumu avukatlıktan kazandıklarım ile yaptım. Ailemde koleksiyoner yoktu. Babam hakimdi, resimle bir ilgisi yoktu. Evimize geldiğinde, görmesin diye Osman Hamdi'nin *Rahleli Kadın* resminin üzerini örterdim. Kapalıçarşı İç Bedesten'e giderdim. Beşiktaş'ta Resim Heykel Müzesi'ne giderdim ama modern resimlere bakmazdım...1960'larda resim toplamaya başladım. Resimlerin hepsini seçerek, severek aldım. Aynı zamanda bunlar bir gün gelecek çok değer kazanacak diye de düşünüyordum. Resim alın diyordum. Birgün gelecek bu resimlerin değeri de anlaşılacak diyordum. Bugün anlaşıldı, ama bende resim kalmadı. Resim almaya başladığım sıralarda kirada oturuyordum. Bütün duvarlarımda resim asılıydı. Dolapların üstü, karyoların altı resim olmuştu. Hatta iki resmi de komşuma vermiştim duvarına asmıştı. Ben paşa ressamları severdim hepsinden üç-beş resim vardı. Osman Hamdi, Şevket Dağ, Feyhaman Duran'ın resimleri vardı. Çallı'yı hiç sevmedim ve hiç resmini almadım...”

Hakgüden, Ural'ın kendisiyle yaptığı görüşmede (2002: 57) 1960'ların önemli koleksiyoncularını ve sanat ortamını anlatırken koleksiyonların nitelikli olduğunun altını çizer:

“1962 ya 63'te gazete koleksiyonerlerle ilgili bir yazı dizisi yapmıştı. Altı genel koleksiyoner tespit ettiler. Hüseyin Kocabaş, Abdülhamit'in Maliye Nazırı Hasip Paşa, Mahmut Muhtar Paşa, Salah Cimcoz, Protokol Umum Müdürü Behçet Kazancıgil ve ben....Behçet Bey resimden anlardı. Ölümünden sonra müzayedesi iki hafta sürmüştü. Osman Hamdi'nin *Rahleli Kadın*'ı ondaydı. 1964-65'te 10 bin Lira'ya ben aldım...1960 öncesi büyük koleksiyonerlerden hatırladıklarım arasında Avukat Talat Gönensay var, baronun kurucuları arasındaydı. İsveç sefiri Bedii Arbel ve Falih Rıfkı Atay da vardı. Nuri Arlases bilinçli bir koleksiyonerdi, işleme ve Kuran koleksiyonu yaptı. Kuran'ları İslam Eserleri Müzesi'ne, işlemeleri Topkapı Müzesi'ne bağışladı... Sadrazam Halil Paşa'nın akrabası Prens Halim Bey vardı.... Ehat Bey ünlüydü, arazi satıp antika alıyordu müze yapacağı söyleniyordu... Şevket Rado hat toplardı. Mehmet Kavala da resim alırdı. Kemal Erhan en önemli resim koleksiyoncusuydu. O zaman

mal alanlar takım takımdı. Kadıköy, Çukurcuma, Üsküdar, Çarşı grupları vardı. Biz de ben, Ahmet Keskiner, Ali Kazgan bir kaç kişi gruptuk. Takım olunca birbirine haber veriyorsun mezatta beraber oluyorsun.”

Jale Yasan

Jale Yasan 1950’lerin sonunda koleksiyonculuğa başlayan önemli isimlerden biridir. 1970 yılında Darüşşafaka Sanat Galerisi’nde düzenlediği bir sergi¹³ ile koleksiyonunu sergileyen ilk isimler arasında yer almıştır. Akyunat 1970 yılında Yasan’ın koleksiyonu üzerine yazdığı bir yazıda da “Jale Yasan, elindeki sanat eserlerini ticari bir amaçla değil, sadece büyük bir sanat sevgisiyle ve biraz sanatçı dostlarına bir yardımda bulunmak amacıyla toplamış bulunmaktadır” (Akyunat; 1970: 15) diye tanımlamaktadır. Bu tanımda henüz bir piyasa oluşmamasına rağmen ticari amaçla toplanmamış olduğunun belirtilmesi dikkat çekici bir noktadır.

Yasan yüksek öğrenimini tamamlamamasına rağmen, Çallı’dan resim dersleri almış ve amatör olarak resim yapmıştır. Akyunat, yazının devamında Yasan’ı “İstanbul’un sanat çevreleri olduğu kadar İstanbul sosyetesinin de renkli simalarından birdir” diye tanımlamıştır. Sosyete ve sanat dünyası arasındaki bu yakın ilişki 1980’lerin sonunda ve özellikle de 1990’larda artan magazin kültürü içinde de sıkça kullanılmıştır.

Akyunat (1995: 15) Yasan’ın beğendiği bir tabloyu almak için kartvizit bıraktığını aktarır. Yasan’ın kartvizitini bırakması hem fiyatta pazarlık yapamayacağını hem de sergiyi gezen diğer insanlar tarafından da koleksiyonculuğunun bilinmesini sağlamıştır. Akyunat, Yasan’ın koleksiyon oluşturma sürecini ve genç sanatçılara destek çıkmasının önemini açıklar (1995: 15):

“... Hemen hemen her sergide görülür. Herkesten önce bir kartvizitini beğendiği bir esere ilişirmek suretiyle sanatçıları teşvik ve himaye etmeyi bir ödev bilir. Evi bir galeriden farksızdır. Duvarları üst üste dolduran bu zengin koleksiyon içinde Çallı İbrahim ve Nazmi Ziya’lardan tutunuz da günümüz en genç sanatçılarına kadar hemen hemen her sanatçıdan bir eser mevcuttur... Bütün dileğimiz ülkemizde gerçek sanat koleksiyoncularının çoğalması ve hepsinden önemlisi tablo piyasasının kurulmasıdır. Ancak o taktirdedir ki resim müşterisiz meta olmaktan çıkacak ve alınır satılır bir nesne haline gelecektir.”

Sabahattin Ergi

Bu dönem öne çıkan bir başka koleksiyoncu Sabahattin Ergi’dir. Koleksiyonculuğa reproduksiyon albümleri toplamakla başlayan Ergi; 1960’lı yıllardan itibaren resim koleksiyonuna başlamıştır. Ergi, tablo dışında Türk edebiyatı ve Türk müziğinin de

¹³ Sergide 35 tablo, 2 heykel ve 11 seramik yer almıştı.

arşiv çalışmasını yaparak önemli sayıda yazılı kaynağı, fotoğrafları ve kitapları toplamıştır. Bu anlamda genel koleksiyoncu sınıflamasında değerlendirebileceğimiz Ergi, ilgi alanları ve zengin koleksiyonlarıyla dönemin önemli aydınları arasında yer almaktadır.

1975 yılında Kaya Özsezgin, Ergi'nin koleksiyonu üzerine Milliyet Sanat'da yazdığı bir yazıda Kemal Erhan kadar zengin bir koleksiyona sahip olmasa da koleksiyonda devlet müzesinin sahip olmakla övüneceği tabloların varlığından bahsetmektedir. Aynı yazıda Ergi'nin en büyük emellerinden birinin de müze ev kurmak olduğunu vurgulamıştır (Özsezgin; 1975: 18).

Ergi'nin koleksiyonunda yer alan ressamların büyük bir çoğunluğunu 1930 kuşağı sanatçıları oluşturmaktadır. Koleksiyonunda yer alan ressamlar arasında Osman Nuri, Ahmet Bedri, Sami Yetik, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya, Hoca Ali Rıza, Cevat Dereli, Refik Epikman, Halil Dikmen, Hamit Görele, Cemal Tollu, Turgut Zaim, Eşref Üren, Şefik Bursalı, Zeki Faik İzer, Nedim Günsür, İsmail Altınok, Mustafa Ayaz, Müşerref Köktürk, Ziya Keseroğlu gibi isimler bulunmaktadır (Özsezgin; 1975: 19).

Ergi, Özsezgin'le (1975: 20) yaptığı görüşmede de kendi koleksiyon tutkusundan ve koleksiyonuyla yarattığı dünya cennetinden duyduğu mutluluğu aktatır:

“Yüzlercesi yazar tarafından imzalanmış bulunan kitaplarım, plaklarım ve evimi kaplayan çeşitli sanat eserleriyle ben yuvamın içine bir cennet kurmuş bulunuyorum. Sonsuz aşkımla her gün daha mükemmel hale soktuğum bu dünya cennetine giren eserleri hiç bir zaman maddi karşılığı ile tartmış değilim... Ben tabloları, sanatçılarla devamlı bir diyalog kurmak ve bir lisan-ı harfi ile onlarla istediğim anda sohbet edebilmek zevkini yaşamak için alırım...Aradığım yalnızca sanatçının bana naklettiğidir.”

Hüseyin Kocabaş

Hüseyin Kocabaş bu dönemin bir başka önemli resim koleksiyoncusudur. Kocabaş esasında, arkeolojik ve tarihi eserler koleksiyonuyla adından bahsettirmiştir. Arkeolojik eserleri toplamaya çocukluk yıllarında 1919'da başlayan Kocabaş 60 yıl boyunca çoğunluğu arkeolojik eserler olmak üzere resim koleksiyonculuğu da yapmıştır. 7500 parçadan oluşan koleksiyonunun 6000 parçasının arkeolojik eserler olduğu tahmin edilmektedir. 1981 yılında Kocabaş'ın ölümünden sonra ailesi

koleksiyonu satışa çıkarmıştır. Koç Ailesi, koleksiyonu Sadberk Hanım Müzesi¹⁴ için satın almıştır. Sevgi Gönül (2006), Sadberk Hanım Müzesi'nin resmi sitesinde bu koleksiyonun alınmasını ve Kocabaş'ın koleksiyoncu kimliğinin özelliklerini belirtir:

“Annem, Sadberk Hanım'la Beyoğlu'nda manifatura dükkanı olan Hüseyin Kocabaş'ın üst kattaki evine giderdik. Sanırım Türkiye'de bilinçle oluşturulmuş ender koleksiyonlardan birinin sahibiydi... Son derece alçak gönüllü, dış görünüşünden bu ruh zenginliğinin sahibi olabileceği izlenimini edinemeyeceğiniz bir kişiliği olan Hüseyin Kocabaş'ı Türkiye'nin dışında pek çok insan tanımaktaydı. Daha sonraları Nişantaşı'na taşınan bu koleksiyon, cumartesi sabahları antikacıların, koleksiyonerlerin, meraklıların fikir alışverişi ve toplantılar yaptıkları bir kulüp haline dönüşmüştü. Ben de bu meraklılardan birisiydim. Keşke Türkiye'de Hüseyin Kocabaş gibi beş on tane daha koleksiyoncu olsaydı... Konusuna o kadar vakıftı ki, hayatının son yıllarında şeker hastalığı nedeni ile görme yetisini kaybetmesine rağmen, elleri ile dokunmak suretiyle eserleri tanıyıp, tarihleyebilmekteydi. 1981 senesinde vefat eden Hüseyin Kocabaş'ın ailesi bu koleksiyonu satmaya karar verdiler. Vehbi Koç Vakfı'nın katkısıyla Sadberk Hanım Müzesi koleksiyonlarına katılan Kocabaş eserleri, 24 Ekim 1988 tarihinde, mevcut müzenin hemen yanındaki yalının satın alınıp, aslına uygun olarak inşa edilmesinden sonra burada sergilenmektedir. Bu binanın meydana getirilmesi için yapmış olduğum çalışmalarım nedeniyle, Vehbi Koç Vakfı İdare Komitesi, bu müzeyi bana ithaf ederek "Sevgi Gönül Binası" adını verdi.”

Bu dönemdeki özel koleksiyonlara baktığımız zaman çoğu koleksiyoncunun genel koleksiyon yaparak resim yanında başka nesnelerin de koleksiyonunu yaptığı görülmektedir. Henüz bir sanat piyasası oluşmamasına rağmen oluşturulan bu koleksiyonlarda sanatsal beğeni, geleceğe yatırım yapmaktan daha ağır basmaktadır. Yazılı kaynaklar doğrultusunda Türkiye'nin ilk özel koleksiyon sergisi olan Fikret Adil'in koleksiyonu Darüşşafaka Sanat Galerisi'nde 1969'da sergilenmiştir (Üstünipek; 1998:151).

Darüşşafaka Sanat Galerisi'nde 1970 yılında Jale Yasan ve ikinci Fikret Adil koleksiyonlarının sergileri düzenlenmiştir. Özel koleksiyonların bu kadar erken yıllarda kamuoyuyla paylaşılması, sanata verilen desteğin gösterilmesinin yanı sıra CHP'nin yaratmak istediği entelektüel/aydın burjuvanın ilk örnekleri olarak da kabul edilebilir.

¹⁴ Sadberk Hanım Müzesi (1980), açılan ilk özel koleksiyon müzesidir.

6. 1970'DEN GÜNÜMÜZE CUMHURİYET DÖNEMİ RESİM KOLEKSİYONCULUĞU

6.1. Siyasi Ortam

1970’li yıllar, “68 Olayları”nın gölgesinde siyasi ve sosyal gerilimlerle başlamıştır. Sol ve sağ çatışmalarında silahlı eylemler baş göstermiş, üniversitelerde ve sokaklarda yaşanan şiddet olayları birçok insanın ölümüne neden olmuştur. Üniversiteler, gazeteler ve dergiler sık sık süresiz olarak kapatılmıştır. Ekonomik bunalımdan dolayı 1970 yılında devalüasyon yapılmıştır. Toplumdaki artan gerilim sonucu 12 Mart 1971’de Türk Silahlı Kuvvetleri hükümete muhtıra vererek Demirel’in başbakanlığına son vererek, sıkıyönetim ilan etmiştir. Bu müdahaleden sonra 1961 Anayasası’ndaki birçok hak ve özgürlükler kısıtlamaya tabi tutulmuştur. 1973 yılında bütün dünyada ekonomik krize neden olan Petrol Krizi, Türkiye’de de yaşanmıştır. 1974 yılında Ecevit’in önderliğinde Kıbrıs Barış Harekatı gerçekleşmiştir. 1970’lerde yurtiçi ve yurtdışı göçleri artmış, İstanbul’a 1950’lerden sonraki ikinci en büyük köyden kente göç gerçekleşmiş, Almanya’ya birinci kuşak göçmenler gitmiştir. 1970’lerin ikinci yarısından itibaren terör olaylarında artış yaşanmış birçok olaylı protesto gösterileri gerçekleşmiştir. 1977 yılında yaşanan ekonomik krizlerden dolayı bir yıl içinde üç kere devalüasyon yapılmış, hükümet ekonomide istikrar sağlamak adına 24 Ocak Kararları’nı almıştır. Günde 25–30 kişinin ölümüyle sonuçlanan şiddet olaylarının ve toplumun genelindeki huzursuz ve gerilimli ortamın önüne geçmek için 12 Eylül 1980’de Milli Güvenlik Konseyi Üyeleri yönetime el koymuştur. 1981 yılında birçok siyasi dava gerçekleşmiş, üniversitelerdeki olayların önüne geçmek için YÖK kurulmuştur. 1982 yılında yeni anayasa oylamaya sunulurken kabul edilmiştir. 1983 yılında darbe sonrası gerçekleşen ilk seçimlerde Turgut Özal başbakan seçilmiştir (Toprak; 2002a & Toprak; 2002b).

Turgut Özal’ın 1980’li yıllarda başbakan olmasıyla beraber, Türkiye yeni bir döneme girmiştir. 1950–1980 arasındaki hükümetlerin oy kaygısıyla gerçekleştirdiği popülist söylemlerin ve yanlış politikaların faturasını gerek hükümetler, gerekse halk çok ağır

ödemmiştir. Özal hükümetinin yeni bir dönem başlatmasındaki en önemli faktörlerden biri de geçmişteki hataların tekrarlanmaması üzerine yürütülen siyasi politikalar ve kendi içinde tutarlı ekonomik paketler olmuştur. Özal liberal sağ merkezli ve muhafazakar bir duruşa sahip olarak bir sentez gerçekleştirmiştir. Özal'ın bu sentezi ekonomide, iç ve dış politikada da kendini göstermiştir. 1950–80 yılları arasındaki hükümetlerin köylüler üzerine gerçekleştirdiği söylemler Özal döneminde yeniliklere ve liberal ekonomiye açık kentlilere yönelmiştir.

Özal, Türkiye’de ekonomik alandaki özelleştirme ve liberal piyasa ortamına geçilmesini sağlamıştır. Sanayicilere ve yatırımcılara verilen teşviklerle beraber ekonomik yapıdaki bu değişim toplumsal yaşama da yansımıştır. Liberal ekonomi sistemi, büyük sermaye sahibi kesimin lehine işlerken, orta ve alt gelir grubunun alehine işlemiştir. Toplumdaki ekonomik sınıflar arasında hiç olmadığı kadar büyük uçurumlar oluşmuştur.

1980–82 yıllarında banker krizi yaşanmış, 24 Ocak Kararları doğrultusunda bankerlerden borç alan birçok işletmeci bu borçlarını geri ödeyememiştir. Bankerler ise faizlerini ödeyemedikleri için bankerlik sistemi çökmüştür. Banker krizinde yaklaşık 320 bin kişi bankerzede olmuştur. 1985 yılında İstanbul Menkul Kıymekter Borsası’nın resmen kurulması ekonomide liberalleşmeyi ve sıcak para akışının hızlanmasına neden olmuştur.

Toplumda köklü bir burjuva sınıfının oluşmasının bir göstergesi de 1970’lerin arabesk kültürünün, 1980’lerde yerini popüler kültüre bırakmasıdır. TRT 1980’lerde renkli yayına geçmiş, haber ve belgesel programlarının yanı sıra yabancı dizi yayınlarına ve eğlence programlarına ağırlık vermiştir. Ev kiralarda altın ve döviz çağı yaşanmış büyük kentlerde birçok eve video ve bilgisayar girmiştir.

1990’lara girildiğinde Özal Cumhurbaşkanı ve Akbulut da Başbakan olmuştur. 1991 yılında yaşanan Körfez Krizi’nde Türkiye, tahmin edilenin aksine büyük bir zararla çıkmış ve ülkede önemli bir ekonomik kriz dönemi yaşanmıştır. 1993’te Demirel Cumhurbaşkanı ve Çiller de Türkiye’nin ilk kadın Başbakanı olmuştur. Özal döneminde temelleri atılan özelleştirme Çiller zamanında da devam etmiş, Çiller “her eve iki anahtar“ vaadinde bulunarak hükümetinin ekonomik programına duyduğu

güveni göstermiştir. 1994 yılındaki yerel seçimlerde Refah Parti’li milletvekilleri Erdoğan ve Gökçek belediye başkanı olarak 2000’li yıllarda gelecek olan muhafazakar yönetimin ilk sinyallerini vermişlerdir. 1990’ların ikinci yarısından itibaren devlette birçok skandal ve yolsuzluk olayları ortaya çıkmıştır. 1996 yılında gerçekleşen Susurluk Kazası, halkın devlete olan güveninde büyük bir sarılsılmaya neden olmuştur. Refahyol hükümetinin sürdürdüğü politikalardan rahatsız olan ordu 28 Şubat 1997 yılında postmodern darbe gerçekleştirerek hükümetin kendiliğinden istifasını sağlamıştır (Toprak; 2002b).

1990’lı yıllarda özel kanalların yayına başlamalarıyla beraber medya kamuoyunun yönlendirilmesinde önemli bir güç haline gelmiş, özel televizyon kanallarının yayımlarını kontrol etmek için RTÜK kurulmuştur. Tüketim toplumuna geçişin bir göstergesi olarak alışveriş merkezleri ardı ardına açılmıştır. İletişim alanında cep telefonları ve internet gündelik hayatın önemli bir parçası olmuştur.

2001 yılında piyasalarda yaşanan büyük dalgalanmalar yakın tarihin en büyük ekonomik krizine neden olmuştur. Ekonomik krizi çözmek için hükümet Dünya Bankası Başkan Yardımcısı Kemal Derviş’i göreve getirmiştir. 2002 yılındaki genel seçimlerde AKP tek başına iktidara gelmiştir. 2003 yılında Amerika, Irak’ı işgal etmiştir. Hükümetin muhafazakar tutumları ve Irak Savaşı’ndaki politikaları kimi çevreler tarafından tepkiyle karşılanmıştır. Uluslararası terör örgütü El-Kaide, Kasım 2003’te İstanbul’da dört intihar saldırısı gerçekleştirmiştir. Avrupa Birliği ile olan ilişkiler artırılmış ve tam üyelik için müzakere tarihi alınmıştır.

6.2. Sanat Ortamı

1923–1970 yılları arasında önceki bölümlerde incelendiği üzere önemli özel galeri girişimleri gerçekleşmiş ve bazı özel koleksiyonlar oluşmuştur. Ancak gerek özel galerilerin gerekse özel koleksiyonculuğun tarihsel sürecine bakıldığı zaman 1970’lerde oluşmaya başlayan sanat piyasası 1980’lerde daha da gelişmiş, buna paralel olarak da galeri ve koleksiyoncu sayısında büyük artış yaşanmıştır. Bankalar sanat galerilerinde komisyonsuz sergi mekanları sunarak özel sanat galerine rakip olmuştur. Sanat piyasasının gelişmesiyle 1980’lerin sonlarından itibaren özellikle de 1990’lı yıllarda da müzayede evleri çağdaş sanat ressamların eserlerini satarak ayrı

bir rekabet ortamı yaratmışlardır. 2000’li yıllarda ise, müzayedeler kadar büyük etkisi olmasa da, galeriler internet üzerinden satışa başlayarak sanat pazarına farklı bir boyut kazandırmışlardır. Baraz “Türkiye’de koleksiyonerlik galerilerin açılmasıyla başlamıştır” (Baraz: 2006) diyerek bu döneme kadar oluşmamış piyasanın galerilerle başladığını ve koleksiyoncuların bu galeriler aracılığıyla oluştuğunun altını çizmektedir.

Sanat piyasasının oluşması en genel anlamıyla sanat eserinin sahip olduğu sanatsal değerine uygun ekonomik değere ulaşması doğrultusunda gelişen arz-talep ilişkisidir. Bütün dünyada eski ustalara ait sanat eserleri yaşayan sanatçıların eserlerinden daha pahalıdır. Cumalı (Cumalı: 2006) “Piyasa kurulurken sıfır değerle başladı. 1973 yılında bir Adnan Çoker’le Nazmi Ziya resmi arasında fark yoktu” derken oluşan bu piyasanın alt yapısındaki problemleri göstermiştir. Oluşan piyasadaki eksiklikler sonucu ortaya çıkan başta fiyat dengesizlikleri olmak üzere birçok sorun bugün de sürmektedir.

1970’lerde bütün siyasi, sosyal ve ekonomik krizlere rağmen sanat piyasasının oluşmaya başlaması sanat alanında bir profesyonelleşmeye doğru gidildiğinin göstergesidir. Sanatçı açısından ele aldığımızda, Türkiye’de 1970’lere kadar üretilen ve üretilmekte olan sanat eserlerinin nitelik ve nicelik olarak kendini kabul ettirecek bir seviyeye geldiği ve artık amatör heveslerle değerlendirelemeyeceği bir noktada olduğu görülmektedir. Sanat üretiminin bu gelişimine paralel olarak, galeriler açısından da, önceki dönemlerdeki idealist tutumlardan (sanatçılara destek olmak ve sanatı geniş kitlelere yayma isteğinden) ziyade, sanat eserinin sahip olduğu maddi ve manevi (sanatsal) değeri sağlamak için ihtiyaç duyulan profesyonel bir ortam yaratabilme amaçları görülmektedir.

Gerek sanatçıların gerekse galerilerin bir piyasa oluşturabilmesindeki en büyük etken bu dönemde gerçekleşen talebin devlet ve kurumlardan burjuvaya (bireylere) geçmesiyle olmuştur. Toplumdaki burjuva sınıfının gelir düzeyinin yükselmesine paralel olarak sanat piyasasındaki fiyatlar da yükselmiştir. Özellikle 1980’lerdeki liberal ortamda daha da gelişen burjuva sınıfı bütün dünyada olduğu gibi, Türkiye’de de sanat piyasasının en büyük talebini oluşturmuştur.

1950'lere kadar devlet tekelinde gelişen sanat 1950–1970 yılları arasında devletin desteğini çekmesi sonucu bankaların, kurumların ve az sayıda koleksiyoncunun alımıyla sınırlı kalmıştır. 1950–1970 yılları arasındaki bu talepler bir piyasa oluşturmaya yeterli değildir. 1970'li ve 1980'li yıllarda bir piyasanın oluşmasını sağlayacak talep burjuva sınıfının oluşması sonucu gerçekleşmiştir. Ülkenin ekonomik gelişimine paralel olarak gelişen bu burjuva sınıfı öncelikle sanatsal değerine denk maddi değeri olan bir sanat eserini satın alabilecek ekonomik birikime sahip olmuştur. İkinci olarak da burjuva sınıfı sanat eserine sahip olmanın verdiği entellektüel ve estetik zevki anlayabilecek kişisel birikimi edinmeye başlamıştır.

Ural (2000: 61) ise 1970'lerde gelişmeye başlayan bu sanat ortamının kuralına uygun geliştiğini, galerilerin kendileriyle beraber koleksiyoncularını da oluşturduğunun altını çizer:

“Her şey işin kuramına ve kuralına uygun gidiyordu. Sanki sihirli bir el değmişti. Önce galeriler oluşuyor, satışı zor olan yeni resme ve resamlara yöneliniyor, kendileriyle birlikte kendi koleksiyonerlerini de oluşturuyordu. Öyle görülüyor ki Türkiye, Batı tarzı resimle tanıştıktan yüz yılı aşkın bir süre sonra resim galerisi açabilecek ve bunları yaşatabilecek kültürel ve ekonomik bir düzeye ancak gelebilmişti. Bu gelişmelerde, ticari ilişkilerden sanayi ilişkilerine geçişle birlikte yaşanan toplumsal değişimleri sanayicilerin gelişmeleri yönlendirmesi, Batı'yı sanat ve kültür ortamları ile daha iyi tanıyan kuşakların yetişmesi etkili olmuştu.”

1970'li ve 1980'li yıllarda sanat piyasasının oluşmasında ana iskeleti bu dönemde açılan galerilerin oluşturduğu daha önce belirtilmiştir. Bu yıllarda açılan ve sanat piyasası içinde kendi duruşlarına sahip olan önemli galeriler arasında tarihsel olarak; 1971 yılında Melda Kaptana Sanat Galerisi, 1973 yılında Cumalı Sanat Galerisi ve Artisan Sanat Galerisi, 1975 yılında Galeri Baraz, 1976 yılında Maçka Sanat Galerisi, 1978 yılında Hobi Sanat Galerisi, 1980 yılında Galeri Lebriz, 1984 yılında Galeri Nev, 1985 yılında Teşvikiye Sanat Galerisi ve 1986 yılında Tem Sanat Galerisi yer almaktadır.¹⁵

Her galeri, kurucusunun sanatsal ve satış hedefleri doğrultusunda birbirinden farklılık göstermekle beraber en genel anlamda 1970'lerde piyasanın kurulmasında

¹⁵ Türkiye'de bugün 300'e yakın sanat galerisi bulunmaktadır. Özellikle 1980 ve 1990 yılları arasında birçok galeri açılıp kapanmıştır. Bütün galerilere değinmek tezin kavramsal çerçevesi dahilinde mümkün olmadığı için, görüşülen koleksiyonerlerin, galericilerin ve koleksiyon üzerine yazılan yazılarda en çok adı geçenlere yer verilmiştir.

rolü olan galerilerle, 1980’lerde piyasanın gelişmesinde rolü olan galeriler arasında daha belirgin dönemsel, ekonomik ve sosyo-kültürel farklılıklar söz konusudur.

1970’lerde İstanbul’da bir sanat piyasasının oluşmasında Aydın Cumalı’nın sahibi olduğu Cumalı Sanat Galerisi ve Yahşi Baraz’ın sahibi olduğu Galeri Baraz’ın ayrı bir yeri vardır. 1973 yılında Aydın Cumalı tarafından Moda’da açılan galeri aynı zamanda bir kitapevi olarak da işletilmekteydi. Cumalı’nın galerisi, dönemin önemli koleksiyoncularının ilgi gösterdiği bir yerdi. Galerinin 15. sanat yılı nedeniyle düzenlenen serginin kataloğuna yazı yazan Kemal Erhan (Erhan: 1988) bu ilk yıllardaki gözlemlerini aktarır:

“Güzel bir kitapevi ve arkasında bir resim galerisi. Kitap çeşitleri arasında bilhassa yabancı resamlara ait kitap ve albümler, yerli ve yabancı sanat eserlerinin tercümeleri nazarı dikkatimi çekti. Galeri ilk ve son kuşakların yapıtlarını kapsıyordu. Aydın Cumalı galericilikte durmadan çalıştı ve kendisini çok iyi yetiştirdi. Bugün eski kuşakları çok iyi tanıyan bir kişiliği var. Çok faydalı olduğu bir sahada, İstanbul’da sayısız kimseye resim sevgisi ve merakı aşılamış olmasıdır. Tebrikler Aydın, daha nice yıllara sevgili Cumalı.”

1973 yılında Ertan Mesci tarafından Ankara’da açılan Artisan Sanat Galerisi ise resimlerin yanı sıra giyim kuşam ve turistik eşya satan bir mekan olarak galericiliğe başlamıştır. Mesci ilk olarak Orhan Peker’e bir sergi açmış, resimlerin çoğunluğunu diplomatlar satın almıştır. Mesci bu kişileri koleksiyoncudan ziyade resimsever olarak değerlendirmektedir. Bu dönemde çok fazla resim alınmadığı için resmin bir değeri olmadığını söyleyen Mesci, "Kimse resmi yatırım olsun diye almıyordu. Gerçekten istediği ya da özendiği için alıyordu" derken sanatın yatırım aracı olarak değerlendirilmediğini ve entellektüel kaygılarla alındığını vurgulamıştır (Ural: 2000: 63).

Mesci galerisinde sanatsal duruşunu beğendiği ve galerinin çizgisiyle paralellik gösteren sanatçıların eserlerini sergilemeyi tercih etmiştir. 1986 yılında Galeri Artist’in İstanbul’da da bir şubesini açan Mesci (Ural; 2000: 63) bu yılları altın yıllar olarak değerlendirmektedir: “Bu yıllar resmin altın çağı gibiydi. Klasik resimler ilgi görmeye ve giderek daha yüksek fiyatlara galerilerde, müzayedelerde satılmaya başladı.”

1970’li yılların en özgün galeri örneğini ise Galeri Baraz göstermiştir. 1975 yılında Yahşi Baraz tarafından açılan galeri sadece resim galerisi olarak faaliyet göstererek bu anlamda önemli bir gelişmenin de önderliğini yapmıştır. Baraz, Üstünipek’le (1998: 68) yaptığı görüşmede galericilik anlayışını aktarır:

“Yaşayan sanatçıları lanse etmeye çalışıyorum. Galericiilikte en önemli şey yaşayan sanatçının resmini satın almak, değerlendirmek ve koleksiyonlara katmaktır... Bir ressamı keşfedeksiniz, ona üretim yaptıracağınızı onu tanıyıp koleksiyonlara katacaksınız. Hem galeri kazanacak hem de ressamın sosyal statüsü yükselecek... Gerçek galericilik budur. Seçilen sanatçının sanat tarihine kalacak valörde olması lazım. Benim seçtiğim sanatçılar kalmıştır.”

Batılı toplumlarda oluşmuş sanat piyasasına bakıldığında, eski kuşak sanatçıların eserlerinin antikayla benzerlik göstermesinden dolayı daha kolay benimsendiği ve sanatseverlerle koleksiyoncuların güvenle yatırım yaptıkları bir alan olarak görülmüştür. Türkiye’de benzer bir süreç söz konusu olmuş piyasa oluşmaya başlarken, eski kuşak sanatçılara öncelik verilmiştir.

Eski kuşağın tabloları kısmen müze, kurumlar ve az da olsa koleksiyoncular tarafından alınmıştır. Büyük bir çoğunluğu da, ya sanatçının mirasçılarında ya da sanatseverlerin evlerinde bulunmaktaydı. Baraz, Üstünipek’e (1998: 69) 1970’lerin sanat ortamını ve eski tabloları toplama sürecini anlatır:

“Biz o yıllarda (1970ler) hala eski resim almakla meşguldük. 1978’de bir el ilanı bastırdık, apartman altlarından attık çok eleştiri aldım ama çok kıymetli resimler buldum. Eğer ben bulmasaydım büyük bir kısmı heba olacaktı... Özellikle 78 yılında Türk resminin değeri bilinmiyordu... İstanbul’un en trajik şeylerinden biri eski köşkler yıkılıyordu, içindeki eşyalar ise eskicilere en ucuz şekilde satılıyordu. Böyle bir dönem bir daha yaşanmaz Türkiye’de. İşte o dönemde Aydın Cumalı ve ben çok kıymetli Türk resimleri bulduk. Resim lafi konuşulmayan bir dönemde biz bu işe başladık. Feyyaz Peker, Ali Koçman Nuretin Koçak, Halil Bezmen, Feyyaz Berker, Mustafa Taviloğlu... Bir avuç alıcı bir avuç galerici Türk resmini ortaya çıkardık.”

1970’li yılların ikinci yarısından itibaren galerilerde açılan sergilere bakıldığında zaman eski kuşak sanatçıların büyük bir ağırlığı varken, Galeri Baraz’ın daha geç dönem ve yaşayan sanatçılara da sergi düzenlediği görülmektedir. 1970’lerdeki bazı galerilerin açtığı sergiler bu konu hakkında fikir vermektedir. Cumalı Sanat Galerisi’nde Ruhi Arel, Nazmi Ziya, İbrahim Çallı; Tiglat Sanat Galerisi’nde Avni Lifj, Galeri Antiquaire’de İbrahim Çallı, Maçka Sanat Galerisi’nde Türk Primitifleri ve İzlenimcileri, Galeri Baraz’da Neşat Günel, Burhan Doğançay, Cihat Burak, Neşe Erdok ve İbrahim Balaban sergileri düzenlenmiştir.

Hayatta olmayan sanatçıların eserleri belli bir sayıda olduğu için, oluşmaya başlayan piyasanın devamını getirmek için galeriler bu dönemde birçok karma sergi düzenlemişlerdir. Cumhuriyet öncesi sanatçılarla başlayan bu sergilerin devamında Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki sanatçıların eserlerinin piyasaya sunulmasıyla devam etmiştir. Bunun yanı sıra düzenli bir müşteri grubunun resim alışkanlığını sürdürmek için genç ve orta kuşak sanatçıların eserlerine de yer verilerek, sanatseverlerin ve koleksiyoncuların ilgisini çağdaş sanata/üretilen sanata çekilerek bir potansiyel oluşturulmak istenmiştir. Koleksiyoncular ve sanatseverler bu sergiler sayesinde çağdaş sanat eserlerine de bir yakınlık duyarak eser satın almaya başlamışlardır. Ancak alımların büyük bir bölümü hayatta olmayan sanatçıların eserlerine yönelik olmuştur. Bu dönemde piyasası oluşmaya başlayan isimler arasında; Ömer Uluç, Burhan Uygur, Mehmet Güleriyüz, Turan Erol, Orhan Peker, Salih Acar, Komet, Utku Varlık, Mustafa Esirkuş gibi orta ve genç kuşak sanatçıların yer edindiği görülmektedir (Üstünipek; 1998: 172).

1973–80 yılları arasında başlayan süreçte, açılan galeriler ve toplumun özellikle aydın burjuva kesiminde gelişen talep sayesinde Türk resmi kendi pazarını kurmuştur. Bu aydın burjuva sınıf içinden birçok isim, düzenli resim almaya başlayarak koleksiyon oluşturmaya başlamıştır. Ayrıca açılan galerilerin sahipleri de bu aydın burjuva sınıfının bir parçasıdır.

1980'li yıllarda, galeriler çağdaş sanatçıların eserlerinin yanı sıra eski dönem ustalarına da yer vermişlerdir. Hayatta olmayan bu sanatçıların eserlerin piyasaya girmesinde sanatçıların varislerinin de etkisi vardır. 1950'li yıllarda eserlerini ailelerine bırakan ressam, varisleri sayesinde piyasaya girerek bir canlanma yaratmıştır. Galerisi Lebriz Avni Lifij, Nazmi Ziya, Sami Yetik gibi sanatçıların eserlerini varislerinden satın almıştır. Bunun yanı sıra 1980'lerin piyasasında çoğu Müstakiller ve D Grubu'ndan olan Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Cemal Tollu, Nurullah Berk, Arif Kaptan, Turgut Zaim, Hamit Görele, Fikret Mualla, Aliye Berger gibi isimler de arzın büyük bir bölümünü oluşturmuştur. (Üstünipek, 1998: 180)

1980'li yılların ortalarından itibaren de yurt dışında yaşayan ressam, yurda dönerek sergiler düzenlemeye başlamıştır. 1985 yılında Tem Sanat Galerisi "Paris'teki Türk

Sanatçılar”; 1989’da Kayaalp Sanat Galerisi “Yurtdışında Ödül Almış Sanatçılar” 1990 yılında da Levent Almelek Sanat Galerisi “Yurtdışındakiler” adlı sergilerle yurt dışından gelen bu sanatçıların eserlerine yer vermişlerdir (Üstünipek; 1998: 205).

1980’li yıllarda galeriler sanatçıların kişisel sergileri ve karma sergilerinin yanı sıra, tematik sergiler düzenleyerek farklı kuşak sanatçılarının bir arada olmasını sağlamıştır. Bu kapsamda Galeri Baraz’ın 1980 yılında “Türk Resminde Natürmort”, 1981 yılında “Türk Resminde Çıplak”, 1982 yılında “Türk Resminde Figür ve Portre” sergileri; Galata Sanat Galerisi’nin 1982’de “1820–1920 Pentürde İstanbul” sergisi; 1983’de Pangaltı Güzel Sanatlar Galerisi’nin “Türk Resminde Doğa” sergisi; 1985’de Teşvikiye Sanat Galerisi’nin “Gemi Resimleri” ve “Resimde Gece” sergileri tematik galeri sergilerine örnek olarak gösterilebilir (Üstünipek; 1998: 205).

1980’li yıllara gelindiğinde 1970’li yıllarda açılan galerilerle oluşmaya başlayan sanat piyasası, ülkenin genelindeki ekonomik gelişmelerle paralel olarak bir gelişim göstermiştir. Sanatçılar sanatsal anlamda bir yandan kavramsal sanat ve enstalasyon türü sanat işleriyle sergilerde kendilerine yer edinirken, orta ve genç kuşak çağdaş ressamalarda sayıca artan galerilerle de sanatseverlerin ve koleksiyoncuların ilgi odağı olmuştur. Sanayi ve özel şirket sahipleri arasında koleksiyonculuk yapanların sayısı 1980’lere gelindiğinde büyük bir artış göstermiştir.

1980’li yıllarda ekonomide serbest piyasaya geçiş, sanayi toplumu olmanın tüm evrelerini yaşamamış Türk toplumunda, sınıf farklarının daha da belirginleşmesine neden olmuş, bu durum sanat piyasasına da yansımıştır. 1970’lerin ortasına kadar orta sınıfın da rahatlıkla alabileceği fiyatlar, ülkenin liberal ekonomik yapısına paralel olarak artmıştır. Bu fiyat artışları da sanat eserinin yalnızca üst gelir grubu insanlar tarafından alınabilmesini sağlamıştır. Üstünipek (1998: 190) 1980’lerdeki sanat eseri talebindeki bu değişimi ve moda haline gelişini anlatır:

“Sanat yapıtını talep eden toplumsal kesim, 80’li yıllardan başlayarak genişleyen üst gelir düzeyinde yer almaktadır...Bir burjuva değeri olarak sanat etkinliklerine sahip çıkmak, kentli konumunu vurgulamak isteyen bireyler için önemli bir gereksinim olmuştur. Ancak resim maddi değeri yüksek bir seçenek olduğuna göre, sanat yapıtı satın alan kesim üst gelir düzeyinden olacaktır... Belli bir toplum kesimine dahil olmanın gereği sanat yapıtı alıcısı rolüne soyunmanın moda olması Türkiye’de 80’li yıllarda belirgin bir şekilde yaygınlaşmıştır.”

Sanat eseri alanların gelir düzeylerinin yükselmesiyle paralel olarak galeriler de İstanbul'un çoğunlukla lüks semtlerinde açılmışlardır. Özellikle Nişantaşı, Teşvikiye, Beyoğlu, Bebek, Ortaköy, Levent ve Anadolu yakasında da Bağdat Caddesi sanat galerilerinin daha sık açıldığı mekanlar olarak öne çıkmaktadır.

1980'lerin sonunda Türkiye'de çağdaş sanat üretiminin özellikle genç ve orta kuşak ressamın sanatsal değeri yüksek eserlerin pazarda yer edindiği ve alternatif açılımlara yer veren galerinin açıldığı gözlemlenmektedir. 1980'li yıllarda açılan ve sanat piyasasına yeni soluk getiren galeriler arasında 1980'de açılan Galeri Lebriz, 1981'de açılan Urart Sanat Galerisi, 1984'te açılan Galeri Nev, 1985'te açılan Teşvikiye Sanat Galerisi, 1986'da açılan Tem Sanat Galerisi sayılabilir. Bununla beraber Cumalı Sanat Galerisi ve Galeri Baraz'ın da galericiliklerinde onuncu yıllarını doldurmaları, Türkiye'de bir sanat piyasasının oluştuğunu göstermektedir (Üstünipek; 1998: 190).

1970'lerde açılmaya başlayan ve 1980'li yıllarda artış gösteren özel galerilerin sanat piyasasının gelişmesinde kurucu rolleri olmuştur. Özel galeriler sayesinde geçimini sadece resim satmakla sağlayan ressamlar ortaya çıkmıştır. Nuri İyem galerilerin rollerine değinir (Berkman; 1984: 4) :

" Hemen her galeri giderek artan bir seyirci ve alıcı yaratmaktadır. Bu küçümsenemeyecek bir kazançtır. Gün geçtikçe çevremizde resme karşı bir gereksinme doğmaktadır. Giderek bizim insanımız da resim seyretme mutluluğuna ermektedir. Bir zamanlar Akademi'den ressam diplomasını alanların yüzde doksanı, ortaokul resim hocalığında eriyip giderlerdi. Şimdilerde ise (1984) 'ressam olarak yaşamımı sürdüreceğim, başka bir işle uğraşmayacağım' diyen birçok genç ressam var. Bu kendine güveni, elbetteki bugünkü ortamı günahları ve sevaplarıyla galerilere borçluyuz."

Ülkede yaşanan ekonomik krizler, özellikle de 1982 yılında yaşanan banker krizi, sermaye sahibi yatırımcıların sıcak paranın taşıdığı risklerden dolayı resim piyasasını bir yatırım aracı olarak değerlendirmesine neden olmuştur. 1985 yılında İMBK'nın açılmasıyla beraber "borsacılar" olarak da anılan bir grup yatırımcı sanat piyasasına girerek eser toplamaya ve yatırım amaçlı koleksiyon oluşturmaya başlamıştır. Bu gruptaki alıcılar, sanat piyasasını borsa gibi değerlendirerek sanat eserini düşük fiyattan alıp, yüksek fiyattan satarak kar elde etmeyi amaçlamışlardır.

Tuval resminin maddi değerinin artmasıyla beraber bu eserleri almaya gücü yetmeyen koleksiyoncu ve sanatseverlere baskı resim alternatifi sunulmuştur.

Orijinal tablodan daha ucuz olan bu baskılara galeriler de yer vermiştir. Süleyman Saim Tekcan, Hayati Misman, Ali İsmail Türemen, Ergin İnan, Mustafa Pilevneli, Gül Derman, Güngör İbikçi gibi sanatçılar özgün baskı yapmışlardır. Galeriler özgün baskı sergilerine de yer vermelerine rağmen beklenen ilgiyi görmemiştir. Özgün baskılara daha çok özel sektör ya da kamu binaları ilgi göstererek dekoratif amaçla satın almışlardır (Üstünipek; 1998: 201).

Resim piyasasında yatırımcıların ve koleksiyoncuların çağdaş sanata gösterdiği ilgi karşısında müzayede evleri de ilk kez 1988 yılında çağdaş sanat eserlerine yönelik bir müzayede düzenleyerek bu piyasadaki ağırlıklarını göstermişlerdir. Müzayede evleri daha önce eski dönem tabloları "antika " statüsünde satarken, güncel üretime yönelmeleri piyasada fiyat dengesizliklerinin yaşanmasına sebep olmuştur (Üstünipek; 1998: 121).

1990'lı yıllara girildiğinde sanat piyasasında, 1980'li yıllara göre bir durulma kendini göstermiştir. Özellikle 1992'de yaşanan Körfez Savaşı, sanat piyasası açısından önemli bir dönüm noktası olmuştur. 1980'li yıllar boyunca resim koleksiyonculuğu yapan birçok koleksiyoncu ekonomik sıkıntılardan dolayı ellerindeki eserleri çıkarmak isteyip çıkaramamışlardır. Benzer bir durum 2001 yılındaki ekonomik krizde de yaşanmıştır. Koleksiyoncuların ekonomik krizde koleksiyonlarını satışa çıkarmaları bunları aynı zamanda bir yatırım aracı olarak da gördüklerinin açık bir göstergesidir.

Körfez Savaşı sonu ellerindeki çağdaş eserleri satamayanlar alışlarına ara vermiş, bir anlamda piyasaya küsmüş ve çekilmişlerdir. 1970'lerden bu yana sürekli pazarın gündeminde olan eski yapıtlar, zaman içersinde giderek azalmaya başlamıştır. Ancak bu yapıtların az bulunur olması, eserlerin maddi değerini daha da yükseltmiştir. Üstünipek bu durumu Çallı'nın tabloları üzerinden değerlendirir (1998: 217):

“Müzayedelerin de etkisiyle, 1990'lı yıllarda, klasik-izlenimci tarzdaki eski tarihli yapıtlar büyük ölçüde prim yapar.... Çallı'nın; yakalaşık aynı boyutlardaki iki İstanbul görünümünden birisini 1993 yılında 60 milyon Lira'ya, diğerini ise 1997 yılında 3 milyar 700 milyon Lira'ya satılmış olması bu yöndeki önemli bir örnektir. Dört yılda Çallı'nın benzer nitelikteki yapıtlarının değeri %6066'lık bir artış sağlamıştır.”

Sanat piyasasının oluşmaya başlamasıyla beraber maddi değer edinmeye başlayan tablolar özellikle müzayadelerdeki astronomik rakamlarla da medyada yer

almışlardır. Tablo fiyatlarındaki istikrarlı artış medyada da tabloların bir yatırım aracı olarak lanse edilmesine neden olmuştur.

1995 yılında düzenlenen Bezmen Müzayedesi'ndeki tablo fiyatları büyük yankılara yol açmıştır. Resim piyasasının asları olarak kabul edilen erken dönem ressamlarının figüratif tabloları yüksek fiyatlara satılmıştır. Bazı soyut tabloların da 1 Milyar barajını aşmaları sanat çevrelerinde şaşkınlık yaratmış ve “soyut sanat mı figüratif sanat mı?” tartışmalarını gündeme getirmiştir. Müzayade sonucu, soyut eserlerin gösterdiği bu beklenmedik yükselen grafiği müzayedeye katılan eserlerin cm²'sinin birim fiyatlarına kadar hesaplanmasına yol açmıştır. Aşağıdaki tabloda (Bkz. Tablo 6.1) bu değerlendirme verilmiştir. Tabloda birden fazla satılan sanatçıların ortalamaları alınmıştır. (İskender; 1995: 20).

6.1. Bezmen Müzayedesi'ndeki Sanatçıların Cm² Birim Fiyatları

Sanatçı	Eser Sayısı	Ortalama Cm ² birim fiyatı
Sabri Berkel	3	334.553 TL.
Ali Çelebi	4	195.963 TL.
Zeki Kocamemi	1	152.439 TL.
Yüksel Arslan	2	130.952 TL.
Hamit Görele	1	123.456 TL.
Rahmi Eyüpoğlu	11	96.365 TL.
Cihat Burak	1	91.794 TL.
Neşet Günel	1	89.653 TL.
Eren Eyüpoğlu	1	83.812 TL.
Zeki Faik İzer	20	61.862 TL.
Fahr el Nissa Zeid	3	56.665 TL.
Neş'e Erdok	1	46.666 TL.
Nejad Devrim	26	39.211 TL.
Naci İslimyeli	1	38.520 TL.
Orhan Peker	2	35.410 TL.
Erol Akyavaş	2	26.682 TL.
Şükrîye Dikmen	28	26.290 TL.
Mehmet Güleriyüz	1	18.582 TL.
Mustafa Ata	3	14.369 TL.
Ömer Uluç	4	14.011 TL.
Adnan Çoker	1	13.481 TL.
Bedri Baykam	18	12.856 TL.
Özdemir Altan	1	11.102 TL.
Mehmet Gün	4	10.098 TL.
Güngör Taner	1	8.820 TL.
Bubi	1	6.923 TL.
Zekai Ormancı	3	5.665 TL.
Kemal Önsoy	6	4.490 TL.
Hale Arpacioğlu	2	3.619 TL.

Aynı yazının devamında Bezmen Müzayedesi'nde yer alan sanatçıların yıllara ve müzayededeki satışa göre fiyatlarına yer verilmiş, ardından da müzayede de kaç katına katlandığı verilmiştir (Bkz. Tablo 6.2.).

Tablo 6.2. Bezmen Müzayedesi'ndeki Sanatçıların Yıllara Göre Fiyatları¹⁶

Sanatçı	Boyut (cm)	1975	1978	1980	1984	1988	1995 Müzayede Fiyatı	Müzayedede kaç kez katladı
Sabri Berkel	50 x70	20.000	100.000	3.000.000	10.000.000	35.000.000	1.700.000.000	48
Neşe Erdok	190x120	5.000	30.000	100.000	500.000	3.500.000	1.063.000.000	468
Neşet Günal	120x70	10.000	150.000	500.000	3.000.000	10.000.000	753.000.000	100
Ali Çelebi	50x70	15.000	50.000	250.000	1.500.000	8.000.000	686.000.000	69
Erol Akyavaş	100x130	-	-	10.000	400.000	5.000.000	436.000.000	43
Hamit Görele	50x70	5.000	10.000	50.000	1.000.000	6.000.000	432.000.000	86
Bedri Rahmi Eyüboğlu	50x70	10.000	500.000	2.000.000	3.000.000	5.000.000	337.000.000	56
Bedri Baykam	130x200	-	-	-	1.500.000	5.000.000	334.000.000	66
Adnan Çoker	150x150	5.000	15.000	300.000	1.500.000	5.000.000	305.000.000	61
Zeki Faik İzer	50x70	-	-	-	500.000	5.000.000	216.000.000	43
Mehmet Gülerüz	100x100	3.000	30.000	300.000	1.000.000	5.000.000	186.000.000	37
Ömer Uluç	100x130	-	10.000	70.000	500.000	4.000.000	182.000.000	45

Özellikle 1980'lerin sonundan itibaren ve 1990'lı yıllarda gazetelerde, düzenlenen müzayedelerdeki yüksek tablo fiyatlarının yer alması, tablo alımının bir yatırım aracı olarak değerlendirilebileceğini göstermiştir. Tabloya yapılan yatırımın artması sonucu da gazete ve dergilerde koleksiyonculuk, sahte tablo, tablo restorasyonu üzerine haberlerin sayısında artış görülmüştür. Tablo fiyatlarıyla ilgili haberlerde özellikle yıllar içindeki artışa yer verilerek gelecekteki artış oranı hakkında bir fikir verilmek istenmiştir. Böylece medya sanata yatırım yapmayı özendirerek teşvik etmiştir.

Hürriyet Gazetesi (Bkz. Ek C.1.) 1988 yılında düzenlenen Çağdaş Türk Resim Sanatı Müzayedesi'nde, Mahmut Cuda'nın *Natürmort* Tablosu'nun 45.5 milyon Lira'ya satılmasını "Daire Fiyatına Tablo" manşetiyle vermiştir. Tabloyu Viv Gülman adında bir ev hanımı satın almıştır. 1988 yılında Nokta Dergisi'nin ekonomi bölümü "En Karlı Yatırım Tablo Koleksiyonculuğu" adında bir dosya hazırlayarak Türkiye'de 1970'lerden itibaren artış gösteren koleksiyonculuğa değinmiştir. Dosyanın sonunda

¹⁶ (İskender;1995:24)

da "Koleksiyonculuğun Püf Noktaları" adlı bir haberde, bir tablo koleksiyoncusunun oğluna vasiyeti olan tavsiyelerine yer vermiştir (Bkz. Ek C.2). Vasiyetin genelinde koleksiyoncu oğluna, ismen büyük ressamalara değil genç sanatçılara yatırım yapması gerektiğini tavsiye etmektedir. Hürriyet Gazetesi'nin Kelebek ekinde ise (25.11.1988) "Fırça Faizle Yarıyor" adlı haberde Fikret Mualla, Edip Hakkı, Sabri Berkel, Nuri İyem, Orhan Peker, Adnan Çoker ve Bedri Baykam gibi ressamların 1975, 1978, 1980, 1984 ve 1988 yıllarındaki fiyatlarına yer verilmiş ve artan değerleri faizle kıyaslanmıştır (Bkz. Ek C.3). Barometre Gazetesi ise (16–22.10.1989) "Restorasyon Tabloların Değerini Etkilemez" manşetiyle tablolara yapılan restorasyonun püf noktalarını ve nelere dikkat edilmesi yönünde bir haber hazırlamıştır. Cumhuriyet Gazetesi ise (12.09.1991) "Tablolar Altın Gibi" manşetli haberinde yıllar içinde fiyatları katlanan tablolara yer vermiştir. Milliyet Gazetesi'nin Gazete Pazar (25.10.1998) adlı ekinde Rafi Portakal'la yapılan bir röportaj manşeti "Koleksiyoner Olunmaz Doğulur" olarak verilmiştir. Bunun yanı sıra sanat dergilerinde benzer konular sanat tarihçileri, sanatçılar ve galericilerin görüşlerine yer verilerek işlenmiştir. Erhan Ersöz (2002: 60) Türkiye'de Sanat Dergisi'nde "Koleksiyonculuk Üzerine Bilinmesi Gerekenler" adında bir makale yayınlamıştır. Makalede koleksiyoncular; tutku, kültür düzeyi, para fazlası değerleriyle sınırlandırılmış ve 32 maddelik dikkat edilmesi gerekenler listesi yer almıştır. Hürriyet Gazetesi'nden, Cumhuriyet Gazetesi'ne her türlü gazetenin bu tür haberlere yer vermesi tabloya olan ilginin arttığını ve kendine bir yer edindiğini göstermektedir.

2004 yılında Erol Aksoy koleksiyonunun satıldığı müzayede de ise Osman Hamdi Bey'in *Kaplumbağa Terbiyecisi* adlı tablonun 5 trilyon Lira'ya satılması sanat çevrelerinde büyük yankılara yol açmıştır. Erol Aksoy, *Kamplumbağa Terbiyecisi* adlı tabloyu 1992 yılında Birkök koleksiyonunun müzayedesinden satın almıştı. Açılış fiyatı 850 Milyon olarak başlayan tabloyu Aksoy 1 Milyar 850 Milyon Lira gibi bir fiyata aldığı anda yine medyada büyük bir yankı uyandırmıştır (Güven; 1994).

Kaplumbağa Terbiyecisi adlı tablo, açacakları müze için Eczacıbaşı ve Kırac aileleri arasında rekabete sebep olmuş, müzayede sonucu tablo Kırac Ailesi'nin koleksiyonuna katılmıştır. Eczacıbaşı Ailesi bir kısmı kendi özel koleksiyonlarını da içeren İstanbul Modern'i 2004 yılında açmıştır. Kırac Ailesi ise kendi

koleksiyonlarının bir kısmını içeren Pera Müzesi'ni 2005 yılında açmıştır. Sabancı Aliesi ise 1998 yılında Atılı Köşk'ü Sabancı Üniversitesi'ne 49 yıllığına vererek Sakıp Sabancı Müzesi'ni açmıştır.

6.3. Özel Koleksiyonlar

1970'li yıllardan itibaren piyasanın oluşmasıyla beraber koleksiyoncu sayısında büyük bir artış yaşanmıştır. Gerek galerilerin açılması gerekse sanat eseri talep edecek entelektüel birikimi olan bir burjuva sınıfının oluşmasının bunda büyük rolü olmuştur. Bu bölümde mülakat yapılan koleksiyoncuların koleksiyonları alfabetik sıra içinde incelenecektir.

Halil Bezmen

1970'lerin başında resim koleksiyonculuğuna başlayan Halil Bezmen, ekonomik sebeplerden dolayı 1990'larda koleksiyonunu satmıştır. Bezmen koleksiyoncu kimliği ile gerek galericiler gerekse koleksiyoncular tarafından sıkça referans verilen bir isim olmuştur. Bezmen'in resim sanatına olan ilgisi çocukluk ve gençlik yıllarında yurt dışında aldığı eğitimler doğrultusunda gelişmiştir.

Bezmen, kendi özel koleksiyonunu yaparken aynı zamanda Türk plastik sanatlarının gelişmesine katkıda bulunan önemli bir iş adamı olmuştur. 1987 yılında düzenlenen I. İstanbul Bineali'ne sponsorluğu, 1987 yılında düzenlenen I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri'ne verdiği destek ve önce İstanbul'da ardından da Ankara'da düzenlediği Büyük Sergi buna örnek verilebilir.

Bezmen, koleksiyonunu genişletirken ressamın isminden ziyade resmin kalitesine öncelik vermiştir. İlk olarak Avni Arbaş'ın bir resmini alan Bezmen 1980'lerde resim alımlarını arttırarak koleksiyon oluşturmaya başlamıştır. Bezmen (2006b) koleksiyonculuğu seçme nedenini ve oluşturma sürecini aktarır:

“Sanatın hayatın kalitesini yükselttiğini fark ettim. Sanatla beraber geçirilen bir ömür daha yaşamaya değiyor. Sanatın hayatımı zenginleştirdiğini ve güzelleştirdiğini düşündüğüm için koleksiyon yaptım. İlk aldığım tablo Avni Arbaş'a aitti sonra Nuri İyem aldım. Daha sonra yavaş yavaş geliştirdim. Asıl hızlanmam ve genişletmem 1970'lerin sonunda oldu. 1978 yılında eşimden ayrıldım ve ilk koleksiyonumu ona bıraktım. Ayrıldıktan sonra yeniden koleksiyonculuğa başladım. Ressamları ayırmazdım, yani iyi ressam dediğimiz her ressamın eseri vardı. Benim için önemli olan ressamların başyapıtını almaktı. Eserin fiyatı benim için hiç kriter olmamıştır, asla bir ismin peşinde gitmezdim. Eserini beğendiğim ve ismi duyulmamış birçok sanatçının eserini almışım. Her koleksiyonerin karşılaştığı en büyük

dilema "büyük bir ressamın küçük bir eseri mi yoksa küçük bir ressamın büyük bir eseri mi?" sorunudur, bu kritik bir karardır. Koleksiyonculukta dikkat ettiğim şey her ressamın kim olursa olsun önemli parçalarını almaktır. İçime sinmeyen bir tabloyu almazdım. Bizde sanatçılarla ilgili çok fazla kaynak olmamakla beraber elimden geldiğince eserini aldığım sanatçı hakkında bilgi edinmeye çalışırdım. Koleksiyonumda çok fazla Avni Lifi vardı ve Zeki Faik İzer'in hemen hemen bütün koleksiyonu bendeydi. Türkiye'ye ilk Fikret Mualla'ları 1968'lerin sonunda ben getirmiştım bir de Vitali Hakko'da vardı. Bunun dışında Nazmi Ziya, Namık İsmail, Nejat Devrim, Halil Paşa, Adnan Çoker, Ömer Uluç vardı. Modern ressamları Yahşi (Baraz) aracılığı ile almışımıdır. Erol Aksoy'un kendi eklemeleri olmasına rağmen müzayede de satılan Fahr el Nissa Zeid koleksiyonun büyük bir kısmı bana aitti. "

Bezmen hem kendi için hem de fabrika için resim satın almıştır. Evine aldığı resimlerle yakın bir ilişki kuran Bezmen, fabrikaya da çok sayıda aldığı tablolarla geniş bir sergi alanı sağladığına inanmaktadır. Bezmen bu süreci aktarır (Bezmen: 2006a:182–186 & 2006b):

"Beğendiğim bir tabloyu ilk aldığım zaman onu evimin başköşesine asardım. O tablonun bir balayı dönemi olurdu. Tablolar eve sığmazdı. Pazar günleri genellikle evin resimlerini değiştirme günü olurdu. Yeni gelenleri başköşeye, diğerlerini başka odalara alırdım; devamlı bir dönüşümü olurdu... Özellikle fabrikaya birçok tablo almışımıdır. Bütün departmanlarına kocaman kocaman tablolar alırdım. Fabrika müzeye dönmüştü. Çağdaş sanatçıya yatırım yapmak, bir ülkenin yüz yıl sonrasına yatırım yapması demektir. Şirketlerin aslında birer sergi yeri gibi çalıştığını gördüm. Birçok insan duvardaki acayip eserleri merak ediyordu, sualler soruluyor, konuşmalar oluyordu. Şirketlerimiz, Türkiye'nin en büyük çağdaş resim galerileri olmuşlardı. Bu eserler şirketlerimize bir de kişilik kazandırıyor ve bu yüzden yöneticiler de eserlerimizi benimsemişlerdi. Çağdaş sanatı teknik bir ürün olarak gördüm ve onu teknoloji dünyasını anlatan nefis bir yapıt olarak beğendim. Onları tanıtmak için şirketleri onların eserleriyle dekore ettim ve olay sergiler açtım."

Koleksiyoncunun sanatçıyla kader birliği yaptığına inanan Bezmen, Türkiye'de sanatın gelişmemesini koleksiyoncu sayısının azlığına dayandırmaktadır. Bezmen (2006a: 185–186 & 2006b) koleksiyon ve koleksiyoncu anlayışını aşağıdaki ifadesiyle tanımlamaktadır:

"Evinin salonuna iki tane sanat eseri koymasını bilen bence büyük insandır. Ama koleksiyoncu denilen insan salonuna yirmi iki tane sanat eseri koyduğundan on misli daha büyük sayılması gereken bir insan değildir. Çok değerli eserlere sahip olmak koleksiyoncu olmaya yetmez. Koleksiyonculuğun parayla fazla ilgisi yoktur. Koleksiyoncu ayrı bir ırktandır, o sanatçıyla kader birliği yapmış biridir. Biriktirdiği eserlerin ve sanatçıların ruhunun içine giremezse, başarılı bir koleksiyon yaratamaz. Bu yüzden koleksiyoncular sanatı ayakta tutanlardır. Koleksiyonculuk istifçilik değildir, büyük bir bilgi, beceri, emek, zaman ve aşk işidir, zor iştir. Türkiye'de sanatçılar koleksiyonculardan çok daha ileri ve daha gelişmişlerdir. Türkiye'de sanılanın aksine, sanatçı değil, koleksiyoncu kıtlığı vardır. Geliştirilmeye muhtaç olan koleksiyonculuktur. Koleksiyonculuk gelişirse sanat otomatik olarak teşvik edilmiş olur."

Bezmen koleksiyonunu oluştururken sanatçı atölyelerinden ve galerilerden eserler almıştır. Koleksiyonunu danışman olarak Yahşi Baraz'ın görüşlerinden yararlanarak

geliştirmiştir. Koleksiyonculuğa devam etseydi yabancı ressamaların eserlerini almanın yanı sıra koleksiyonu için bir müze açmayı planlamaktaydı.

Muhsin Bilge

Koleksiyonculuğa çocukluk yıllarında pul ve artist resimleri toplamakla başlayan Muhsin Bilge, resim ve heykel koleksiyonunun yanı sıra Anadolu sanatı örnekleri, değerli taşlar, mühürler, toprak altı arkeolojik eserler gibi obje koleksiyonculuğu da yapmaktadır. Koleksiyoncunun belli bir tema çevresinde eser toplaması gerektiğine inandığı için kendisini, ilgi alanının genişliğinden dolayı, toplayıcı olarak kabul etmektedir. Muhsin Bilge koleksiyonculuk tutkusunu ve oluşturma sürecini aşağıdaki gibi aktarır (Bilge: 2006) :

"Her Türk genci gibi ben de pul koleksiyonu ile başladım. Resim koleksiyonculuğum ise 1990'lı yıllarda başladı; ancak sanata ve koleksiyonculuğa olan ilgim çok daha eskiye dayanıyor. Avrupa sanatına ve Türk sanatına ilgim vardı. Bu konularda araştırarak kendimi geliştirdim. Ayrıca üniversiteden beri arkeolojiye ve Anadolu sanatına düşkünümdür. Hala da toplamaya devam ederim. Hatta bir dönem toprak altı arkeolojik eser de topluyordum, ama arkeolojik eserlerin çok fazla prosedürü olduğu için vazgeçtim. Özellikle Yapı Kredi'nin birçok sergisine nesne ve objelerimi ödünç vermişimdir. Benim en kötü huyum sevdiğim şey çok çabuk tutkuya dönüşebiliyor."

1990'lı yıllarda resim koleksiyonculuğuna başlayan Bilge'nin 1000'nin üzerinde tablosu bulunmaktadır. Tablo satın almadan önce birçok koleksiyoncu gibi reproduksiyon ve poster satın almıştır. Bilge ilk aldığı tabloyu ve resme olan ilgisini anlatır (Bilge: 2006):

"Resim almaya evimizin duvarlarına asmak için başladık. O döneme kadar benim yurtdışına çıktığımda aldığım kaliteli güzel posterler ve reproduksiyonlar asılıydı. Onun yerine canlı resim asalım diye başladı. İlk aldığım resimle ilgili olarak birbirine yakın olduğu için karıştırdığım iki hikaye var. Benim Şükriye Dikmen sevgim vardır ve eserlerinin peşine düştüm bir eskicide eserlerine rastladım ve satın aldım. İkinci olarak hatırladığım ise ev bakmaya başladığımızda Yeniköy'de bir ev, eşyalarıyla beraber satılıyordu eşyaların içinde tablolar da vardı. Tabloların arasında Cemal Bingöllü'nün ev sahibinin portresi ve peysajları bulunuyordu, evi değil ama tabloları almıştım. İlk aldığım ya Dikmen ya da Bingöllü ama tam hatırlayamıyorum."

Bilge, 1990'lı yıllarda koleksiyonuna başlarken Cumhuriyet dönemi ressamaların üç tür eserini almakla yola çıkmış zaman içinde bunun çok kapsamlı olduğunu görünce koleksiyonunun yapısını sevdiği ressamaların üzerine yoğunlaştırarak her dönem eserini toplamaya çevirmiştir. Bilge, koleksiyonunun iskeletindeki bu değişimi aşağıda belirtilen biçimde anlatır (Bilge: 2006):

"Sanat koleksiyonu yaparken kendinize 180 ya da 360 derecelik bir açı çizerseniz bu iş çorbalaşır; ancak 10-15 derecelik açılarla hareket etmeniz gerekir. Benim de başlangıçtaki

açım Cumhuriyet dönemi ressamalarının bir tane peysaj, bir natürmort, bir tane de figüratif eserini almak; ama zaman içinde anladım ki bu çok geniş bir açı... O yüzden son dört beş senedir belli bir kaç sanatçı üzerine yoğunlaşarak hemen hemen her dönem eserlerinin en iyilerini toplamaya çalışıyorum. Böylelikle bir nevi o sanatçının retrospektifi elimde oluşuyor. Zaman içinde üç eserle yola çıktığım bir ya da iki tanesini aldığım ressamların da işlerini elimden çıkardım. Ama şunu belirtmek isterim ki ben satmak amacıyla almıyorum. Koleksiyonun yapısı itibariyle bir takım değişiklikler olması gerekiyor, ya takas yapıyorum yerine başka eser geliyor ya da eseri koleksiyona yeni tablo almak üzere satıyorum. Bildiğim ressamların işlerini alıyorum. Bu matematiksel dizi gibi birşeydir. Nerede boşlukları olduğunu biliyorum ve ona göre eksiklerimi tamamlıyorum. Mesela bende Kemal Önsoy'un hemen hemen her dönemi vardır. En son bende ki çeşitli dönemleri takviye etmesi ve boşlukları doldurması için ondört tablosunu aldım. Bir koleksiyoncunun aslında satmayı göze alması gerekir. Ben maalesef satma niyetiyle almadığım için koleksiyonum bir yerde takılıp kalacak diye korkuyorum.”

Resimlerinin sanatsal değerine ve topluma geri dönüşümüne öncelik veren Bilge, bürosunun duvarlarına dönem dönem koleksiyonundan farklı tabloları asarak teşhir etmekle beraber koleksiyonculuğu yakın çevresine yaygınlaştırmaya çalışmıştır. Bilge bu süreci aktarır (Bilge: 2006):

“Ben bu resimleri mülkiyetimdeki arabam gibi görmüyorum bu tablolar benim olduğu kadar sanatçının da... Ben onun şu andaki koruyucu sahibiyim. Koleksiyonumu oluştururken etrafımda da bunu yaygınlaştırmaya çalıştım. Noterler Birliği’ne başkanlık yaptığım sıralarda ilk defa ben resim aldırıldım. İmzası bilinen ressamların herkese hitap edebileceği figüratif ve natürmort eserlerini aldım. Ayrıca büromun duvarlarımda koleksiyonumdan eserler asıyorum, hergün en az 300 kişi gelip gidiyor onlarla da paylaşmış oluyorum.”

Özel koleksiyon, birseysel tercihlerden oluştuğu için sübjektif bir yapıya sahiptir. Bilge özel koleksiyonların, koleksiyoncuların inisiyatifinde oluşması gerektiğine inandığı için danışmana karşıdır. Ancak eserlerin orijinalitesi için danışman kullanılması gerektiğine inanmaktadır (Bilge: 2006) :

"İster kişi ister banka ister kurum koleksiyonu olsun, her koleksiyon, koleksiyonun yapısı itibariyle sübjektiftir. Kurumların birer danışmanı ya da danışma kurulu olabilir ama kişilerin yani özel koleksiyonların, danışmanları olmasına karşıyım. İmza konusunda sahtelik konusunda endişeleri varsa o konuda danışmaları gayet normal ve olmalıdır ancak 'koleksiyonuma ne alayım ne almayayım?' diye danışmana sorulmasına karşıyım buna koleksiyoner karar vermeli ve bu kararı verecek birikime sahip olmalı. Bunun şerefine ve sorumluluğunun da altına elini koymalı aynı zamanda. Ben neden falancanın seçtiği resmi alayım ? "

Bilge'nin koleksiyonunda bini aşkın eser olduğu için bütün sanatçıları tam olarak hatırlayamamakla beraber ilk etapta aklına gelen isimler arasında: Bedri Rahmi, Zeki Faik İzer, Celal Tutant, Şükriye Dikmen, Nedim Günsür, Sabri Berkel, Aliye Berger, Kemal Önsoy, Nejat Devrim, Fahr el Nissa Zeid, Alp Tamer Ulukılıç, Kemal Ulusoy, Ergin İnan yer almaktadır.

Muhsin Bilge koleksiyonunun bir başka önemli yanı da ressamların desen çalışmaları ve defterlerinin de koleksiyonunu yapmasıdır. (Bkz Şekil 6.1.). Koleksiyonunda ayrı bir önemi olan Celal Tutan'ın bütün defterlerini ve suluboyadan yağlıboyaya her türdeki eserini de biriktirmektedir. Koleksiyonunu oluştururken sanatçıların kendi çizimleri dışında eserlerini toplamaya da özen göstermektedir. Bu kapsamda Nedim Günsür'ün bilinen tek nü tablosu, Bedri Baykam'ın gençlik dönemindeki kovboy çizimleri, Devrim Erbil'in en iyi tablosu olarak değerlendirdiği "İstanbul" tablosu, Adnan Çoker'in erken dönem eserleri buna örnek gösterilebilir.



Şekil 6.1. Alp Tamer Ulukılıç; Sanatçı Defteri, Bilge Koleksiyonu.

Bilge, koleksiyonundaki eserlerin bir kısmını ofisinde bir kısmını evinde büyük bir kısmını da özel deposunda muhafaza etmektedir. 1990'ların ortasında Murat Pilevleni'nin katkılarıyla kendisine bir arşiv oluşturmaya başlamış ancak zamansızlıktan dolayı proje yarım kalmıştır. Bilge, koleksiyonu için bir ajanda oluşturarak hangi resmi nerden ne zaman ve ne kadara aldığının kaydını düzenli olarak tutmaktadır. Bilge düzenlenen sergilere eserlerini vermekte, açılan sergileri ve sanat dergilerini de yakından takip etmektedir. Koleksiyonu için bir katalog çıkarmayı ya da müzeye çevirmeyi yakın zaman içinde ekonomik sebeplerden dolayı düşünmemektedir.

Özsezgin (2002: 27) Bilge'nin çok yönlü koleksiyonunun arşivsel niteliğini ve özgünlüğünü değerlendirir:

“Celal Tutant gibi belki de resim koleksiyonu yapacak bir kimsenin arka planda düşünebileceği bir isme ait, desen ve eskizleri de dahil olmak üzere, retrospektif sergiyi dolduracak ölçüde yapıt toplamış olmak, bugüne kadar tanık olduğumuz koleksiyonculuk anlayışından oldukça farklı bir yaklaşım. Muhsin Bilge'nin zamanla özel bir depoyu dolduracak noktaya gelmiş olan koleksiyonu, sanatçıların dönemler içinde yakından izlenmesine yol açan bir anlayış temeline dayanıyor. Kağıtlara çizilip bir kenara bırakılmış ya da karneler halinde özel bir defter içinde saklanmış desenleri, sanatçıların poşad'larını bir koleksiyon oluşturmaktan çok araştırma yapacak olanlar için bir başvuru kaynağı düzeyinde... Genel bir değerlendirmeye Cumhuriyet sonrası resim sanatımızın, özel bir gözlem dağarcığı içinde tarandığını ortaya koyan örnekler, dışardan bakacak birinin görmeyi umduğu ve arzu ettiği örneklerin dışına taşan sürprizlerle donanmış bir çizgi izliyor.”

Kemal Bilginsoy

Kemal Bilginsoy resim alımına Abidin Dino'nun bir deseniyle başlamıştır. Türk resim sanatı üzerine yaptığı araştırmalar ve oluşturduğu kütüphanesiyle kendini geliştirdiği için bir danışmandan faydalanmamaktadır. Yaşayan ressamın eserlerine ilgi duymayan Bilginsoy, eserlerle arasında duygusal bir bağ kurmamakta takip ettiği ressamın daha iyi bir eserini bulduğunda elindekileri çıkarmaktadır. Koleksiyonculuğu bir yatırım aracı olarak gören Bilginsoy seçtiği belirli ressamın eserlerini almayı tercih etmektedir. Koleksiyonu için bir katalog ya da sergi düzenlemeyi düşünmeyen Bilginsoy samimiyetine ve ciddiyetine güvendiği kurumların retrospektif ya da tematik sergileri için eserlerini ödünç vermektedir. Koleksiyonunu genişletirken galeriler, müzayedeleri ve koleksiyoncularla çalışmaktadır.

Bilginsoy sanatla olan ilişkisini ve ilk aldığı Abidin Dino desenini Ural'la (2000: 79) yaptığı görüşmede şu biçimde aktarır:

"Resimle bir ilişkimiz yoktu. Akrabalarda bir Nuri İyem bir Hikmet Onat vardı ama koleksiyoner yoktu. 1978 yılında eşimle Milliyet'te Yaşar Kemal'in "Deniz Üstü" romanı için Abidin Dino'nun yaptığı desenlerini gördük. O sırada Bedri Rahmi'nin galerisinde Abidin Dino'nun sergisi vardı. Gittiğimizde renkli işleri bitmişti desen aldık. Koleksiyonerliğe Abidin Dino'nun peşine düşerek başladık diyebilirim."

Bilginsoy resim koleksiyonculuğunu iyi bir ressamın başyapıtlarına ulaşabilme hırsı olarak değerlendirmektedir. Tabloların sahip olduğu maddi değeri de gözönünde bulunduran Bilginsoy koleksiyonculuğa yaklaşımını Neşet Günel örneği üzerinden anlatır (Bilginsoy: 2006):

“ Ekonomik gelirim artınca daha çok resim almaya başladım. Spekülatif şekilde, prim yapar düşüncesiyle resimler aldım, sonra onları elden çıkararak seçme resim almaya başladım. Yani bir nevi ticaretle başladım. Halen de benim için ticaretle alakalıdır. Önemli olan koleksiyonumun kalitesini yükseltebilmektir, adedinin hiç bir önemi yoktur. Benim için önemli olan o ressamın en güzel resmine ulaşana kadar devam etmektir. Buna karar verebilmek içinde sanatçıyı ve sanat tarihini çok iyi bilmek gerekir ve gözünüze güvenmek gerekir Mesela Neşet Günel'in en kaliteli eserleri ofisimde asılı duran *Duvar Dibi III* ve *Bunalım* adlı tablolarıdır. Benim için Neşet Günel burada bitmiştir daha iyisi yok."

Kemal Bilginsoy'un eserlerini takip ettiği Türk resmini temsil ettiğini düşündüğü ressamlar Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid, Halil Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Hoca Ali Rıza, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Hikmet Onat, Sami Yetik, Avni Lifij, Nazmi Ziya, Cemal Tollu, Edip Hakkı Köseoğlu, Fikret Mualla, Mahmut Cuda, Avni Arbaş, Refik Epikman, Nedim Günsür, Cihat Burak, Ali Çelebi, Cevat Dereli, Şevket Dağ, Neşet Günel, Bedri Rahmi, Eren Eyüboğlu, Nuri İyem, Feyhaman Duran, Abidin Dino, Burhan Uygur, İhsan Cemal Karaburçak, Hamit Görele ve Şeref Akdik'dir. Bilginsoy (2006) bu ressamlar dışındaki sanatçılarla ilgilenmediğinin altını çizer:

"Bu isimler son zaten bundan sonra kaliteli resim çıkacağına inanmıyorum. Bu ressamların eserleri yapıldığı dönemde çok pahalı olmadığı için doktorların, öğretmenlerin, avukatların yani entellektüellerin evlerinde duruyordu. Sonra onlar çeşitli sebeplerle ellerinden çıkarınca bugünkü koleksiyonerlerin ellerine geçti ve artık bu eserlere ulaşmak neredeyse imkansız resim şu anda son elde. Bugün koleksiyonerliğin en büyük çıkmazı para değil kaliteli resimlerin alınabilir durumda olmamasından kaynaklanıyor. Aradığım eseri bulduğum zaman hiç bir zaman maddi değerine bakmam mutlaka sahip olurum. Son iki üç senedir o kalitede iyi bir eser çıkmadı. Alayım diyorum ama birşey yok. Ayrıca ben yeni resamlara inanmıyorum ve yaşayan resamlara verilen astronomik rakamlara acıyorum."

Bilginsoy'un koleksiyonu, bir sanatçının daha iyi bir eseri bulununca elden çıkarıldığından, dinamik bir yapıya sahiptir. Bilginsoy, sanatçının en iyi eserine sahip olmak için ekonomik birikim ve bunu değerlendirecek kültüre sahip olmanın yanı sıra bu eserlere ulaşılabilir olmasının da önemini vurgular (Bilginsoy: 2006):

"Şu an elimde 120 resim var ama 300'ü aşkın tablo elimden geçmiştir. Devamlı olarak daha iyisine sahip olma hırsıyla koleksiyon yaptım. Benim için koleksiyoner, benim kısılandığım sahip olmak istediğim resme sahip olandır. En iyisiyle ne zaman karşılaştığınızı kestirmek güçtür. Bende mesela şu an üç tane Fikret Mualla var ama onlara gelene kadar 30 tane Fikret Mualla alıp satmışımdır. Şu an koleksiyonumdaki birçok eser bulduklarımın en iyisinden oluşuyor. Ama hiçbirine karşı derin bir bağım yok, daha güzelini bulduğum zaman elimden çıkarırım. Esas olan son derece az ressamın başyapıtlarına ulaşmaktır. Koleksiyonerin 5 tane Çallı'ya sahip olması önemli değil, Çallı'nın kalitesi önemlidir. "

Bilginsoy, koleksiyonundaki ressamlar ve eserleri hakkında kapsamlı bir birikime sahiptir. Türk resim tarihi hakkındaki birikimini edinme sürecini ve kaynaklarını anlatır (Bilginsoy:2006) :

"1994 yılında şirketimi Almanlara sattıktan sonra dört yıl boyunca hiç çalışmadım 1994–2000 yılları arasında koleksiyonculuğa hem hobi hem ticaret olarak yaklaştım ve kendimi geliştirdim. Bu işe paranız olmadan giremezsiniz. Ayrıca gözünüz kara olmalı. Hemen karar verip almanız ya da elden çıkarmanız gerekir, riske girebilmek lazım. Hiçbir zaman aldığım fiyatın altında satmadım. Hep kazandım. Hem koleksiyonumun kalitesi yükseldi hem de maddi olarak kazançlı çıktım. Koleksiyon oluştururken önemli olan bir başka unsur da elinizde Türk sanat tarihiyle ilgili kaynakların olmasıdır. Kaynak olarak Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin çıkardığı gazeteler var, Hasan Ali Yücel'in güzel sanatlar mecmuaları var, sergi katalogları ve ressamlar için yapılmış özel kitaplar var. Ressamları tanımanız ve resimlerin hikayelerini bilmeniz gerekir."



Şekil 6.2. Fikret Mualla; *Horoz Dövüşü*, Bilginsoy Koleksiyonu.

Kemal Bilginsoy koleksiyonunda yer alan Fikret Mualla'nın *Horoz Dövüşü* adlı tablosuyla (Bkz. Şekil 6.2.) beraber Nuri İyem ve Şeref Akdik tablolarının hikayelerini şu şekilde anlatır (Bilginsoy:2006) :

"Mesela bende bulunan Fikret Mualla'nın *Horoz Dövüşü* adlı tablosu Mualla'nın en savaşır resmi. Bu tabloda Mualla, Abidin Dino'nun hikayesini anlatır. Eyüp sırtlarında horoz dövüşleri yaparlarmış, onu resmetmiş. Ama aslında burada dövüşenler, savaşan devletler. Savaşının sonunda yapıyor bunu 1943'de. Böyle bir Fikret Mualla bulmanız imkansızdır. Nuri İyem'in *Yolculuk* adlı tablosu ilk kez 1907 Liman Sergisi'nde sergileniyor ve Limancı Hamdi tabloyu bu sergiden satın alıyor. Limancı Hamdi, limanlar özelleştirilsin diyen liberal bir milletvekiliydi. Ben tabloyu müzayededen aldım. Nuri İyem'e bu resimde komünizm propagandası yapıyor diye işkence yapmışlar. O yüzden bence İyem'in en önemli tablosu budur. Ressamın o resmi yaparken ki hikayesini bilmek çok önemli. Örneğin Şeref Akdik'in *Kemahta Pazar Yeri* adlı eseri dört tanedir. Birincisi ve ikincisi bende, üçüncüsünü İş Bankası için yaptı. Birincisini ilk olarak Portakal Müzayede Evi'nde çıktığında anlamadılar ve önemini fark etmediler. Halbuki ressam aynı resmi dört kere tekrarlamış belli ki bir arayış içinde... Bunu fark etmek heyecan verici birşey. "

Barbaros- Sema Çağa

Çağa Koleksiyonu Avukat Sema Çağa ve eşi Avukat Barbaros Çağa'nın oluşturduğu özel resim koleksiyonudur. Koleksiyonda az sayıda heykel de bulunmaktadır. Koleksiyon danışmanlarla yapılan fikir alışverişi ile beraber Çağa'ların beğenileri doğrultusunda oluşturulmuştur. Eserlerin topluma ait olduklarını düşündükleri için çıkardıkları katalog¹⁷ ve düzenledikleri sergiyle¹⁸ koleksiyonlarını sanatseverlere paylaşmışlardır. Düzenlenen sergilere de ödünç eser vermektedirler. Özel bir müze açmanın büyük bir sorumluluk taşıdığına inandıkları için kendi müzelerini açmak yerine müzecilik anlayışlarına uygun bir müze olursa bağışlamayı düşünmektedirler.

Barbaros Çağa, koleksiyonu bir yatırım aracı olarak değerlendirmemektedir. Gerek Batı'da gerekse ülkemizde özellikle 1980'lerde ticari kaygılara öncelik veren galerilerin ve müzayedelerin yarattığı spekülative ortamla beraber ülkemizde de bu görüşün yaygınlık kazandığını, özellikle borsacıların piyasaya girmesiyle beraber fiyat dengesizliği yaşandığı görüşündedir (Çağa: 2006).

Barbaros Çağa, Türk resimlerini almaya başladıklarında amaçlarının koleksiyonculuk olmadığını, beğendikleri eserlerle bir arada olma amacıyla yola çıktıklarını, zaman içinde topladıkları eserlerin koleksiyona döndüğünü ve bu konuda kendilerini yetiştirdiklerinin altını çizer (Çağa: 2006):

"Eşimle koleksiyon oluşturmak için yola çıkmadık ama yetiştirilme tarzımızdan dolayı okul ve aile çevremiz itibarıyla sanat ortamına uzak değildik. Evimize ilk olarak Goya'nın reproduksiyonunu asmıştık. Daha sonra 'niye reproduksiyon, niye Türk değil ?' diye sorduk ve ardından Türk resimleri almaya başladık. İlk olarak Edip Naci ve Ali Çelebi'nin tablolarını almıştık. Amacımız koleksiyon oluşturmak değildi. Devamlı temas halinde olduğumuz sanat ortamının bir kısmını eve taşımak ve onlarla beraber yaşamaktı. Bizim için esas olan şey eserle olan ilişkimiz, eseri sevmemiz ve bize bir şey söylemesidir. Taşıdığı imza ya da ait olduğu dönemin öncelikli bir önemi yoktur. Fark ettik ki duramıyoruz. Bir yerde bir resim görüyoruz beğeniyoruz alıyoruz. Bir baktık ki bu iş artık resim almanın ötesine geçmiş durumda. Bu alımların koleksiyonculuğa dönmesi ise aldığımız resimlerin sayısının evin duvarlarının kapasitesinin üzerine çıkınca başladı. Bunun üzerine koleksiyon nedir nasıl yapılır diye araştırmaya ve öğrenmeye başladık. Koleksiyonculukla ilgili öğrendiğimiz ilk şey sınır oluşturmaktı. Bunun üzerine koleksiyonumuza bir sınırlama geldi."

¹⁷ Çağa Resim Koleksiyonu adlı katalog'un editörlüğünü Zeynep Rona yapmıştır.

¹⁸ 19 Eylül -9 Kasım 2002'de Günyüzü adlı sergi Proje 4L'de Haldun Dostoglu küratörlüğünde gerçekleşmiştir.

Resim alımlarının koleksiyona dönmesiyle beraber bir sınırlama ve koleksiyonun bir çizgisi oluşmaya başlamıştır. Barbaros Çağa koleksiyonlarını bir organizmaya benzeterek omurgası oturduktan sonra koleksiyonunun kendi dinamiklerini oluşturduğunu, alımların ve sergileme sürecinin bu ekseninde gerçekleştiğini vurgular (Çağa:2006) :

“Koleksiyonculuğumuz 1970’lerin ilk yarısında başladı. 1980’lere geldiğimizde baktık ki iş değişti. Koleksiyonumuza bir sınır getirdiğimiz için sahip olduğumuz her tablo koleksiyonun parçası değildir. Koleksiyonumuz 1930’lar ve sonrasındaki dönem sanatçıların figüratif ve nonfigüratif ayrımı yapmadan topladığımız eserlerinden oluşuyor. Biz sanatçıların eserlerini alırken, dönemlerinin de yansımalarına dikkat ettik. Koleksiyonun omurgası oturdu ve bir organizma oldu bizi geçti. Sağa sola çıkışları, eksiklikleri var onları tamamlamaya çalışıyoruz. Bir de tabi sanat durmadığı için devamlı yeni ilaveler olarak genişliyor, zaten biz de koleksiyona bir dur noktası koymadık. Türk resminde belli bir nitelik ve nicelik üstünde olan ve bize bir şeyler söyleyen eserleri alarak koleksiyonumuzu genişletiyoruz. Yanıldığımız olmadı mı olmuştur. Koleksiyonculukta yanılmak çok ilginç bir kavramdır çünkü uzun vadede ortaya çıkar. Bir sanatçıyla ilgili olarak yanılmışım galiba dediğiniz anda 150 yıl sonra nerede olacağını kimse bilemez. Şu anda yere göğe sığdıramadığımız sanatçıların çoğu gençliklerinde bilinmiyordu. Bugün koleksiyonumuz o hale geldi ki resimler kendi başına hareket ediyor. 2002 yılında Proje 4L’de bir sergi açtık. Bu tamamen koleksiyonun kendi dinamiğinden çıkan bir süreçti. Niye sergi diye bize sormayın dedik resimlere sorun. Biz çıkmak istiyoruz dediler ve sergi çıktı. Koleksiyonun kendi yapısı itibarıyla ortaya çıktığı için de adı Günyüzü’dür .“

Barbaros Çağa resim ya da heykel alan herkesin koleksiyoncu olarak nitelendirilmemesi gerektiğini ve koleksiyonculuğun farklı amaçları olduğunu altını çizmektedir. Bugünün koleksiyoncusunun Rönesans’ın meseni olarak değerlendiren Çağa, koleksiyoncunun kendisini yetiştirdikten sonra koleksiyonculuğa başlaması gerektiğini düşünmekte ve sanata verilen desteğin arkasındaki toplumsal dönüşüme önem vermektedir (Çağa:2006):

“Koleksiyoncu bu işin kurallarını bilmelidir. Dünyadaki diğer koleksiyon örneklerini incelemesi görmesi gerekir. Bunu yanı sıra birçok fuar, galeri, sergi, müze gezerek gözünü terbiye etmesi gerekir. Sadece teorik olarak bilmek yeterli değildir, mesela kimi eserlerde imzasına bakmadan tanıyabilmesi gerekir. Esas olan bütün resmin içinde olan imzayı görebilmekte yatar. Koleksiyonculuğu bir yatırım aracı olarak görmemesi de bir başka önemli unsurdur. Bugünün koleksiyoncusu Rönesans’ın mesenidir. Arada farklılıklar olmakla beraber temel işlevde değişen bir şey yok. Koleksiyoncunun çağının kültürüne ve kültür eserine koruyucu olarak sahip çıkıp gelecek nesillere aktarmakta büyük rolü var. Özellikle müzelerin küf kokan şu anki durumunu göz önünde tutarsak böyle bir görev daha da önemli hale geliyor. Ayrıca koleksiyonerlik biraz kıskançlıktır. Sizin sahip olmak istediğiniz eserin bir başkasında olmaksızın sizi kıskırtır. Eseri gördüğünüz zaman o sizin olmalı yoksa başkası alır.”

Çağa, koleksiyonlarını genişletirken en çok galericilerle çalışmayı tercih ettiklerini, eksiklikleri tamamlamak için nadiren sanatçı atölyelerini ve müzayedeleri tercih ettiklerini belirtir (Çağa: 2006):

“Sanatçıdan direkt aldığımız bir iki tane eser haricinde olmamıştır. Müzayedelerden ise sadece eksik parçaları tamamlamak için alırız. Daha çok galerilerle çalışırız çünkü koleksiyonun, sanatçı galericisi ve koleksiyoner ayağı ile daha sağlıklı yürüdüğüne inanıyorum. Sanatçı çoğu

zaman kendini bir yere oturtamaz, bir galericinin yardımına ihtiyacı vardır. Sanatçıya direk gittiğiniz zaman size hep son zamanlarda ürettiği eserleri gösterir ama galeride sanatçının bütün dönemlerini görmek mümkündür. Galerici size aynı zamanda danışmanlık görevi de yapar.”

Çağa Koleksiyonu mümkün olduğunca genç sanatçılara da yer vererek onlara destek olmayı amaçlamaktadır. Barbaros Çağa, gençlere destek vermenin koleksiyoncunun bir misyonu olduğunu ancak genç sanatçıların devam edip etmeyeceğinin önemli bir sorunsal olduğunu vurgular (Çağa: 2006):

“Elimizden geldiği kadar genç sanatçıları da takip edip almaya çalışıyoruz. Bizim anlayışımıza göre koleksiyoncunun böyle de bir misyonu vardır. Sanatçı, koleksiyoncunun desteği olmadan bir yere gelemmez. İsteğiniz kadar iyi olun. Bekleyeceksiniz öleceksiniz sonra biri sizi keşfedecek; böyle olmasına gerek yok. Hayattayken de sanatçı bir yere gelebilmelidir o yüzden de sanatçıya koleksiyoner destek olmalı. Bu her zaman kolay olmuyor çünkü sanatçı tıkanabilir böyle bir risk var. Çok iyi gelecek vaad ediyordur ama tıkanabilir o zaman sanat ortamındaki yeride sarsılıyor. Gençtir güzel eser üretmiştir ama bir iki tane eser yetmez. *Mona Lisa* yeterli değil mi? diye bir soru akla gelebilir, hayır değildir. *Mona Lisa* çok güzel ama Da Vinci’yi, Da Vinci yapan diğer bütün esereyle beraber *Mona Lisa*’dır.”

Proje 4L’de gerçekleşen serginin küratörü Haldun Dostoglu serginin zengin içeriğine rağmen Türk resminden bir kesit olmadığını ve koleksiyon sergisi olduğunu belirtir. Dostoglu, koleksiyon sergisinin yapısal farklılığını ve koleksiyonun kimliği temelinde "Günyüzü Sergisi"ni değerlendirir (Kerrar; 2002: 87-88):

“Bir koleksiyon sergisini, tematik bir grup sergisinden ayıran en önemli şey koleksiyonerin bunu satın aldığını ve seçimini hissettirmektir. Bu seçimin arkasında yatan bir tavır ya da bir kararlılık olabilir... Ne bağlıyor o resimleri birbirine bunu bulmak lazım. Koleksiyon sergisini diğer sergilerden ayıran şey, koleksiyonu birbirine bağlayan tutkalı bulabilmeye çalışmaktır. Burada zaten eserler seçilmiş, bir araya gelmiş. Biz onlar nasıl bir araya gelmiş bulmaya çalışıyoruz. Tek yaptığımız küratöryel müdahale bu...”

“Çağa Resim Koleksiyonu 1975–2002” adıyla yayınlanan katalogda editör Zeynep Rona, Sema Çağa, Kaya Özsezgin, Jale Erzen’in koleksiyonculuk ve Çağa koleksiyonu üzerine yazılarının yanı sıra koleksiyondaki sanatçıların biyografi ve eserlerine yer verilmiştir. Katalogda eserlerin isimleri de dahil olmak bütün metinler İngilizce çevirileriyle beraber yer almıştır. Zeynep Rona (2002: 9–10) katalog temelinde koleksiyonu değerlendirir:

“Koleksiyona yapısal açıdan yaklaştığımızda, yatay ve dikey genişlemelerin göz önüne alındığını ve sanatçı sayısını artırırken çeşitli dönemlerini içeren bir genişlemenin de önemle üzerinde durulduğunu görüyoruz. Koleksiyonda tarihi bilinenler arasında en eskisi 1929 en yenisi 2002 tarihini taşıyor. Yaklaşık 75 yıllık bir dönem belgeleniyor... Çağa’ların genç sanatçılara kapılarını açmış olmaları ise yatay genişlemenin geçmişe olduğu kadar geleceğe de yönelik olduğunu düşündürüyor.”

Barbaros Çağa gerek serginin gerekse katalogun hazırlandığı anda dahi bütün eserleri kapsamadığının altını çizer. Bilge Evrim’le koleksiyonculuk üzerine yaptığı bir

görüşmede “Ne katalog serginin katalogu ne de sergi katalogun sergisidir” diyerek sergi ve katalogun farklılıklarının altını çizirken iki oluşumda da kendi müdahalelerinin olmadığını, işi uzmanlarına bıraktığını vurgulamıştır (Evrin; 2002: 36).

Çağa Koleksiyonu’nda yer alan kimi ressamalar arasında: Allaeddin Aksoy, Erol Akyavaş, Avni Arbaş, Hasan Vecih Bereketoğlu, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Cihat Burak, Şefik Bursalı, Ali Avni Çelebi, Cevat Dereli, Halil Dikmen, Burhan Doğançay, Feyhaman Duran, Mustafa Esirkuş, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Hamit Görele, Namık İsmail, Nuri İyem, Zeki Faik İzer, İhsan Cemal Karaburçak, Komet, Elif Naci, Hikmet Onat, Kemal Önsoy, İbrahim Safi, Selim Turan, Turgut Zaim, Eşref Üren, Fahr el Nissa Zeid ve Neşet Günel (Bkz Şekil 6.3.) vardır.



Şekil. 6.3. Neşet Günel; *Çocuklar*, Çağa Koleksiyonu.

Can-Sevda Elgiz

Elgiz Koleksiyonu (Can-Sevda Elgiz) 1980’li yıllarda oluşmaya başlayan bir koleksiyondur. İlk olarak Türk ressamların eserleriyle başlayan koleksiyon kısa bir süre sonra Elgiz’lerin çağdaş sanata olan ilgileri doğrultusunda yabancı sanatçıların eserlerini bünyesine almasıyla uluslararası bir nitelik kazanmıştır. Türk sanatçıları galerilerden takip ederken yabancı sanatçıları da uluslararası fuarlardan takip etmektedirler. Elgiz’ler koleksiyonlarının bir bölümünü Proje 4L adlı kendilerine ait müzede sergilemektedirler. Mimarisini Can Elgiz’in yaptığı Proje 4L aynı zamanda güncel sanatçıların dönemsel sergilerine ev sahipliği yapmaktadır.

Sevda Elgiz resim koleksiyonculuğuna başlamalarını ve Türk resminde tercih ettikleri isimleri biriktirme süreçlerini aktarır (Elgiz:2006):

“Evde duvarlarımız boş değildi aileden kalan eserler vardı. Sanatı izlemekten mutlu olduğumuz için toplamaya satın almaya başladık. Türk çağdaş sanat piyasasını Yahşi Baraz’la iletişime girdikten sonra daha iyi tanımaya başladık. Tamamen duvara asmaktan öte her sevdiğimizi beğendiğimizi almaya başladık, dolayısıyla bir koleksiyon oluşmaya başladı. Bu dönemde özellikle Türk resminin yağlı boya örneklerinden çok fazla eserimiz olmaya başladı. İlk olarak görsel açıdan bize hitap eden bilinen ustalara yöneldik; Bedri Baykam, Erol Akyavaş, Doğançay, Zaid, Kemal Önsoy ve Abdurrahman Öztoprak gibi... Özellikle Öztoprak’ın eserlerini kendimize çok yakın bulduk, sanatçıyla da tanışarak da ilişkimizi güçlendirdik. Hemen hemen bütün eserlerini satın aldık. Sanırım bugün Türkiye’de en geniş Öztoprak eserlerine bizim koleksiyonumuz sahiptir.”

Elgiz'ler resim koleksiyonculuğuna başladıktan sonra yoğun olarak ilgilendikleri sanat ortamında kendilerini güncel eserlere daha yakın bulmaya başlamışlardır. Yurtdışına yaptıkları gezilerde ağırlığı bu sergilere vererek yabancı koleksiyoncu ve sanatçılarla tanışıp koleksiyonlarına güncel sanat eserlerini katmışlardır. Elgiz (Elgiz:2006) bu süreci aktarır:

“Türk resmini sevip biriktirirken yurtdışına ilgi duymaya başladık. Yurtdışındaki sergileri ve müzeleri gezdik. Herkes sergi gezer ama biz kendimizi çağdaş sanata daha yakın bulduğumuz için klasik Louvre’ları değil de çağdaş sanat müzelerini gezdik. Oradaki sanatçılarla ve koleksiyonerlerle tanışarak dostluk oluşturduk. ‘Sen de kimler var ?’, ‘Seneye şurda şu sergi açılıyor’ gibi sohbetler gerçekleştirdik. Yurtdışındaki çağdaş sanatı çok yakından tanımaya başladık ve eserleri satın almaya başladık. Koşulları da Türkiye’deki piyasadan çok farklı değildi, hatta kimi zaman çok daha avantajlıydı. Biz Türkiye’de isim yapmış hocaları almayı tercih ederken yurtdışında tanımamıza rağmen gençlerin eserlerini tercih ettik. Koleksiyoner arkadaşlarımızla yaptığımız fikir alışverişlerinin de bunda etkisi olmuştur. Genç sanatçılar o zaman için bir şey ifade etmezken bugün hepsi büyük önemli isimler oldu... Yakından takip ettiğimiz fuarlar arasında Basel, Köln Fuarı, Fiac, Brüksel Fuarı, Frick, Arco ve New York’taki sanat fuarları yer almaktadır.”

Koleksiyonları evin duvarlarına sığmamaya başlayınca ve koleksiyonculuğun toplumsal geri dönüşümüne önem verdikleri için Proje 4L adlı müzeyi açmışlardır. Koleksiyonlarının hepsi olmasa da büyük bir kısmı burada sergilenmektedir. Elgiz, Proje 4L'nin gelişimini anlatır (Elgiz:2006):

“Koleksiyonumuzu genişletirken bir danışmandan yararlanmıyoruz. İlk zamanlarda Yahşi Baraz’la yoğun fikir alışverişimiz oldu ama sonra kendi birikimlerimiz ve beğenilerimizle hareket etmeye başladık. Sahip olduğumuz eserler evin duvarlarına sığmaz hale gelince Proje 4L’ye karar verdik, kendi eserlerimizi farklı zamanlarda farklı şekillerde kendi beğenimize göre sergilemeye başladık. Zaman zaman küratörleri çağırıp sen nasıl yapardın diye sordumuz oldu, ‘biz böyle konuşturuyoruz sen nasıl konuştururdun’ diyorduk. Koleksiyonu bir müze bünyesinde toplamak çok önemli çünkü eserler hem bir kültür varlığı olarak hem de bir birikim olarak değerleri var ve önem almak gerekiyor. Biz burayı niye açtık, tabi ki insanlarla paylaşmak için sosyal bir sorumluluk var. Kazandığımız parayı tekrar topluma geri döndürmek için sanatçıların eserlerini alarak topluma bir yarımız olsun diye, toplumdaki

aldığımızı topluma geri vermek için açtık Proje 4L'yi. Burada, eserleri ilk aldığımız zamanki heyecanı yeniden duymak istiyoruz, o ilişkiyi yaşamak istiyoruz.”

Sevda Elgiz koleksiyonculuğun bir tutku olduğunu, eserle koleksiyoncu arasında kurulan özel bağlar sayesinde koleksiyonun oluştuğunun altını çizer. Elgiz, koleksiyoncuyu sürekli sanatla iç içe yaşamak isteyen ve ondan kopamayan bir sanatsever olarak değerlendirir (Elgiz:2006):

"Benim bir tabirim var 'gözüne ve ruhuna hitap eden sanatçıyı' alıyorsun. Bir fuara ya da sergiye gidiyorsun kıyamet gibi tablolar var ama sen hepsinin önünden geçip gidiyorsun; bazılarıyla durup daha derinden bir ilişki kuruyorsun, gidiyorsun geliyorsun, uzaktan bakıyorsun... Orada seni çağıran bir şey var. Ne olduğunu sen de bilmiyorsun ama çağırıyor, onunla daha çok ilgileniyorsun. Eğer koşullar el veriyorsa onu almak istiyorsun. O da ne demek oluyor? Önce gözün sonra ruhun sahip olmak istiyor ama bu hiçbir şekilde kategoriye girmiyor; tamamen koleksiyoncunun beğenisine kalmış bir durumdur. Koleksiyoncu eğer bu duyguları yaşamadan parasının karşılığına denk gelen bir koleksiyonculuk yapıyorsa o zaman o riskli bir koleksiyondur... Koleksiyoner parasını sanata yatıran ve onunla yaşamaktan zevk alan kişidir. Koleksiyonculuk zaman içinde tutkuya dönüşüyor, sürekli sanatın içinde yaşamak istiyorsun. Mümkün olsa hepsini asmak istiyoruz ama yer yok. Bizim sergileme imkanımız var ama yurtdışında bazılarının böyle bir imkanı yok. Evlerinin bütün duvarlarına salona, banyoya, koridorlara asarak sanatın içinde yaşamak istiyorlar.”

Elgiz'ler koleksiyonlarında genç sanatçılara yer vermelerinin yanı sıra, Proje 4L'nin içinde de “Artavirum” adlı bir bölümü genç sanatçılara ayırarak, işleri için sergi mekanı sunmaktadırlar. Böylelikle sanatçılara büyük bir destek vererek eserlerinin bir müze bünyesinde sergilenmesine olanak vermektedirler. Elgiz bu hizmeti şu biçimde açıklamaktadır (Elgiz:2006):

“Proje 4L'de koleksiyonumuzun yanı sıra Artvarium diye bir köşemiz var. Burada dönemsel olarak iki ayda bir genç sanatçıların işlerini sergiliyoruz. Arada isim yapmış kişilere de açtığımız oluyor ama asıl hedefimiz genç sanatçılar. Genç sanatçıları davet edip onlara sergileme imkanı veriyoruz. Çünkü galericiler isim yapmamış genç sanatçıları tercih etmiyor. Üretimi olan ama satışı olmayan genç sanatçılara kapılarını açmıyorlar. Biz de bunu kendi misyonumuz olarak görüyoruz ve ekonomik bir beklentimiz olmadan genç sanatçılara kapılarımızı açıyoruz. Böylelikle genç sanatçılara hem yurtiçinde hem yurtdışında bir müzede işlerinin sergilenme olanağını sunmuş oluyoruz. Esas amacımız sanatçılara işlerini sunabilecekleri bir ortam sağlamak bunun yanı sıra çok beğendiğimiz işler olunca satın aldığımız da oluyor tabi.”

Elgiz'ler koleksiyonlarına kattıkları eserlerin sanatçılarına satın aldıkları eserleri bildirerek sanatçıyı haberdar etmektedirler. Böylelikle sanatçının ileride düzenlenecek retrospektif sergiler için sanatçıya bir arşiv sağlamaktadırlar. Bu geri bildirim sayesinde gerek yurtiçinde gerekse yurtdışında birçok sergiye eser vermişlerdir. Elgiz'lerin koleksiyonu güncel sanat üzerine kurulu olduğu için eserlerin sahteliğiyle ilgili bir sorun yaşamamaktadırlar.

Elgiz Koleksiyonu'nda yer alan sanatçılar arasında Devrim Erbil, Kezban Arca Batibeki, Ömer Uluç, Habib Aydoğdu, Tracey Emin, Barbara Kruger, Fabian Marcaccio, Eric Fischli, Ali Atmaca, Lea Asja Pagenkamper, Erol Akyavaş, Burhan Doğançay, Abdurrahman Öztoprak gibi isimler yer almaktadır.

Erdal-Sevinç İnönü

Erdal-Sevinç İnönü'nün resim koleksiyonu dört farklı kaynaktan beslenerek oluşmuştur. İlk olarak İsmet İnönü'nün şahsına aldığı ve sonrasında çocuklarına verdiği tabloların bir kısmından oluşan birikim, ikincisi Erdal İnönü'nün Amerika'daki eğitimini tamamladıktan sonra Ankara'ya geldiğinde Helikon Derneği çevresinde oluşan resim alımları, üçüncüsü İnönü'nün Unesco için Fransa'da çalıştığı dönemde aldığı resimler, dördüncüsü ise İnönü'lerin İstanbul'da gerçekleştirdiği alımlardır.

Büyük bir bölümü bugün İnönü Vakfı Pembe Köşk Müzesi'nde bulunan İsmet İnönü'ye ait resimlerin bir bölümü hediye olarak verilmiş, büyük bir çoğunluğu da İsmet İnönü tarafından satın alınmıştır. İsmet İnönü eserlerin bir bölümünü çocuklarına, onlar da kendi çocuklarına vermişlerdir. Böylelikle resim kuşaktan kuşağa geçerek varlığını korumuştur. Erdal İnönü (2006) bu süreci aktarır:

"Benim hatırladığım babam gittiği her sergiden eser alırdı. Çankaya'daki evde pek çok eser vardır. Bu eserlerin arasında elçiliklerin ya da sanatçıların hediyeleri de bulunmaktadır. Şevket Dağ, Namık İsmail ve Diyarbakırlı Tahsin vardır. Benim çok beğendiğim bir de yabancı ressamın eserleriydi. Babamın şahsına ait aldığı resimlerin bir kısmını biz kardeşler aramızda paylaştık. Şevket Dağ ve İbrahim Laga vardı mesela kardeşim almıştı, şimdi de oğlundadır. Arif Kaptan'a ben sahip çıkmışım."

Erdal İnönü, arkadaşlarının kurduğu Helikon Derneği'nde yaptığı komiserliklerin Türk resim sanatını tanımak açısından kendisine çok büyük getirileri olduğunu, resim dışında diğer sanat alanlarındaki sohbetlerle de kendini geliştirdiğini belirtir. İnönü (2006) bu dönemde Helikon'dan ve diğer sergilerden aldığı eserleri anlatır:

"Öğrencilik yıllarımda 1940'lı yıllarda, resime olan ilgim arttı. 1950'de Amerika'dan döndükten sonra asistanlık yaparken arkadaşlarımın kurduğu Helikon Derneği'ne katıldım. Bu kulübün amacı sanatı desteklemektir. Bu kapsamda kulübe gelenlere bunları sevdirmeyi ve öğretmeyi amaçlamıştı. Her hafta sanat üzerine toplantılar yapılır, sergiler ve dinletiler düzenlenirdi. Modern ressamların hemen hepsi orada gelip sergi açmıştı. Ben resim sanatını orada öğrenmeye başladım. Bütün arkadaşlar sırayla komiserlik yapardık serginin başında beklerdik, biz de o asılı tabloları bakarak gözümüzü eğittik. Resmi algılamamda farklı değerlendirmelerimin de çok etkisi olmuştur. Turhan Erol ve Orhan Peker'le o dönemde tanışmıştım. Eren Eyüboğlu da bir sergi açmıştı. Hem sanatçılarla tanışıp hem de eserleriyle beraber oluyorduk. İlk olarak Hasan Kaptan'ın bir resmini almıştım. Bunun dışında o

dönemde Balaban'dan, Karaburçak'tan da eseler almıştım. Vecihi Bereketoğlu'nun epeyce resmini ailece almışızdır. Ayrıca İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'ın tabloları vardır."

Erdal İnönü'nün Anakara'da başladığı resim alımları Paris'e Unesco için çalışmaya gittiğinde buradaki Türk ressamlarıyla devam etmiştir. Sanatçılarla olan kişisel ilişkilerinin yanı sıra eserlerini satın almıştır. Bu dönemde ağırlıklı olarak Komet almıştır. Erdal İnönü daha sonra eşiyle beraber İstanbul'a geçtiklerinde burada da resim alımlarını sürdürmüştür. İstanbul'da özellikle Sevinç İnönü'nün tanıdığı olan Rabia Çaba aracılığı ile koleksiyonlarını genişletmişlerdir. İnönü (2006) bu süreci şöyle aktarır:

"İstanbul'a geldikten sonra eşimin yakın akrabası olan Maçka Sanat Galerisi'nin sahibi Rabia Çapa aracılığı ile İstanbul'daki ressamlarla tanıştık. Onlarla yoğun bir ilişkimiz olmuştur. Bu dönemde Aliye Berger ve Füreyya Koral, Allaeddin Aksoy, Burhan Doğançay aldık. Bunun dışında akademinin hocalarından epeyce resim almışızdır."

Kendisini koleksiyoncudan ziyade sanatsever bir resim alıcısı olarak değerlendiren İnönü kendi başladığı dönemdeki resim ortamıyla günümüzü Kaya'ya (2002) değerlendirir:

"Benim koleksiyonumda daha çok ben gençken çağdaş olan sanatçıların tabloları bulunuyor. Onlar da benimle birlikte yaşlandılar. Benim zamanımda daha çok entellektüeller resim alırdı. Şimdi Batı'daki gibi varlıklı insanlar alıyor. Eskiden resme olan talep bu kadar yoğun değildi."

İnönü'lerin koleksiyonlarında yer alan sanatçıların çoğuyla tanışıklıkları bulunmaktadır. İnönüler sergi ve galerileri yakından takip ederken yabancı sanatçıların da eserlerine yer vermektedirler. Japon ressamların baskı resimlerine son dönemde ilgi duyan çift eserlerinin büyük bir bölümünü evlerinde sergilemektedir. Dönem dönem ekonomik sebeplerden dolayı ellerindeki eserleri çıkarmakla beraber koleksiyonculuğu bırakmamışlardır.

Nahit Kabakçı

Nahit Kabakçı 1978 yılından itibaren aldığı resim ve heykellerle koleksiyonculuğa başlamıştır. 1990 yılında işlettiği Ramko Sanat Galerisi'nde düzenlediği resim yarışması koleksiyonu için bir dönüm noktası olmuştur. Bunun yanı sıra Kabakçı koleksiyonu, dünya çapında en kapsamlı Türki diller konuşan sanatçılara sahip ilk özel koleksiyondur.

1980'li yıllarda resim alışına hız veren Kabakçı, 1984 yılında Ramko Sanat Merkezi'ni¹⁹ açarak galericilik yapmaya başlamıştır. 1990 yılına kadar galericilik yaparak bu dönemde kendi koleksiyonu için de resim alımlarını sürdürmüştür. "Galericilik olmasa koleksiyoncu olmazdım" (Kabakçı:2006) diyen Kabakçı, gerek koleksiyoncu gerekse galerici kimliği ile Türk resim piyasasını daha yakından tanıma olanağı bulduğunun altını çizmektedir.

Kabakçı'nın bugün bilinçsiz dönemi olarak kabul ettiği ilk yıllarında koleksiyonunda 2000 parça eser bulunmaktaydı. Kabakçı Türk sanat piyasasındaki spekülasyon ortamından endişe ederek koleksiyonundaki eserlerin sanatsal değerlerini ve gelecekte varlığını koruyabilecek eserleri belirlemek amacıyla 1990 yılında Ramko Sanat Merkezi'nde konusunda uzman yabancı jüri üyelerinden oluşan "Çağdaş Türk Resmi" adlı yarışmayı düzenlemiştir. Yarışmaya 230 ressam katılmıştır (Bkz. Ek C). Kabakçı düzenlediği yarışmanın sonucuna²⁰ göre dereceye giren sanatçıların eserlerini toplamaya devam ederken, dereceye giremeyen sanatçıların eserlerini koleksiyonundan çıkararak koleksiyonun iskeletini oluşturmuştur. Kabakçı (Gönülsüz; 2004: 25 & Kabakçı 2006) bu süreci aktarır:

"Bende 2000 tane resim vardı, doğruyu yanlış bulmak istiyordum. O tarihte yarışmanın maliyeti 100 000 Dolar'dı. Başkaları 5000 Dolar'a yarışma yapıyordu. Katılım fazla olsun diye 5000 Dolar'a yakın bir parayı sadece ödüle ayırdım. Yarışma sonunda piyasada 5000 Dolar değeri olan eserlerin sanat değeri olmadığını gördüm. Juriden red alan eserlerin kimini 5000 Dolar'a kimini 4000 Dolar'a hemen elimden çıkardım. O parayla da sanat değeri olup da piyasa değeri 500 Dolar olan eserleri toplamaya başladım. Ve 100 000 Dolar'ı kat be kat çıkararak koleksiyonumun sanat değerini 1000 kat arttırdım. Bugün daha bilinçli çalıştığım için böyle bir yarışmaya ihtiyacım yok. Ama o gün yarışmayı yapmak durumundaydım. Göğüsümü gere gere gösterebileceğim bir koleksiyonum yoktu."

Kabakçı yarışmaya katılmamasına rağmen jüri üyelerinin Ferruh Başağa'nın da eserlerini beğenmesi üzerine iki ay içinde sanatçının 60 tane eserini alarak koleksiyonuna kazandırmıştır. Kabakçı bugün koleksiyonunu yarışmadan edindiği tecrübeler ve birikimler doğrultusunda genişletmektedir. Her bilinçli koleksiyoncunun bir danışmana sahip olması gerektiğini düşünen Kabakçı, Prof. Dr. Tomur Atagök'ün danışmanlığından faydalanmaktadır. Koleksiyonunu genişletirken çoğunlukla galerilerle çalışmayı tercih ederken müzayedelerden eksikliklerini tamamlamaktadır. Çoğu koleksiyoncu ve galericinin aksine Kabakçı, müzayedelerin

¹⁹ Galeri Teşvikiye'de Atiye Sokak, No 8, Yuva Apartmanı'ndaydı. 1985-1996 yılları arasında faaliyet gösterdi.

²⁰ Birinciliği İrfan Okan, ikinciliği Orhan Benli, üçüncülüğü Bahar Koçman kazanmıştır.

piyasada güçlü bir ikinci el pazarı oluşturduğunu ve gelecekte piyasadaki fiyatları dengeleyeceğine inanmaktadır.

Kabakçı 1980'li yıllarda Türki Cumhuriyetleri'ne –ağırlıklı olarak Azeri sanatçılara duyduğu ilgi sonucu sanatçılarla tanışarak, literatür araştırmaları yaparak ve müze müdürleriyle görüşerek, Türki Cumhuriyeti sanatçıların işlerini almaya başlamıştır. Koleksiyonunda yer alan başlıca ressamların ülkeleri; Rusya, Kırgızistan, Özbekistan, Türkmenistan, Azerbaycan ve Türkmenistan'dır.

Kendi koleksiyonunu bu ülkenin sanatçılarıyla genişletirken, Rus sanat ortamına da Türk ressamlarını tanıtmış, Moskova Şark Müzesi'ne Bahar Kocaman'ın ve Reyhan Kağıtçı'nın; St. Petersburg Hermitage Müzesi'ne İrfan Okan'ın ve Abdurrahman Öztoprak'ın resimlerini kazandırmıştır.

Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi'ne kurulduğu günden beri maddi destek veren Kabakçı akademinin başarılı öğrencilerine de burs sağlamaktadır. Ayrıca akademiye Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ile kardeş yaparak iki ülke arasında ilişkilerin güçlenmesini sağlamıştır. Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi, Nahit Kabakçı'nın, kültür ve sanat ortamına verdiği desteklerden dolayı, 2004 yılında Kabakçı'ya fahri doktora vermiştir (Özder; 2006: 44).

Kabakçı koleksiyonunu ilk kez 2002 yılında Deniz Müzesi Sanat Galerisi'nde “Çağdaş Azerbaycan, Rus, Türk Resim ve Heykel Sergisi” adı altında sergilemiştir. Kabakçı'nın ikinci koleksiyon sergisi ise, 5–22 Kasım 2003 tarihleri arasında “Nahit Kabakçı Koleksiyonu” adıyla Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi Salonları'nda düzenlenmiştir. Sergide yer alan sanatçılardan biri de Abidin Dino olmuştur (Bkz Şekil 6.4.).



Şekil 6.4. Abidin Dino; *İsimsiz*, Kabakçı Koleksiyonu.

Kabakçı'ya göre koleksiyonculuk ancak kırk elli yıl sonra değerlendirilebilen bir birikimdir. Koleksiyon oluştururken duygusallıktan ziyade maddiyatçılığın ön planda tutulması gerektiğine ve ancak bu bakış açısı içinde, sanat değeri olan eserlerle, sanat değeri olmayan eserlerin ayırımına varabileceğine inanmaktadır. Kabakçı koleksiyoncu ve koleksiyonculuk anlayışını şu biçimde aktarır (Kabakçı; 2003):

“Zamanla almış olduğunuz resimlerin sayısı evinizin ve ofislerinizin duvarlarının alabileceği kapasiteyi geçerse, hala büyük bir heyecan ve tutkuyla resim almaya devam ederseniz ve almış olduğunuz eserleri gardoraplarda, sandık odalarında ve daha sonra özel depolarda muhafaza etmeye başlarsanız, artık bir “koleksiyon” sahibi olduğunuzdan şüpheniz olmasın. Gerçek koleksiyoncu, elde ettiği koleksiyonun korunmaya (bakım, onarım, uygun şartlarda depolama gibi), değerlendirme (sanat değeri olanlarla, olmayanların tespit edilmesine) ve tanıtılmaya (sergiler yoluyla sanatseverlere gösterilmeye) ihtiyacı olduğunu idrak eden insandır. Koleksiyoncu, koleksiyonunu geliştirerek gelecek nesillere çok değerli manevi ve maddi miras bırakabileceğinin farkında olan kimsedir. Koleksiyoncu koleksiyonu sayesinde “ölümsüzlük iksiri” aldığına, adını dünyada sonsuza dek yaşatacağına inanan insandır. Ben yalı dairemi satın resme girdim. Bir Van Gogh’la yeri geldiğinde 20 tane yalı alınabilir diye düşündüm, doğru yatırım yapılırsa bu konuda iş var diye düşündüm... Kendi göz zevkim de önemli tabi, böyle durumlarda bir iki tane eseri tutuyorum. Koleksiyonda koleksiyoncunun da kendisinden birşey katmalı ama bir yere kadar. Sonuçta ben bunu bir yatırım olarak da değerlendiriyorum.”

Kabakçı, koleksiyonunu prim yapmak amacıyla düzenlemediğini esas hedefinin kaliteli bir koleksiyon oluşturmaktır. Bu hedefin doğal bir sonucu olarak da kaliteli bir koleksiyonun prim yapacağına inanmaktadır (Özder; 2006: 46). Kabakçı, koleksiyonculuğun ve müzeciliğin farklı alanlar olduğunu düşündüğü için müze açmayı düşünmemektedir. Koleksiyonu için katalogu kendinden sonraki kuşağın çıkarması gerektiğine inanan Kabakçı, kızı Hüma Kabakçı'ya da

koleksiyonculuğu aşılamış ve kendi harçlığı ile küçük yaşlardan itibaren koleksiyon oluşturmalarını sağlamıştır. Kabakçı (2006) koleksiyonuyla arasında tinsel bir ilişki kurarak “ruhsal bir bağ var öldükten sonra da koleksiyonumu gökyüzünden izleyeceğime inanıyorum” demektedir.

Kabakçı Koleksiyonunda yer alan kimi sanatçılar arasında Halife Abdülmecid, Bahteyeva, Farh El Nissa Zeid, Resul Aytemür, İbrahim Balaban, Aliye Berger, Sabri Berkel, Cihat Burak, Nuri İyem, Max Ernest, Lev Tabenkin, Altay Sadızkade, Ferruh Başağa, Galim Madanov, Tahir Salakov, Sabri Berkel, Ferhat Halilov, Abidin Dino, Jean Rene Bazaline, Talant Ogobaev, Heinz Schwarz, Kemal Önsoy gibi isimler yer almaktadır.

Doğan Paksoy

Doğan Paksoy, Akademi'de aldığı resim eğitimi ve kardeşi ressam Şahin Paksoy sayesinde Türk resim sanatının içinde yetişmiş bir isimdir. 1970'lerin sonunda resim biriktirmeye başlayan Paksoy, koleksiyonunda yer alan "Deniz Hamamı ve Plajlar" temasının bir sergisini ve kataloğunu oluşturmayı planlamaktadır. Kardeşi ile beraber başladığı galericiliğin yanı sıra şu anda Teşvikiye Sanat Galerisi'nin yöneticiliğini de yapmaktadır. Yazınsal olarak da "Türkiye'de Sanat" ve "Genç Sanat" adlı sanat dergilerini yayınlamaktadır. Galeriler Derneği'nin başkanlığını yapan Paksoy ayrıca özel koleksiyon ve kurum danışmanlığı da yapmaktadır.

Doğan Paksoy'un koleksiyoncu kimliğinin oluşmasında Akademi'de aldığı resim eğitimi ve kardeşi (Şahin Paksoy) ile başlayan galericilik tecrübesini önemli rolü olmuştur. Resim sanatına duyduğu ilgiden dolayı bu yıllarda sürekli olarak kendini geliştirmiştir. Paksoy (2006) bu süreci anlatır:

"Öncelikle eser almaya başlamamdan önce, eser almak için gereken birikimi nasıl oluşturduğumu anlatmam lazım. Ben çocukken çok yetenekliydim. Sınıfımızda herkesin resmini ben yapardım. Sadece resim öğrenmek ve yapmak için akademinin resim bölümünde okudum. Bu zaman zarfında ağabeyim ressam Şahin Paksoy'un bana çok büyük yardımı olmuştur. Onun arkadaşları ve çevresi sayesinde sürekli sanatın konuşulduğu ve icra edildiği bir ortam içinde bulundum. Gece gündüz sanatla ilgili kitaplar okudum ve araştırdım. Arkadaşlarım müzenin yolunu bilmezken ben günde iki kere gider tabloları yakından incelerdim. Kim hangi boyayı kullanmış, nasıl sürmüş, hangi renkleri kullanmış, tarzı nasıl, nasıl tuval kullanıyor gibi birçok şeyi incelerdim. Türk sanatına dair birçok kitap toplamışumdır. Bu sayede iyi bir kütüphanem oluştu. Bu zaman içinde okuduklarım, araştırmalarım ve gözümle gördüğüm her şey bana büyük bir birikim sağladı. Ben akademideyken Yavuz Tanyeli, Şahin Paksoy, Mevlüt Akyıldız, Mahir Güven, Aydın Ayan, Kasım Koçak, Şenol Yoroğlu, Fuat Acaroğlu gibi birçok iyi ressam çıkmıştır. Aramızda hep sohbet eder, tartışırdık. Bütün bu yaşananlar insanda bir birikim sağlıyor. Mezun olmaya

yakın ağabeyim Topağacı'nda bir antikacı dükkanı açmıştı. Ben de gidip geliyordum. Okulu bitirdikten sonra beraber çalışmaya başladık. 1979–80 gibi Teşvikiye'ye Abdi İpekçi Caddesi'ndeki binaya geldik” diyerek açıklar.

Paksoy galericilik yaptığı dönemlerde koleksiyonculara yardımcı olurken hobi olarak resim alan birçok ismi de koleksiyoncu yapmıştır. Türk sanat tarihi üzerine olan birikimleri ve galericilik tecrübeleriyle beraber Paksoy ilerki yıllarda kurum ve kişilere de profesyonel danışmanlık yapmaya başlamıştır. Bu süreci Paksoy (2006) kendi ifadesiyle şöyle anlatır:

"Galerici olduğumuz için sanatçı ve koleksiyonerlerle yakın ilişki içindeydik. Halil Bezmen, Ali Koçman, Mustafa Taviloğlu, Erol Aksoy gibi önemli koleksiyoner gelirdi. Yavaş yavaş bu koleksiyonerler bir sanat eseri alacakları zaman bize sormaya başladılar. Birikimlerimiz zaten onlarla konuşma esnasında kendini belli ediyordu. İnsanlara bir şeyler anlatmak ve o birikimleri paylaşmak istiyorsun. Böylece bir uzmanlaşmaya doğru gidildi. Şu anda da bazı bankaların, özel koleksiyonerlerin ve bir iki müzayede firmasının danışmanıyım."

Resimle çocukluk yıllarından itibaren yoğun bir ilişki içinde olan Paksoy Akademi yıllarında arkadaşlarıyla yaptığı takaslar, galericilik yıllarında resim alımına ve koleksiyonculuğa dönüşmüştür. Paksoy koleksiyonunu oluşturma sürecini ve beğendiği ressamı açıklar (Paksoy: 2006):

"Bütün bunları yaparken insan kendini de ihmal etmiyor. Çok sevdiğim resmi bırakamıyor mutlaka alıyordum. Kimsenin sanat eğitimi olmadığı için ne alacağını pek bilemiyordu. Ben çok rahat alabiliyordum. Galeriye alımlar yaparken kendi koleksiyonumu da oluşturmaya başladım. İlk aldıklarımın ve çok çok sevdiğim Ömer Adil Bey var. Onun konusu deniz hamamı ve kadınlar olan bir tablosunu almıştım. Sanatçı resimde o dönem yaşantısına çok aykırı bir şekilde topless şekilde denize giren kadınlara yer vermişti. Mecidiyeköy, Antikacılar çarşısında bir dükkandaydı adam bir türlü bana satmıyordu. Çok sevdiğim Naci abiyi (Naci Terzi) araya koyarak resmi aldım. 170.000 Lira'ya aldım, çok iyi hatırlıyorum. O zamanın 3000, 4000 Dolar'ı gibi bir şey yani. Şimdi 200 000 Dolar verseler vermem. Çok seviyorum evimde asılı. En son Pera Müzesi'nde açılan bir sergiye vermişim. İnsan bazı ressamı beğeniyor ve onun eserlerine önem veriyor. Bence Avni Lifij Türk resminin gelmiş geçmiş en önemli ressamıdır. Çok sevdiğim ve herkesin fazla bilmediği, İzzet Ziya diye bir ressamı ben ortaya çıkardım. Toplamda 30–35 resmi ortaya çıkmıştır şimdiye kadar. Melek Celal Sofu'nun bütün resimleri bendedir. Ölünce resmini oğluna bırakmış, oğlu da ölünce her şeyini birisine bırakmış, o da resimleri satışa çıkardı. Ben yavaş yavaş hepsini aldım, kütüphanesini, evraklarını... Ben de 70–80 tane resmi vardır. Ayrıca Nazmi Ziya ve Hale Asaf benim için çok önemlidir. Bir de Primitifler diye adlandırdığımız ressamı çok severim. Esasında Akademi'de okuduğum yıllarda diğer ressam arkadaşlarıma yaptığım değiş dokuşlarla da resim biriktirmeye başlamıştım."

30 yıla yakındır koleksiyonculuk yapan Paksoy'un geniş bir resim koleksiyonu bulunmaktadır. Sayısını tam olarak bilmeyen Paksoy koleksiyonun içinde alt başlıklar olarak tematik koleksiyonlar oluşturmaya başlamıştır. Deniz hamamı ve plajları en beğendiği tema olmakla beraber feraceli kadınlar, natürmort gibi alt

başlıklarda da eserler biriktirmektedir. Figür resimleri daha çok tercih eden Paksoy bu konuda düşüncelerini özetleyerek (Paksoy: 2006):

"Koleksiyonumu oturup saymadım öyle bir megalomanlığım yok. Evde duvarların aldığı kadarını asıyorum. Evde yaklaşık 50 tablo vardır. Bir de sadece benim değil eşimin ve oğlumun da sevdiği ressamın ve resimler var onlar da asılı. Feraceli kadınlar var mesela bir oda sadece onlarla dolu, salon sadece plaj resimleriyle dolu. Çok önemli ressamların natürmortları ve çiçeklerini de topluyorum. Kendi koleksiyonumda bu tür temalar var ama resimlerde insanı, figürü daha çok seviyorum. Sadece arada bir sanatçının daha iyi bir eserine rastladyısam onun bir değişmesi olmuş olabilir ama son on yıldır sadece alıyorum. Özellikle plaj ve deniz temalarını almaya devam ediyorum. Esasında tanımlamak çok zor koleksiyoner belli bir birikimi oluşturmuş ve belirli bir konu ya da sanatçı seçerek onları biriktiren, ticari amaç gütmeyen onların yaşamasını isteyen, o eserleri halkla paylaşmak isteyen kişidir. Koleksiyon sevgidir, değer vermektir, ben değer verdiğim ve sevdiğim şeyleri topluyorum. Baktım ki koleksiyon yapmanın sonu yok bunu biraz şekillendirmek istedim. Deniz, plaj ve deniz hamamları gibi bir temanın etrafında resim toplamaya başladım. Nazmi Ziya'dan Halil Paşa'ya, Çallı'dan Komet'e, Memet Güleriyüz'e bütün sanatçıların bu türdeki eserlerini topladım. Sadece bu konu üzerine 100'e yakın eserim var. Bunun yanında çok değerli ressamın çok değerli eserleri var onları da alıyorum, hiç satmamaya çalışıyorum. Bütün kazandıklarımı onlara yatırıyorum, Koleksiyonculuk maalesef bir hastalık. 24 saatim resimle geçiyor, rüyalarım bile resim dolu" demektedir.

Paksoy koleksiyonunu oluştururken mümkün olduğunca genç sanatçılara da yer vermektedir. Bunun yanı sıra galerisinde ve sahip olduğu dergilerde de genç sanatçılara yer vererek onların gelişmesine ve yer edinmesine katkıda bulunmaktadır. Paksoy bu süreci aktarır (Paksoy: 2006):

"Türkiye'de genç sanatçılara en çok önem veren benim galerimdir. Temür Köran, Asaf Zeki Yüksel, Serdar Şencan, Mustafa Horasan, Altan Çelem, Hakan Gürsoytrak gibi birçok isim var sergilerini yaptığım. Hepsini sanat piyasası içinde önemli yerler edindiler. Şu an 40 yaşın altındakilere genç sanatçılar diyebiliriz. Bu saydığım isimlerin ve birçoğunun ilk sergilerini ben yaptım. Katalog ve broşürlerini bastım. Bana maddi bir dönüşü olmadı bu sergilerin ama manevi olarak bugün o sanatçıların adı Teşvikiye Sanat Galerisi'yle beraber anılıyor. Bu benim için çok gurur verici bir şey. Ben genç sanatçıların iyi yerlere geleceklerine inanıyorum."

Paksoy, özel koleksiyonların açtıkları müzeleri sanat ortamının canlanması adına önemli gelişmeler olarak değerlendirmektedir. Galerilerin sayıca çok fazla olduğunu ve bunların çok azının gerçek anlamda galericilik yaptığının altını çizerek. Galerilerin ticari kaygıların yanı sıra genç sanatçılara da destek vermesi gerektiği görüşündedir. Paksoy müzayedelerin sanat piyasasında dengesizlik yarattığını düşünmektedir.

Mehmet Şahin

Mehmet Şahin, evinin duvarlarına orijinal resim asmak amacıyla resim almaya başlayarak kısa bir zaman içinde bu alımları koleksiyonculuğa dönüştüren bir isimdir. Koleksiyonunu bir danışmandan yararlanmayarak kendi birikimleri ve beğenisi doğrultusunda oluşturmaktadır. Çoğunlukla galerilerden eser almayı tercih eden Şahin, atölyelerden eser almamaya özen gösterirken müzayedeleri de eksikliklerini tamamlamak amacıyla takip etmektedir. Yaklaşık 300 parça eserden oluşan koleksiyonu için ileride bir katalog çıkarmayı düşünmemektedir. Şahin'in aynı zamanda 40 parçalık bir heykel koleksiyonu da mevcuttur. Şahin düzenlenen sergilere de ödünç eserler vermektedir.

Şahin'in, evinin duvarlarına orijinal birkaç tablo asmak için başladığı resim alımları, Türk resim sanatının gelişmesine duyduğu ilgiyle beraber koleksiyonculuğa dönüşmüştür. Şahin (2006) bu süreci anlatır:

“1990’ların başında artık evimizde bir kaç orijinal resim olmalı diyerek tablo almaya başladık. İlk tablo 1993 yılında eşime doğum günü hediyesi olarak aldığım Şadan Bezeyiş’in bir resmiydi. Evimizde zaten sevdiğimiz Batılı sanatçıların kaliteli reproduksiyonları ve birkaç baskı mevcuttu. Türk resim sanatı nasıl gelişti diye bir merak da oluştu. Dergiler alarak, sergileri takip ederek ve galerilere giderek bu merakımı gidermeye başladım. Böylece bana heyecan veren ve hayatımı renkelendiren bir açılım yaşandı. Zamanla üç beş resim yetmemeye başladı. Daha iyi şeyler elde etmeye ve tanımaya doğru kendimi açtım, bir çeşit macera oldu diyebiliriz.”

Şahin resim alımlarıyla beraber ilgi duyduğu Türk resim sanatı alanında kendini geliştirirken sanatçıya ve esere bakışının değiştiğini ve koleksiyonculuk anlayışının geliştiğini vurgular (2006) :

“Öncelikle sanatçıyı tanımam gerektiğini öğrendim, sanatçının sadece bir eserine bakarak sanatçı hakkında fikir edinmenin yanlış olduğunu fark ettim. Zaten bir resmi alırken kafamızda birçok fikirler oluyor, alışkanlıklar oluyor. Sanatçının Türk sanatı içindeki yeri nedir onu görmeye çalıştım. Bunu yaparken de dergileri, kitapları yakından takip ettim. Birçok sergi gezip kitaplar okuyunca hem göz eğitiliyor ve bilgi oluşuyor. Türk sanat tarihini incelerken birçok sanatçıyı yeni tanımaya başlamıştım. Hatalar yapmakla beraber zaman içinde insan iyi resmi ayırmaya başlıyor. Resmi sevmek de çok önemli... Başlangıçta orijinal bir resme verilen 5000 Dolar, 2000 Dolar gibi büyük fiyatlar olacak gibi gelmiyordu bana. Zaman içinde alıştıyorlar insanı bu fiyatlara...”

Şahin koleksiyonunu oluştururken önceliği kişisel beğenisine vermekle beraber zaman içinde fiyatları artan tablolar karşısında ekonomik boyutunu da göz önünde

bulundurarak koleksiyonuna eklemeler ve çıkarmalar yapmaktadır. Şahin bu süreci anlatır (Şahin:2006):

“Benim çok büyük bir koleksiyona sahip olma olasılığım yok. Ortalamanın üstünde bir evim var, büyük paralarım yok ki büyük koleksiyonlar yapayım. İyi sanatçıların küçük küçük eserlerini alabiliyordum. Sonra onları vererek üstüne para ekleyerek ya da bir kaç tanesini çıkararak, daha iyi bir resim alma yoluna giderek, sayısını azaltıp kalitesini yükseltmeye çalıştım. Ben koleksiyonumla kendime bir mutluluk alanı oluşturmaya çalışıyorum. Belki büyük bir bütçe benim yıllar içinde oluşturduğum koleksiyonumu altı ayda ya da daha kısa bir sürede büyük paralarla toplayabilir ama benim yaşadığım mutluluğu yaşayamaz. Küçük paralarla çok iyi eserler aldım. Bugünün piyasasında benim 15 yıl önceki bu şansım yok. Hem iyi eserler piyasada yok hem de olanlar artık çok pahalı. Benim çıkış noktam, iyi bir sanatçının küçük bir eserini almak. Onu bir değer olarak tutarak daha iyisini almak üzere elimde tutuyorum. Bu da koleksiyonumu daha iyiye götüren bir süreç oluyor. Her aldığımı saklayabilme şansım yok.”

Şahin koleksiyonunu kişiliğinin bir parçası olarak görürken, koleksiyonun bütünü de ayrı parçalardan oluşmuş bir sanat eseri olarak değerlendirmektedir. Şahin (2006), koleksiyonunu genişletirken eserlerin özgünlüğüne öncelik vermektedir:

“Koleksiyonu bir kişilik oluşması ve kişiliğin bir parçası olarak görüyorum. Sahip olduğum resimlerin arasında birçoğu o kadar yakın ki bana, yıllarca özlemine çekip sahip olduğumuz birşey gibi. Dolayısıyla bir kimlik ve kişilik oluşmuşsa onun bir parçası olduğunu düşünüyorum. Ayrıca koleksiyon bana içindeki eserlerle beraber oluşturduğu bütünlüyle beraber bir sanat eseri gibi geliyor. Tek tek sanat eserlerinden oluşmuş büyük bir sanat eseri gibi... Oradaki resimler ne kadar kuvvetliyse koleksiyon da o oranda kuvvetlenmiş oluyor. Genel olarak koleksiyonumda modern bir yaklaşımım var. Sanat eserinde ya da sanatçıda esas olan şey yaratının orijinallikidir. Bu soyut olur, figüratif olur, natüramorfler olur ama esas olan yaratıdır. O yaratıda özgünlük varsa ona bakıyorum benim için önemli olan özel bir dünyayı kurabilmesidir.”

Şahin, koleksiyoncunun en önemli özelliğini eserlerle kurduğu kişisel bağların yanı sıra toplanan eserler hakkında birikim de edinerek kaybolmasını engellemek ve tarihini incelemek olduğuna inanır. Şahin (2006) :

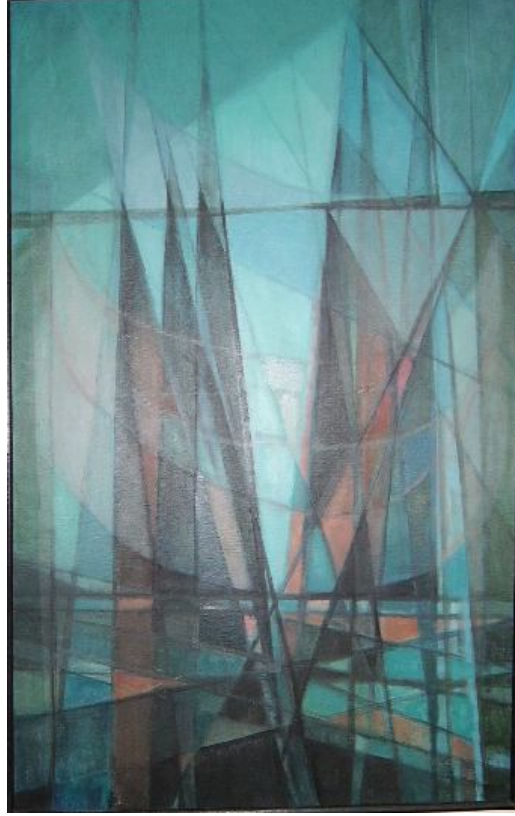
“Günlük yaşamın koşuşturması dışında, iç dünya ihtiyaçlarının doğrultusunda sanata zaman ayırıp emek ayırıp hatta eşiyle kavga edip birşeylerin peşinde koşan, onları derleyip toparlayan bunu bilinçle yapan kişilere koleksiyoner demek gerekir. Herkesin ilgi alanı farklı olmakla birlikte koleksiyonerin esas amacı, küçük veya büyük değer niteliği olan eserleri derleyip toplama, kaybolmasını önlemek ve bir birikime dönmesini sağlamaktır. Kartpostal da olabilir pul da, bunların yok olmasını önlemeye çalışmak önemli bir girişimdir. Bunu yaparken de arkasında bir araştırma ve kaynak taraması yaparak o eseri bir belge niteliğine dönüştürebilmek de önemlidir.”

Şahin, genç sanatçıları da tanımaya çalışarak koleksiyonuna az da olsa eklemeye özen göstermektedir. Genç sanatçıların usta ressamın eser fiyatlarının birbirine yakın olmasını resim piyasasının dengesizliği olarak değerlendirirken tercih yapma durumunda usta ressamı seçmektedir. Şahin bu süreci aktarır (Şahin:2006):

“Genç sanatçıların çok ilgilenemiyorum yazılardan ve çevremdeki insanlarla yaptığım sohbetlerden tanımaya çalışıyorum. Genç sanatçılarımızın önleri malesef çok tıkalı. Büyük

galeriler, ticari getirisi olan kendini ispatlamış sanatçılarla çalışmayı tercih ediyorlar, gençlere yer verenler de var ama azınlıktalar. Ticari ortamın bir beklentisi ve alışkanlıkları var, gençler de şimdi kendilerini o ortamın içinde görüyorlar ve ustalar kadar ciddi fiyatlar bekliyorlar. O zaman benim karşıma şöyle bir sorun geliyor; 3000 Dolar'a genç bir sanatçının resmini almakla usta bir sanatçının eserini almak... Bu çok karşılaştığım bir durum ve öyle olunca da gençler tabii kaybediyor. Büyük ustalarla aynı fiyatları istemelerini malesef haksızlık olarak görüyorum. Bu benim şahsi görüşüm tabii. Genç denmelerine kızıyorlar sanatın genci yaşlısı olmaz diyorlar ama bir de piyasanın doğruları var. Sanat çok uzun soluklu bir yarış olduğu için genç sanatçıların bunu sürdürüp sürdürmeyeceğini eserleri iyi olmasına rağmen tahmin etmek güç olabiliyor.”

Şahin'in koleksiyonunda yer alan kimi sanatçılar arasında Avni Arbaş, Erol Akyavaş, Turan Erol, Komet, Yüksel Arslan, Adnan Varınca, Sabri Berkel, Fahr el Nissa Zeid, Bedri Rahmi, Nejat Devrim, Zeki Faik İzer, Hamit Görele, Orhan Peker, Erdal Alantar, Devrim Erbil, Cemal Tollu, Nurullah Berk, Adnan Çoker, Mustafa Ata, Burhan Doğançay ve Ferruh Başağa (Bkz. Şekil 6.5.) bulunmaktadır.



Şekil 6.5. Ferruh Başağa; *Soyut Kompozisyon*, Şahin Koleksiyonu.

Şahin Türk resim sanatı üzerine özellikle de ressamlar üzerine olan çalışmalarının çok kısıtlı olduğunu, sanata mekansal olarak destek veren büyük kurumların bu açığı kapatacak çalışmalar içine de girmesinden yanadır. Düzenlenen sergilerin kısır döngü halini almış belli isimler çevresinden çıkarak yenilenmesi görüşündedir.

Mustafa Taviloğlu

Mustafa Taviloğlu 1980’li yıllarda koleksiyonculuğa başlamıştır. 1997 yılında çıkardığı “Taviloğlu Koleksiyonu Türk Resmi” adlı katalog Türkiye’nin ilk özel koleksiyon kataloğudur. İleride bir müze açmayı da düşünen Taviloğlu, gerek müze gerekse kataloğun koleksiyonculuğun toplumsal dönüşümü açısından temeli olduğuna inanmaktadır. Sergilere ödünç eserler veren Taviloğlu yaşadığı tatsızlıklardan dolayı bundan sonrası için daha seçici davranacağını vurgular. Taviloğlu son yıllarda koleksiyonunda genç sanatçılara öncelik vermeye başlamıştır.

Türk resmine duyduğu ilgiyle kendini geliştirmeye başlayan Taviloğlu, koleksiyonculuğun kendisine artı değer kattığını ve bakışına farklılık getirdiğini vurgular. Taviloğlu koleksiyonculuğa başlama sürecini aktarır (Taviloğlu: 2006):

"Koleksiyon oluşturacağım diyerek yola çıkmadım kendiliğinden oluştu. Kim koleksiyon oluşturmak amacıyla yola çıktığını söylüyorsa yalan söylüyordu; çünkü o yıllarda önümüzde düzgün bir örnek yoktu. Ben resimleri sevdim koleksiyonculuğu sevdim. Bunun doğru iş olduğunu anladım. Beni çok geliştirdiğini gördüm, derin bakmamı sağladı. Sanatçıların hem işlerini hem şahıslarını tanıdım ve çok sevdim. Sanatçı ve galerici olamayacağım için alıcı olayım dedim ve bu hale geldi. 'Koleksiyoner nedir?' dedim araştırdım ve kendimi geliştirdim. Bunu yaparken de elimde doğru işlerin olmasının çok önemi vardı. İleride bunların örnek olması icap ettiğinden daha titiz olmaya ve seçmeye başladım. Elimdeki bazı eserleri çıkardım."

Necdet Kalay tablosuyla koleksiyonculuğa başlayan Taviloğlu, sanatçılarla kişisel ilişkilerine de önem vererek onları yakından tanıma şansına sahip olmuştur. Sanatçılarla olan tanışıklığının koleksiyonculuğuna büyük katkısı olduğuna inanmaktadır. Taviloğlu bu süreci anlatır (Taviloğlu: 2006):

"İlk olarak çok genç yaşta kaybettiğimiz Necdet Kalay almıştım. Sonra zıt kutup gibi gelecek ama Burhan Uygur aldım. Uygur'la arkadaşlığımı da geliştirdim. Gerçek bir sanatçı ruhuna sahipti. Resimlerini aldığım sanatçıların çoğuyla tanışıklığım da oldu. Bu ilişkiler benim gelişmemi sağladı. Bir kuşağı nerdeyse tanıyorum diyebilirim. Ama şimdiki gençleri çok fazla tanımıyorum o kadar vaktim olmuyor. Ama zamanında hep bire bir kurduğum ilişkiler sayesinde resimlerimi aldım. Birisi aracılığı ile neredeyse hiç almadım. Birinin danışmanlığı doğrultusunda eser almadım, bir koleksiyon devralmadım. Eserlerin %99'nunu ben kendi beğenime göre aldım, bizzat seçerek. Sadece tanımadığım bilmediğim sanatçılar için sorduğum fikir aldığım birkaç isim olmuştur."

Koleksiyonunu şekillendirirken Taviloğlu, sevdiği sanatçıların eserlerine ağırlık vermektedir. Aldığı sanatçılarla arasında yoğun bir ilişki kurduğu için eserlerin tamamını elden çıkarmak yerine az sayıda da olsa elinde tutmayı tercih etmektedir. Taviloğlu koleksiyonunu şekillendirmesini anlatırken (Taviloğlu: 2006):

"Sanatçıların aldığım eserleri arasında değişiklikler yaptım. Onları kendimce bir resim derecelendirmesine tuttum; bazı eserlerini elimden çıkararak başka eserlerini aldım. Vazgeçtiğim bir sanatçı var diyemem, bir ya da iki tane de olsa mutlaka koleksiyonumda durur. Bu onları beğenmediğim anlamına gelmez sadece sanatçı beni çok etkilememiştir ya da ben derinine inememiştir. Çok beğendiğim ve ilgilendiğim sanatçıların eserleri koleksiyonumda da ağırlıklı olarak yer alır" demiştir.

Koleksiyonunu genişletirken son yıllarda genç sanatçılara öncelik veren Taviloğlu atölye, galeri ve az da olsa müzayedelerden de eser almaktadır. Taviloğlu bu konuda (Taviloğlu: 2006):

"Bir iddiam olmamakla beraber zamanında birçok sanatçının atölyesine gittiğim oldu. Galerilerden de çok sayıda eser almışım. Hemen hemen hepsiyle çalışmışım. Müzayedelerden çok çok az almışım. Son on yıldır eski resim aldığımı hiç hatırlamıyorum. Artık genç ressamı alıyorum. Bunda da galericinin, internetin ve Sabancı Müzesi'nin önemli referansı oluyor çünkü genç sanatçıları tanıyacak çok vaktim olmuyor" görüşündedir.

Koleksiyonunu ileride bir müzeye çevirme konusunda ise Taviloğlu (2006):

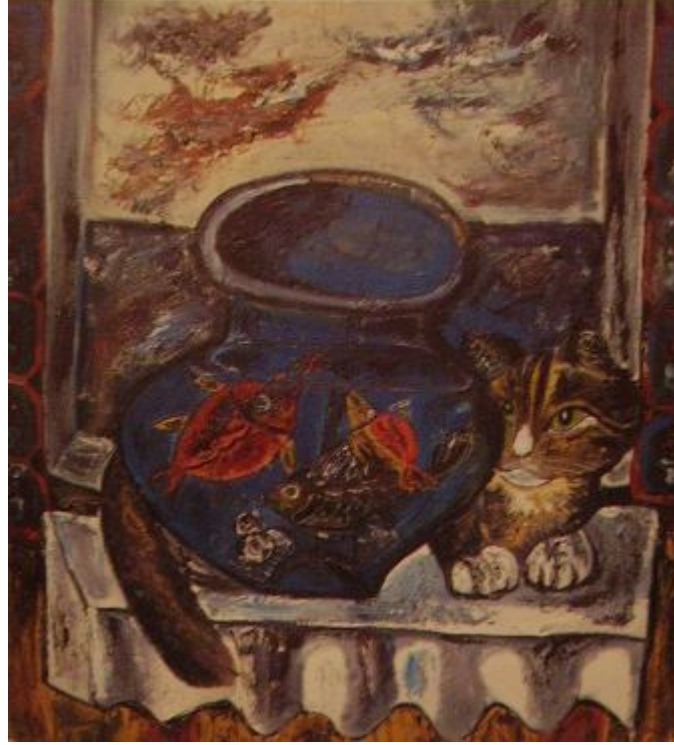
"Koleksiyonculukta bir yere geldikten sonra yaptığınız işe bakıyorsunuz ve bir katalog yapmanız gerektiğini görüyorsunuz. Bir koleksiyonun paylaşılması işin en temelindedir. İyi bir koleksiyon belli bir noktadan sonra kendini teşhir etmek ister. İyi koleksiyonların zaman içinde de müzeleşeceğine inanıyorum. Katalog çıkarmak da bu işin bir aşamasıydı, o yüzden yaptım. İşin tarafında bu yol vardı. Ben de o yolu takip ettim" diyerek katalog çıkarmanın önemini vurgular.

Taviloğlu her resim birikimini koleksiyon olarak değerlendirmemektedir. Koleksiyonculuğun temelini heyecan ve birikim olduğuna inanmaktadır. Taviloğlu (2006) koleksiyoncunun toplumsal dönüşümüne önem vermesi gerektiğini şu ifadeyle dile getirir:

"Koleksiyonerin birikimi değil bu alanda kendini geliştirmesi, eğitimi önemlidir. Yaptığı koleksiyonun genelde bir dönüşümü olması gerekir, koleksiyonun gerek sanatseverler gerekse koleksiyonerler için eğitici yönünü göz önünde tutması lazım. Bu yüzden koleksiyoner ticari bir amaç gütmemeli ve yatırım aracı olarak görmemelidir. Koleksiyon konusuyla ilgilenenlere örnek teşkil etmesi gerektiğinin bilincinde olması gerekir. Sadece toplamakla koleksiyon yapılmaz, topladıkları eserlerle ilgili bilgi sahibi de olması gerekir. Koleksiyonerin kimlik oluşturma gerekir, eğer bir koleksiyonda eleme, emek, bilgi, araştırma ve heyecan varsa ben ona koleksiyon derim."

"Taviloğlu Koleksiyonu Türk Resmi" adlı katalogda Taviloğlu'nun ve Ferit Edgü'nün giriş yazıları bulunmaktadır. Katalog, koleksiyonda yer alan ressamların biyografilerini ve eserlerini içermektedir. Katalogun editörlüğünü Ferit Edgü, kordinatörlüğünü Haldun Dostoğlu yapmıştır.

Taviloğlu koleksiyonunda yer alan ressamlar arasında Şefer Akdik, Malik Aksel, Avni Arbaş, Resul Aytemür, Vecih Bereketoğlu, Şefik Bursalı, Ali Avni Çelebi, Cevat Dereli, Nejad Melih Devrim, Abidin Dino, Burhan Doğançay, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Fikret Mualla, Mehmet Güteryüz, Nedim Günsür, Hoca Ali Rıza, Zeki Faik İzer, Necdet Kalay, Komet, Mustafa Pilevneli, İbrahim Safi, Burhan Uygur, Ömer Uluç, Adnan Varınca, Fahr el Nissa Zeid, Sabri Berkel ve Cihat Burak (Bkz. şekil 6.6.) gibi isimler bulunmaktadır.



Şekil 6.6. Cihat Burak; *Akvaryum ve Kedi*, Taviloğlu Koleksiyonu.

7. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Türkiye’de 1950 Sonrası Görsel Sanatlar Koleksiyonculuğunun Gelişimi adlı yüksek lisans çalışmasında Türkiye’deki özel resim koleksiyonculuğu, Batılı anlamda resim sanatının gelişmesi sosyo kültürel arkaplanıyla beraber yüksek lisans çerçevesinde incelenmiştir. Gerek Batılı anlamdaki resim sanatı gerekse bu sanatın koleksiyonculuğunun başladığı Batılı toplumlardaki gelişimi ilk bölümde tarihsel arkaplanını vermek ve kıyaslamak adına incelenmiştir.

Batılı toplumların tarih öncesi dönemlerinde bugün sanat eseri olarak değerlendirdiğimiz nesneler dini ve siyasi amaçlarla kullanılmaktaydı. Yapılan savaşlar sonucunda elde edilen ganimetler arasında yer alan sanat eserleri saray hazinesine eklenerek ülkenin üstünlüğünü ve zenginliğini gösteren prestij araçları olmuşlardır. Antik dönemde Roma’nın, Yunan kültürüne duyduğu hayranlık neticesinde oluşturulan koleksiyonlar bu anlamda dikkat çekicidir.

Ortaçağ’da her alanda etkin olan kilisenin ağırlığı sanat alanında da kendini göstermiştir. Sanat henüz kendi özerkliğini oluşturmamış ve zanaatın içinde değerlendiriliyordu. Kilisenin Hıristiyanlığı ön plana çıkarmasına paralel olarak üretimler de bu yönde gerçekleşmiştir. Bu dönemdeki kilise koleksiyonları ağırlıklı olarak ritüellerde kullanılan dini nesnelerden oluşmaktaydı.

Batı sanatı için en önemli dönüm noktalarından biri olan Rönesans gerek sanatın gelişimi gerekse koleksiyonların oluşumu açısından ayrı bir öneme sahiptir. Floransa’da burjuvazinin ilk örneklerini oluşturan, ticaretle ilgilenen zengin aileler sanata büyük bir ilgi duymuş ve gelişimine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Özellikle Medici Ailesi’nin yeniden yapılandığı mesenlik ilişkileri sanatçıların kendi kimliklerini oluşturmak adına önemli bir gelişme olmuştur. Zengin aileler, toplumda yer edinmek için sanata verdikleri destekle önemli bir prestije sahip olmuşlardır. Zengin ailelerin sanata verdiği destek bütün Avrupa’da yaygınlık

göstermiş ve sanat büyük bir gelişim içine girerek kilisenin ve aristorasinin tekeline çıkmıştır. Burjuvazinin oluşması sanatın gelişmesine ve özgürleşmesine önemli katkılarda bulunmuştur. Zengin aileler oluşturdukları koleksiyonla bir vakıf temelinde ya müze kurmuşlar ya da ülkelerinin müzelerine bağışlamışlardır. Koleksiyonlarının bir şekilde kurumsallaşması (ölümsüzleşmesi) ailelerinin prestijlerini daha da artırmıştır.

XIX. yüzyıl sanat tacirleri Avrupa'daki sanat piyasasını yeniden yapılandırmış ve sanatın gelişimine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Kıta Avrupa'sının bu döneme kadar klasiklere verdiği önem, Ruel ve Kahnweiler gibi, sanat tacirleri sayesinde o dönem üretilen sanat eserlerine dönmüştür. II. Dünya Savaşı'ndan sonra siyasi ve ekonomik alanda güçlenen Amerika kültürel alanda da güçlenmek için sanata önem vermiştir. Sanata yapılan yatırımların artması sonucu, sanatın başkenti olarak kabul edilen Paris'in yerini New York almıştır. Amerika'da yapılan özel koleksiyonlar da müzeye dönerek kurumsallaşmıştır. 1980'lerde her alanda yaşanan küreselleşme sanat alanında da yaşanmış, çok uluslu şirketler sanata yatırım yapmaya başlayarak önemli koleksiyonlar oluşturmuştur. Bireysel koleksiyonların yerini şirket koleksiyonları almış ve sanata yaptıkları yatırımla prestijlerini artırmışlardır.

Batılı anlamda resim sanatının Osmanlı sanatına girmesi XVIII. yüzyılda gerçekleşmiştir. İslam dininin resim yasağından dolayı, resim sanatına olan ilgi saray çevresi ile kısıtlı kalmıştır. III. Selim kendi portresiyle beraber bütün padişahların portrelerini yaptırarak sarayın ilk resim koleksiyonunu oluşturmuştur. Kendisi de ressam olan Abdülaziz, resim sanatına duyduğu ilgi sonucu Şeker Ahmet Paşa'yı görevlendirerek sarayın ilk yabancı ressamlarını içeren koleksiyonunu yaptırmıştır. Meclisi-i Mebusan 1910 yılında çıkardığı bir yasa ile Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu biçimlendirilmiştir. Osmanlı döneminde özel koleksiyonlar, saray çevresi ve ressamlar tarafından oluşturulmuştur.

1923 yılında kurulan Türkiye Cumhuriyeti Batılılaşma projeleri çerçevesinde sanatın gelişmesine de büyük destek vermiştir. Kurucu hükümet CHP sahip olduğu kültür politikaları çerçevesinde özellikle plastik sanatların gelişmesinde teşvik edici bir rol oynamıştır. 1950 yılına kadar devlet sanata mesenlik etmiş, hem arzı hem de talebi oluşturmuştur. 1930'lu yıllardan itibaren de bankaların sanata yatırım yapmasını

sağlayarak önemli koleksiyonların oluşmasını sağlamıştır. 1937 yılında da ilk devlet resim ve heykel müzesi İstanbul'da açılarak devletin sanata olan desteği kurumsallaşmıştır. Bu dönemde az sayıdaki özel koleksiyonlar devlet erkanı, sanatçılar ve dönemin entellektüelleri tarafından oluşturulmuştur.

1950 yılında DP'nin iktidara gelmesiyle beraber devletin sanata verdiği destekte büyük bir azalma gerçekleşmiştir. Plastik sanatlar bu dönemde özel teşebbüsler sayesinde varlığını sürdürmüştür. Maya Sanat Galerisi, Helikon, Vakko Sanat Galerileri, bu kapsamda sanatçıların eserlerini sergilemeleri için önemli mekanlar olmuştur. Bunun yanı sıra Yapı ve Kredi Bankası'yla DYO firmasının düzenlediği resim yarışmalarının Türk resim sanatının gelişmesine önemli katkıları vardır. Bu dönemde Kemal Erhan, Mesut Hakküden, Jale Yasan, Sabahattin Ergü, Hüseyin Kocabaş sahip oldukları resim koleksiyonlarına ön plana çıkan isimler arasında yer almaktadır. Bu yıllarda henüz bir resim piyasası oluşmadığı için, resim satın almak büyük bir maddi birikim gerektirmemekteydi, bu yüzden bu dönemde resim satın alan ve koleksiyon oluşturanlar orta ve üst sınıfın entellektüelleri arasından çıkmıştır. Türkiye'de özel koleksiyonların sergilenmesi ilk olarak bu dönemde gerçekleşmiştir.

1970 yılında Türkiye'de bir resim piyasasının oluşmasıyla beraber özel koleksiyonların sayısında da bir artış yaşanmıştır. Bu dönemde sanat piyasası toplumdaki birçok değişimle beraber ortaya çıkmıştır. Öncelikli olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan itibaren gelişmekte olan burjuva sınıfı bu dönemde etkin olmuştur. Sermaye sahibi olan ve kentli yaşam alışkanlıklarına sahip olan burjuva sınıfı entelektüel ve estetik birikime sahip olacak alt yapısını tamamlamıştır. Galeri Baraz ve Cumalı Sanat Galerisi resim piyasasına önceki dönemlerden farklı olarak sanat eserine maddi ve manevi değer veren yaklaşımları sayesinde farklı bir galericilik anlayışının gelişmesine neden olmuştur. Yeni burjuva sınıfı bu galerilerin varlıklarını sürdürebilmesini sağlamıştır. Gerek oluşan yeni burjuvazi gerekse sanat piyasasına profesyonel yaklaşım gösteren galeriler Türk resim sanatının gelişmesine ve piyasasının oluşmasına öncülük etmişlerdir. Görüşme yapılan galericiler ve koleksiyoncular da özel koleksiyonların 1970'lerden itibaren gelişmeye başladığı konusunda hem fikirdir.

1980’li yıllarda ÷lkedeki ekonomik gelişmelerle paralel olarak sanat piyasası da yeni bir döneme girmiştir. Tablo fiyatlarındaki düzenli artış, sanat eserinin bir yatırım aracı olarak değerlendirilmesine ve yüksek gelir grubu insanların sahip olabileceğı bir ürün haline gelmesine neden olmuştur. Bu dönemde açılan Galeri Nev ve Teşvikiye Sanat Galerisi gibi galeriler çağdaş sanata önem vererek galericilik alanında da yeni açılımlar sağlamışlardır. Sanat eserlerinin yükselen değeri medyanın ve borsacıların ilgisiyle bir yatırım aracı olarak da görülmesine neden olmuştur.

1990’lı yıllarda yaşanan Körfez Savaşı, Türk sanat piyasasının verdiği ilk önemli sınavdır. Körfez Savaşı’ndan dolayı yaşanan ekonomik krizde, eserleri elden çıkarmak isteyenler bekledikleri sonuçları alamayınca piyasadan çekilmişlerdir. Galerici ve kimi koleksiyoncular bu durumu alıcıların bilinçsizliğı ve resmi bir yatırım aracı olarak görmelerinden kaynaklandığını düşünmektedirler. 1980’li yılların sonundan itibaren ve 1990’lı yıllarda müzayede evlerinin düzenledikleri açık artırmalarda yaşayan sanatçıların da eserlerine yer vermeleri piyasada fiyat dengesizliğine neden olmuştur. Görüşülen galericiler müzayedelerin serbest piyasa politikasının dışına çıkarak, eserlerin değerini aşırı düşürdükleri konusunda birleşmektedirler. Görüşülen koleksiyoncuların çoğı galericilerle aynı fikri paylaşıırken bir kısmı da müzayede evlerinin piyasada ikinci el pazarı oluşturduğunu ve dengesizlikleri düzelteceğı görüşündedir. İlk özel koleksiyon katalogu Mustafa Taviloğı tarafından bu dönemde çıkarılmıştır.

2000’li yılların başında yaşanan ekonomik kriz sanat piyasasının verdiği ikinci önemli sınavdır. Bu dönemde de resmi yatırım aracı olarak gören ve bilinçsizce eser alanlar eserlerini satamayınca piyasadan çekilmişlerdir. Türkiye’de ilk özel aile koleksiyonun katalogu ve sergisi Çağı Ailesi tarafından bu dönemde gerçekleştirilmiştir. 2000’li yıllar aynı zamanda Eczacıbaşı ve Kıraç gibi önemli ailelerin bir vakıf temelinde koleksiyonlarını kurumsallaştırarak müze açtıkları bir dönem olmuştur.

Türkiye’de özel koleksiyonculuk sermaye sahibi ve entellektüel birikimi olan burjuva sınıfının ortaya çıkması, sanat eserine profesyonelce yaklaşan galeriler ve sanat piyasasının oluşmasına paralel gelişmiştir. Dünya sanat tarihindeki örneklerde de görüldüğü üzere sanatın gelişmesi sermaye sahibi sınıfın duruşuyla ilişkilidir.

Sanatın özgürlüğü ve özgünlüğü elde etmesinde burjuva sınıfının yaptığı yatırım ve verdiği desteklerin büyük etkisi olmuştur.

Türkiye’de sanat piyasasının sorunlarıyla koleksiyoncuların sorunları paralellik göstermektedir. Piyasadaki en büyük sorun eserlere biçilen fiyatların tutarsızlığıdır. Piyasanın oluşmasından sonra yaşayan sanatçıların (özellikle genç sanatçıların) eski ustalar kadar kendilerine fiyat biçmeleri, müzayedelerin yaşayan sanatçıların eserlerine yer vermesi, ticari kaygılarını ön planda tutan galerilerin olması sanatçıların, koleksiyoncuların ve galericilerin ortak sorunları arasında yer almaktadır.

Türk resim sanatı üzerine yazılı kaynakların azlığı, sahte tabloyu ayırabilecek uzman kişilerin kısıtlı sayıda olması ya da güvenilmemesi, Türk resim sanatının birkaç istisna dışında ağırlıklı olarak yerel kalması ve uluslararası piyasada yerel piyasadaki değerlere sahip olmaması diğer sorunlar arasında yer almaktadır.

İnönü’ler dışında bütün görüşülen koleksiyoncular birinci kuşak ve 1970 sonrası koleksiyonculuğa başlamış isimlerdir. 1970 sonrası koleksiyoncuların, sosyal ve ekonomik statüleri dışında, önceki dönemden ayıran en önemli özelliklerden biri de koleksiyonlarında çağdaş sanata verdikleri ağırlıktır. Önceki dönemde ağırlıklı olarak üretilen figüratif resim herkese hitap etmektedir. Ancak koleksiyonlarda çağdaş eser olarak değerlendirdiğimiz eserlerin çoğunluğunun soyut olması, koleksiyoncuların entelektüel ve estetik olarak önceki dönemlerden farklı olduğunun bir göstergesidir. Çağdaş sanata verilen bu destek Türk resim sanatının gelişmesi adına da önemli bir yere sahiptir.

1970 sonrası koleksiyonculuğa başlayan ve görüşülen koleksiyoncuların ortak noktaları koleksiyonculuğa koleksiyon yapmak için değil orijinal bir resme sahip olma isteği ile başlamasıdır. Görüşülen koleksiyoncuların hepsi Türk resim sanatı üzerine kendilerini geliştirmiş ve sanatçılarla da tanışarak onları daha yakından tanıma şansına sahip olmuşlardır. Görüşülen koleksiyoncuların çoğu Batılı toplumlarda olduğu gibi galerilerle çalışmayı tercih ederken, müzayedeleri eksiklerini tamamlamak için takip etmektedir. Görüşülen koleksiyoncuların hepsi (dağıldığı için Bezmen hariç) düzenlenen sergilere ödünç eserler vermektedir.

Görüşülen koleksiyoncuların hepsi karma bir koleksiyon yapısına sahiptir. Koleksiyonlar dönemsel olarak ve sanatçılar üzerinden genişletilmektedir.

Bezmen koleksiyonu 1970'lerin sonunda oluşturulmaya başlanan ilk önemli koleksiyon arasında yer alır. Bir iş adamı olarak Bezmen'in sanata verdiği bu destek bir çok başka ismin de koleksiyonculuğa merak salmasına neden olmuştur. Koleksiyonun dağılması bir çok başka koleksiyonun zenginleşmesine neden olmuştur. Bilginsoy koleksiyonu ise eserlerin maddi değerleri doğrultusunda oluşturulan ve yaşayan sanatçıları içermeyen bir yapıya sahiptir. Eserleriyle arasında duygusal bir bağ kurmayan Bilginsoy bir sanatçının daha kaliteli bir eserini bulunca elindekini çıkardığı için dinamik bir yapıya sahiptir. Bilge Koleksiyonu sadece sanatçıların eserlerini değil aynı zamanda sanatçı defterlerini de kapsayan eklektik bir yapıya sahiptir. Bilge, Türk resminde beğendiği ressamların mümkün olduğunca her dönemini toplamaya çalışmaktadır. Çağa koleksiyonu gerek düzenledikleri sergi gerekse çıkardıkları katalogla batılı toplumlardaki koleksiyon örnekleriyle bezerlik göstermektedir. Cumhuriyet dönemi ressamlarının eserlerinden oluşan koleksiyonda ağırlıklı olarak soyut eserler yer almaktadır. Elgiz koleksiyonu yerli yabancı çağdaş sanat eserlerine yer vererek uluslararası bir niteliğe sahiptir ayrıca koleksiyonları Proje 4L adlı müzede sergilenmektedir. İnönü koleksiyonu ikinci kuşak olarak devam ettirilen bir koleksiyon yapısına sahiptir ve dört farklı kaynaktan beslenerek oluşmuştur. Kabakçı koleksiyonu dünya çapında Türki diller konuşan ressamlardan oluşan en zengin özel koleksiyon olma özelliğine sahiptir. Bunun yanı sıra Kabakçı, koleksiyonun kalitesini yükseltmek ve gerçek değerleri ortaya çıkarmak için resim yarışması düzenleyen ilk ve tek koleksiyoncudur. Paksoy koleksiyonu ise kendisi de sanatçı ve galerici olan Doğan Paksoy'un birikimleri doğrultusunda oluşmuştur. Paksoy koleksiyonu kendi içinde deniz hamamı ve plajlar, gibi tematik alt başlığı olan tek koleksiyondur. Şahin koleksiyonu Türk resminin ustalarına ağırlık veren bir yapıya sahiptir. Şahin koleksiyonculuğun kendisini de bir sanat eseri olarak değerlendirmektedir. Taviloğlu koleksiyonu Türkiye'nin ilk özel resim kataloğuna sahip olan bir koleksiyondur. Türk resminin hemen her dönemini içeren koleksiyon yakın zaman içinde müzeye dönüşecektir.

Resim sanatının gelişmesi için sağlıklı bir piyasaya ihtiyacı vardır. Sanatçıları üretimlerini sürdürebilmeleri için toplumun talebine ihtiyaç duymaktadırlar.

Türkiye’de piyasa talebini ağırlıklı olarak devlet, kurumlar ve özel koleksiyonlar sağlamakta, bunun dışında az sayıdaki sanatsever de dekoratif amaçla eser satın almaktadır. Türk resim piyasasının oluşmasıyla önemli bir ağırlığa sahip olan özel koleksiyonlar ülkedeki ekonomik ve sosyo-kültürel değişimle şekillenmekte ve değişmektedir. Her koleksiyon kendi içinde koleksiyoncunun duruşu çerçevesinde ve oluşturulduğu dönem içinde değerlendirilmelidir.

KAYNAKLAR

AnaBritannica, 1986. Floransa, 9.Cilt, Ana Yayıncılık ve Sanat Eserleri Pazarlama, İstanbul.

Akyunak, N. 1970. Jale Yasan Koleksiyonunu Sergiledi, *Ankara Sanat*, **49**.

Alptekin, İ., 1988. Fırça Faizle Yarışıyor, *Kelebek*, 25.11.1988.

Arna,S. & Cabbar, R., 1998. Koleksiyoner Olunmaz Doğulur, *Gazete Pazar*, 25.10.1998.

Artun, A., 2005. Sanatçı Müzeleri, İletişim Yayınları, İstanbul.

Atagök,A., 2006. Yeni Bir Sanat Müzesine Doğru, www.csnuze.anadolu.edu.tr/tomur.htm.

Ayman, O., 1987. İşadamları Sanatı Destekliyor, *Güneş Gazetesi*, 22.10.1987.

Baykam, B., 1996. Türk Resim Piyasası ve Çağdaş Sanatımız, *Toplumbilim Plastik Sanatlar Özel Sayısı*, **4**.

Baraz, Y., 2001. Rönesans'ın Büyük Patronları, *Skala Artist Dergisi*, 8.

-----, 2003. Resim Sanatının Büyükelçisi; Kahnweiler, *Artist Dergisi*, **9**

Berkmen, B., 1984. Ressamlar ve Galericiiler, Resim Piyasasındaki Devinimin Yapay Olduğu Görüşünde Birleşiyorlar, *Milliyet Sanat*, **109**

Bezmen, H., 2006a. Neden Halil Bezmen?, Litertatür Yayıncılık, İstanbul.

Braudel, F., 2001. Uygarlıkların Grameri, İmge Kitapevi, Ankara.

Brettel, R.R., 1999. Modern Art 1851-1929, Oxford University Press, Oxford.

Cezar, M., 1971. Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Crespelle, J.P., 1968. Milyarder Olmak İçin Resim Alınız, *Ankara Sanat*, **26**.

Cumhuriyet Gazetesi, 1991. Tablolar Altın Gibi, *Cumhuriyet Gazetesi*, 12.09.1991

-----, 1993. Nazmi Ziya Tablosuna 1.6 Milyar, *Cumhuriyet Gazetesi*, 06.12.1993.

Çağdaş,H., 1990. Halil Bezmen Büyük Sergi'sini Anlatıyor, *Gösteri Dergisi*. **Aralık**

Çalakoç, Z., 1981. Yeni Süremde Sanatçılarımız ve Galerilerimize bir Uzanış, *Gösteri Dergisi* , **11**.

Dedeal, H., 2005. 1945-1960 Yılları Arasında Türkiye’de Sanat Ortamı ve Yayın Hayatına Yansıması, *Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Duben, İ., 1983. Türk Resmi ve Eleştirisi 1900-1950, *Doktora Tezi*, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul

Enyclopedia of World Art, 1965. Museums and Collections, V.10, Mc Graw-Hill Press, Londra.

Enyclopedia of World Art, 1966. Patronage, V 11, Mc Graw- Hill Press, Londra.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997. Koleksiyonculuk, 2.Cilt, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

Erdoğan, A., 2006. Türkiye’de Bir Monet Bir Renoir, *Tempo Dergisi*, 16.03.2006.

Ersöz, E., 2002. Koleksiyonculuk Üzerine Bilinmesi Gerekenler, *Türkiye’de Sanat Dergisi*, **53**.

-----, 2004. Sanat Piyasası; En Çok Kim Prim Yapacak, *Türkiye’de Sanat Dergisi*, **63**.

-----, 2005. Kamplumbağa Terbiyecisi 5.000.000.000.000 TL Eder mi? Sanat Piyasasında Fiyatlar Hangi Kriterlere Göre Oluşuyor, *Artist Dergisi*, **Şubat**.

-----, 2005. 2000’li Yıllarda Sanat Eserlerinin Pazarlanması, *Artist Dergisi*, **Kasım**.

Erhan, K., 1989. 15. Yıl Sergileri Cumalı Sanat Galerisi Katalogu.

Evrin, B., 2002. Bir Koleksiyoner Barbaros Çağa, *Türkiye’de Sanat Dergisi*, **56**.

Faure, E., 1993. Yeniden Doğan Sanat, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Filoğlu,L., 1989. Sanat Ticaretinde 5 yıl, *Cumhuriyet Gazetesi*, 22.06.1989.

Gilbert, C., 2005. Heykel Sanatı, *Rönesansın Serüveni* içinde, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Giray, K., 1997. Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Girgin, E.Ç., 1986a. Türk Resmi Üstüne Notlar ve Koleksiyonculuk; Asker Ressamlardan Sivil Ressamlara, *Cumhuriyet Gazetesi*, 06.08.1986.

-----, 1986b. Türk Resmi Üstüne Notlar ve Koleksiyonculuk; Resim Üretiminden Resim Toplamaya, *Cumhuriyet Gazetesi*, 07.08.1986.

-----, 1986c. Türk Resmi Üstüne Notlar ve Koleksiyonculuk; Koçman İki Buçuk Yıldır Resim Alamıyor, *Cumhuriyet Gazetesi*, 08.08.1986.

-----, 1986d. Türk Resmi Üstüne Notlar ve Koleksiyonculuk; Çaresizliğin Sığ Sularında Bir Müze, *Cumhuriyet Gazetesi*, 09.08.1986.

-----, 1986e. Türk Resmi Üstüne Notlar ve Koleksiyonculuk; Ressmaların En İyi İşverini Devletti, *Cumhuriyet Gazetesi*, 10.08.1986.

Gombrich, E.H., 1993. Sanatın Öyküsü, Remzi Kitapevi, İstanbul.

Gönülsüz, Ş., 2004. Nahit Kabakçı Kendi Doğrularının Peşinde, *Portreler*, 1.

Gören, A.K., 1998. Destek Reasürans Koleksiyonu, Destek Reasürans Galerisi, İstanbul

Güven, O., 1994. Osman Hamdi Piyasada Bir Numara mı?, *Milliyet Gazetesi*, 10.09.2004.

Haddad, M., 2001. Halil Şerif Paşa Bir Koleksiyon Bir İnsan, P Kitaplığı, İstanbul.

Hooker, D., 1994. History of Western Art From Ancient Greece to the Present Day, Boxtree Limited Press, Londra.

Hürriyet Gazetesi, 1988. Daire Fiyatına Tablo, *Hürriyet Gazetesi*, 19.12.1988

-----, 1994. 1993'ün Rekor Tabloları, *Hürriyet Gazetesi*, 04.01.1994.

İren, R., 1992. Tekel Türk Kültür ve Sanatının Gelişmesine de Hizmet Ediyor, *Dünya Gazetesi*.

İskender, K., 1995. Gelmiş Geçmiş En Gürültülü Müzayede Olayının Gerçekleri; *Türkiye'de Sanat Dergisi*, 19.

Kabakçı, N., 2002. Çağdaş Azerbaycan, Rus, Türk Resim ve Heykel Sergisi Katalogu.

-----, 2003. Nahit Kabakçı Koleksiyonu Resim ve Heykel Sergisi II Katalogu.

Kahnweiler, D.H., 1993. Benim Galerilerim Benim Ressamlarım, Gece Yayınları, İstanbul.

Kaya, K.M., 2002. Müşetirilerini Ölümsüzleştirdi, *Milliyet Gazetesi*, 10.11.2002

Kaya, Ş., 2006. Cumhuriyet Döneminde Güzel Sanatlar (Resim-Heykel-Mimari), www.istanbul.edu.tr/Bolumler/Guzelsanat/gs.htm.

Kerrar. M., 2002. Bir Koleksiyon Günyüzüne Çıkarken, *RH+ Plastik Sanatlar Dergisi*, **1**.

Köksal,A., 1978. Yeni Sezona Girerken: Resim Satışları Arttıysa da Türkiye’de Henüz Resim Piyasası Oluşmadı , *Milliyet Sanat*, **288**.

Madran, B., 2001. Kent, Toplum, Müze Deneyimler Katkıları, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Yayınları, İstanbul.

Mesayyah, M., 1989. Restorasyon Tabloların Değerini Etikelemez, *Barometre*, **41**

Michelet, J., 1996. Rönesans, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Nokta Dergisi, 1998. Koleksiyonculuk/Resim Eknomisi; En Karlı Yatırım Resim Koleksiyonculuğu, *Nokta Dergisi*, 10 Ocak 1988, **1**.

Öndin, N., 2003. Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950, İnsancıl Yayınları, İstanbul.

Özder, K.,2006. Altyapısı Galericilikle Başlayan Çeşitli Sentezlerle Gelişmiş Büyük Bir Koleksiyon ve Koleksiyoncu Nahit Kabakçı, *Artist Dergisi*, **Ocak**.

Özer, D., 1987. Koleksiyoner Nafiz Baydur’la Görüşme, *Artist Dergisi*, **20**.

Özsezgin,K.,1975. Dar Bir Bütçenin Sevgi ve İyi Niyetle Yarattığı Etkinlik: S.Ergi’nin Koleksiyonunda 300 Kadar Tablo Var, *Milliyet Sanat*, **137**.

-----, 1989. İsim Toplayıcılığından yapıt koleksiyonculuğuna, *Milliyet Sanat*, **214**.

-----,1996a. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Koleksiyonu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

-----, 1996b. Bir İstanbul Bohemi; Fikret Adil, *Türkiye’de Sanat Dergisi*, **24**.

-----,1997. DYO Resim Yarışmalarının Katkısı ile Türk Resim Sanatında 30 Yıl Katalogu, Yaşar Eğitim Kültür Vakfı, Ankara.

-----, 1998. Cumhuriyet’in 75 Yılında Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul

-----, 2002. Koleksiyoncuların İzinde: Muhsin Bilge Bilinçli Bir Toplayıcı ve Biriktirici, *Artisit Dergisi*, **Kasım**.

Pevsner, N., 2005. Rönesans ve Manierizm *Rönesansın Serüveni* içinde, Yapı Kredi Yayıncılık, İstanbul.

Preble, D., Preble, S., Frank, P., 1999. Art Forms, Longman Press, New York.

Rona, Z., 2002. Çağ Resim Koleksiyonu, *Çağ Resim Koleksiyonu 1975-2002* içinde. İstanbul.

Shaw, W.M.K., 2004. Osmanlı Müzeciliği Müzeler, Arkeoloji ve Tarih
Görselleştirilmesi, İletişim Yayınları, İstanbul.

Shnier, L., 2004. Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Smith, E.L., 1992. Art & Civilization, Laurence King Press, Londra

Smith, P., 2001. Rönesans ve Reform Çağı Bir Sosyal Arkaplan Çalışması, Türkiye
İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

Symonds, J.A., 2005. İtalya’da Rönesans, *Rönesansın Serüveni* içinde, Yapı Kredi
Yayınları, İstanbul.

Şerifoğlu, Ö.F., 2000. En Sevdikleri 50 Koleksiyoncunun Seçtikleriyle Türk
Resim Sanatı, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. İstanbul.

T.C. Maliye Bakanlığı, 1998. T.C. Maliye Bakanlığı Sanat Eserleri Koleksiyonu,
T.C. Maliye Bakanlığı, Ankara

T.C. Merkez Bankası, 2004a. T.C. Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 1; Batılı
Anlamda Türk Resim Sanatının Geliş Aşamaları ve
Koleksiyondan Örnekler, T.C. Merkez Bankası, Ankara.

T.C. Merkez Bankası, 2004b. T.C. Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 2; Türk
Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan
Örnekler, T.C. Merkez Bankası, Ankara.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006. www.kultur.gov.tr.

Toprak, B., 2005a, Cumhuriyet Ansiklopedisi 1923-2000: Cilt 3 1961-1980, YKY,
İstanbul.

Toprak, B., 2005b, Cumhuriyet Ansiklopedisi 1923-2000: Cilt 4 1980-2000, YKY,
İstanbul.

Turani, A., 2004. Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitapevi, İstanbul.

Ural, M., 2000. Resim ve Koleksiyonları, *En Sevdikleri 50 Koleksiyoncunun
Seçtikleriyle Türk Resim Sanatı* içinde, YKY, İstanbul.

Üstünipek, M., 1998. Cumhuriyet’ten Günümüze Türkiye’de Sanat Yapıtı Piyasası,
Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,

İstanbul.

-----, 1999. Cumhuriyetin İlk 50 Yılında Sanat Piyasası, *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri* içinde, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Yayınları, İstanbul.

Yöndem,B., 1993. Enflasyon Tablosu, *Milliyet Gazetesi* 05.01.1993.

Wu, C., 2005. Kültürün Özeleştirilmesi 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi, İletişim Yayınları, İstanbul.

Kişisel Görüşmeler

Arnas, N., 2006. Kişisel Görüşme
Artun, A., 2006. Kişisel Görüşme
Baraz, Y., 2006. Kişisel Görüşme
Bezmen, H., 2006b. Kişisel Görüşme
Bilge, M., 2006. Kişisel Görüşme
Bilginsoy, K., 2006. Kişisel Görüşme
Cumalı, A., 2006. Kişisel Görüşme
Çağa, B., 2006. Kişisel Görüşme
Elgiz, S., 2006. Kişisel Görüşme
Genim, A., 2006. Kişisel Görüşme
Gören, A., 2006. Kişisel Görüşme
İhtiyar, T., 2006. Kişisel Görüşme
İnönü, E., 2006. Kişisel Görüşme
Kabakçı, N., 2006. Kişisel Görüşme
Öndin, N., 2006. Kişisel Görüşme
Paksoy, D., 2006. Kişisel Görüşme
Portakal, N., 2006. Kişisel Görüşme
Süitor, T., 2006. Kişisel Görüşme
Şahin, M., 2006. Kişisel Görüşme
Taviloğlu, M., 2006. Kişisel Görüşme

TÜRKİYE'DEKİ RESİM KOLEKSİYONCULARI

A

Fikret Adil
Doğan Aka
Raika Akar
Necati Akçağlılar
Fikret Akdora
Duygu- Vural Akışık
Metin Akpınar
Belkıs Aksoy
Erol Aksoy
Aziz Akyavaş
Eddie Anter
Ferullah Altaylı
Nur-Selçuk Altun
Cem Altınel
Kerim Antik
Bedii Arbel
Övgü Arda
Selma Arel
Vural Arıkan
Nuri Arlases
Cavit Armağan
Cengiz Arslan
Turgay Artam
Falih Rıfkı Atay
Yılmaz Aysan

B

Mustafa Balcı
Mehmet Balkan
Selmin- Zafer Başar
Mubin Başar
Aslı Başgöz
Atılğan Bayar
Nafiz Baydur
Suat Nazif Baydur
Süleyman Nazif Baydur
Mehmet Bayrataroğlu
Sami Behamorias
Yusuf Behar
Bülent Belli
Ceri – Monique Benardete
Ömer Benli
Hasan Vecih Bereketoğlu
Bilge Berker
Feyyaz Berker

Mehmet Berker
Salih Berker
Daryo Beskinazi
Halil Bezmen
Sumru Bezmen
Zeyno- Muhsin Bilge
Ayşe- Kemal Bilginsoy
Hayri Bingöl
Necla Bingöl
Necla Birgil
Sezer Birgili
Saim Birkök
Hüseyin Birol
Pertev Boyar
Ayten Boyner
Handan Bozbağ
Ersin Börtecene
Yunus Büyükkuşoğlu
Nazar Büyüm

C- Ç
Besî Cekan
Melek Celal
Numan Ceyhan
Halit Cıngıllıoğlu
Nilüfer-Haldun Cillov
Salah Cimcoz
Aydın Coşar
Sema- Babaros Çağa
Akay Çakır
Müfide Çalık
Şadi Çalık
Banu- Hakan Çarmıklı
Gökhan Çarmıklı
Nazif Çavuşoğlu
Nezih Çavuşoğlu
Levent Çebi
Murat Çetintürk
Hakan Çiftçi
Osman Çizmeci
Alican Çobanoğlu
Süreyya Çolak
Nuri Çolakoğlu

D
Ayla Dedekaya
Erdoğan Demirören
Metin Deniz

İhsan Devrim
Ahmet Muhip Dıranas
Radi Dikici
Dilvin Dilan
Ahmet Dilber
Haldun Dosdoğru
Haldun Dostoğlu
Nil –Oktay Duran
Ergün Dündar

E
Faruk Eczacıbaşı
Kemal Eczacıbaşı
Nejat Eczacıbaşı
Şakir Eczacıbaşı
Oya- Bülent Eczacıbaşı
Seçi Edin
Ehat Bey
Sevda- Can Elgiz
Orhan Elkorek
Alber Elvaşvili
Sami Erbeş
Murat Ercan
Nadir Erenler
Gül Ergi
Sabahattin Ergi
Bülent Ergin
Tuluy Ergönül
Kemal Erhan
Ahmet Ertegün
Nesuhi Ertegün
Ahmet Ertuğ
Devrim Erol
Sabahattin Erpi
Danyo Eskinazi
Özkan Esmer
Hasan Evliyaoğlu
Murat Evliyaoğlu

F
Hakan Ferhatoğlu

G
Cemile Garan
Ömer Gençtürk
Renan- Sinan Genim
Aydın Giz
Ekrem Gocay

Ünal Göğüş
Meral- Vural Gökçaylı
Altan Mine Gökçek
Talat Gönensay
Sevgi- Doğan Gönül
Tonya Görele
Leon Grunberg
Ahmet Gülçelik
Mithat Güldü
Ömer Gülerman
Mara Gülerşen
Ayla Günaltay
Gazanfer Gür
Sevim- Haşim Nur Gürel
Bilge Gürman
Savaş Gürsel
Yılmaz Gürsoy

H
Mesut Hakgüden
Vitali Hakko
Pinhas Halfon
Robert Halfon
Presn Halim Bey
Aykut Hamzagil
Osman Hamdi Bey
Can Has
Hasip Paşa
Rıfat Hassan
Leyla-Medina Hayim
İzi Hekimoğlu
Hakan Hemşin
Halil Şerif Paşa
Hasan Rıza Bey
İbrahim Hiper

I-İ
Doktor İhya Bey
Rasih Nuri İleri
Sevinç- Erdal İnönü
Roben İpekeli
İbrahim İper
İbrahim İter
Oya-Bülent İşmen
Erhan İşözen
Bülent İşseven
Evin İyem

K

Nahit Kabakçı
Ahmet Kaleli
Nazım Kalkavan
Moris Kalvo
Rıfat Kamhi
Viktor Kamhi
Barbara- Leon Kandioti
Selva Kaplan
Burhan Karaçam
Aziz Karadeniz
Mehmet Karamehmet
Saylan Karasu
Monik Karavil
Mehmet Kavala
Tuğray Kaynak
Behçet Kazancıgil
Ali Kazgan
Kadıköylü Kemal Bey
Osman Kerman
Emine Keskin
Ahmet Keskiner
Tulin Kılıç
Suna- İnan Kıraç
Banu- Oktay Kırış
Asım Kibar
Hüseyin Kocabaş
Mustafa Koç
Rahmi Koç
Ömer Koç
Ali Koçman
Nurettin Koçak
Zeynep Koçyiğit
Jak Koen
Ahmet Koman
Halis Komili
Aslan Kontente
Vasıf Korur
Ayşegül- Cemil Köksal
Ayda-Tanju Köseoğlu
Mahmut Köylü
Zeynep Kunt
Bige Kuraner
Güliden Kurttepelı
Mehmet Kutman
Melike Kütahçı

M

Faruk Malhan
Ahmet Mavitan
İpek- Ahmet Merey
Berke Merter
Ender Mermerci
Ertan Mestçi
Metin Mızraklı
Hasan Mingü
Meral- Metin Molu
Mahmut Muhtar Paşa
Engin Muratoğlu
Ali Hakan Muştı

N

Jan Nahum
Güven Nil
Rene Niklan
Aaron Nonmaz
Çetin Nuhoğlu

O-Ö

İnci Ogan
Engin Okan
Karin- İhsan Oral
Bülent Oran
Ahmet Otmar
Çiğdem Öktem
Rengin Önen
Gülin-akın Öngör
Fazıl Özcan
Leven Özçoban
Zihni Özel
Dağhan Özil
Batuhan Özkan
Vedat Öztarhan
Ferit Özşen
Ayşen- Hüsnü Özyeğin

P

Canan Pak
Doğan Paksoy
Ali Arif Pars
Cihat Pars
Mine- Kemal Persentili
Mustafa Pilevneli
Sevtap Pisah

R

Şevket Rado
Selahattin Refik

S-Ş

Çiğdem Sabancı
Güler Sabancı
Sakıp Sabancı
Salih Sabancı
Suzan Sabancı
Arzu Sadıkoğlu
Ozan Sağdıç
Fatoş Saka
Pier Sakelarides
Faruk- Cenar Sarc
Tuncay Saydam
Nilüfer Sayıt
Süleyman Sazak
Fazıl Seyhanlı
Çiğdem Simavi
Şazi Sirel- Ayten Sirel
Vural Solok
Hasan Subaşı
Rüştü Sungur
Hatice Süren
Şahan Bey
Mehmet Şahin
Sema Şahin
Erman Şahiner
Orhan Şahinler
Alber Şaul
Bozkurt Şener
Cemal Şener
Ömer Şengüler
Nilgün Şensoy

T

Teri Tamfranko
Duran Tamtekin
Suna- Erdoğan Tanaltay
Yasemin- Aydın Tanbay
Erdoğan Tanaltay
Levent Tanıt
Şarik Tara
Okan Tapan
Ahmet Tatlıcı
Salih Tatlıcı
Mustafa Taviloğlu

Ünal Tekinalp
Berdan Tekstil
Naci Terzi
Feyyaz Tokar
Zali de Toledo
Galip Tomaç
Aydın Tonbay
Mustafa Toner
Ekrem Topçu
Ömer Faruk Tuna
Acar Tunçbilek
Adnan Turani
Mine Turgay
Semra-Gülbüz Tümay
Eser Tümen
Kemal Türkömer

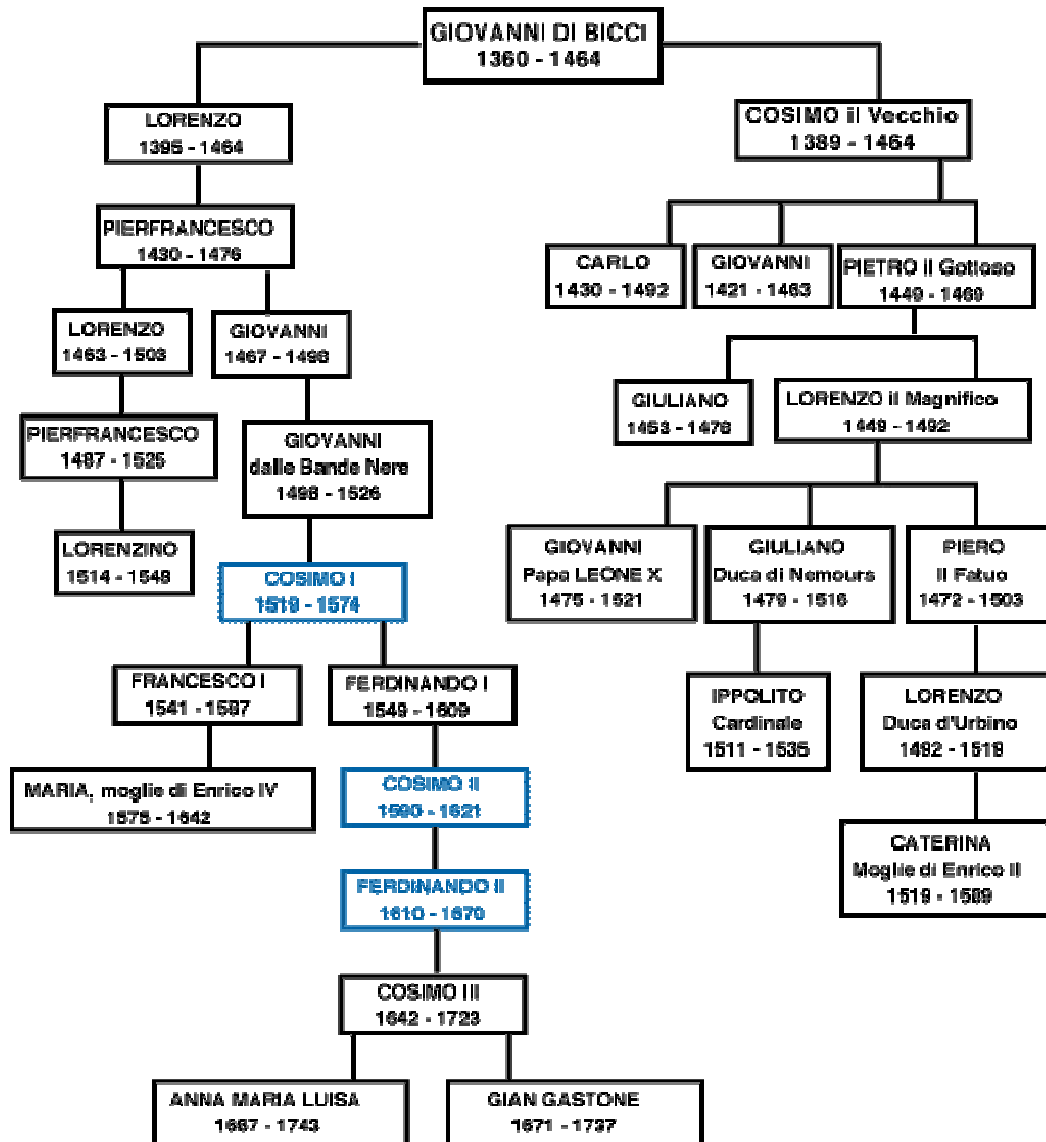
U-Ü
Gültekin Ulusoy
Mehmet Ulusoy
Ahmet Utku
Vesile Uygur
Levent Ünal
Ali H. Üstay
Süleyman Üstünel

V
Özen Uğur Veziroğlu
Avukat Vahap Bey
Vakkas Bey
Allaedin Vardar
Demir Vural

Y
Arzuhan- Memhet Ali Yalçındağ
Yavuz Yanyalı
Emir Yargıcı
Hüseyin Yarsuvat
Memduh Yasa
Jale Yasan
Şeref Yazıcı
Nuri Yeldan
Hasan Yelmen
Sinan Yenilmez
Süleyman Yerçil
Turgut Yılmaz
Hasan Ali Yücel

MEDİCİ AİLESİ SOYAĞCI

(<http://galileo.rice.edu/ima.g.es/people/Medici-fam.gif>) sitesinden alınmıştır.



"ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİ YARIŞMASI"NA KATILAN SANATÇILAR

Alparslan Alpan, Haldun Naziker, Neslihan Aydaş Emre, Muhsin Bilyap, Mehmet Kurt, Leyla Onat, Ziya Gürel, Gülay Alpay, Erol Mollaibrahimoğlu, Sedef Demirci, Ertuğrul Göz Fırat, Osman Cengiz Aktaş, Özdemir Yemencioğlu, Zeynep Göle, Ertuğrul Özalp, Ümit Özcan, Sefa Büte, Lale Belkıs, Esin Kuseyroğlu, Yasemin Özcan, Mukkader Çağlar, Kaya Tanyeri, Mehmet Kalyon, Mualla Kural, M.Nihat Tünaydın, İnci Eviner, Defne Sofluoğlu, Koray Gelişen, Zeynel Özgül, Garabet Kamburyan, Mine Arasan, Mehmet H. Yavuz, Mey Sezer, Melek Baydar, İbrahim Örs, Emire Toraman, Hamit Erdal, Sevim Erman, Mustafa Pancar, Hamparsum Demircioğlu, Yeşim Öztan, Adile Homan, Figen Aydıntaşbaş, Vedat Örs, Öğün Bakır, Cansen Göksu, Habip Aydoğdu, Nihat Karaman, Yusuf Nuş, Marlen Tekirdağlıcan, Tanju Demirci, Ayşe Topbaş, Ayla Karaosmanoğlu, Mehpare Aksoy Yiğit, Seyfi Arıkan, Ahmet Yeşil, Ahmet Özel, Bahar Kocaman, Ayşe Onaran, Nurdan Özşeker, Necmettin Çamcı, Yasemin Özen Gök, Mete Başgu, Tarık Sipahi, Mustafa Düzgün, Cemal Toy, Beyhan Ataay, Fetih Çelik, Abdurrahman Öztoprak, Sevinç Karaca, Işıl Özışık, Demet Yersel, Mustafa Ayataç, Kayıhan Keskinok, Muvaffak İren, Aysel Taş, Melih Özuysal, Reyhan Kağıtçı, Sami Ekal, Ayşegül Yeşilnil, Yaşar Ali Güneş, Ali Özçelik, Tuncay Seyhan, Aynur Aytaç, Berrin Avan, Sebahattin Şen, Mevlüt Akyıldız, Adem Genç, Yurtbay Akın, Zeynep Türkmen, Funda Pekşen, Ahmet Hamdi Akata, Ferhan Filiz, Berç Toroser, Mehmet Arpacık, Mükremin Mungan, Gülsen Güner, Asuman Sorgucu, Yıldız Çitçi, Resul Aytemur, Türkan Sılay Rador, Mustafa Özel, Neşet Dündar, Mehmet Çetiner, Bülent Şangar, Aydan Murtazaoğlu, MetinGönül, Kemal Benlioğlu, Naime Saltan, Mustafa Bursalı, Nebahat Erkekli, Teoman Manacioğlu, Hüseyin Pire, Eda Öztaş, Elif Okur, Mina Sanver, Elifnur Onbay, Yalçın Aksu, Nesrin Çalika, Mehmet Özet, Asiye İlkin, İlhami Atalay, Zafer Cansever, Aka Gündüz Temur, Suzi Hug Levi, Limor Ulukaya, Erol Bilgin, Halim Çeliker, Derya Erkul, Ertunç Çorbacı, Filiz Başaran, Yavuz Tanyeli, Kemal Mükremin Barut, Mehlika Yaşarikiz, İlknur Kocabıyık, Mehmet mahir, Gülsün Erbil, İrfan Kınış, Lütfü Günay, Ahmet Özol, Uğur Yayla, Basri Erdem, Aydemir Ökmen, Ekrem Kahraman, Birim Bozok, Seyyit Bozdoğan, Selahattin Kara, İrfan Okan, Taner Güven, Muharrem Pire, Didem Ünlü, Zahide Tülüoğlu, Özden Narin, Bahattin Bozdoğan, Gülgün Başarır, Nilgün İrmikçi, Selçuk Erdoğan, Nuran Keskin, Senay Önal, Tülin Onat, Figen Güneş, Elvan Erdin, Esmâ Etingü, Çiğdem Erbil Sağın, İpek Aksüğüdür Düben, Cahit Koçcoba, Süeda Kurdoğlu, Öcal Ünlü, Abdullar Demir, Mustafa Şanlı, Ali Murat Erkin, Mehmet Uygun, Mehmet Yorulmaz, Yılmaz Demirdağ, Timur Çelik, Şadan Memiş, Burhanettin Kuku, Gülseren Kayalı, Yaprak Esirkuş, Hafize Yazıcı, Ertuğrul Ergin, Turgay Başkan, Hüseyin Hüsnü Yaman, Deniz Ayrıl, Rafet Ekiz, Neşe Öğün, Hüseyin Bilişik, Emine Özden, Fikret Öztürk, Oğuz Haşlakoğlu, Erol Özden, Sefer Öztürk, Cem Çaltulluoğlu, Fuat Şehler, Devabil Kara, Turgut Berkes, Emrah Çakın, Orhan Benli, Oktay Şahinler, Lütfü Cücüoğlu, Mahmut Bozkurt, Pınar Genç, Zümrüt Radalı, Doğan Paksoy, Sezai Özdemir, İsmail Berrak, Sibel Akdağ, Mehmet Akbaba, Süleyman Sabır, Erkmen Senan, Yazuv Hakan Gürsoytrak, Talat Enlil, Oruç Çakmaklı, Temur Köran, Halis Başarır, Uğurcan Özberk, Mürteza Fidan, Edis Tezel, Gürcan Küçükoğlu, Nilgün Tüzüntürk, Umur Türker, İsra Namyeter, Bilge Kandemir Güner, Mehmet Gürbay, Birsal Yeniay Alçıçek, Şahin Paksoy, Hakan Pehlivan, Nur Gökbulut, Bünyamin Balamir, Meltem Ülger.

BASINDA YER ALAN HABERLER

Şekil D.1. “Daire Fiyatına Tablo” *Hürriyet* Gazetesi, 19.12.1988

KELEBEK

Müritleri in oludaca anıyandı

25 Kasım 1988 Çarşamba

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM BORSASINDA, HAREKET VAR!

Fırça, faizle yarışıyor

Son yıllarda ünlü ressamlarımızın yağlıboya tablolarını satın almak, bir avuk değil yatırım haline dönüştü.

İkinci ALPTEKİN

RESİMDE resim sanatı, bir avuk değil yatırım haline dönüştü. Son yıllarda ünlü ressamlarımızın yağlıboya tablolarını satın almak, bir avuk değil yatırım haline dönüştü.

"Bugünün Türkiye'sinde resim sanatı, bir avuk değil yatırım haline dönüştü. Son yıllarda ünlü ressamlarımızın yağlıboya tablolarını satın almak, bir avuk değil yatırım haline dönüştü."

MÜZAYEDE KARARI:

Ariam, müzayedeye katılan ressamın resimlerini, bir avuk değil yatırım haline dönüştü.

En çok satanlar:

Çağdaş Türk Resim Borsası'nda en çok satılan ressamın resimlerini, bir avuk değil yatırım haline dönüştü.

Kim, ne kadar kıymetlendi:

SANATÇILAR	EDAT	1975	1976	1980	1984	1988
FKRET MUALLA	50X70	15.000	30.000	250.000	1.500.000	10.000.000
ALİ ÇELEBİ	50X70	5.000	7.000	12.000	1.000.000	8.000.000
CEVAT DERELİ	50X70	5.000	10.000	75.000	5.000.000	8.000.000
EDİP HAKKI	50X70	5.000	20.000	400.000	1.000.000	8.000.000
MAHMUT CUDLA	50X70	5.000	35.000	5.000.000	15.000.000	15.000.000
HANİT GÖRELE	50X70	5.000	11.000	50.000	1.000.000	5.000.000
ESREF ÜREN	50X70	5.000	10.000	70.000	1.000.000	3.000.000
NACİ KALMUKOĞLU	50X70	5.000	15.000	100.000	5.000.000	10.000.000
SARRI BERKEL	50X70	20.000	100.000	3.000.000	10.000.000	35.000.000
BEDRİ RAHİMİ	50X70	10.000	500.000	2.000.000	3.000.000	6.000.000
ZEKİ FAİK İZER	50X70	5.000	10.000	50.000	1.000.000	5.000.000
NEBET GÜNAL	120X70	10.000	150.000	500.000	3.000.000	10.000.000
BURHAN DOĞANÇAY	70X130	1.000	3.000	100.000	1.000.000	2.500.000
NURİ İYEM	50X70	1.000	3.000	100.000	1.000.000	2.500.000
ÖMER ULUÇ	100X130	1.000	3.000	100.000	1.000.000	2.500.000
EROL AKYMAŞ	100X130	1.000	3.000	100.000	1.000.000	2.500.000
MEHMET GÜLERİYÜZ	100X130	1.000	3.000	100.000	1.000.000	2.500.000
BURHAN UYGUR	40X60	500	1.000	100.000	1.000.000	2.500.000
NEŞE ERDOĞ	190X120	5.000	30.000	100.000	500.000	3.500.000
ORHAN PEKER	120X120	10.000	12.000	1.000.000	3.000.000	10.000.000
NECDET KALAY	70X70	1.000	5.000	70.000	400.000	2.000.000
OYA KATOĞLU	100X130	10.000	100.000	1.000.000	3.000.000	8.000.000
BEDRİ BAYKAM	130X200	5.000	15.000	300.000	1.500.000	12.000.000
ADNAN ÇÖZER	150X150	5.000	15.000	300.000	1.500.000	12.000.000

Şekil D.2. "Fırça Faizle Yarışıyor", *Kelebek*, 25.11.1988



Şekil D.3. “Koleksiyonculuğun Püf Noktaları”, *Nokta Dergisi*, 1988

ÖZGEÇMİŞ

20.08.1979'da İstanbul'da doğdum. İlköğrenimimi Levent İlkokulu'nda, orta ve lise öğrenimimi İstek Tarabya Kemal Atatürk Lisesi'nde tamamladım. 1997 yılında Yeditepe Üniversitesi; Sosyal Antropoloji Bölümünü (tam Yök burslu) kazandım. 2002 yılında bölüm ikincisi olarak mezun oldum. 2002 yılında başladığım İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalında, Yüksek Lisans derecesi alabilmek için tezimi sunmaktayım. İstanbul Kültür Üniversitesi, Sanat Yönetimi Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaktayım.

